

DOCTORADO EN ARTES

# **La guitarra en el tango rioplatense: recursos de acompañamiento al canto**

Propuestas de análisis, categorías y conceptos  
como soporte para su enseñanza

Tesis Doctoral Alejandro Jorge Polemann

DNI: 20.695.826

Director: Dr. Daniel Belinche

Codirectora: Dra. Alicia Martín

La Plata, 23 de mayo de 2023

*Para Daniela y Julia, mis dos amores.*

# Agradecimientos

Al Dr. Daniel Belinche, por dirigir esta tesis.

A la Dra. Alicia Martín, mi Profesora de esta tesis, quien me formó y acompañó con una enorme predisposición, una lectura atenta e indicaciones decisivas para la concreción de este trabajo.

A la Prof. María Mónica Caballero quien me guió en los primeros pasos de la investigación formal.

Al Prof. Gustavo Samela quien ya no está entre nosotros pero se encuentra presente en cada clase que doy y en cada tango que investigo.

A la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad de Artes (FdA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y especialmente a la Prof. Silvia García por tantos años de acompañamiento y gestión exitosa.

A la Secretaría de Posgrado y especialmente al secretario Prof. Santiago Romé por incentivar y acompañar la tarea de las y los doctorandos.

Al Prof. María Elena Larregle, por sus gestiones anteriores como Vicedecana y Secretaría de Publicaciones y Posgrado, y por su amistad.

A la Prof. Cristina Iglesia por alentar siempre mi trabajo académico.

A la Prof. Daniela Conterno quien leyó cada palabra escrita en todos mis trabajos académicos, incluyendo esta tesis, y realizó devoluciones precisas y certeras que contribuyeron a conformar versiones superadoras de las ideas propuestas.

A la Lic. Florencia Mendoza por la lectura del borrador de esta tesis, sus aportes, correcciones y sugerencias.

A mi madre y mi padre, Nelly y Quique, que acompañaron siempre mis decisiones y producciones profesionales desde la presencia incondicional.

A mis hermanos y hermanas, por la vida compartida.

A Omar García Brunelli, Carlos Puente, Luis Soria, Santiago Canals y Patricio Crom quienes colaboraron generosamente en aspectos puntuales de este trabajo de investigación.

A les colegas de las cátedras de Instrumento, Tango, y Producción y Análisis Musical IV, especialmente a la Prof. Karina Daniec por el trabajo diario compartido y al Prof. Martín Jurado, interlocutor permanente de las discusiones sobre el tango.

A las y los colaboradores de la revista del Dto. de Música *Clang* y especialmente a la Editora Asociada, Dra. Paula Cannova, responsable del crecimiento cualitativo y cuantitativo de las publicaciones de los últimos años.

A les estudiantes de la Facultad de Artes que, durante mis treinta años de docencia, aportaron preguntas e ideas que resuenan en este trabajo.

A todas las personas que hicieron y hacen posible la existencia de la Universidad Pública, Laica y Gratuita y muy especialmente a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, que me abrió las puertas como estudiante en 1987 y hoy es mi segundo hogar.

# Índice

<b>Introducción</b>	7
Por qué hacemos lo que hacemos	10
El impulso es la pregunta	12
Propósitos y contenido	15
<b>Primera parte. Marco conceptual</b>	17
<b>Capítulo 1</b>	18
Se dice de él...	18
El que toca también baila	27
¡Ponele onda!... y 9. <sup>a</sup> bemol	30
<b>Capítulo 2</b>	38
¿Cuál es la música?	38
Todo tiene su estilo	41
¿De qué color es el tango?	44
<b>Capítulo 3</b>	52
Siempre fueron (van)guardias	52
Todas son versiones	57
Los momentos de la producción	57
No hay música sin interpretación	60
La construcción de la versión	63
Un ejemplo	67
La suma de las partes	72
<b>Capítulo 4</b>	78
Cómo lo hicimos	78
La palabra escrita	78
La palabra hablada	81
Músicas grabadas	84
Del sonido al papel	92
<b>Segunda parte. Recursos de acompañamiento</b>	95
<b>Capítulo 5</b>	99
Recursos Formales	99
<b>Capítulo 6</b>	103
Recursos Texturales	103
El canto	103
El acompañamiento	110
<b>Capítulo 7</b>	115
Recursos Rítmicos	115
Modos de ejecución e interpretación	115
Acompañamientos	120
Tango—milonga	122
Transición	131
Marcato	140
Portato	148
Pesante	152
Síncopa	157
Parada	162
Quebrado	166
Arpeggio	196
Pasodoble	172
Contratiempo	175

Arrastre	176
Final	179
<b>Capítulo 8</b>	<b>185</b>
Recursos Armónicos	185
Enlace	190
Reemplazo	194
Inversiones	196
Conducción de voces	198
Articulación rítmica	201
Posiciones para el armado de acordes	202
Gráficos	206
<b>Capítulo 9</b>	<b>212</b>
Recursos Melódicos	212
Enlace	215
Contracanto	220
Introducción	224
Homorritmia	228
Interpretación	230
<b>Conclusiones</b>	<b>234</b>
<b>Referencias</b>	<b>245</b>
<b>Anexos</b>	<b>255</b>
<b>1</b> Muestras	256
<b>2</b> Transcripciones	279
<b>3</b> Fichas armónicas	351

Nota: las entradas del índice poseen vínculos hacia los capítulos y subcapítulos. El documento se encuentra configurado con *marcadores* para el acceso a través del panel de navegación. Todas las obras y transcripciones presentadas como ejemplos contienen en su título hipervínculos hacia archivos de audio (en línea) con el fin de poder escuchar los fragmentos referidos.

# INTRODUCCIÓN

*“Cuento hasta tres... y empezamos a imaginar”*

Gustavo Samela

Los relatos vinculados al tango soportan multiplicidad de recorridos y sentidos tanto en relación con las disciplinas que lo estudian como con las temáticas particulares que se abordan. Basta considerar como válida la idea de que el tango se desarrolle en cuatro brazos artísticos como propone Horacio Ferrer (1980) quien afirma que “el tango es una música instrumental, una canción, una danza y un arte interpretativo.” y que “las cuatro vibran en parecida frecuencia emocional y toman así en común, un mismo rótulo [...]: el tango” (p. 9). En palabras de Alicia Martín (2011) “el tango muestra su complejidad como arte total porque surge como una danza distintiva, desarrolla una forma musical característica [...] una lírica que narra sus propios dramas, genera sus mitos y sus historias, y despliega una cosmovisión y una sensibilidad particular.” (p. 19).

Un punto de partida necesariamente multidisciplinar genera una posibilidad singular. Y la posibilidad deviene en complejidad cuando se produce desde el arte tanto en la realización de obras como en la producción de conocimiento. Porque más allá de la especialidad, de la disciplina que se practique, dar cuenta de la vinculación entre las artes que lo incluyen habilita un relato cualitativamente diferente. También implica asumir el riesgo de que ciertas analogías o fundamentaciones aparezcan como forzadas. Entonces el salvoconducto es la argumentación, estableciendo puntos de convergencia que, sin pretensiones de verdad, amplíen la perspectiva de la disciplina desde la cual se aborda el tema.

Si, como señala Ricardo Piglia (1986), un cuento cuenta siempre dos historias, podríamos aventurar que las poesías del tango se desgajan en múltiples historias, algunas más explícitas que otras, no necesariamente previstas por quienes las escriben.

Desde cierta poesía cargada de figuras retóricas se construye una vivencia sentimental que devela un trasfondo social, por lo general, desfavorable. Pero el tango no siempre fue “un pensamiento triste que se baila” como dijo E. S. Discépolo alguna vez. Y sus primeras letras más divertidas y sarcásticas también dan cuenta del entorno de época de una “Argentina colmada de promesas y también del vacío que produce llegar a una tierra extraña y quedarse” (Varela, 2016, p. 13).

Aunque el tango haya nacido “primero como movimiento” y luego como música, como sostiene Rodolfo Dinzel (1994, p. 116), para las personas que bailaron y bailan tango el “relato” sonoro abre un abanico de posibilidades expresivas con el cuerpo. Si exclusivamente reproducen formas predeterminadas para el género quizás dé lo mismo cualquier tango, cualquier música. Pero si se permiten crear en tiempo real, aún sin ser profesionales de la música, la interpretación de cada versión será disparadora de diferentes calidades de movimientos devenidas en formas, prefijadas o “quebradas”, articuladas con las frases musicales en las que el diálogo de la pareja bailadora y el posible intercambio de roles entre guías y guiades potenciará las diversas interpretaciones. A través de un *lenguaje corporal*, de escurridiza explicitación a través de las palabras, se reescribe la historia de esa versión de ese tango. Como sostienen las integrantes del colectivo *Aires del Sur Tango*: “cuando bailamos tango estamos componiendo y a la vez construimos a través del diálogo de los cuerpos y las sensibilidades una interpretación musical en dúo.” (Morettini, Pernigotte, Fernández Díaz, 2021, p. 37).

La experiencia misma del baile genera también un relato a través de la charla en parejas. Una narración de lo ocurrido, de lo que sucedió en algún momento, de las coincidencias o desencuentros en el desplazamiento, de la sensualidad corporal implícita, del juego. El tango, ese tango, no es artífice necesario de ese relato, pero lo contiene, lo hace posible, es el disparador sin el cual esa experiencia no se genera.

Y cuando *el que toca* deja de ser quien *nunca baila* y descubre que hay una danza que se gesta en tiempo real mientras interpreta su instrumento musical, los sentidos se modifican definitivamente. La persona música, sensible a esa

performance, ya no puede ignorar esa función social y poética. Entonces, toda su música estará “llena de danza” como también “de canción”.

En este sentido, la acción de interpretar música acompañando a la voz cantada y a la danza soportan significativas analogías. Las personas que cantan recorren un posible guion previamente establecido de género, estilo, poesía, melodía, etcétera. En la danza puede haber alguna coreografía o figuras posibles —en el tango: el “básico”, un ocho, un giro milonguero, un cruce— y en la mejor danza un relato improvisado. Y al hacer la música para cada función, o para las dos, también se parte, generalmente, de un arreglo previo. Tanto ese “relato” establecido como la interpretación (musical, danzada) se conciben vinculados: los tempos, la regularidad, las detenciones, las articulaciones, la densidad, la duración, la forma; se entrelazan en una única *performance*, tanto en la dimensión de “la efectiva ejecución de una acción”, como en la posibilidad de un “modo de acción especialmente marcado [...] que representa el especial marco interpretativo” (Bauman, 1992, p. 41).

Desde esta posibilidad desarrollamos la tesis doctoral. Haciendo foco en nuestra disciplina, pero considerando las otras artes que menciona Ferrer (1980). Y dentro de la música, indagamos cómo la *guitarra criolla* deviene en elemento estructural de la sonoridad de distintas versiones musicales que la contienen. Investigamos de qué manera se despliegan en la guitarra del tango rioplatense los recursos de acompañamiento al canto. En esa tarea, proponemos análisis, categorías y conceptos de potencial utilización como soporte para la enseñanza y el aprendizaje del tango interpretado en guitarras.

## Por qué hacemos lo que hacemos

La formación institucionalizada en música popular ya no representa una novedad para los entornos académicos argentinos. Gran parte de las últimas carreras abiertas en el país están cerca de superar dos décadas de existencia. Sin embargo, tiene plena vigencia la tensión entre la aplicación de modelos pedagógicos basados en la tradición centroeuropea o norteamericana y la necesidad de delinear recorridos específicos adecuados para el estudio y la producción de músicas populares, principalmente en el marco latinoamericano. Los estudios desarrollados en las últimas décadas sobre las músicas populares del mundo representan un importante avance en relación con los trabajos de la musicología clásica del siglo XX (Vega, 1936, 1944, 1966; Aretz, 1952). Actualmente resultan muy significativos los avances divulgados en los congresos de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular (IASPM) y el desarrollo de la Rama Latinoamericana, con la consecuente inclusión de temas vinculados con la música de la región y en particular con músicas argentinas.

Desde otras disciplinas como la sociología, la antropología, la historia, la musicología y la crítica musical, también se han realizado aportes a este espacio de conocimiento. Los trabajos de Alicia Martín (2005), María Eugenia Domínguez (2012), Alejandro Frigerio (2000), Juan Pablo González (2013), Néstor García Canclini (1990), Omar García Brunelli (2015, 2017, 2020), Gustavo Varela (2016), Sergio Pujol (1999, 2002), Diego Fischerman (2004), Coriún Aharonián (2007), Ana María Ochoa (2003) y Coco Romero (2006) entre otros; representan un importante corpus de referencia para un abordaje interdisciplinario en el estudio de la música.

A su vez, existen nuevos estudios y elaboración de materiales teóricos vinculados con las músicas populares que intentan superar los relatos canónicos y un tanto estereotipados de los géneros musicales. En el caso del tango, por ejemplo, es menester considerar los trabajos del Centro Feca Ediciones, con sus dos volúmenes de *Escritos sobre el tango* (Lencina y otros 2009, 2011), y los del Centro Cultural de la Cooperación con dos ediciones de *Tango. Ventanas del presente* (LISKA Comp., 2012; Liska y Venegas, Coords. 2016). A su vez, diversos trabajos de la editorial Gourmet Musical Ediciones

como los de Pablo Kohan (2010) y Omar García Brunelli (2010) y otros artículos y libros de este autor (2015, 2017, 2020) aportan sólidas líneas de investigación que colaboran con la renovación bibliográfica sobre las músicas populares argentinas. Del mismo modo, en nuestra Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), las publicaciones periódicas de las revistas de la Editorial Papel Cosido, especialmente *Arte e Investigación*, la revista *Clang* del Departamento de Música representan abordajes singulares que ofician de referencia permanente para nuestro trabajo.

La posibilidad de llevar adelante investigaciones de estas características implica la reafirmación y la superación de conceptualizaciones, síntesis pedagógicas y materiales de estudio. Los resultados representan potenciales transferencias para el dictado de clases de las carreras de música popular a través de la implementación de nuevas estrategias didácticas en la enseñanza universitaria. La especificidad del objeto de estudio permite replantear la utilidad de las herramientas heredadas de la enseñanza tradicional de la música en función de las formas de transmisión y asimilación que la música popular requiere.

Todavía tienen plena vigencia algunos debates que imponen la necesidad de desarrollar nuevas herramientas conceptuales para nuestra tarea. La relación entre teoría y práctica, la oposición entre músico popular integral y especialista “académico”; las jerarquizaciones de determinados aspectos del lenguaje, como las alturas en la música académica, por sobre otros como el ritmo y su relación con lo corporal y lo melódico con el canto, la palabra y lo ritual; o el aprendizaje por lectoescritura versus el aprendizaje por copia e imitación; representan algunos ejemplos de la tensión pedagógica y didáctica imperante. Al concebir y estudiar la música popular en general y el tango en particular como parte de las manifestaciones sociales y culturales de nuestro país y Latinoamérica, estas investigaciones favorecen la formación de artistas con perfil crítico conscientes y conectados desde su actividad con el pasado, presente y futuro de la cultura de nuestros pueblos. La revisión de la historiografía política, social y musical en constante articulación con la producción artística plantea un abordaje singular del estudio del arte. Esto implica desarrollar una nueva mirada que interpele las concepciones tradicionalistas basadas en taxonomías estáticas de espacios de producción telúricos. La enseñanza en producción de arreglos y composición conduce a la consideración de los recursos discursivos de los géneros en

procesos de transformación constante, con permanentes replanteos identitarios donde los elementos inicialmente foráneos se amalgaman con los locales o “autóctonos” redefiniendo las condiciones de producción y de circulación social. En este sentido, como desarrollaremos más adelante, las investigaciones que repiensen el origen del tango en torno a la negritud amplían la mirada sobre el género (Goldman, 2008; García Brunelli, 2017).

En cuanto a la interpretación musical, en contraposición con una visión tradicional basada en la ejecución mecánica y controlada al máximo por la escritura o en la expresividad espontánea de un sujeto a-histórico, en esta investigación nos orientamos a comprender el abanico de significaciones que utiliza y construye la interpretación de música popular en función de sus usos particulares y sus referentes históricos.

Así, este trabajo individualiza cuáles fueron los recursos que algunos referentes utilizaron en cada época para acompañar al canto en los diversos conjuntos de tango que contuvieron guitarras. A su vez, establece relaciones transversales de usos frecuentes y formula algunas categorías de posible utilización y articulación con propuestas didácticas de enseñanza del tango interpretado en guitarras. De esta forma, se construye una posible línea de tiempo, no homogénea, de ruptura, pero también de continuidad entendida como transformación, y no como evolución, de los recursos guitarrísticos del género.

## El impulso es la pregunta

A inicios de los noventa del siglo pasado las necesidades expresivas en torno a la música nos llevaron, a varixs compañerxs y a mí, a empezar a producir tango. En realidad, fueron inicialmente composiciones instrumentales propias que revelaron una sonoridad tanguera. Y este sonido no tenía mucha razón de ser, ya que nuestra formación musical, académica y popular, se encontraba muy lejos de estas músicas. Pero ocurrió, casi a modo de descubrimiento, y gracias a ello nos empezamos a preguntar cómo sonar más cerca del tango. Y esa pregunta se transformó en escucha, en investigación. Promediando la década ya habíamos grabado lo que hoy se llamaría un EP, habíamos realizado conciertos y también habíamos terminado nuestras carreras de grado. En ese entonces,

comencé mis investigaciones formales sobre la guitarra del tango iniciando un recorrido que llega hasta el presente.

Creo que el tema de esta tesis reviste mayor interés en la actualidad del que tenía cuando comenzó mi dedicación académica sobre él. Inicialmente, para mis compañeros de estudios y para mí, el tango era música de “gente mayor”. Si bien eso no le quitaba “actualidad”, no se encontraba instalado en las nuevas generaciones como una posibilidad expresiva frecuente. Afortunadamente, con el inicio de la década, comenzó a generarse una transformación sutil aunque definitiva. Victoria Polti (en Liska, 2016) da cuenta de que “a comienzos de los años noventa surge el colectivo *La movida del Tango Joven* con la intención de visibilizar las nuevas producciones. A finales de noviembre de 1993 integrantes de diversas agrupaciones comienzan a reunirse en el Bar Berio del Teatro de Sur [...] también conocido como El Subsuelo” (p. 41). Tuve la suerte de participar de esa *movida* con mi grupo Trío y Punto, junto a Martín Liut en piano y composición y Julieta Ugartemendía en clarinete, a través del cual hacíamos nuestro pequeño aporte<sup>1</sup>.

Las hipótesis y las preguntas del comienzo fueron madurando. Algunas se confirmaron otras se respondieron parcialmente. A su vez, conservaron la fuerza inicial porque, aunque pasaron más de dos décadas, para algunos entornos culturales e institucionales pareciera no haber transcurrido el tiempo. Entonces, mantienen su vigencia algunas preguntas iniciales de entonces como ¿de qué manera es posible estudiar y enseñar la música popular en instituciones educativas? o ¿cuál es “valor” que amerita su enseñanza y su estudio? Aunque parezcan un poco arcaicas, veremos más adelante con estudios actualizados sobre el tema que aún no se encuentran acabadamente respondidas y, por qué no, superadas. Afortunadamente, también en estas décadas ha habido un desarrollo muy importante de estudios latinoamericanos en música popular —de los que daremos cuenta más adelante— que no solo responden los interrogantes

---

<sup>1</sup> Polti releva una gran cantidad de grupos dentro de los cuales se encuentra *Trío y Punto* (Polti 2016: 41). También incluye al grupo *Malvón* en el que tocaban el bandoneonista Miguel Frasca (con quien comparto actualmente un proyecto musical) y Jorge Grubisitch pianista, compositor y actualmente escritor, periodista y editor. Un dúo que habría que agregar a la lista de grupos de esa *movida* es *Amatango* integrado por el pianista Aldo Saralegui y la entonces flautista Paula Lifschits, hoy bandoneonista. Era principalmente con estos compañeros con quienes llevábamos adelante la organización de los conciertos de la *Movida del tango*. En esa época Martín Liut compuso el tango instrumental “El subsuelo” en homenaje al local homónimo en el cual tocamos varias veces.

señalados, sino que aportan un corpus más que suficiente para desarrollar y resolver otros.

A partir de esas preguntas generales y otras más desarrolladas, se revelaron con el tiempo y el estudio otras más específicas vinculadas con el tema principal de esta investigación: ¿cómo abordar el análisis del tango interpretado en guitarras?, ¿cuáles son los recursos musicales de la guitarra del tango?, ¿existen estilos guitarrísticos específicos?, ¿hay relación entre las llamadas *guardias* del tango y esos estilos guitarrísticos?, ¿el uso preminente de la guitarra en el tango representa un estilo particular de hacer el tango?, ¿se pueden identificar diferentes estilos de hacer el tango en guitarras según las épocas?

En el recorrido de la investigación fuimos estableciendo estrategias para estudiar sistemáticamente los recursos guitarrísticos del tango y criterios y categorías transversales de posible aplicación a diferentes épocas y formas de realización del tango. También advertimos que dentro del género interpretado en guitarras existen diferencias sustanciales en la sonoridad de cada época y referentes y que la construcción de las versiones posee procesos de producción claramente diferenciables.

En función de estos interrogantes e hipótesis diseñamos un plan de trabajo orientado a relevar, interpretar y tipificar recursos particulares desarrollados en la ejecución de la *guitarra criolla* para la interpretación del tango rioplatense. No obstante, como bien señala López Cano (2014) “el plan de trabajo siempre va a cambiar en el curso de la investigación [...] si una investigación no altera continuamente su plan original [...] es que algo extraño ha ocurrido. O bien no era necesaria la investigación o bien hemos falseado el proceso en algún momento” (p. 66). Y esta investigación no ha sido la excepción. Sin embargo, desde sus remotos orígenes, allá por finales de los años noventa, hasta momento actual mantuvo gran parte de las estrategias —con mejores instrumentos— y, creemos, pudo sostener su actualidad y necesidad aún con los aportes que otras investigaciones hicieron durante este tiempo.

## Propósitos y contenido

A través de la identificación, tipificación e interpretación de los recursos de acompañamiento del tango rioplatense utilizados por algunos de los referentes más importantes del género entre los años 1910 y 1970, establecemos modos de uso, jerarquías, categorías y conceptos que colaboran con la comprensión de estos desarrollos musicales.

Los resultados provienen del análisis musical de versiones grabadas en registros fonográficos con especial énfasis en las cualidades rítmicas de los acompañamientos a la voz cantada tanto en la elaboración de arreglos como en los recursos interpretativos. Relevamos y presentamos una lectura crítica de la bibliografía disponible sobre el tema específico y sobre estudios del tango, tanto desde abordajes musicológicos como didácticos. Como parte del desarrollo conceptual, incorporamos ideas, impresiones y conceptos devenidos de charlas y consultas a distintos intérpretes, docentes, investigadores y colegas en general, como así también la información de quince entrevistas formales a referentes del género. A su vez, opera como marco referencial el conocimiento empírico del tesista obtenido a través de la interpretación de música rioplatense y de la docencia universitaria especializada en el género.

En la primera parte presentamos el entramado conceptual que sustenta la mirada cualitativa del objeto de análisis. Este corpus representa una síntesis del recorrido de investigación, docencia y producción musical lo hizo posible. Cada temática presentada alrededor de estas actividades interrelacionadas sostiene tanto el delineamiento del tema como el enfoque para la profundización de su estudio, la interpretación de los resultados y la ponderación de sus potenciales aportes.

Luego, en la segunda parte, exponemos el desarrollo del estudio que, sin desatender el abordaje tradicional de los elementos constitutivos formales, armónicos y melódicos, profundiza en la individualización y análisis de otros dominios menos estudiados como lo textural y lo rítmico —en sus dimensiones de articulación y acentuación— y en la manera singular en que estos recursos se presentan en el devenir de las versiones. Es en esa articulación con la forma

musical donde los recursos individuales toman sentido y se transforman en rasgos singulares de género y estilos.

[Volver al índice](#)

# PRIMERA PARTE

## Marco conceptual

# Capítulo 1

## Se dice de él...

A partir de la búsqueda generacional mencionada, inicié investigaciones formales en el marco de tres Becas a la Investigación de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNLP, entre 1998 y 2003, bajo la dirección de la Prof. Mónica Caballero y la codirección del Dr. Daniel Belinche. Esa investigación se focalizó en el estudio de algunos registros sonoros de grupos de guitarristas representativos de distintas épocas del género entre 1925 y 1970. El análisis estuvo orientado a identificar y relevar diferentes modos de ejecución, decisiones interpretativas y de producción de arreglos en el tango. Si bien el muestreo de entonces fue bastante acotado, pude obtener un corpus significativo de recursos de acompañamientos, modos de fraseo, articulaciones, ornamentaciones, variaciones y modos de ataque, y establecer así algunas hipótesis sobre modos de organización de estos recursos en la elaboración de los arreglos, en dominios texturales y formales, y en las decisiones interpretativas. Paralelamente realicé entrevistas a referentes del género<sup>2</sup> sobre sus trabajos como intérpretes y sus tareas docentes en vinculación con el tango, que constituyeron una valiosa fuente de información que hasta el día de hoy sigue teniendo vigencia. Los resultados de esas investigaciones iniciales fueron difundidos a través de los informes presentados y de un documento de circulación restringida<sup>3</sup>.

Ese primer material con sus posteriores correcciones representó un aporte sustancial para las cursadas de materias afines a la temática de la entonces Facultad de Bellas Artes y otras instituciones<sup>4 5</sup>. Siendo en su momento único en

---

<sup>2</sup> En el Capítulo 4, en el punto La palabra hablada, p.81, se encuentra el detalle de la nómina de entrevistados y los aportes principales que realizaron en su momento.

<sup>3</sup> Polemann, A. (2004) La guitarra en el tango. Recursos, Técnicas y Criterios Interpretativos de acompañamiento de 1925 a 1970. *mimeo*.

<sup>4</sup> En 2001, a pedido del músico y docente Gustavo Beytelmann, envié una versión inicial de ese trabajo a la biblioteca del Conservatorio de Róterdam, Holanda.

<sup>5</sup> Entre algunos otros "aportes" que ese material pudo haber realizado se incluye la poco feliz traducción no autorizada, presentada como de su autoría, que realizó el guitarrista Christian Wernicke en la Parte 2 de su trabajo "Tesis de diploma" (2003) que representa una copia casi literal de contenidos y conceptos elaborados por mí en ese documento. Si bien Wernicke consigna mi trabajo en las referencias (que muy probablemente consultó en la biblioteca del Conservatorio de Róterdam a donde envié una copia de mi

su tipo, también habilitó el debate entre colegas sobre conceptos y nomenclaturas de uso habitual en el género y sobre nuevos modos de comprensión propuestos que, hasta entonces, no habían sido plasmados en un texto unificado. A partir de ese material que ofició como punto de partida del trabajo actual, el desafío se orientó a ampliar, profundizar esos resultados y articularlos con los nuevos textos y conocimientos desarrollados por colegas con el fin de obtener un resultado superador que pudiera operar como marco de referencia para futuras investigaciones y como marco teórico de desarrollos didácticos en torno a la enseñanza del tango interpretado en guitarras.

Paralelamente, otro ámbito de especial importancia en el desarrollo de esta línea de investigación fue el trabajo que tuve la oportunidad de realizar en la cátedra de Tango de la entonces Facultad de Bellas Artes de la UNLP bajo la titularidad del Prof. Gustavo Samela en la que participé primero como ayudante, luego jefe de trabajos prácticos y posteriormente como profesor adjunto<sup>6</sup>. En ese marco, bajo la dirección de Samela, pude ir incorporando un abordaje singular sobre los géneros de la música popular en general y del tango en particular que, resumidamente, combinaba el estudio histórico del desarrollo del género con la nueva producción, la realización musical, en “clave de época” pero incorporando ideas contemporáneas. De alguna manera se replicaba en esas clases lo que estaba sucediendo por entonces con el tango cuando las nuevas generaciones, a través de un *revival* de sonoridades del pasado, empezaron a construir una sonoridad del presente. Existen interesantes trabajos de María Eugenia Domínguez (2008) y Mercedes Liska (2012; 2016) sobre cómo ese proceso devino en el tango del siglo XXI. Así, los antecedentes inmediatos de los grupos actuales se pueden rastrear en los que comienzan a gestarse con la vuelta a la

---

trabajo en 2001) los límites entre la cita y la copia literal no parecen ser comprendidos por el autor. Queda bajo su exclusiva responsabilidad semejante plagio. Actualmente no se encuentra en línea, aunque conservo una copia descargada.

<sup>6</sup> Gracias a la solidaria posibilidad brindada por Samela en su momento puedo decir que de los veintinueve años de docencia universitaria que cumplo actualmente, veintitrés incluyen el trabajo con la música popular rioplatense. Esa continuidad, con todo lo que representa, también fue posible gracias a la creación de la Licenciatura en Música Popular bajo la jefatura de la Prof. Andrea Cataffo en el Dto. de Música de la Facultad de Artes de la UNLP. En el marco de esa carrera, en 2011 comencé a dictar la asignatura Producción y Análisis IV: Música Rioplatense que rescata los abordajes conceptuales y didácticos de las asignaturas Tango y Ejecución Musical Grupal, dictadas por Gustavo Samela y su equipo. En este sentido, creo fundamental identificar y reconocer los recorridos conceptuales y metodológicos de la institución que han hecho posible los desarrollos actuales.

democracia en 1983 y que en los años noventa se van reuniendo en diversos colectivos como la *Movida del Tango Joven* (Polti, 2016).

En las investigaciones referidas, con un cierre parcial a principios del siglo XXI, pude comprobar que la bibliografía específica sobre el tema era escasa. En vinculación con el género tango existían variados textos sobre su historia y las de sus actores —músicos, poetas, bailarines— pero pocos con relación al lenguaje musical. Los escasos documentos específicos encontrados presentaban tan solo una exposición acotada de algunos recursos instrumentales. Además de los clásicos trabajos de Carlos Vega (1936) uno de los estudios musicales sobre tango de mayor profundidad a los que tuve acceso en ese entonces fue la *Antología del tango rioplatense Vol. I* del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega de Jorge Novati publicado en 1980. Este material fue reeditado como CD-Rom en 2008 y cuenta actualmente con una nueva versión en formato libro publicada en 2018.

En la *Antología... Vol. 1* (1980) se hace referencia al que fuera, hasta donde se conoce, el primer trabajo orientado a la enseñanza del tango: *Escuela del Tango...* de Alfredo Bevilacqua (1911) que presenta gran cantidad de ejercicios para piano. El autor expresa en el prefacio que “al presentar este tratado cuya significación encarna el estudio rítmico y progresivo del tango, me he propuesto facilitar su interpretación” (Bevilacqua, 1911). Es al menos llamativo que desde ese momento hasta la década del ochenta no se hubieran generado materiales de estudio similares en torno al tango, incluso atravesando épocas de enorme producción artística tanto en cantidad de conjuntos y orquestas como en producción discográfica, como lo revela García Brunelli (2010). Evidentemente la enseñanza informal del tango ocurría con tanta naturalidad en los espacios de producción que no fue necesario un material escrito que la sistematizara.

Entre otros materiales significativos de principios del siglo XXI ya estaba disponible el *Curso de Tango* de Horacio Salgán cuyo tiempo de elaboración databa de, al menos, diez años antes<sup>7</sup> de su publicación en el año 2001. En los años noventa también circuló de manera informal un trabajo de Rodolfo Mederos, *El lenguaje del tango*, que nunca llegó a publicarse. También en esos años el

---

<sup>7</sup> El colega Aldo Saralegui, discípulo de Salgán, así me lo comentó alguna vez en una comunicación personal.

profesor de la EMPA Hugo Romero compiló lo que podría señalarse como el primer material específico de la guitarra en el tango: *El lenguaje del tango en la guitarra*, que fue publicado posteriormente en el año 2011.

Estas producciones se enmarcaron por una parte en la creación de una nueva institucionalidad en torno al tango como la Academia Nacional del Tango de la República Argentina en junio de 1990 (Decreto 1235/90 del Poder Ejecutivo Nacional), La Ley Nacional del Tango N°24.684 de 1996 y, ya en el nuevo siglo, la Declaración del Tango como Patrimonio Cultural Intangible de la Humanidad en 2009 por la UNESCO (Morel, 2010). Por otra parte, casi cuarenta años de estabilidad democrática, aunque no exenta de grandes crisis económicas y sociales, seguramente han sido fundamentales para impulsar el desarrollo de estudios acerca del tango de mayor trascendencia. Prueba de ello es que en este siglo XXI, y especialmente en la segunda década, la situación de producción y circulación de saberes con relación al tango es considerablemente diferente.

Son parte de ese círculo virtuoso la consolidación de varias carreras superiores de música popular, la *tradicionalización* (Martín, 2005) del tango para una porción significativa de la juventud y el importante desarrollo de la producción independiente de música y su difusión a través de internet, y la “explosión” de milongas para bailar tanto en Buenos Aires como en otras ciudades de la Argentina.

Así, en los últimos años se han editado numerosos textos y artículos de estudios musicales sobre el tango rioplatense. En el panorama actual existen variados espacios, jornadas y congresos sobre música popular (como la IASPM-AL), un creciente interés por la música popular actual en los congresos de la Asociación Argentina de Musicología, el Congreso de Música Popular de la Universidad de Villa María –que ya cuenta con más de diez ediciones–, el flamante Congreso de Música Popular de la Facultad de Artes y en iniciativas de organizaciones no gubernamentales, como el Centro Cultural de la Cooperación o el Centro Feca, entre otros.

La segunda década del nuevo siglo resultó realmente prolífica en la edición de libros elaborados por las nuevas generaciones de músicos de tango que conforman un corpus bibliográfico más desarrollado y de mayor interés. Algunos de los más importantes pertenecen a Julián Peralta (2008), Lorena Burec (2015),

Julián Graciano (2016), Claudio “Pino” Enríquez (2016, 2019). También los libros de la colección Tango Sin Fin: Paulina Fain (2010, 2019), Hernán Possetti (2014), Ramiro Gallo (2017), Eva Wolff (2018), Ignacio Varchausky (2018) y Sebastián Henríquez (2018).

En cuanto a la selección de contenidos y modos de presentación de los textos mencionados, sin duda el *Curso de Tango* de Horacio Salgán (2001) representa una referencia insoslayable. En este libro, pionero en su tipo, el autor desarrolla una primera sección en la que el recorrido incluye menciones acerca del nombre del tango, la escritura, las influencias, los “tipos” de tango —en donde se entremezcla lo compositivo y lo interpretativo— y la distinción de algunas épocas. Un elemento relevante es que Salgán menciona diversos recursos rítmicos de acompañamiento identificados con los términos cuatro, dos y síncopa (Salgán, 2001, p. 46). Esta terminología difiere de la utilizada por otrxs autorxs<sup>8</sup> en la mayoría de los textos posteriores y algunos anteriores de circulación restringida. En capítulos siguientes, Salgán presenta a través del título “Elementos de uso frecuente en el tango” materiales de contracanto, fraseo, usos y armónicos. En la segunda sección, bajo el título “Instrumentación” expone recursos texturales más frecuentes para los instrumentos o grupos de instrumentos. El libro incluye también un capítulo sobre análisis de arreglos del propio Salgán. En virtud de esta exposición puede señalarse que el autor desarrolla los contenidos según su alta experiencia personal como músico de tango, por su formación académica y por los temas estructurales de su interés. Así, se presentan en el libro comparaciones con compositores de la música europea de los siglos XVII al XIX y alusiones a intérpretes actuales de esta música como una forma de realzar el valor del tango. Salgán pertenece a una generación que todavía necesitaba defender al tango como una música “seria” en los entornos académicos. Quizás por ello también incluya como única referencia bibliográfica al trabajo *Antología del tango rioplatense Vol. 1* (Novati, 1980). Más adelante volveremos a citar su trabajo para referencias puntuales.

---

<sup>8</sup> En esta tesis utilizaremos diversos recursos de lenguaje inclusivo no sexista en línea con las recomendaciones de la Guía de lenguaje inclusivo no sexista CCT CONICET-CENPAT Y (Re)Nombrar: guía para una comunicación con perspectiva de género Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad (2021)

El material *El lenguaje del Tango* de Rodolfo Mederos (S/F) mencionado anteriormente —que Salgán no utiliza como referencia—, nunca fue publicado formalmente pero fue utilizado como material didáctico en la Escuela de Música Popular de Avellaneda durante los años noventa. En estrecha vinculación con ese material Hugo Romero confecciona *El lenguaje del tango en la guitarra*, originalmente como material de cátedra y publicado posteriormente en el año 2011. Ambos materiales son netamente prácticos que bajo el título *modelos rítmicos* identifican acompañamientos como marcato en cuatro tiempos, en uno y tres, pesante, pesante en dos, y diversas síncopas. Además de la valiosa información contenida en la presentación de esos modelos rítmicos de acompañamiento (propuestos inicialmente por Mederos) armonías de uso, giros melódicos característicos y modos de ejecución guitarrística (exclusivamente en el de Romero) existen otros aspectos comunes de estos materiales dignos de mención.

Ambos documentos inician la presentación de los contenidos desde los elementos rítmicos. Esta particularidad puede ser interpretada como una propuesta de ingreso al tema desde el aspecto que define los rasgos más característicos y diferenciables del tango en relación con otras músicas. En este sentido, una particularidad en la exposición de Mederos es la utilización del término *percusión* para referirse a los ataques de los acordes como “percusión de la armonía”, “percusión sobre los cuatro tiempos”, etcétera. Generalmente, en la enseñanza y análisis de la música académica, se hace mayor hincapié en el comportamiento de las alturas que en el discurso rítmico. En la música que aquí se trata y en gran parte de la música popular, las células y articulaciones rítmicas son las que definen principalmente géneros, especies y estilos. Esto implica un punto de partida diferente al momento de su análisis y valoración estética. Considerar tal particularidad implica un desplazamiento de ciertos enfoques que, equivocando el contexto de análisis, menosprecian a los lenguajes populares por considerarlos pobres o simples. Finalmente, otro aspecto importante es que ambos documentos incluyen aplicaciones concretas sobre obras del repertorio, como ejemplo o a manera de ejercicio. Esto sugiere una fuerte vinculación entre los recursos que se están presentando y su marco de aplicación, posibilitando también nuevas observaciones y descubrimientos por parte de quien los estudia.

De los trabajos del siglo XXI de autores más jóvenes, el libro de Julián Peralta *La orquesta típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del Tango* (Peralta, 2008) se organiza en partes llamadas: estructura, melodía, acompañamiento, Elementos contrapuntísticos, Armonía y Orquestación y una última sección de Aplicación de los fundamentos técnicos. Salvo la primera, en la que esboza algunas cuestiones de carácter compositivo, todas las secciones se orientan a la realización del tango en aspectos de arreglo e interpretación. Recoge parte de la nomenclatura utilizada por Mederos en la identificación de algunos acompañamientos como el marcato, síncopa, pesante, 3-3-2, etcétera. También posee una intencionalidad formativa en conceptos generales de enseñanza musical en cuanto a forma, armonía, modalidad, etcétera.

La colección de la Asociación Tango Sin Fin (2010-2019) representa una de las ediciones más detalladas y coordinadas en cuanto a la presentación de contenidos y terminología. Además de las particularidades de ejecución de cada instrumento en los diferentes libros, propone por un lado una estructura general en la que presenta por un lado las características interpretativas de las melodías, adjetivadas como rítmicas<sup>9</sup> o expresivas; y por otro los “modelos de marcación”, es decir los principales acompañamientos como marcatos, síncopas, pesantes, 3-3-2, Umpa-umpa, etcétera.

Cuatro de los autores mencionados –Romero (2011), Enríquez (2016, 2019), Henríquez (2018), Graciano (2016)– trabajan en sus textos los recursos guitarrísticos del tango. Proporcionan valiosas herramientas para tocar el tango en la guitarra sin hacer distinción de épocas dentro del género. Su compilación responde al diseño de “métodos” y el desarrollo del contenido, en cuanto a individualización y presentación, se funda principalmente en la experiencia personal de los autores quienes, a su vez, son experimentados intérpretes del instrumento y del género.

Claudio Pino Enríquez propone en sus libros un recorrido para el desarrollo de la guitarra solista del tango. En *El tango y sus posibilidades* (2016) ofrece arreglos escritos con una breve introducción en la que identifica los materiales texturales como el canto, el acompañamiento y la forma del arreglo (Enríquez,

---

<sup>9</sup> En la Colección aparece el uso del término *percusión* pero asociado a una forma de interpretar melodías, en vez de acordes como lo presenta Mederos.

2016). Tomás Clarke observa en su reseña del libro que el autor “propone un posible camino para la construcción de un discurso musical cohesionado, a partir de la distribución de los materiales rítmicos en función de las formas elegidas de “cantar” la melodía.” (Clarke, 2018). En la reseña al segundo volumen, *El tango y sus posibilidades 2* (2019), advierto que el autor, “en concordancia con el primer libro, sostiene un abordaje que prioriza la dimensión rítmica del acompañamiento y la melodía tanto en el entramado textural del arreglo como en sus recursos interpretativos. Presenta una propuesta didáctica explícitamente pautada, aunque su recorrido no clausura la posibilidad de obtener diferentes resultados estéticos” (Polemman, 2021). Como indicamos, son materiales que se orientan a generar arreglos solistas para guitarra y en ese sentido plantean un recorrido diferente al de nuestra investigación. No obstante, la orientación de su propuesta contiene puntos en común con nuestro objetivo de generar aportes para la enseñanza y el aprendizaje. Ya que “una particularidad del texto reside en su redacción coloquial. *Pino* escribe como si estuviera hablando en una clase: enfatizando el entusiasmo, señalando las posibles connotaciones de la terminología, *mostrando* un ejemplo, invitando a tocar en conjunto. Su trabajo describe una didáctica que incluye la posibilidad del *descubrimiento*” (Polemman, 2021).

El libro de Burec (2015) contiene un enorme relevamiento de guitarristas y conjuntos desde principios de siglo hasta 1980 y una vasta descripción de “rasgos” que caracterizan las etapas individualizadas por la autora. En ese sentido, es único en su tipo y representa una valiosa herramienta para el estudio de la temática. Por ello, en esta tesis será frecuentemente citado señalando puntualmente las concordancias y discrepancias. La periodización, nomenclatura y categorías utilizadas por la autora son diferentes a las construidas en mis investigaciones anteriores y, en algunos casos, no tienen un correlato con los demás textos sobre la temática —que son en general métodos y no estudios de casos—. Los resultados de las transcripciones también son diferentes y, consecuentemente, algunas de las conclusiones que se desprenden de su análisis. No obstante, a lo largo del trabajo dialogamos con esas propuestas a fin de sintetizar una mirada flexible y a su vez superadora.

Una referencia ineludible para llevar adelante el análisis de las primeras décadas del tango del siglo XX es el trabajo *Antología del tango rioplatense Vol. 1* (Novati

-Coord.-, 1980) del cual consideraremos especialmente las conclusiones en torno al componente rítmico del acompañamiento al tango.

Para los recursos individualizados desde mediados de la segunda década del siglo XX, dialogaremos de manera frecuente con los textos de Hugo Romero (2011) y Sebastián Henríquez (2018) ya que son materiales didácticos que se estructuran como “métodos” por lo que incluyen definiciones y nomenclatura de uso habitual en el espacio de producción de tango en guitarras. Si bien nuestro trabajo no propone una secuencia didáctica de estudio, establece análisis y categorías a partir de las cuales se establecen conceptualizaciones para la enseñanza y el aprendizaje.

También es importante la articulación con un material de cátedra que entre 2002 y 2010 desarrollamos junto con el Prof. Gustavo Samela, con la colaboración posterior de los profesores Pablo Mitilineos y Martín Jurado. Originalmente era un material de cátedra que resumía los recursos musicales específicos de las tres primeras *guardias*<sup>10</sup> del tango en un formato vinculado con la didáctica que se proponía en las clases. En los últimos años, junto con el actual titular de la cátedra de Tango, el Prof. Martín Jurado, trabajamos en la revisión de ese material para concretar finalmente el libro *Las guardias del tango. Recursos para la producción musical*. que se encuentra actualmente en revisión para su publicación.

---

<sup>10</sup> Más adelante desarrollaremos la acepción del término “guardia” utilizado frecuentemente como categoría para la periodización del tango.

## El que toca también “baila”

Una consideración necesaria para el recorrido de esta propuesta de investigación tiene que ver con el perfil de *artista-docente-investigador* de quien la lleva adelante. Si bien se puede ser “un poco de cada cosa” y tener mayor desarrollo en un área que en otra, la combinación de esas prácticas e intereses atraviesan todo el trabajo aquí presentado desde su planificación hasta sus conclusiones.

Como señalan López Cano y San Cristóbal Opazo (2014) “el rasgo que mejor caracteriza la investigación artística y la distingue de otro tipo de pesquisa académica, es que en ella la práctica musical tiene un papel fundamental, ya sea a nivel técnico, interpretativo, creativo, escénico o artístico en general” (p. 123). Desde los conceptos y categorías propuestos hasta los análisis musicales se impulsan y retroalimentan desde la propia ejecución, en donde el cuerpo también aporta certezas y limitaciones a las diversas conceptualizaciones.

Es probable que “la investigación artística en música sólo puede ser desarrollada por un artista práctico, ejerciendo sus competencias específicas en un entorno de docencia y práctica artística” (López Cano y San Critóbal Opazo, 2014, p. 45). No obstante, nuestra investigación se nutre de las miradas de investigadores que, aun prescindiendo de la práctica, aportan reflexiones esclarecedoras sobre el hecho musical.

En cuanto a la articulación con la docencia, es importante advertir la diferencia entre la transmisión de la información sobre el género y el recorrido didáctico para su enseñanza. En el primero, los hechos y materiales, sus circunstancias e implicancias y la información certera, que presume objetividad, representan la validación del conocimiento. En el recorrido didáctico, el recorte se define por objetivos que tienen que ver con la posibilidad de la apropiación de los conceptos y saberes a fin de producir un aprendizaje significativo (Pozo, 1989).

La creación del programa de Incentivos y la figura del Docente-Investigador para las Universidades Nacionales en 1995 formalizó una actividad que buena parte de los y las docentes venían realizando para el dictado de sus clases, al menos

en la Facultad de (Bellas) Artes.<sup>11</sup> Si bien actualmente ese programa se encuentra en una profunda crisis de financiamiento y funcionamiento, cabe señalar el impulso a la investigación que representó durante mucho tiempo.

El trabajo con la música popular se había iniciado en la institución casi una década antes de ese programa. El retorno a la democracia en 1983 había abierto las puertas para la inclusión de la música popular en las instituciones públicas de enseñanza musical. El Prof. Gustavo Samela (2011), pionero en la incorporación de estas músicas, lo relata de esta manera:

En el año 1984, al principio de la democracia, se creó en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata un nuevo plan de estudios. Ese plan incorporó Ejecución vocal-instrumental como nueva materia, en la que todos los alumnos debían tocar instrumentos y cantar, alternando los roles. Fui convocado, junto con las profesoras Susana Gorostidi y María Inés Ferrero, para el dictado de la nueva asignatura ... Tuvimos la idea de incluir la música popular, y para ello seleccionamos aquellos géneros que, a nuestro criterio, eran afines con el entorno cultural de los alumnos y que permitían trabajar con la transmisión oral, tal como, en general, se transmite la música popular en el campo social (p. 169).

La estrategia pedagógica incluyó géneros musicales populares a fin de favorecer la transmisión oral por sobre el uso de partituras, la utilización de procedimientos como la improvisación, la composición guiada, la creación de arreglos y la interpretación e incluso el desempeño escénico.

Para llevar adelante ese abordaje, inédito para las instituciones de formación musical formal, fue necesaria la creación de estrategias y materiales didácticos específicos para la enseñanza y el aprendizaje de estas músicas. Con el paso del tiempo, la experiencia acumulada y los cambios curriculares, el abordaje de los contenidos puntuales se fue transformando a través de los años. Se fueron generando entonces materiales didácticos para presentar y acompañar el desarrollo de determinados recursos específicos de los géneros.

Una característica del enfoque de Samela es la didáctica *exploratoria*. Él tenía siempre presente cuáles eran los aspectos centrales para sus clases en una modalidad que denominaba “taller de producción musical” en los que priorizaba:

---

<sup>11</sup> El decreto de creación manifiesta en los considerandos que “menos del 15%” de los docentes participaba en actividades de investigación científica y tecnológica (Decreto 2427/93). Cabe señalar que se refería a las tareas acreditadas formalmente y por consiguiente no incluía a las investigaciones que realizaban las cátedras para llevar adelante sus clases.

“la transmisión oral y práctica a través de la imitación, la improvisación y la composición guiadas; la incorporación de géneros conocidos y significativos para los alumnos; el conocimiento del texto-código del género escogido y también de su contexto cultural y su historia; el equilibrio entre elementos tradicionales e innovación en la producción de los alumnos” (Samela, 2011).

Esa perspectiva era sostenida a través de la articulación de fuentes históricas, sociológicas y musicológicas con ideas y conceptos desarrollados a través de la práctica y el análisis musical. A partir de 1990, Samela comienza a dictar Tango –primero como seminario y luego como asignatura anual en el 2000– y traslada esa matriz metodológica de investigación y docencia para la enseñanza del género.

Un recurso también utilizado por Samela era la lectura y discusión de biografías de los protagonistas de época. En esta práctica el objetivo no era reparar en relatos mitológicos que abundan en los textos históricos del tango. La lectura conjunta se orientaba a señalar aspectos que colaboraran en la reconstrucción de un entorno social determinado en el que esos hombres y mujeres manifestaban su arte. Una concepción alejada de enfoques románticos que ponen el centro sólo en el actor, su obra y su extrema subjetividad. En concordancia con lo que señalaba Luis Rubio (en Belinche, Larregle, 2006) quien en aquellos apuntes de la primera cátedra de “Apreciación Musical” de la FDA proponía una mirada que intentara “desmitificar a la obra de arte consumada e insuperable, desentrañando de su estructura y su contexto histórico los materiales, las herramientas y las condiciones que la hicieron posible y necesaria” (p. 11).

## ¡Ponele onda!... y novena bemol<sup>12</sup>

Ese abordaje en torno a la consideración de la obra de arte, esa posibilidad de desmitificar su carácter “insuperable” que mencionaba Luis Rubio (en Belinche, Larregle, 2006, p. 11), es aplicable al acercamiento de los géneros musicales de la música popular. Más adelante, analizaré la temática de género desde perspectivas sociológicas y musicológicas. En este punto me interesa asociarla a la didáctica de la música.

En trabajos anteriores desarrollé la hipótesis de que, en las clases de música popular en instituciones públicas, cuando se dan indicaciones a los estudiantes se recurre frecuentemente a dos “maneras” de estructurar la devolución (Polemman, 2015). La primera posee características intangibles ancladas en “supuestos culturales” o emocionales que no necesariamente son compartidos por los estudiantes. La segunda, se sustenta principalmente en cuestiones “técnicas” de alto grado de precisión vinculadas a usos genéricos específicos, recursos armónicos o instrumentales –*yeites*– que, adecuados o no, tienden a fragmentar el conocimiento.

Existe un patrimonio cultural intangible que requiere ser preservado e invocado cada vez que sea posible ya que es una forma de resistencia y de construcción de identidad. No obstante, en el ámbito de la enseñanza, en muchas ocasiones las observaciones producen el efecto contrario: generan distancia, extrañamiento, sensación de incapacidad. Porque si a una o un estudiante se le dice que “ponga swing” o “sentimiento tanguero” y no sabe a qué se refiere, es más probable que aumente su frustración a que descubra una nueva posibilidad expresiva.

Silvia Carabetta (2006) releva en sus estudios cómo esa intangibilidad se transforma en una imposibilidad cuando un docente bonaerense entrevistado indica: “yo puedo ver una partitura de una chacarera, la puedo tocar, pero me sale porteña [...] cuando un bombisto santiagueño toca [...] le da otro color; ese elemento se lo enseñaron en forma oral [...] en forma empírica [...] de una generación a otra [...] eso lo tiene en la sangre” (p. 52). Juan Ignacio Pozo (2020)

---

<sup>12</sup> Este capítulo retoma ideas desarrolladas inicialmente en el artículo “Ponele onda y 9ª bemol. Sobre vaguedades y tensiones en la enseñanza de la Música Popular” (Polemman, 2015)

y su equipo señalan en un estudio reciente que “sabiendo lo que un profesor o un alumno dice o cómo interpreta lo que pasa en un aula, podemos inferir algunos rasgos esenciales de lo que ese profesor o alumno hacen en el aula” (p. 167). Y si lo que se expresa como punto de partida es una limitación, seguramente así será recibida por los y las estudiantes al momento de trabajar con esos saberes.

Coriún Aharonian (2000) hace más de veinte años, se hacía la pregunta acerca de cuáles serían los principios metodológicos para llevar adelante la enseñanza de la música popular. A través de una mirada crítica, que por momentos pareciera contraria a la posibilidad de que la música popular pueda ser enseñada en instituciones formales, señala por ejemplo que “en cuanto a la enseñanza de la interpretación en música popular, esta se convirtió, en la mayoría de los casos, en un mecanismo de paralización de los procesos socioculturales normales, de esclerosamiento de conceptos, de fijación a fuego de esquemas del pasado” (p. 18). Posteriormente, hace referencia a la enseñanza del jazz en universidades estadounidenses que “han llevado al surgimiento de músicas aburridas y sin nervio” (p. 20). No obstante, en su propuesta de abordaje en el estudio de las músicas populares se advierte un acercamiento quizás excesivo hacia la música culta cuando recomienda que un compositor popular “necesita tener una visión lo más completa posible de qué se hace en el terreno de la música culta, en la metrópoli y en su propio ambiente ... con un buen conocimiento de las vanguardias posibles es un creador más libre” (p. 21) El problema, como señala Silvia Carabetta (2008), es que de este modo “las expresiones musicales populares se estudian [...] buscando “encajarlas” en las categorías de análisis desarrolladas por la música académica” (p. 53) y ello incluye a la didáctica. Así, los abordajes enunciados como más “autóctonos” o “populares” terminan siendo academicistas o, en sentido inverso, las propuestas que intentan rigor académico generan aprendizajes más casuales o informales que institucionales.

En el punto “Se dice de él” relevamos textos que guardan estrecha relación con la temática de esta tesis. Sin embargo, esos materiales se enmarcan en un universo mayor de textos de enseñanza de música popular en cuyas características vale la pena reparar.

Partiendo de un marco de extrema valoración y reconocimiento a la enorme labor que implica pensar, escribir y editar un libro para personas cuya formación profesional estuvo más ligada a la producción musical que a su enseñanza; una mirada crítica guiada por el problema planteado más arriba devela una serie de contradicciones.

En términos generales, gran parte de los textos tienen el formato de *método* es decir que persiguen un fin formativo relativamente autónomo para el lector. Además, casi todos incluyen un CD de audio con ejemplos. De alguna manera, recogen la tradición académica de los libros *técnicos* de armonía, enseñanza instrumental, interpretación en estilo, etcétera. A partir de la hipótesis planteada, una posible forma de analizar estos materiales es identificándolos en dos grandes grupos de observaciones: las *intangibles* y las *tecnicistas*.

Las “observaciones intangibles” casi siempre están referidas a aspectos interpretativos. Realzan la dificultad de “explicar la expresión” y generalmente se encuentran vinculadas con géneros específicos cuyo estudio y realización interpretativa sería difícil de guiar y obtener. En esa línea se podrían incluir, entre otras, algunas frases del guitarrista y profesor Hugo Romero de su libro *El lenguaje del tango en la guitarra*. Es un libro editado en el año 2011 que el autor venía utilizando desde mucho antes en sus clases y que fue pionero en cuanto a la formalización escrita de los recursos guitarrísticos para el género. Su material tiene características de “método” y hace explícitos los recursos necesarios para la ejecución del tango en la guitarra. No obstante, en el prólogo y a modo de síntesis recurre a *lo intangible* cuando dice que al tocar “[...] hay que poner el temperamento tanguero, la “mugre” y el sentimiento, sin exagerar, pero con la expresividad que el género requiere” (Romero, 2011, p. 5). Sucede con frecuencia que este tipo de indicaciones se traslada literalmente a los espacios áulicos sin la necesaria aclaración de a qué se refieren. “Temperamento tanguero, la “mugre” y el sentimiento” son de acceso, por lo menos, dificultoso para un aprendiz de tango y entonces la indicación puede quedar carente de sentido.

El libro *Armonía Funcional* (2006) de Claudio Gabis es un soporte de gran valor para el estudio armónico en música popular. Posee principalmente una orientación “técnica”, compilativa que analizaré más adelante. Sin embargo,

aporta algunas frases a esta orientación *intangible* cuando dice que “cada tipo de tríada posee una personalidad sonora reconocible [...] lo cual permite atribuirles cualidades concretas: Tríada Mayor: alegría, esperanza. Tríada Menor: tristeza, desilusión; Tríada Aumentada: euforia, incertidumbre [...]” (p. 102). Estos conceptos se encuentran claramente ligados a la antigua *doctrina de los afectos* del barroco. Pero actualmente ni la física acústica, ni la psicología de la música, han podido garantizar semejante relación estímulo-respuesta. En la práctica docente diaria tampoco es posible comprobar que los estudiantes manifiesten estas emociones al momento de la audición y/o ejecución de dichas sonoridades. Entonces, la vinculación de los afectos con las sonoridades queda forzada y un poco obsoleta.

El libro *Cajita de Música* (2011) de Juan Falú aporta —junto con otros clásicos, como *Folklore para armar* de María del Carmen Aguilar (1991)— valiosa información para la enseñanza del folclore tanto a nivel formal como informal. En una de sus páginas, y como una forma de establecer diferencias entre algunas danzas que poseen similitudes rítmicas, señala que “...el gato será apropiado para lo picaresco, la chacarera para expresar más vigorosamente las emociones y el bailecito para el galanteo” (p. 35). Por supuesto que estas vinculaciones tienen un anclaje cultural en el marco de los usos y costumbres de una parte de la comunidad. Aunque, en lo que atañe a mi experiencia docente, es difícil comprobar que los estudiantes manifiesten “picardía” o “galantería” en la ejecución de esas danzas o casi en ninguna otra, aun cuando están “muy bien” tocadas. Juan Falú (2008) intenta transmitir en esa frase reminiscencias que para él son claras, concretas, que refieren a una experiencia vivida. Él mismo define en una entrevista que en el marco de la enseñanza institucionalizada de la música popular es necesario “que el docente tenga vivencias en el campo de la música popular, no solo en la enseñanza sino en la vida artística” (en Polemann, 2008, p. 72). Lo que sucede actualmente es que la mayoría de los docentes se formaron en la misma institución en que trabajan. Entonces: la experiencia musical puede —y debe— ser construida paralelamente a —y en— la formación académica. Pero las vivencias, las imágenes, los recuerdos, la “galantería” o, quizás mejor, la seducción, serán otras.

Juan José Mosalini, en la –no tan– lejana París y con relación a cómo aprendió a tocar tango y como se organizó para enseñarlo “afuera” de la tierra que lo vio nacer me revelaba en una entrevista:

Todos los elementos de estilo se hacían por copia como una especie de espejo: “hacé así”. Y se producía un sonido y vos mirabas y decías: él articuló, apoyó el talón, atacó, el estacato lo hizo de tal manera, con la muñeca con los dedos con los brazos. [...] Toda una cantidad de cosas que, obligado aquí en donde la referencia es otra, porque hay grabaciones y demás, pero no está esa vida cotidiana del mundo nuestro, [...] acá hacía falta organizarlo y codificarlo lo más posible (Mosalini, en Polemann, 2001).

Y aquí propongo cierta analogía: en repetidas oportunidades, los estudiantes locales reciben ese tipo de indicaciones ancladas a la cultura como “extranjeros”. No porque lo sean necesariamente, sino porque esas imágenes no se vinculan con sus experiencias vitales, no forman parte de sus recuerdos. Entonces caen en el olvido o en la frustración por no “haber vivido” esa maravillosa y auténtica experiencia.

Un matiz o estilo diferente en la búsqueda de indicaciones expresivas de difícil enunciación son las que remiten a fenómenos de la física –y no de la física acústica precisamente–. En el caso del tango es muy frecuente un tipo de fraseo melódico en donde se produce una creciente aceleración de los ataques y, según Hernán Possetti en su libro *El piano en el tango* (2015), esta aceleración “ha sido descrita por los músicos de tango como la *pelotita*” (p. 55). Profundizando esta línea, Possetti elabora otra analogía para describir cambios en el ritmo melódico:

[...] imaginemos una tela suspendida en el espacio de forma horizontal y en tensión. Dejamos caer un objeto pesado, como una esfera de metal, hacia la cual la tela se curvará. Ahora dejamos caer pequeñas esferas menos pesadas sobre la tela. Estas giran cada vez más velozmente hacia la bola de metal. Consideremos que la tela es la frase y la bola de metal es la nota que señala el momento de mayor peso expresivo. De aquí en adelante llamaremos a esa nota la *nota de destino* (p. 41).

Seguramente para el autor será una imagen apropiada en el marco de sus clases para su objetivo didáctico. Personalmente, me resulta difícil seguir la actividad planteada y luego imaginar su musicalización. Sin embargo, en un pasaje anterior del libro menciona un aspecto central para el tratamiento del fraseo en el tango, cuando dice: “A través del fraseo se enfatizan las inflexiones expresivas que, en analogía con el lenguaje hablado, son los signos de puntuación de un pasaje musical” (p. 41). La forma de hablar de los rioplatenses de las primeras décadas del siglo XX es la fuente principal de información para el fraseo del

tango, más que las esferas de distintos tamaños y materiales. Y esta particularidad puede ser cotejada a través de las películas de época y programas radiales que dan cuenta de los usos habituales tanto “actorales” como del *argot* ciudadano. García Brunelli (2015) refuerza la hipótesis de esta influencia cuando afirma que “la libertad rítmica de la melodía se logra por la aplicación de anticipaciones, retardos, síncopas y otros recursos, que se emparentan con la cadencia del habla porteña” (p. 167).

Para desarrollar el otro grupo de observaciones, las *tecnicistas*, resulta apropiado observar los índices temáticos de los libros: en ellos se advierte la necesidad de compilar y clasificar una gran cantidad de información que, aparentemente, no está disponible en otros espacios o no de la manera en que el autor desea presentarla.

Volviendo al libro de Gabis (2006) su contenido transita desde: el material constitutivo de la música, el sonido, pasando por los sistemas de notación, los sistemas tonal y modal —actual— y una gran cantidad de combinaciones y posibilidades de acordes y cadencias. Propone 423 subtítulos en 374 páginas. En un libro que sigue la línea de los tratados de armonía “popular” —como los de Enric Herrera (1990/1995) por ejemplo— una estructura de estas características y un índice frondoso son muy útiles para la búsqueda de información específica. Sin embargo, cuando este modo de organización se traslada a clases y proyectos pedagógicos se genera una profunda fragmentación del conocimiento.

El pianista y compositor Gustavo Beytelmann me advertía en una entrevista sobre los riesgos de trasladar modelos desarrollados desde otras músicas, incluso populares: “Si los modelos de las escuelas populares son los modelos tipo *Berklee* yo digo: no. Es un modelo para armar donde no hay conciencia ni de la lengua, ni del discurso, ni de las funciones [...] Aprenden a mimar una música” (Beytelmann, en Polemann, 2001). Por supuesto que Beytelmann no se refiere al libro de Gabis —que no existía al momento de la entrevista— ni a ninguno de los que analizo en este estudio. Pero da cuenta de cierta dificultad al momento de organizar pedagógicamente el estudio del tango rioplatense cuando se trasladan modelos europeos del siglo XIX o norteamericanos del siglo XX.

Otro caso similar es el ya clásico libro de Rodolfo Alchourrón *Composición y arreglos de música popular* (1991). En él se ocupa, principalmente, de cuestiones operativas: las definiciones son más bien escuetas y rápidamente se establecen directivas de cómo llevar adelante una tarea. En el espacio de los Arreglos, los contenidos refieren a cómo se “debe” escribir. Los subtítulos proponen el tratamiento de: escritura a dos partes, escritura a tres partes, escritura en bloque a 4 y 5 partes, etcétera. En este tipo abordaje hay un aspecto importante a señalar ya que la problemática de escribir la música popular “como suena” atraviesa fuertemente las discusiones de la enseñanza. En muchas propuestas de formación, el énfasis puesto en el área de la lectoescritura da “tranquilidad” académica, genera la sensación de que hay un conocimiento concreto que se transmite y desarrolla. A través de esta mirada, parecieran no acreditar suficiente conocimiento las grabaciones o los videos de las versiones de las distintas producciones. Así lo señalaba Aníbal Arias en una entrevista que le realicé en 1998, en la que se refirió al proceso de formalización de sus arreglos, tarea que realizó cuando fue convocado para dar clases en la pionera Escuela de Música Popular de Avellaneda:

yo los tocaba –a sus arreglos– así, intuitivamente. Como conozco el género y domino el instrumento, entonces los venía tocando pero sin escribirlos porque nadie me los pedía. El hecho de que se me nombrara profesor o maestro de la escuela fue un motivo para que quedara ya escrito” (Arias en Polemann, 1998).

El libro *Cajita de música* (Falú, 2011) incluye un importante apartado de arreglos escritos por expertos. La transmisión oral de antaño de la música popular pareciera ser reemplazada por la transmisión escrita, aun cuando los propios autores de esos materiales advierten que no es posible escribir “todo”.

Cabe hacerse la pregunta, entonces, acerca de cómo desarrollar un abordaje alternativo que pueda subsanar las dificultades mencionadas. Muchas veces es necesario recurrir a una metáfora, imagen o comparación para buscar “por otro lugar”, para fomentar el pensamiento intuitivo, la resolución de problemas, y de esta manera generar, quizás, nuevas músicas. También es cierto que es imprescindible dar indicaciones técnicas específicas en el marco de la enseñanza instrumental o explicitar recursos propios de los géneros que se estudian. Pero como en otras tantas situaciones de la enseñanza, la pregunta se puede trasladar al *cuándo* y en qué *grado* de profundidad. Quizás la pregunta

sea en qué momento se da una u otra indicación, cuál es el nivel de relevancia que adquiere y, en el caso de la música popular, a qué momento de la producción musical se debe aplicar la indicación para que no genere frustración.

[Volver al índice](#)

## Capítulo 2

### ¿Cuál es la música?

Cierta saludable necesidad de poner las cosas en contexto nos obliga, por lo menos, a hacer mención del marco en el cual se desarrolla nuestro estudio: la *música popular*. Cualquier definición que intenta abordarla es atravesada, necesariamente, por los estudios en torno a la *cultura popular*. Como señalaba Oscar Blanco a comienzos de este siglo “el estudio del problema de la cultura popular implica, ante todo una toma de posición” (Blanco en Zubieta, 2000, p. 17). Las categorías utilizadas para definir las producciones artísticas y su entorno social se encuentran atravesadas por posicionamientos ideológicos situados. Así “el concepto de popular tuvo una suerte de transformación histórica: desde *lo popular como propiedad del pueblo* [...] a *lo hecho para el pueblo*, a lo consumido por el pueblo” (Burke [1978] en Zubieta, 2000, p. 19). Estudios sobre la *cultura popular*, *cultura de masas*, *cultura de elite*, fueron abordados a lo largo de la historia por diversas disciplinas con resultados dispares. García Canclini (2001) advertía esta problemática cuando aseguraba que “Las ciencias sociales contribuyen a esta dificultad con sus diferentes escalas de observación” (p. 37). El impacto de la *globalización* sobre “las culturas” y el avance de las *industrias culturales* complejizan aún más el análisis donde prima el concepto de *hibridación* por sobre los planteos esencialistas. Numerosos estudios (Ochoa 2003, Fabbri, 1982/2006) advierten que la música popular no “es” ni se manifiesta de una sola manera.

A esta altura de las investigaciones, es casi más fácil definir a la *música popular* por lo que *no es* que por lo que la caracteriza: todas las músicas de origen clásico-romántico europeas —central y periférica— no son para nosotros, para Latinoamérica, músicas populares. Por otra parte, las músicas llamadas *contemporáneas*, de gran tradición ya en nuestro suelo pero inevitablemente derivadas de las estéticas europeas de principios del siglo XX, tampoco son músicas populares.

Diego Fischerman (1998) aporta algunos recorridos posibles para la identificación de lo que hoy llamamos *música popular*. En trabajos de hace unas décadas pero que todavía mantienen su vigencia, vincula fuertemente la identificación de esa música con la aparición de los entonces nuevos medios masivos de comunicación a principios del siglo XX. Señala que “hasta la irrupción del disco y la radio, la música popular era efectivamente eso, lo que se cantaba, se tocaba y se bailaba en el ámbito popular, fuere éste urbano o rural.” (p. 116). Esta posibilidad de registrar y luego reproducir músicas en un ámbito diferente al que les dio origen generó un impacto significativo, no sólo en la inmediata difusión, sino en sus modos de producción. Está claro que, al menos en nuestro país, se dio en el marco de un profundo cambio social derivado de la crisis del proyecto de la generación del 80 que buscó fomentar la producción y difusión de una música “nacional” como un recurso más para desplazar “ideas foráneas” que perturbaran la perpetración de los sistemas de opresión.<sup>13</sup>

Volviendo al proceso principal que nos ocupa, y nuevamente en palabras de Fischerman (2004), en el siglo XX “aparece [...] una música de tradición popular que ya no es popular (totalmente popular) en cuanto a sus usos” (p. 32), es decir, que ya no son necesariamente los del baile y la fiesta popular. Sin embargo, a partir de esta situación se refuerza su vinculación con el pueblo a través de la difusión en los medios masivos de comunicación. Esta mirada plantea un punto de vista que, sin ser irrefutable, puede aportar cierta claridad al problema: la *música popular*, como producción identificable, como géneros distanciados de los marcos folclóricos que los cobijaron en su origen, nació con el siglo XX y al calor de las, entonces, nuevas tecnologías. Y esas nuevas tecnologías modificaron significativamente las relaciones entre artistas y su público. Juan Pablo González (2001) arriesga una definición que podemos incorporar cuando entiende a la música popular urbana como “una música mediatizada, masiva y moderna. Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones” (p. 38).

---

<sup>13</sup> La incipiente organización gremial, las reiteradas revoluciones yrigoyenistas de fines del siglo XIX, la Ley de Residencia de 1902 para expulsar anarquistas y socialistas, el hacinamiento en los conventillos, entre otros acontecimientos y situaciones, completan un panorama por demás complejo y controversial en el nacimiento de una rica etapa de la cultura nacional.

En los años sesenta, Carlos Vega (1965) acuñó el término *mesomúsica* para nombrar a esa “música de todos”, diferenciándola de la folclórica y la académica y rastreando sus orígenes incluso hasta ciertas obras de compositores académicos de siglos anteriores. Numerosos estudiosos rioplatenses han utilizado, retomado y actualizado ese concepto. Es muy interesante el relato que realiza Coriún Aharonián (1997) del derrotero del término *mesomúsica* y las discusiones que giran en torno a él. Sin perjuicio del aporte altamente significativo que semejante identificación supuso, desde el siglo XXI es difícil tomar esa terminología sin una cierta incomodidad, al menos en algunas de sus implicancias valorativas. Porque una música que está en “el medio” de otras, entre las “superiores” y las “inferiores”, o que se establezca como un “elemento civilizador por excelencia”, no parece responder a las necesidades contemporáneas de una producción artística que se encuentra más bien en el centro de la escena principal dada su inmensa producción y repercusión.

Es por ello que las discusiones sobre el “valor” de la música popular son todavía necesarias. Hace veinticinco años Simon Frith (1987) se hacía una pregunta que aún hoy tiene vigencia: ¿Cómo hacer juicios de valor sobre la música? Desde la mirada romántica en la recopilación de cuentos de los hermanos Grimm, a principios del siglo XIX, hasta el “descubrimiento” de la *mesomúsica*, se han desarrollado estudios, discusiones y conceptos que, por un lado, han visibilizado esos productos culturales pero, por el otro, los han moldeado según los cánones validados por las clases dominantes. Esa “defensa” de lo popular surge como resistencia a la mirada despreciativa instalada desde “la academia”, con el fin de fundamentar los estudios sobre las músicas populares.

Esta problemática tiene plena vigencia —y quizás haya tomado más fuerza en los espacios de formación en música popular— pero, afortunadamente, existen valiosos estudios que no solo develan ese “valor” sino que, incluso, establecen criterios de articulación entre el arte popular y la comunidad, superadores de esa dicotomía. En el caso de la música, Frith (1996) sostiene que “no es que un grupo social tiene creencias luego articuladas en su música, sino que esa música, una práctica estética, articula *en sí misma* una comprensión tanto de las relaciones grupales como de la individualidad, sobre la base de la cual se entienden los códigos éticos y las ideologías sociales”. Desde la antropología, las nuevas lecturas sobre los estudios *folclóricos* permiten repensar la vinculación con “el

pasado” y generar un diálogo que profundice los significados sin necesidad de cercenar las nuevas ideas. Alicia Martín (2005) es categórica en ello cuando dice que “el folclore no remite a la repetición automática, acrítica o irreflexiva de los hábitos y tradiciones culturales. El pasado se transforma en un activo configurador del presente” (p. 7).

## Todo tiene su estilo

La discusión sobre género y estilo es interdisciplinar y compleja. Si bien no es objeto central de este trabajo el estudio de esta problemática, se hace necesario recorrer algunas reflexiones en la utilización de estos conceptos.

Como punto de partida y desde un abordaje sociológico se consideran a los géneros como “...clases de textos u objetos culturales, discriminables en toda área de circulación de sentido y en todo soporte de la comunicación.” (Altamirano, 2002, p. 101). Para Franco Fabbri (1981) “un género musical es un conjunto de hechos musicales (reales o posibles) cuyo desarrollo se rige por un conjunto definido de normas socialmente aceptadas.” (en Fabbri, 2006, p. 3). Claramente el tango puede ser identificado como un género musical: hay producciones musicales reales que se definen con ese nombre y que se enmarcan en un conjunto de normas socialmente aceptadas tanto musicales como poéticas y danzables. Como señala Juan Pablo González (2013) “basta que para un conglomerado de personas una práctica musical tenga sentido, los identifique y les sea útil, para que lo podamos considerar género” (p. 87).

A la vez “Los géneros musicales son aceptados como naturales por una cierta comunidad. [...] La construcción de una categoría genérica se da a través de un proceso de eliminación de la diferencia a favor de la semejanza y dicho proceso es siempre estético e ideológico.” (Ochoa, 2003, pp. 86-87). Es por ello que existen importantes diferencias sonoras y performáticas en torno a ese *tango*, según las distintas comunidades, tanto a nivel geográfico como a lo largo de la historia de los últimos ciento cuarenta años. Entonces, es necesario acotar un poco más los alcances de la categoría genérica.

En el título de la tesis se hace referencia al *tango rioplatense* dado que se lo considera dentro de un conjunto de *músicas rioplatenses* en virtud de que su gestación y desarrollo se dio en ambos márgenes del Río de la Plata (Novati, 1980) y comparte territorio, prácticas y grupos profesionales con otros géneros como el candombe, la milonga y la murga (Domínguez, 2009). Es así que “se convierte [...] en un medio que refleja la identidad cultural de la gente del Río de la Plata” (Aharonián, 2007, p. 77).

El *tango rioplatense* contiene, a lo largo de su historia, sonoridades distintas cuya consideración introduce la necesidad de identificación de los *estilos* dentro del género. Por una parte, se puede considerar la idea de que “el estilo remita más fuertemente a la consideración del cambio histórico y al carácter conflictivo de cada producción” (Steimberg en Altamirano, 2002, p. 103). Esta acepción, en paralelo con concepciones estandarizadas de la música erudita como “estilo barroco”, “estilo clásico”, etcétera., nos permitiría identificar a las *guardias del tango*<sup>14</sup> como diferentes *estilos de tango*. Por otra parte, es muy fuerte la vinculación de la idea de *estilo* como un rasgo individual, perteneciente a un sujeto (a un artista) en particular (Bajtín, 1982). En la tradición de escritura sobre el tango es muy frecuente esta acepción: como “estilo decareano” (De Lara y Roncetti 1968) o “estilo pugliese” (Liska, 2005). En la mayoría de los casos en que se lo utiliza asociado a un referente no se reflexiona sobre la dimensión del concepto. Mercedes Liska (2015) lo problematiza advirtiendo la dificultad de la caracterización de un “estilo musical” y propone la idea de que “puede ser entendido como la selección de determinados recursos musicales, consolidando un sentido de coherencia totalizadora de los elementos seleccionados [...] la constitución de un estilo musical sugiere, en primera instancia, un proceso de selección” (p. 30).

Sin embargo, la selección no es exclusivamente musical y la pertenencia y aceptación de determinadas producciones culturales dentro de un género tampoco se resuelve amigablemente. En todas las épocas, sobre todo de transición entre *guardias* se han generado grandes disputas entre quienes se consideran parte de una tradición y quienes osan desafiarla. La mirada de Ana María Ochoa (2003) de hace veinte años atrás tiene plena vigencia cuando

---

<sup>14</sup> Más adelante desarrollaremos el alcance del concepto de *guardia* para los estudios del tango. Sintéticamente se lo puede asociar al concepto de período u época.

señala “las violentas luchas que se dan cuando hay dificultades de frontera en los géneros musicales, tales como las que se dan entre los adeptos al tango gardeliano *versus* al tango de Piazzolla” (p. 86).

Actualmente, ese conflicto se traslada a la consideración del *tango electrónico*. Ante la clara imposición del nombre a escala mundial que no permite casi margen de negación, la discusión “menos violenta” se orienta en intentar determinar cuál es el sustantivo y cuál el adjetivo: si el *tango* es el género y lo *electrónico* define un estilo, o si es *música electrónica* con reminiscencias a sonoridades tangueras. Aunque, una vez más, no es solo cuestión de músicas.

María Emilia Greco (en Liska y Venegas, 2016) lo sintetiza claramente cuando señala que “los tangueros electrónicos han sido cuestionados tanto por no cumplir con los preceptos marcados por la tradición del tango, como por haber creado un producto de impacto comercial y masivo” (p. 86).

En nuestra investigación, las discusiones sobre los *estilos guitarrísticos* no incluyen tanta condena o descalificación. No obstante, al profundizar en la determinación de posibles “escuelas” o modos de utilización de recursos para generar una determinada sonoridad, con frecuencia aparecen valoraciones que solapadamente siguen sosteniendo cierta autenticidad en relación con alguna tradición o mito de origen: si los guitarristas de Gardel eran más *folkloristas* que *tangueros*, si Roberto Grella utilizaba recursos musicales que se alejaban un poco del tango y entonces José Canet conservaba más la tradición —aun cuando utilizara conjuntos de cuerdas con guitarras y eso no responda a tradición alguna—; son solo algunas de las disputas que se presentan en torno al tema.

Veamos a continuación una forma de repensar esos conflictos.

## ¿De qué color es el tango?<sup>15</sup>

La problemática sobre el origen o, mejor dicho, sobre los orígenes del tango, se remonta a unas pocas décadas posteriores a su consolidación como género musical. Sintéticamente, desde el punto de vista musicológico, las danzas y canciones aceptadas (o discutidas) como antecedentes del tango son la habanera, la milonga y el tango andaluz. Se podría aventurar que la aceptación de cada una como parte constitutiva del proceso de conformación del tango implica una mirada social y hasta política en el establecimiento de una cuna del género.

Carlos Vega, el padre de la musicología argentina, realiza los estudios fundadores sobre las *Danzas y Canciones Argentinas* que publica en 1936. En ese libro presenta un capítulo sobre “El tango argentino” que, inicialmente, se preocupa por defender como objeto de estudio:

El desdén por la consideración y estudio del Tango porteño resulta de una completa falta de sentido histórico. [...] es claro que nos falte la autonomía de pensamiento necesaria para comprender que el Tango, [...], se produce y obra como cualquiera de los viejos bailes criollos (Vega, 1936, p. 231).

El tango de entonces era música de moda, masiva, “música ligera” para muchos. Por lo tanto, para analizarlo era necesario emparentarlo con los bailes criollos que ya gozaban de mayor estatus para su estudio. En su exposición Vega intenta rastrear en diversos documentos y en sus entrevistas un recorrido en el cual el Tango Andaluz, venido de España a través de la zarzuela pero también del flujo de inmigrantes, sería el antecesor directo del tango llamado por él “porteño” o “argentino”. En algunos de los tangos locales cantados por sus informantes encuentra gran parecido con tangos andaluces del siglo XIX. Compara letras que han sido transformadas pero que conservan parte de su estructura o usos fonéticos y melodías similares. Paralelamente, establece un recorrido de desarrollo danzable en el que el tango andaluz, despojando de su danza en el viaje a América, es utilizado como base musical para el desarrollo del tango argentino y es así como “el tango andaluz inicia, con la adopción de la coreografía porteña, el proceso de su argentinización” (Vega, 1936, p. 268).

---

<sup>15</sup> Este capítulo retoma ideas desarrolladas inicialmente en el artículo “¿De qué color es el tango? Civilización y barbarie en la búsqueda del origen del tango.” (Polemman, 2019)

Finalmente, Vega (1936) expone su tesis no sin advertir los riesgos sobre comparaciones estáticas: “Entre el primitivo tango andaluz, de coreografía femenina individual, y el moderno tango argentino, de pareja enlazada, no hay semejanza alguna. [...] sin embargo, aquello dio esto. En el caso del tango [...] fue preciso acudir a ese cotejo para establecer la identidad de la forma antigua andaluza con la primitiva forma musical criolla” (p. 272) De esta manera el tango “porteño” o “argentino” tendría cuna andaluza, que desde siglos atrás implica “española”, es decir, madre patria “blanca”.

Como señala Pablo Kohan, “Vega da a entender, con insistencia, que el tango argentino no es africano en ninguno de sus aspectos” (p. 81). A la vez “en su afán por quitar cualquier americanismo o africanidad ya no al tango argentino sino al español” (p. 82).

Aquí es importante hacer un señalamiento: Vega estudia el tango cantado, el que recuerdan cantando sus informantes. Esta delimitación implica poner el foco en un tipo de manifestación del género en desarrollo: la vocal-cantada.

En el derrotero de la melodía andaluza *Señora Casera* devenida luego en *Andate a la Recoleta* ya identificada como de tango criollo, Roberto Selles (2010) relata cómo “en 1876, durante los viajes en tranway (a esa antigua melodía) se le improvisaron nuevas coplas que aludían a la inminente quiebra de la empresa Tranvía Argentino” (pp. 34-35). Es decir que esa melodía tenía una apropiación popular que no necesariamente es lo que la transforma en un “tango”.

En el marco de la *murga porteña*, María Eugenia Domínguez (2012) señala que “los *murgueros* utilizan el término *astracanada* para referir a la realización de temas nuevos a partir de otros divulgados por los medios de comunicación o bien de canciones de dominio público que son ampliamente reconocidas por las audiencias en carnaval” (p. 53). Esta práctica popular contemporánea se remonta a una tradición anclada del pasado. Entonces, no sería tan descabellado suponer que esos tangos andaluces cantados con otras letras y modificados en esa adaptación tuvieran que ver con esa apropiación popular que podría haber colaborado en la conformación posterior del tango cantado de fines del siglo XIX. A partir de esta hipótesis, esos tangos también sería producto del modo de producción típicamente *murguera* y no exclusivamente *tanguera*.

Volviendo a la idea de “color”, en el otro extremo, con mucha menor reputación por su rigor científico pero también por su postura de identidad rioplatense y latinoamericanista, está Vicente Rossi,<sup>16</sup> que en su libro *Cosas de Negros* inicialmente publicado en 1926, ensaya un origen del tango que poco tiene que ver con el que establecerá Vega años después. La hipótesis central de Rossi es que el tango resulta de la Milonga y esta posee un origen netamente afro-rioplatense:

Ningún otro antecedente ni circunstancia pudieron inspirarla; la Milonga no tiene ascendiente que le haya transmitido su estructura y su técnica, es netamente nuestra; el Tango nunca existió en forma de danza, en ninguna parte, pues el “tanguito” antillano, único en el mundo, son unos pasos brevísimos que nada tienen que ver con nuestro Tango, o sea, con nuestra Milonga.

Su música inspirada en la africano-cubana, fácilmente se transformó en un arte espontáneo propio, cuya brevedad técnica e injenuidad armónica fué ampliada y fijada por los profesionales de la pauta, mejorando hábilmente la versión “académica” sin descaracterizarla, lo que no sucede siempre (Rossi, [1926] 1958, p. 147).

Aclara también que nada tiene que ver con el tango andaluz-antillano y, por otra parte, señala el espacio privilegiado en el que se produce tal transformación ya que “Es, pues, el Teatro Rioplatense quien convirtió la Milonga en Tango y dió a éste perduración y fama” (Rossi, [1926] 1958, p. 147).

Más adelante refuerza la idea de su origen montevideano: “El Tango es conceptualizado “arjentino” en el extranjero porque arjentinos fueron los que lo exportaron, y como consecuencia de esa ciudadanía se hizo lejítimo rioplatense: nacido en Montevideo y bautizado en Buenos Aires” (Rossi, [1926] 1958, p. 155).

Un continuador de la mirada afro-rioplatense en la conformación del tango será Pintín Castellanos,<sup>17</sup> quien en su ensayo *Entre cortes y quebradas* (1948) retoma pasajes completos del libro de Rossi.

Para poner paños fríos en la disputa del origen, años más tarde otro uruguayo intentará proponer una solución consanguínea diferente estableciendo que “se ha hablado hasta el cansancio de que la Habanera engendró a la Milonga y que

---

<sup>16</sup> Al inicio de su libro aclara: “Cuando el lector crea encontrar errores de los llamados entre nosotros “de lenguaje” o “gramaticales”, tenga presente que no lo son, que así lo ha dispuesto el autor, tanto en sus anteriores publicaciones como en la presente. Error es el servilismo idiomático en esta maravillosa América, cuna de la Libertad; crisol de razas, doctrinas y léxicos” (Rossi, [1926] 1958). Las citas que se incluyen en este artículo respetan la escritura original.

<sup>17</sup> Según el musicólogo Lauro Ayestarán (1996), Pintín Castellanos es el “creador” del género musical *candombe* por fuera de la comparsa (p.12).

ésta a su vez al Tango. En realidad, en todo ello hay una fundamental equivocación de parentesco: confundir paternidad con hermandad. Creemos firmemente que la Habanera y la Milonga son congéneres y que el Tango es también un hermano de ambas, pero de menor edad.” (Ayestarán, 1967, p. 86). Ayestarán no se especializa en estudios del tango, pero, aunque demuestra un profundo respeto por los estudios de Carlos Vega, no menciona al tango andaluz como componente de origen.

Finalmente, en estudios más actuales, se refuerza una mirada de “lo negro” en el tango señalando, sin embargo, que no se está remontando a un origen africano en ese posicionamiento sino al aporte local de los descendientes de aquellas personas traídas compulsivamente a América. Gustavo Goldman (2008) lo sostiene de la siguiente manera:

El planteo obligatorio luego de haber puesto sobre la mesa el corpus documental que se manejó, es la improcedencia de ignorar el aporte de los afrodescendientes a los procesos de configuración del tango. No se pretende afirmar que este aporte haya sido exclusivo, sino que los elementos que se han manejado en este trabajo estuvieron sin duda presentes –siendo material disponible y conocido— en el momento histórico en que se comenzó a gestar la especie (p. 201).

Junto con el profesor Gustavo Samela, y en el marco de nuestro trabajo en la cátedra de tango, nos gustaba extremar una síntesis del origen del tango estableciendo que desde el punto de vista formal y armónico el tango “era todo blanco” y desde el punto de vista rítmico, principalmente en su acompañamiento inicial, era quizás “todo negro”.

García Brunelli (2017) aporta una mirada actualizada de la discusión sobre la posibilidad del *componente afro*. Además de establecer un sólido marco teórico para el abordaje del tema, pone en contexto los recursos y los saberes que los autores de la *Antología... Vol. 1* tenían al momento de la publicación del trabajo señalando cierta falta de información o acotadas referencias que los lleva a manifestar “la improcedencia del planteo que pretende adjudicar al tango un origen o antecedente africano” (Novati, 1980, p. 2). A su vez, refuerza la idea de que reafirmar la ausencia de africanidad “no fue una cuestión de mala fe. En todo caso, la conclusión de la *Antología*. . . al excluir el origen extraeuropeo del tango formó parte de cómo se construía la representación dominante de la Argentina:

una nación exclusivamente blanca y europea bajada de los barcos.” (García Brunelli, 2017, p. 100).

Entre los estudios sobre la temática incluidos por García Brunelli en ese trabajo, menciona un hallazgo realizado por Pablo Cirio (2009) en periódicos afroargentinos publicados entre 1873 y 1882 en los que “[...] logra obtener, por recopilación de una informante de la comunidad, la música (señalada como candombe) de la canción *Bum que bum*, mencionada en los periódicos y que podría datarse entre 1871 y 1873. Los pies rítmicos de la canción recopilada pueden asociarse con los del tango de principios del siglo XX” (García Brunelli, 2017, p. 108). Estos resultados particulares, aunque opuestos a los de Vega en cuestiones de negritud, también están centrados en el componente melódico, en una búsqueda de similitudes en torno a la canción.

Como veremos en la segunda parte con relación a los recursos de la *primera guardia* del tango, consideramos que, a los efectos de identificar *el componente afro*, centrarse en los acompañamientos a la melodía principal es bastante más concluyente. Creemos que es en ese componente de la textura en donde aún en 1910, tres o cuatro décadas después de los supuestos orígenes, aparecen usos rítmicos claramente asociados al uso de los tambores afroamericanos. Las anticipaciones del bajo en algunos acompañamientos de las guitarras de las orquestas típicas de la 1ª guardia son fácilmente asimilables a los *tumbados* del tambor *piano* (uno de los más graves) del candombe y la milonga.

La “guitarra del candombe” y, específicamente, los acompañamientos al candombe canción tienen un desarrollo documentado en grabaciones posteriores a los orígenes del tango. Recién en los años sesenta Los Olimareños comienzan a componer y cantar sus *canciones con fundamento* en ritmos que llaman candombes y empiezan a ensayar posibilidades de acompañamiento en las guitarras. Los tangos-candombe de los años cuarenta como *Oro y Plata* (Charlo y Manzi), *Siga el Baile* (Donato y Warren) o *Baile de los morenos* (Imperio, Gavioli y Yorio) y otros tantos —editados muchas veces como *milonga* o *milonga candombe*— pueden establecerse como antecedentes desde el aspecto compositivo aunque no tanto desde lo sonoro ya que el espacio de producción de esas nuevas canciones es principalmente la orquesta típica de entonces, con agregado de tambores de candombe, pero sin guitarra. En los

desarrollos texturales de Los Olimareños y los guitarristas de Alfredo Zitarrosa y luego las búsquedas de Jorge Lazaroff se desarrollan algunos gestos rítmicos como el *tumbado* del registro grave, similar al del tambor piano del candombe. Entonces, estos entrecruzamientos permanentes durante todo el siglo XX no son otra cosa que la continuidad de las influencias de antaño.

Por su parte, Coriún Aharonián (2007) señala que “es curioso” que el entramado de la *habanera* y de la *milonga lenta* o *milonga cantada* sea compatible con los tamboriles de la tradición afromontevideana. Más que curioso, se podría decir que es evidente que existe allí una concordancia explícita desde el punto de vista rítmico que, parafraseando a Ayestarán, no implica paternidad o maternidad sino parentesco, que incluye al tango de la primera época. Podemos vincular esta idea con la síntesis que propone Varela (2016) cuando señala que en el tango “hay algo del candombe, algo de la habanera, hay un gesto erótico derivado del vals, pero nada de todo eso reunido [...] da como resultado el Tango. *No hay causas, hay procedencia* [...] el nacimiento del tango no es el resultado una ecuación, sino un suceso inaugural” (p. 15).<sup>18</sup> García Brunelli (2017) afirma en sus conclusiones que “observando el panorama de los estudios recientes sobre música africana y afroamericana, resulta muy difícil sustentar una posición que niegue la existencia de un componente afro en el tango” (p. 123).

Es claro también que las músicas no viajan ni se desarrollan sino a través de las personas que las cultivaron, de sus grupos sociales y de los espacios geográficos concretos en los que se desarrollaron. En este sentido, Jorge Luis Borges (1930) suscribe a todas las conclusiones de investigadores del tango como Carlos Vega o Vicente Rossi, aunque sus conclusiones sean diferentes, hasta opuestas. También relata haber conversado con músicos del tango de la primera época quienes, consultados acerca de la procedencia del género, señalaron orígenes topográficos y geográficos diversos: Montevideo para algunos, la calle Chile del sur o Junín del norte Buenos Aires para otros, el barrio Retiro, etcétera. En lo que todos coincidían, dice Borges, era en un hecho esencial: el origen del tango en los lupanares. Gustavo Varela (2016) caracteriza a esta primera etapa como Tango Prostibulario: “En los prostíbulos [...] se inventa una forma de abrazarse a la que se llama “tango” (p. 13). Esta idea es

---

<sup>18</sup> El destacado es nuestro.

reforzada por diversos autores pero también discutida en cuanto a las características de estos espacios.

Hugo Lamas y Enrique Binda (1998) sostienen que a diferencia de los lupanares de campaña que eran espacios amplios que permitían que las pupilas, además de prostituirse, pudieran charlar y bailar con los concurrentes; los lupanares de la ciudad eran reducidos y, además, estaba prohibido el baile. Son determinantes en este sentido cuando dicen: “como el tango se generó en Buenos Aires [...] no pudo ser en los prostíbulos” (p. 195).

A esta variedad de orígenes musicales, geográficos y de práctica situada se le suma la disputa sobre el origen de clase. Alicia Martín (2011) señala que “como expresión originaria de los sectores populares, el tango quedó en el centro de los debates sobre lo bárbaro o lo civilizado, lo correcto y lo decente, lo elevado y lo inferior. Motivó polémicas acerca de los valores que expresaba por estar encasillado como una expresión popular, erótica y desvergonzada; como una muestra del machismo y del temperamento sanguíneo de los latinos.” (p. 19) Esa tensión ideológica instaló también miradas que intentaron justificar su masiva aceptación social. Ema Cibotti (2009) cuestiona el relato canónico de que el tango “nace en los suburbios y hacia 1890 ya habita en los bajo fondos. [...] Prohibido y censurado en Buenos Aires, se consagra en París hacia 1910 y vuelve triunfal [...] A partir de ese momento es aceptado por la oligarquía y copiado por las clases medias (p. 47). La autora cuestiona esta versión y reseña diversas referencias que demuestran otra complejidad: antes de 1910 hay referencias de los cronistas de la revista *Caras y Caretas* sobre los bailes de carnaval en donde mencionan el gusto por la danza tango; en 1903 *La Prensa* describe las veladas de carnaval y en una reseña indica “el tango triunfa”; en 1901 *El libro del Escolar* incluye una ilustración de niños bailando tango mencionado como un “paso nuevo” (p. 41). Por su parte Varela (2016) afirma que “el tango no tiene un origen de clase [...] sino que procede de una heterogeneidad social ambigua que incluye también a los sectores altos” (p. 19). En ese sentido también es necesario considerar, como señala *Antología... Vol. 1*, que “las fuentes documentales no muestran cómo fue el proceso, sino cómo lo vieron los que de él se ocuparon, quienes si bien contemporáneos, no fueron protagonistas de los hechos” (Novati, 1980, p. 27).

Otra variable compleja para determinar los orígenes es establecer el momento de consolidación del género. En varios textos se indica que el primer tango criollo o rioplatense es *El entrerriano* de Rosendo Mendizábal de 1897. La *Antología... Vol. 1* señala que “la actividad en torno al tango de autores, intérpretes y bailarines, comenzó en la última década del siglo XIX” aunque las crónicas periodísticas empiezan a ocuparse de él luego del 1900 (Novati, 1980, p. 27). Además del “origen” como hecho anterior a la consolidación e individualización del género es importante considerar las influencias simultáneas que tuvo —y tendrá— siempre de otras músicas. Dentro de esas influencias permanentes de sonoridades de época creemos que también se puede identificar con bastante claridad el “componente afro” al que hace referencia García Brunelli, no solo como un elemento de origen sino como una suerte de material latente que, según las épocas y estéticas, se muestra más o menos explícito. Las comparaciones entre arte y naturaleza no son nuestras preferidas, pero la analogía, a modo de licencia metafórica, permite pensar en ese componente *genético* —benigno para algunos y “maligno” para otros— que se manifiesta o se oculta según el caso.

[Volver al índice](#)

## Capítulo 3

### Siempre fueron (van)guardias

La periodización y la nominación de las etapas del tango conforma un tema en constante discusión. Diversos textos tradicionales y actuales coinciden en la utilización del término “guardias” para identificar las distintas etapas del tango sumándole un adjetivo que las organiza temporalmente como “guardia vieja”, “guardia nueva” y posteriormente “vanguardia”. Es necesario advertir que las denominaciones y demarcaciones temporales se encuentran íntimamente vinculadas con la disciplina desde la cual se aborda el estudio y también de los objetivos didácticos o comunicacionales que se plantea. Por ejemplo, desde la sociología del tango, Gustavo Varela (2016) establece su periodización haciendo foco en las funciones sociales del tango. De ese modo identifica para la primera época un *tango prostibulario* desde fines del siglo diecinueve, una segunda época identificada como *tango canción* a partir de la difusión del tango *Mi noche triste* y una tercera época señalada como *tango de vanguardia* cuyo referente más considerado es Astor Piazzolla.

Volviendo a los términos utilizados con frecuencia, además de la identificación de *guardias*, existe un importante consenso en advertir una época singular de producción del tango alrededor de los años 40 llamada “Época de oro”. Gran cantidad de estudios en torno a las “cuatro artes del tango” que señala Horacio Ferrer utilizan esa demarcación (Corregidor AAVV, 1977; Dinzel, 1994; García Brunelli, 2010).

De Lara y Roncetti (1968) delimitan una *Prehistoria del tango* entre 1865 y 1895 para luego dar paso a la *Guardia Vieja* entre 1895 y 1917. Entre 1917 y 1925 señalan un período de transición entre guardias y establecen la vigencia de la *Guardia nueva* entre 1925 y 1949 y, superpuesta a ella, una *Corriente tradicional* entre 1925 y 1968. El trabajo cierra la periodización con la llamada *Tercera guardia* entre 1949 y 1968, año en que se publica el libro. Si bien, por cuestiones de extensión, no vamos a explicitar la fundamentación realizada por los autores para esta delimitación, señalamos algunas demarcaciones interesantes para nuestro trabajo. Por un lado, la identificación de una zona de transición entre las

dos primeras guardias. En cuanto a los recursos guitarrísticos de los referentes estudiados, veremos cómo durante ese período se advierte una paulatina transformación del ritmo de acompañamiento principal, al que llamaremos *estructurante*.<sup>19</sup> La propuesta de una superposición de “estilos” diferentes entre “segunda guardia” y “corriente tradicional” pone ya de manifiesto en ese trabajo la dificultad de establecer períodos centrados exclusivamente en las fechas. En nuestra investigación, las diferencias de sonoridades entre propuestas contemporáneas de conjuntos de guitarras y orquestas típicas en cuanto a recursos de acompañamientos es notoria, particularmente sobre la mitad del siglo XX en momento en el que la transformación orquestal es muy notoria y “vanguardista” mientras que la sonoridad estándar de los conjuntos de guitarras mantiene elementos más “tradicionales”.

Otros autores resuelven esa tensión a través de la identificación de dos corrientes superpuestas en el tiempo: *tradicionalista* y *renovadora*. García Brunelli (2014), en el marco del análisis de los sextetos entre 1920 y 1935, señala que “en los primeros años de la década de 1920 persiste una base estilística ... de ejecución sencilla, poco variada ... que podemos denominar corriente *tradicionalista*”. Por otra parte, advierte que “en forma paralela ... surgió una línea estilística *renovadora*” (en Goyena, p. 9). A su vez, establece dos sub-líneas dentro de esta renovación, la *fresedeana* y la *decareanea*, asociadas a las propuestas de Osvaldo Fresedo y Julio de Caro respectivamente. Estas categorías, si bien tienen un marco temporal, se orientan a identificar rasgos musicales singulares que, además, podrían haber generado “escuela”. En el caso del desarrollo guitarrístico, se pueden establecer también algunas líneas de recursos de mayor identificación con un referente en particular. Por ejemplo, veremos cómo algunos de los recursos propuestos por el guitarrista Roberto Grella se transformaron luego en *estilos* más generalizados. Del mismo modo, se podrían describir recursos de José Ricardo, el primer guitarrista que grabó tangos con Carlos Gardel. No obstante, en nuestro trabajo, intentamos establecer puentes de conexión en esas transformaciones que permiten señalar más la continuidad que la singularidad de un referente en particular. En este sentido, acompañamos la idea de Héctor Benedetti (2015) que propone “evitar

---

<sup>19</sup> En la segunda parte de la tesis se explicita la individuación y el alcance de esta categoría.

una historia del tango asentada en el mito o en datos duros y acopio de referencias ... analizar en forma crítica el devenir del género entendido como un *movimiento*” (p. 12)

En la reescritura del texto *Las Guardias del tango...*, proponemos una periodización que dialoga con los períodos y las categorías mencionadas, pero estableciendo una nomenclatura singular. Entonces preferimos numerar las *guardias* en vez de adjetivarlas haciendo foco en su devenir histórico. Así registramos cuatro guardias:

- Primera guardia: la *Guardia Vieja* de 1880 a 1920  
Transición desde 1917
- Segunda guardia: la *Guardia Nueva* 1920 a 1935 y *Época de oro* 1935 a 55  
Transición desde 1946  
Segunda guardia *extendida* 1955 hasta fin de siglo XX
- Tercera Guardia: la *Vanguardia* 1955 a 1992  
Transición desde 1990
- Cuarta Guardia: *tango del siglo XXI*. 2000 hasta nuestros días

(Samela, Polemann, Jurado, en prensa)

Las fechas de inicio y cierre contemplan las propuestas de diversos autores y, en promedio, son coincidentes con estas. A la vez, identificamos *transiciones* entre estas guardias que permiten evitar los encasillamientos. Como nuestro objetivo didáctico se orienta a que las y los estudiantes adquieran recursos principales y característicos de cada guardia, no hacemos énfasis en las categorías *tradicionalistas* o *renovadoras* como así tampoco en escuelas o vanguardias asociadas a un referente en particular. Priorizamos la construcción común de los recursos por sobre las individualidades. En esta tesis seguimos esa línea de trabajo entendiendo que los recursos de acompañamiento provienen de un proceso de transformación que es más comunitario que individual.

Volviendo al único libro relevado que contiene un estudio formal de recursos guitarrísticos del tango, el de Lorena Burec (2015), la autora propone en relación con la periodización cuatro períodos para organizar su exposición que coinciden en parte con la nomenclatura mencionada: 1. 1902-1917 (Tango-Milonga: Payadores-Rondallas-Orquestas típicas); 2. 1917-1935 (Tango Canción: conjuntos de guitarra con cantores) con dos sub períodos: '17 -'25/'26 y '25/'26 - '35 divididos por el sistema de grabación acústico y eléctrico respectivamente; 3. 1935-1955 (Época de oro: conjuntos de guitarra instrumentales y de

acompañamiento); 4. 1955-1983 (Tango de Vanguardia: solistas y guitarra eléctrica) (pp. 29, 68, 78).

En nuestro trabajo, en función de los recursos de acompañamiento al canto y a partir de las muestras estudiadas, más que períodos o etapas, vamos a establecer algunas décadas alrededor de las cuales se “estabilizan” determinadas sonoridades. Estas demarcaciones se vinculan necesariamente con las épocas señaladas. No obstante, su delimitación no depende exclusivamente de ellas y sus circunstancias.

Por ejemplo, como veremos más adelante, no resulta concluyente que la división entre grabaciones acústicas y eléctricas haya impactado inmediatamente en la modificación de los recursos de acompañamiento, en cuanto a tipos de rasgueos y decisiones formales en su utilización. De hecho, en el caso de *las guitarras de Gardel* se presentan cambios significativos en los recursos de acompañamiento unos años antes del cambio tecnológico. No obstante, sí van a ser notorias algunas nuevas posibilidades interpretativas en cuanto a matices y dinámicas, tanto de las guitarras como de las voces. Por otra parte, si bien 1917 es señalado por muchos autorxs como un año bisagra en la historia del tango, casi fundacional —por la grabación y difusión de *Mi noche triste* entre otros sucesos— desde el punto de vista de los recursos de acompañamiento en las guitarras señalaremos las continuidades que se presentan con la etapa anterior y, a su vez, el comienzo de una significativa transformación que se extiende hasta el año 1922 aproximadamente.

Finalmente, creemos que es posible establecer ciertos momentos de “estabilidad” estilística en los que, luego de procesos de transformación significativa, los recursos estructurales de acompañamiento se cristalizan en sonoridades identitarias. De este modo, para iniciar el muestreo de manera coincidente con las primeras grabaciones de tangos cantados con la inclusión de guitarras, se pueden establecer momentos de cierta estabilidad en torno a mediados de la década del diez, mediados de la década del veinte, los años cincuenta y los años setenta, y algunas zonas de transición entre ellos. Estos agrupamientos representan una síntesis de sonoridad de época, restringida a los referentes estudiados, unos años antes o unos años después de la fecha propuesta. Si bien entre períodos habrá distintas formas de transición, de

ninguna manera implican un corte abrupto en la fecha establecida. Es importante considerar que las grabaciones realizadas pueden tener un desfase temporal entre la creación de las versiones y la instancia del registro sonoro. En este sentido la ventaja de considerar músicos de mayor renombre favorece la hipótesis de que, insertos exitosamente en las industrias culturales de cada época, tendrían muy poco tiempo entre la producción musical (entendida como el acto de hacer música) y el registro sonoro, lo que reforzaría la mirada de “sonoridad de época”. Además, su manera de tocar influiría en las de sus colegas de otros conjuntos tanto para imitar algunos recursos como para diferenciarse de ellos. No obstante, para avanzar en una individualización más precisa de características de “época” sería necesario ampliar la muestra profundizando el estudio en otros referentes. Siempre que sea posible o necesario, realizaremos aclaraciones y cotejos puntuales en este sentido.

## Todas son versiones<sup>20</sup>

En nuestro trabajo utilizamos como unidades de análisis determinadas grabaciones de tangos que incluyen guitarras en su constitución instrumental. Es necesario, entonces, indagar acerca de las características de esos materiales sonoros: qué tipos de objetos culturales son, cómo se construyeron y cómo los consideramos para nuestro estudio.

### Los momentos de la producción musical

Creemos que un abordaje apropiado es aquel que centra su análisis y determinación de categorías a partir de los momentos y procedimientos de producción musical de la música popular. Diego Madoery realizó estudios y publicaciones sobre este tema que representan un aporte principalmente en lo referido a los procesos de construcción del *arreglo* en música popular. También las definiciones de Coriún Aharonián quien advertía que la musicología “no ha definido hasta ahora un tercer estadio intermedio entre la composición y la interpretación que proponemos denominar versión, estadio en que se modifica en grado sumo la composición original sin que el consumidor deje de reconocerla” (Aharonián, 1990). En trabajos posteriores se refiere a *versión* como el “estadio medio entre composición original y mera interpretación que existe en mesomúsica” (Aharonián, 2007, p. 127). No se muestra muy convencido con el término *versión* pero no encuentra un neologismo que lo defina mejor. En los espacios de producción de música popular, a este estadio medio, se lo denomina frecuentemente *arreglo*. Vinculando estas dos acepciones se podría interpretar que Aharonián considera al *arreglo* y a la *versión* como un mismo elemento. Madoery (2000), en su artículo “El arreglo en la música popular”, desarrolla el concepto de *arreglo* y sus vinculaciones con el *género* o, en sus palabras, la *especie-marco* a la que pertenece la obra. Sin embargo, no diferencia especialmente *arreglo* de *versión* cuando dice que “se hará referencia a este procedimiento en forma indistinta como *versión* o *arreglo*.”

---

<sup>20</sup> Este capítulo retoma ideas desarrolladas inicialmente en el artículo “La versión en la música popular” (Polemman, 2013).

Es claro que los dos términos se refieren a lo mismo” (p. 90). En un artículo posterior el autor señala que “si bien el ‘arreglo’ y la ‘versión’ pueden considerarse sinónimos, el ‘arreglo’ se refiere principalmente al procedimiento y la ‘versión’ al producto.” (Madoery, 2007, p. 6). Entonces, tanto Aharonián como Madoery coinciden en que hay una acepción casi indiferenciada de los términos. Sin embargo, creemos que este matiz es más profundo, que la sinonimia confunde, que ambos conceptos merecen una diferenciación sustancial y que, por supuesto, esta cuestión va más allá de los nombres.

La problemática de cuál es el *tema*, la *obra*, cuál es el material que responde a lo que en la música académica identificamos como la *composición*, también se problematiza en el marco del análisis de la música popular.

Madoery, entrelazando su mirada con una cita de Aharonián, señala que “el *tema* correspondería a aquello que el oyente no deja de reconocer por más que se presenta de otra manera” (Madoery, 2000, p. 91). Desde esta perspectiva, es central el papel que adquieren las personas que escuchan y que identifican tal o cual música. Habría aquí cierta analogía con la identificación de género propuesta por Fabbri (2006) y Ochoa (2003) a la que hicimos mención anteriormente. Desde la configuración musical sugiere que “el *tema* constituye una unidad de sentido musical y en muchos casos musical - textual. Los rasgos que definen el tema son realmente pocos, se vinculan con la secuencia de alturas y algunos rasgos rítmicos” (Madoery, 2000, p. 91). De esta manera, pone el foco principalmente en los rasgos figurativos del material, dejando en un plano secundario a las configuraciones texturales de acompañamiento. Esta idea es reforzada más adelante al señalar que “corresponde a una configuración melódica. Dado que el núcleo característico de la música popular se caracteriza por la estructuración en función de contextos tonales o modal-tonales, esta estructura melódica (el *tema*) implica una armonía relacionada a su génesis.” (Madoery, 2000, p. 91).

En el ámbito del tango, uno de los primeros estudios más desarrollados en torno a la composición de tangos hasta los años 20 es el de la *Antología del tango rioplatense Vol. 1*. Bajo el título “La estructura del tango” Irma Ruiz y Néstor R. Ceñal (1980) identifican elementos formales habituales en el tango en cuanto a cantidad partes y compases y *cláusulas*, entendidas como “todo pensamiento

musical con sentido cabal que encierra una sola proposición o varias íntimamente relacionadas entre sí” (Novati, 1980, p. 51).

Pablo Kohan (2010) analiza los estilos compositivos del tango entre 1920 y 1935. A partir de establecer algunas categorías desde la composición identifica la existencia de un “tango vocal” – al que se opone a llamarlo “tango canción” como es habitual en los textos en torno al tango – y un “tango instrumental” – nomenclatura que define como más adecuada que la de “tango-danza” (pp. 20-21). Para su análisis sobre algunos referentes del género contempla “la cantidad de signos puestos en juego, la antigüedad o novedad de los elementos, el acento o la propensión hacia algún parámetro en detrimento de otros, la creatividad de la combinación y la inventiva o variedad en el tratamiento del total de signos que configuran el idioma de un compositor en cada uno y en el conjunto de sus tangos” (p. 23).

De esta manera identifica dos corrientes compositivas dentro del tango: la tradicionalista y la renovadora, dividiendo esta última en dos: una *melodista* y otra *integradora*. El autor es consciente de que en su análisis estrictamente compositivo deja de lado “aspectos interpretativos, ciertamente tan primarios y esenciales como los compositivos” (p. 31). También señala que “la interpretación, en muchos casos, unificó variantes tangueras y corrientes compositivas que nosotros nos hemos preocupado en diferenciar” (p. 31) abogando por algún futuro estudio metódico que dé cuenta de los estilos interpretativos. Como señalamos, nuestro trabajo se orienta a develar aspectos en este sentido, tanto en cuanto a los tipos de materiales como a la manera de considerarlos.

En los análisis compositivos sobre el tango —y sobre la música popular en general— se presenta una tensión permanente en cuanto a los marcos teóricos de análisis provenientes de la “música académica” y las posibilidades que se desprenden de las músicas populares en sí mismas. García Brunelli (2015) lo señala claramente cuando se pregunta “¿analizamos el material a partir de lo que el material nos sugiere, nos muestra o requiere, o aplicamos una fórmula preexistente tomada de otro contexto? Evidentemente esta última perspectiva puede funcionar bien, pero tal vez sean más ricos los resultados obtenidos por la primera” (p. 83).

A partir de estos aportes y discusiones, en el desarrollo de nuestro trabajo identificaremos materiales temáticos *originales* para hacer referencia, por ejemplo, al uso de melodías en las introducciones instrumentales. También, señalaremos algunos elementos armónicos provenientes de las ediciones para piano que podrían ser identificados como *originales*, es decir como parte de la composición “originaria”. Somos conscientes de las controversias que estas categorías pueden suscitar, pero son operacionales y fundadas en el objetivo analítico.

Avancemos entonces con la identificación del *arreglo*. Creemos que implica un procedimiento, la instancia de “hacer el arreglo”, ya sea como tarea del *arreglador* o como acción colectiva de un grupo de personas. También, se podría individualizar un “producto-arreglo” —que no es la *versión*—, un objeto, una partitura, un material que puede estar escrito de manera detallada: los arreglos de orquestas o grupos de tango, por ejemplo. Ése es el *arreglo*: un conjunto de decisiones para “luego” llevar adelante la *interpretación*. Consideramos entonces que *arreglo* y *versión* son estratos y hasta “objetos” bien diferenciados en la producción artístico musical, que se manifiestan en distintos momentos, implican diferentes acciones y resultados y “necesitan”, para diferenciarse, de un elemento fundamental como es la interpretación musical.

## No hay música sin interpretación

En una entrevista periodística el músico argentino Dino Saluzzi (2010) señala que “la interpretación es muy importante, y no se piensa en ella suficientemente. [...] La música no existe sin la interpretación”. La afirmación es terminante: sin *interpretación* no hay música. Ahora bien, ¿qué es la *interpretación*?

En este trabajo, cuando hablamos de *interpretación* nos referimos principalmente a la *interpretación musical* en una acepción tradicional del término, muy habitual en la práctica musical, como esa acción compleja que supone la ejecución del instrumento a través de gran cantidad de habilidades motrices puestas al servicio de la manifestación de ideas expresivas. No se consideran, en este punto, los alcances del término vinculados a los estudios estéticos, semióticos,

hermenéuticos, del ámbito de la comunicación y sus campos de estudio asociados.

En la *interpretación musical* se toman gran cantidad de decisiones y se realizan numerosas acciones que son privativas de este estadio o momento de la producción musical. Es cierto que en algunas músicas populares donde los arreglos son escritos meticulosamente con indicaciones expresivas podría decirse que hay una parte de la *interpretación* que ya está definida en el *arreglo*. Aun así, la función del instrumentista es la de, justamente, *interpretar* esos signos, esas indicaciones, para transformarlos en combinaciones particulares de sonidos que terminan de dar *sentido* a la obra que se está tocando. No son otras que las herramientas propias de la ejecución las que se ponen en juego en este acto:

- la regulación del volumen —a través de los matices y las dinámicas—;
- la articulación de los sonidos —de ligado a estacato, pasando por todas sus posibilidades intermedias y combinaciones—;
- la utilización del timbre —de manera acústica o electrónica—;
- la variabilidad del ritmo —a través de la fluctuación o precisión del tempo y la alternancia de la acentuación—;
- y el contraste con los diferentes planos de la textura.

Sin embargo, como señalan Daniel Belinche y María Elena Larregle (2006) “la interpretación en música no se resume en la apropiación de los recursos referidos sino en la utilización de los mismos subordinados a las necesidades expresivas” (p. 113). La pregunta central en la música popular es de qué manera las necesidades expresivas del intérprete coinciden con las convenciones del género o, dicho de otro modo, cómo dialogan con él.

Aquí aparece una vez más en escena el *género* como elemento organizador ya que en alguna medida es lo que “contiene” la información necesaria para determinar qué elementos son más adecuados en relación con cierta tradición de usos habituales. Volviendo a Ana María Ochoa (2003) “se ha hecho cada vez más claro que las categorías genéricas no son evidentes ni naturales” (p. 88). Será necesario, entonces, buscar en profundidad los rasgos sobresalientes que permitan diferenciar, por ejemplo, los recursos interpretativos más apropiados

para una *zamba* o los que se ajustan a una interpretación posible de un *tango* en vez de acudir a generalidades ancladas en el *esencialismo*.

Y entonces volvemos a una problemática mencionada anteriormente pero que en este punto aparece referida especialmente a la interpretación. Es muy común escuchar, incluso como devolución pedagógica, expresiones del tipo: “Le falta tango”, “Le falta tierra” (para el folclore, claro), “Le falta swing”, “Le falta expresividad”, etcétera.; o si se trata de una observación “positiva”: tiene “ángel”, “Lo lleva en la sangre” (sobre todo para lo afro). Es menos común, después de comentarios de este tipo, la explicitación de, exactamente, *qué* es lo que le está faltando a esa interpretación que la hace merecedora de semejante generalidad. Como excusa para no explicarlo, en muchos casos se echa mano a cierta intangibilidad de esos atributos como si fueran conseguidos sólo a través de la herencia genética, la experiencia o vivencia intransferible (muchas veces no musical) o la imitación. En el caso de la música académica también es frecuente escuchar la expresión “la obra te lo *pide*” o alguna otra expresión similar. En rigor de verdad: ni las obras piden nada ni la tierra en su composición química aporta ninguna herramienta musical ni está comprobado que la vivencia de la noche y la ingesta de alcohol mejoren necesariamente la interpretación de las y los estudiantes de música.

Si algo puede ofrecer —más que pedir— un conjunto de soluciones para un problema de *ausencia de rasgos genéricos* adecuados en una interpretación, es la cultura. En el caso de la música, son los *géneros y estilos* —aún con sus dificultades de delimitación— y sus rasgos sobresalientes los que incluyen las “recetas” para un buen resultado. Por ello, es necesario estudiar detenidamente estos materiales y generar modos de transmisión adecuados para su enseñanza. A su vez, las músicas son parte de un marco social y cultural que es necesario vivenciar, transitar y conocer —y, por qué no, tomarse un buen vino—. Entonces, a través de ese recorrido, es probable que se consolide una síntesis de conocimiento, formal e informal, que impacte en la producción artística.

Además de la información contenida en la composición del tema y realización del arreglo a través de las “claves” del género, en el espacio de la *interpretación musical* se completa la obra y la versión pasa a ser un ejemplo o un caso del género. Y a través del análisis cuidadoso realizado por expertos o aprendices

bien orientados es posible develar las características particulares de interpretación de ese género en cuanto a dinámicas, articulaciones, acentuaciones, fraseos, etcétera, más frecuentes y apropiados.

La propuesta de identificación de los recursos de acompañamiento, su presentación habitual, frecuencia de utilización formal y articulación textural que desarrollamos en la segunda parte de nuestro trabajo, aporta una mirada y una forma de organización que, creemos, colabora con el corpus necesario al momento de elaborar un *arreglo* y realizar una *interpretación*. Esta información permite poner en funcionamiento estos recursos y también, y aquí lo más importante, trasgredir esos *cánones*. Porque es tan importante la experiencia, la vivencia y el marco social, como la ingenuidad, la experimentación, la apropiación con cierto desconocimiento ya que a partir de esos “errores” cometidos por los “inexpertos” se abren nuevas posibilidades de renovación en los *géneros* musicales. En este sentido, es frecuente advertir en las clases cómo se manifiestan estas nuevas sonoridades cuando los y las estudiantes proponen soluciones “inesperadas” para el marco estilístico pero de muy acertado equilibrio estético.

## La construcción de versión

Como hemos señalado, el campo de estudio sobre lo *popular* incluye una importante diversidad de productos culturales y disciplinas que los estudian. En el marco de los estudios sobre el cuento folklórico es posible establecer ciertas analogías con el tema que nos ocupa. Siendo el cuento folklórico una obra literaria anónima que vive en la tradición oral, cada aparición de ese cuento supone una *versión*. Susana Chertudi (1967), en un libro ya clásico, plantea una definición clara al respecto cuando señala que: “llamamos *versión* a cada realización de un cuento, sea ella registrada o no; es decir, cada vez que se narra un relato se produce una versión” (p. 9). Un aspecto interesante es que en estos casos la *obra* no se encuentra escrita, definida con anterioridad. Sin embargo, existe y lo que la hace tangible es esa realización, esa *versión*. Además, Chertudi incluye, aunque sin detenerse en un análisis pormenorizado, aspectos vinculados con el momento de realización señalando que: “[...] es sabido que una versión no es nunca exactamente igual a otra [...] en sus elementos

expresivos emocionales como movimientos corporales, matices de entonación, de *tempo*, etcétera.” (p. 10) es decir, en su *interpretación* y, como analizaremos más adelante, en su *performance*.

En el marco de nuestra disciplina, el alcance del término *versión* se encuentra bastante consensuado en el uso coloquial de la música académica. Cuando escuchamos una nueva interpretación en vivo o una grabación —reciente o realizada en el siglo anterior— de una suite de Bach o una sinfonía de Beethoven tenemos en claro que estamos frente a una nueva *versión*. Estas obras compuestas en otra época e interpretadas por instrumentistas contemporáneos son *versionadas* a través de los recursos expresivos puestos en juego en una ejecución que podrá seguir o no alguna línea interpretativa de época en cuanto a género y estilo —como en el caso de la llamada “música antigua”, interpretada con instrumentos de época—. En algunas ocasiones, esas versiones incluirán adaptaciones o transcripciones, términos que podrían ser equivalentes —aunque no sinónimos— a lo que consideramos como *arreglo* en la música popular.

Rubén López Cano (2011) estudia la *versión* en la música popular urbana. Su trabajo se orienta a establecer tipos de versiones en vinculación con un posible “original” de las obras consideradas. Señala que “una versión es una actualización en forma de nueva grabación o performance de una canción o tema instrumental que ya haya sido interpretado y/o grabado con anterioridad” (p. 58). De esta manera cada nueva grabación o presentación en vivo de una obra representa una nueva *versión* que contiene, seguramente, un nuevo *arreglo* y una particular *interpretación*.

Alicia Martín (2005) señala que “la idea de ACTUACIÓN o *performance* se refiere a una representación artísticamente pautada. Este concepto aplicado por antropólogos norteamericanos como Richard Bauman, Dan Ben-Amos, Charles Briggs, Roger Abrahams, entre otros, viene a cuestionar el enfoque esencialista del hecho folclórico, visto como un repertorio de comportamientos que en sí mismos ostentaran esa cualidad (por ejemplo, cuentos, leyendas y, mitos)” (p. 12).

Bauman aporta una dimensión particularmente adecuada para pensar el hecho musical cuando señala que “una actuación (performance) neutral de un texto recibido y autorizado es una ficción idealista; la actuación siempre manifiesta una

dimensión emergente, así que nunca dos performances son exactamente iguales” (Bauman, 1992, p. 42). Desde esta perspectiva podría establecerse una analogía entre *performance* y *versión* en cuanto a la singularidad contenida en cada realización. También nos recuerda que no existe la actuación —ejecución— “neutral” de un texto, que en nuestra disciplina estaría representado por la partitura, cuya información necesariamente se redimensiona en la acción interpretativa musical.

Para Simon Frith (2014) “al describir algo como una *performance* “en vivo” estamos poniendo la atención en una situación en la cual pensar y hacer son dos cosas simultáneas: [...] toda *performance* en vivo incluye tanto una acción espontánea como la representación de un rol. Esto resulta bien obvio en la música en vivo, que consiste necesariamente en una combinación de improvisación y seguimiento de una notación musical” (p. 362).

Además de la performance como abordaje para el estudio de la música en vivo, como señala Juan Pablo González (2013), “la musicología de la música popular se ha encargado de avanzar en el estudio de la performance grabada. El estudio de la performance fijada en la grabación parte de la base del impacto de la tecnología en los modos de producir, transmitir y percibir la música, generando un texto sonoro fijo a considerar desde una nueva musicología” (p. 107). Ese “avance” en la utilización del concepto lo explicita Simon Frith (2014):

“escucho discos con la certeza de que lo que escucho es algo que nunca existió, que nunca podría haber existido, como una “performance”, algo que ocurrió en un tiempo y un lugar determinados; sin embargo, está pasando ahora, en un lugar y un tiempo únicos: se trata entonces de una performance y la escucho como tal, imagino a los *performers* actuar, incluso si esto significa un disc-jockey que mezcla un tema o un ingeniero de sonido que mueve perillas” (p. 369).

Estos abordajes forman parte de los estudios británicos de los ochenta y noventa los que, según Juan Pablo González, “han privilegiado el análisis del texto performativo grabado, considerando los niveles de significado que adquiere la letra de una canción al ser cantada —debido a factores de timbre, expresión, respiración, gestualidad y “grano”— y sus transformaciones rítmicas, melódicas y de color armónico al ser interpretada y mezclada en un estudio de grabación.” (González, 2001, p. 48).

Considerando estas referencias podemos poner de manifiesto al menos dos ideas a través de las cuales una grabación, un fonograma, pudiera ser

considerada una performance. Por un lado, el impacto que los medios tecnológicos generaron en esa música grabada, sin los cuales sería otra música, otra performance. Por otro la posibilidad de “imaginar” la actuación de los intérpretes durante la grabación. Quizás, en la combinación de esas variables, y a partir de la idea de que “la performance bien puede tener sentido a través de lo cotidiano” (Frith, 2014, p. 363), también haya elementos para incluir en el hecho performático el lugar en el que se encuentra quien escucha —¿en el living de su casa, en un avión?— a través de qué dispositivo lo hace —parlantes, auriculares, etcétera.— y, por qué no, al estado emocional y momento particular de su vida.

La relevancia que estos abordajes aportan al análisis del hecho musical es trascendental ya que visibilizan los *cuerpos* y, con ellos, a las personas. Las músicas recuperan de esta manera su aspecto humano, dejan de tener una pretensión inmaterial y, por lo tanto, se vinculan más con el pueblo que les da lugar.

No obstante, consideramos que cierta generalización o uso indiscriminado del término, como si fuera sinónimo de otro —como el de *versión*, o grabación por ejemplo- anula en parte la profundidad señalada. Si en el marco de los estudios musicales que se orientan a develar cómo se presentan determinados recursos a través de un análisis más bien “tradicional” —que todavía sigue siendo efectivo a tales efectos— se insiste con el término *performance* sin profundizar en lo más mínimo el alcance del concepto y las variables que habría que considerar para hacerse eco de tal perspectiva; se banaliza el término, se vacía.

Es por ello que en este trabajo, aun considerando la relevancia de una mirada *performática* —que también nos permite establecer vínculos con las otras artes del tango que identifica Ferrer (1980) como la canción y la danza — buscamos redefinir y profundizar los conceptos de *versión*, *arreglo*, *interpretación* y *composición* por creerlos todavía más precisos, más adecuados para llevar adelante nuestra tarea. Para que “a la vuelta” del análisis musical podamos ampliar la mirada de esa *performance* desde nuestra disciplina, que es la que más conocemos y sobre la cual podemos dar mayor cuenta de sus encrucijadas.

## Un ejemplo

El tango *Mano a mano* (Gardel y Razzano) es una significativa muestra de los primeros *tangos canción* de la *segunda guardia* o *guardia nueva*, cerca de los años 20<sup>21</sup>. El entonces nuevo tango se construye con las duplas de autor y compositor. Según algunas crónicas, el poeta Celedonio Esteban Flores le acerca el texto a Carlos Gardel quien, junto con José Razzano, compone la música. La primera grabación de [Carlos Gardel de 1923](#) se la podría considerar como la *versión original* o el *tema original*<sup>22</sup>. Realizada con el acompañamiento de las guitarras de José Ricardo y Guillermo Barbieri, se advierten gran cantidad de recursos de acompañamiento vinculados a la época, como *marcatos*, *pasodoble*, *síncopas* y *paradas*<sup>23</sup>. La construcción de la textura entre las guitarras también responde a los dos estratos típicos de ese conjunto de *segunda guardia*: guitarras *rítmicas* con rasgueos de diferentes acompañamientos y guitarras *melódicas* que realizan introducciones e interludios<sup>24</sup>. En la versión que realiza [Gardel en 1927](#) con los mismos guitarristas se retoman varias ideas de la versión anterior, aunque en otra tonalidad e incorporando algunos *bajos melódicos* o *contracantos graves*.

Desde el aspecto interpretativo también se refuerzan los recursos utilizados anteriormente. El *fraseo* del canto de Gardel establece formas de interpretación del ritmo que distan considerablemente de las duraciones escritas en las partituras. El ritmo allí consignado se reinterpreta a partir de formas posibles, para decir el texto, que se encuentran muy emparentadas con cierto modo de hablar de las personas rioplatenses de esa época, al menos los que aparecen en las películas y los programas radiales. Desde un abordaje estrictamente mensural se podría generalizar que Gardel utiliza proporciones ternarias para el agrupamiento de palabras y versos, privilegia las síncopas anticipatorias al

---

<sup>21</sup> Diferentes autores y compiladores no acuerdan con el año de composición. Por ejemplo, para Juan Ángel Russo (1999) fue en 1918; para José Gobello (1980), en 1923, año que coincidiría aproximadamente con la primera grabación realizada por Carlos Gardel que, sin embargo, Noemí Ulla (1967) ubica en 1922. Una compilación que toma ediciones del sello Odeón, fecha a la grabación en 1927.

<sup>22</sup> López Cano (2011) analiza en detalle el problema de cómo se construye “el original” en la música popular.

<sup>23</sup> En el Capítulo 7 se desarrollan las características de estos acompañamientos.

<sup>24</sup> Los estratos señalados no implican necesariamente cantidad de instrumentos. En este caso, las guitarras son dos pero van intercalando las funciones texturales a lo largo de la forma. En grupos de más guitarras se duplican frecuentemente estos estratos y en épocas posteriores, aparecen otros. En el Capítulo 6 se presentan los recursos texturales.

interior de las frases y los desplazamientos para los finales y realiza importantes detenciones entre estrofas<sup>25</sup>. Estos recursos, entre tantos otros, son, claramente, *interpretativos* ya que no están definidos a priori en el arreglo y aunque respondieran a una posible estructura previa del *cantor*, los canales a través de los cuales se desarrollan –la articulación, la acentuación, el vibrato, etcétera.— deben ser puestos en juego en el momento de la ejecución.

Una *versión* posterior del trío instrumental de [Ciriaco Ortiz con bandoneón y dos guitarras](#), grabada en 1933, evidencia en el *arreglo* estrechas vinculaciones con las *versiones de Gardel*. Las guitarras trabajan con roles y recursos similares ya que se toma la melodía de la introducción y se mantiene la forma de la primera *versión* aunque con menos estrofas, posiblemente por la ausencia del texto. El bandoneón sostiene un rol de *figura* dentro de la textura interpretando la melodía principal durante toda la *versión*. Desde el punto de vista del *arreglo* hasta allí parecen llegar las decisiones, con la particularidad de incorporar una *variación*<sup>26</sup> sobre el final. Desde el aspecto interpretativo, las guitarras mantienen *gestos de estilo* con una articulación extremadamente *marcato* en el acompañamiento rítmico y muy *ligada* en las melodías del *contracanto grave bajo melódico*. Un aspecto particular a señalar es que en el fraseo de la melodía principal los recursos no están vinculados con las posibilidades del canto sino con las del instrumento que la ejecuta y, por supuesto, al instrumentista. Así, es posible identificar gran cantidad de adornos en fusas, notas de paso, voces paralelas en 8vas. y saltos también de 8va. al interior de las frases. Estos recursos pueden identificarse como *interpretativos* ya que pertenecen a un conjunto de decisiones que toma el intérprete tanto en la elección de alturas como en la definición de dinámicas y articulaciones. En la construcción de esta *versión* se imitan también gestos expresivos de las anteriores, como grandes detenciones sobre los últimos versos de la parte “b”.

El músico brasileño Caetano Veloso realiza en 1990 [otra versión de Mano a Mano](#) en la que se advierte un alto grado de reelaboración de los recursos de

---

<sup>25</sup> En el Capítulo 6, dentro de los recursos texturales y especialmente dentro del desarrollo del *canto*, presentaremos en detalle algunos de estos recursos y dialogaremos con los trabajos de García Brunelli (2015, 2020) y Ricardo Salton (2020) en cuanto a los recursos interpretativos de Carlos Gardel.

<sup>26</sup> La *variación* en el tango representa un material melódico de valores cortos –de fusas o semicorcheas, según el compás de escritura– que contiene una *disminución* o elaboración de la melodía principal del tema o sobre los acordes de acompañamiento al mismo. Se encuentran escritas o elaboradas previamente, es decir que son parte del *arreglo*, y se interpretan, generalmente, al final de la *versión*.

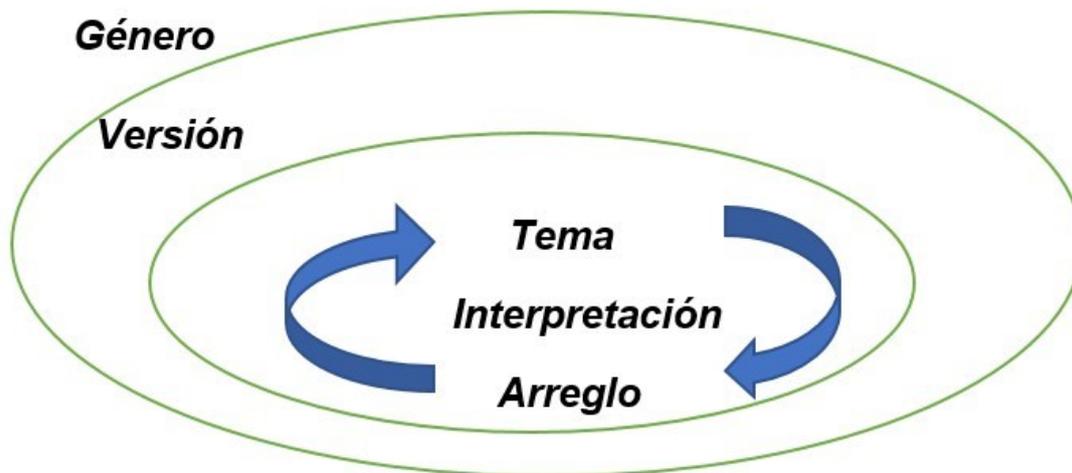
arreglo e interpretación de la *versión* original. Por momentos, se presentan desarrollos *metafóricos* de aquella, ya que evoca materiales allí presentes pero con una estética diferente. Por ejemplo, se incluyen los materiales melódicos de la introducción de la versión original pero esta vez utilizados como interludios y destacando las notas más largas y pregnantes<sup>27</sup> con una interpretación mucho más ligada. Se extreman los rangos dinámicos de la interpretación proponiendo momentos *pianísimo* a través de texturas muy despojadas. En la elección de instrumentación para el arreglo también se toman decisiones estilizadas: sólo la voz y el *cello*. En la interpretación de estos instrumentos se extreman las posibilidades de ejecución: vibratos, diferentes articulaciones, pizzicatos y arcos y arrastres en el *cello*, *glissandos* en la voz. Es una versión que difícilmente se pueda catalogar dentro del tango. Sin embargo, es la *versión* de un tango.

Como señala Octavio Sánchez (2000) “cuando se compone, interpreta o improvisa, el punto de partida es este objeto proveedor de los distintos elementos que determinan al género en cuestión y que son los parámetros con los que juega el artista, desde el más tradicionalista [...] hasta el más innovador” (p. 8). Si bien esta afirmación no se aplica para situaciones de producción no genéricas, de experimentación, se adecúan para el tango y muchos otros géneros de la música popular.

Este rápido análisis sobre *versiones* del mismo tema permite poner en funcionamiento operativo el alcance propuesto para los términos discutidos. Son puertas de entrada al análisis de la producción musical que, en el espacio de enseñanza-aprendizaje, pueden ser herramientas valiosas para orientar el trabajo del estudiante y del docente en la búsqueda de ideas, solución de dificultades y en el desarrollo de diferentes canales expresivos. Así, cada una de estas músicas pueden identificarse como una *versión* y ésta no es otra que el resultado de una circularidad entre el *tema*, el *arreglo* y la *interpretación*. El *género* —en todas sus dimensiones— opera como marco “regulador” de los procedimientos y decisiones que se llevan adelante en cada una de estas instancias, ya sea para seguir sus cánones o para romperlos.

---

<sup>27</sup> Belinche y Larregle (2006) definen dentro de las condiciones de percepción a una situación de *pregnancia* cuando “la configuración se identifica por el mínimo conceptual, su enunciación estructural o figurativa sencilla, su reconocimiento verbal inmediato, el máximo nivel de contraste con su entorno y el mínimo de ambigüedad” (p.32).



El gráfico representa un posible boceto de esta circularidad que en el marco de nuestro trabajo será especialmente útil para identificar y diferenciar los momentos de producción, la permanente articulación entre estos y la vinculación con los análisis, los resultados y las conclusiones de esta investigación. Aunque ya fue señalado, es necesario tener presente que esta propuesta se aplica, creemos, con bastante eficacia al género musical que nos toca, el tango. En los últimos años hemos podido llevar adelante interesantes discusiones con colegas en congresos, jornadas, simposios de la especialidad. A través de ellas, pudimos enriquecer, repensar y replantear esta idea que originalmente presentamos en 2013. De entre los aportes más significativos, destacamos los intercambios con el colega Aníbal Colli (2016) quien, en referencia al artículo *La versión en la música popular* (Polemman, 2013), señala:

Es interesante observar cómo esta última instancia en la construcción de la versión que es la interpretación, puede funcionar en sentido inverso, como motor de nuevos arreglos y nuevos temas que reformulan el género. [...] Nuevamente esta concepción tropieza con el problema de definir las fronteras entre compositor, arreglador y ejecutante, cuando en la música popular todos estos roles interactúan permanentemente, muchas veces en la misma persona o en el mismo grupo” (p. 165).

A partir de este y otros aportes, la propuesta que inicialmente se presentaba como una suerte de adición (tema + arreglo + interpretación = versión) fue redefinida mediante el gráfico presentado más arriba que da cuenta de la circularidad del proceso en el que, como señala Colli, los recorridos son diversos y hasta pueden impactar en una reformulación del género. Sumado a ello, es importante señalar que esta propuesta advierte

procedimientos o instancias y no necesariamente personas que cumplen un rol o función exclusiva. Aunque en el marco de producción del tango de casi todas las épocas podemos identificar roles bien diferenciados y personas diferentes para el trabajo autoral, compositivo, arreglístico e interpretativo, no es nuestra intención encasillar rígidamente estos momentos de la producción.

## La suma de las partes

En este recorrido de identificación y nominación de problemáticas y materiales, resulta necesario indicar sintéticamente los elementos que se ponen en juego en las configuraciones específicamente musicales.

Para Daniel Belinche y María Elena Larregle (2006) “La música se organiza a partir de juntar o separar sonidos dando lugar a unidades mayores que a su vez se encadenan y asumen funciones en el interior del discurso. Esas relaciones son temporales (ritmo) y espaciales (textura). Ambas integran una red temporoespacial que fija sus contornos en un transcurrir permanente (forma) y es portadora de información subjetiva y cultural” (p. 47). Esta sintética y compleja propuesta en torno a la organización de la música pone de manifiesto, una vez más, que la “información” que deviene en comunicación se establece a partir de un entramado cultural subjetivo, interpretable. A su vez, establece con claridad cierta nomenclatura para identificar los espacios o –como preferimos llamarlos– *dominios*<sup>28</sup> de la música como el *ritmo*, la *forma* y la *textura*. En virtud de las acepciones posibles, entendemos que el término *dominio* es particularmente adecuado ya que permite identificar y diferenciar a la forma, el ritmo y la textura como espacios de influencia, con sus respectivas vinculaciones, donde los elementos de la música, como la altura, la duración, la intensidad y el timbre, se comportan o se agrupan de una manera particular (Polemman, 2011, p. 66).

Como señalan Belinche y Larregle (2006) “La simplicidad aparente del término forma en su uso cotidiano no hace más que descubrir una alta complejidad cuando se lo intenta definir. [...] En el lenguaje habitual, “forma” se asocia con figura, contorno, disposición de elementos, estructura, continente, molde. Aunque también es manera, modo (la forma de hacer una cosa) y convención (cuidar las formas)” (p. 97).

En nuestro trabajo, las construcciones formales se encuentran acotadas a algunas de las *formas* habituales de las danzas y canciones de la música popular occidental tonal que, sin ánimos de subestimar sus posibilidades estéticas, se reducen a algunas pocas posibilidades. Como señalan Irma Ruiz y Néstor R. Ceñal (1980), el tango de las primeras épocas “se compone, por lo general de

---

<sup>28</sup> *Dominio* entendido como área, campo, esfera, terreno, sector, etcétera.

tres “partes”, menos frecuentemente de dos, y rara vez de cuatro. [...] en cada parte concluye la exposición de un pensamiento musical acabado [...] llegamos así al concepto de *sección*. Su extensión común es de dieciséis compases.” (en Novati, 1980, p. 51). Esta estructura “fundante” de dos partes de dieciséis compases se mantendrá durante buena parte del siglo veinte como arquetipo, lo que no implica que siempre se constate en todas las obras.

Pablo Kohan (2010) en su libro *Estudio sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)* analiza las características compositivas de cuatro referentes del tango: Juan Carlos Cobián, Enrique Delfino, Enrique Santos Discépolo y los tangos para cine de Carlos Gardel. Este recorte y varias referencias a otros autores, le permite identificar “dos amplios tipos o variantes del tango, a su vez, no excluyentes intercambiables: un tango vocal o textualizado, para ser cantado, y un tango instrumental, concebido para una interpretación, propiamente, instrumental, sin texto ni, por supuesto, canto” (p. 20). No obstante, señala que estas categorías no son rígidas y soportan múltiples puntos de contacto.

Existe en Kohan (2010) y otros autorxs una particular preocupación por cómo nombrar a ese tango cantado o vocal que comienza a desarrollarse un poco antes de los años veinte. El autor señala en una nota al pie:

La denominación "tango vocal", expresión compuesta en la cual el adjetivo simplemente aporta una modalidad interpretativa determinada, viene a colación para reemplazar al vocablo tango-canción, habitual y muy instalado dentro de la jerga tanguera, que podría dar a entender, taxonómicamente hablando, que se estaría frente a una categoría de peculiaridades o individualidades propias e intransferibles que, como lo demostraremos, no existen. Del mismo modo, es insuficiente y erróneo hablar de "tango-danza" para referirse a lo que es mucho más oportuno llamar "tango instrumental" (pp. 20-21).

En la misma línea, Ricardo Salton (2014) en la *Antología del tango rioplatense Vol. 2* señala que al período de estudio (1920-1935) “le corresponde entonces un nuevo tipo de tango con texto que se suele mencionar como “tango canción” y que nosotros, ante la imprecisión e inexactitud de esa denominación, preferimos referir más descriptivamente como tango vocal-instrumental o, sencillamente, vocal o cantado” (p. 12).

Aunque estos autores no lo manifiesten explícitamente, uno de los aspectos en los que entraría en crisis la utilización del término es la cuestión formal: la

imposibilidad de encasillar a ese tango en el formato habitual de la canción popular de estrofas y estribillos. Más allá de las formas, como señala Santiago Romé (2016) “la canción, gran protagonista de la música popular en nuestro continente, puede ser pensada como poseedora de múltiples dimensiones que permanentemente reconfiguran su sentido y que demandan nuevos abordajes” (p. 4). Así, llamar “canción” al tango puede representar una fuerte imprecisión musicológica o una gran posibilidad de conectarlo con ese universo de amplias significaciones.

Por otra parte, el reemplazo de la categoría “tango-canción” por “tango vocal” o “tango vocal-instrumental” desplaza la caracterización hacia los modos de realización —en los términos que definimos anteriormente: el *arreglo* y la *interpretación*— más que a los modos de composición, es decir a las cuestiones estructurales del tema y sus desarrollos formales. Y la singularidad del “tango canción” va más allá de la situación de ser *cantado*. Para Gustavo Varela “el tango canción [...] enuncia una verdad. Propone un orden distinto, ya no la celebración prostibularia, sino un entramado afectivo con pretensiones morales.” (Varela, 2016, p. 19). De ningún modo sugerimos que los autores mencionados desconozcan estas dimensiones, simplemente reforzamos la potencialidad del término.

Finalmente, no es determinante definir en el marco de nuestro trabajo si la categoría de “canción” para este tipo de tango es adecuada o no para los estudios musicológicos. Lo que es todavía cierto es que con esa categoría, “tango canción”, se identifica rápidamente en la mayor parte de la bibliografía sobre el tango a un tipo de producción diferente a los otros tangos cantados de la “guardia vieja”. Por lo tanto, a efectos prácticos, la utilizaremos frecuentemente en nuestro desarrollo.

Lo que sí nos interesa especialmente es la *forma* que adoptan las versiones contenidas en las grabaciones y en particular cómo se ponen en juego los recursos de acompañamiento a lo largo de ella. Por ese motivo, pondremos especial atención en esa dimensión de la producción musical.

Del mismo modo, las *configuraciones texturales* cobran gran importancia en el marco del arreglo en la música popular. El análisis de estas reviste gran complejidad en parte porque los desarrollos teóricos, categorías, términos e

instrumentos devienen de otras músicas. Esta distinción no pretende separar a las distintas músicas en compartimentos lejanos. De hecho, en este trabajo intentamos encontrar las intersecciones teóricas que pudieran generar un intercambio virtuoso. En el artículo “La consideración de la textura en la enseñanza de la música popular” (Gascón, Polemann, 2022) proponemos un detallado recorrido bibliográfico y conceptual sobre la temática, advirtiendo continuidades y rupturas de los diferentes enfoques. La mayor vacancia se encuentra en torno a los abordajes específicos sobre música popular y, aún dentro de ellos, la fuerte preeminencia de una mirada sobre los comportamientos de las alturas en detrimento del ritmo y el timbre para advertir las relaciones estructurales.

De las propuestas más significativas para nuestro trabajo se destaca la caracterización que realizan Belinche y Larregle (2006) cuando señalan que “textura alude a una de las estructuras sintácticas reconocibles teniendo en cuenta las propiedades de las configuraciones y sus relaciones puestas en simultaneidad.” (p. 55). También indican que “La textura es, además de un emergente de la música, *un nivel primario de organización perceptual* que ordena los sonidos escuchados como si fuera la imagen de una fotografía interna de la superficie musical” (p. 56). En el marco de la música popular, en donde “la canción” representa un tipo de configuración prioritaria, cabe la posibilidad de considerar que esta *imagen* incluye, performáticamente, a quien está cantando.

Identificar la complejidad de relaciones que se ponen en juego en la simultaneidad de la música permite superar las miradas tradicionales para caracterizar las construcciones texturales esquemáticamente como monodia, homofonía, polifonía, etcétera. Pablo Fessel (1996) desarrolla una propuesta superadora de estas categorías al identificar ciertos *rasgos texturales* que dan lugar a diversas *Configuraciones Texturales* (CTs). Los rasgos texturales que toma en consideración el autor son la presencia o no de planos autónomos en la simultaneidad —que en un artículo posterior denomina *estratos* (Fessel, 2000)—, la presencia o ausencia de homogeneidad entre dichos planos, la constitución o no de dichos planos como voces (linealidad), la presencia o no de coincidencia acentual entre los planos, y por último, la divergencia o no entre los puntos de ataque de los sonidos pertenecientes a cada uno de los planos o estratos. A la vez, el autor sugiere que es posible identificar una *configuración textural global*

que puede contener *configuraciones texturales parciales*. Señalamos con Gascón que “esta distinción podría ser de gran utilidad para poder establecer diferentes niveles de agregación en el análisis de la textura” (Gascón, Polemann, 2022, p. 7) en la música popular.

Entre los abordajes más tradicionales (y estéticamente distantes) vale la pena remitirse al texto en el que Arnold Schoenberg (1965) analiza el *acompañamiento*. Un primer aspecto a destacar es la mirada amplia que tiene el autor sobre el acompañamiento ya que dentro del mismo incluye a planos o estratos texturales como contramelodías, líneas melódicas de bajo y ostinatos. Es decir, se concibe al acompañamiento como todo aquello que no es el “tema”, que en nuestro caso sería la melodía principal de la canción o la danza. Si bien esta caracterización puede resultar extremadamente simple en relación con las propuestas de Belinche, Larregle y Fessel, en el marco de nuestro trabajo nos permite reafirmar nuestro objeto de estudio: el acompañamiento a la voz cantada. Vinculando así los abordajes, podemos señalar que en nuestras versiones se presenta una primera *configuración textural global* —que coincide con ese *nivel primario de organización perceptual* que identifican Belinche y Larregle— que posee dos *estratos*: la voz y el acompañamiento. A la vez, este acompañamiento contiene *configuraciones texturales parciales* que son nuestro objeto de estudio. Y dentro de ellas podremos identificar diferentes densidades de la trama textural (Belinche, Larregle, 2006, p. 57).

Schoenberg también señala que “el acompañamiento no debe ser una mera adición. Debe ser tan fundacional como sea posible [...] Debe revelar la armonía inherente en el tema, y producir un movimiento unificador. Debe satisfacer las necesidades y explotar los recursos del instrumento (o grupo de instrumentos)” (Schoenberg, 2004, p. 101). Esta idea nos permite reforzar la puesta en *valor* de este estrato de la textura, advertir su articulación y funcionalidad con relación al canto y a la danza. También afirma que “los cambios de carácter o construcción, o el incremento del número de armonías, pueden justificar o incluso requerir una modificación del acompañamiento” (Schoenberg, 2004, p. 107). Esta concepción, extrapolada a nuestro objeto de estudio, resulta especialmente útil para comprender la articulación de los diferentes recursos de acompañamiento que señalaremos —rítmicos, armónicos o melódicos— dando cuenta cómo se interrelacionan permanentemente.

A partir entonces de la identificación de este complejo entramado de *dominios*, en nuestro desarrollo analítico y generación de hipótesis iremos haciendo foco en cada uno de ellos intentando develar las construcciones sonoras arquetípicas en género y estilos y las decisiones estéticas de los intérpretes que las hacen posibles.

[Volver al índice](#)

## Capítulo 4

### Cómo lo hicimos

La metodología utilizada en el desarrollo del trabajo combinó abordajes y procesos de estudio muchas veces de manera yuxtapuesta y no necesariamente consecutiva como habitualmente se planifica en la investigación científica. Al respecto, vale la pena recordar la antes citada reflexión de López Cano cuando señala que “el plan de trabajo siempre va a cambiar en el curso de la investigación ... si una investigación no altera continuamente su plan original ... es que algo extraño ha ocurrido.” (López Cano, 2014, p. 66).

Este estudio se inició a fines de la década del noventa, mediante 3 becas de investigación concursadas en la Universidad Nacional de La Plata, mientras iniciaba también mi carrera docente y como intérprete de guitarra. En el recorrido de investigación se relevaron numerosas fuentes con el objeto de obtener textos y documentos con especifica sobre el tema —incluidas las partituras de tango— y otros de interés para la conformación del marco teórico y metodológico de la investigación. A su vez, se entrevistaron a reconocidos especialistas en el género seleccionados por su labor como intérpretes, compositores, docentes, o autores de documentos relacionados con el tema. Paralelamente y en relación con las conclusiones obtenidas a través de las fuentes, se realizó el relevamiento, recorte y análisis de muestras sonoras representativas de una porción de la vasta producción musical del género, con especial énfasis en el desarrollo guitarrístico en acompañamiento a la voz cantada.

A continuación, presentamos una síntesis de los aspectos más relevantes de cada uno de estos procesos.

### La palabra escrita

La búsqueda de textos se llevó a cabo inicialmente en bibliotecas y principalmente en línea durante el presente siglo. Durante los años noventa, se comprobó que el material era escaso en cuanto al tema específico ya que la bibliografía sobre el género presentaban temáticas relacionadas con la historia,

con la danza y la poesía. No obstante, los textos de corte historiográfico proporcionaron el contexto general de estilo y datos puntuales sobre el protagonismo de la guitarra en las distintas épocas del tango. Como desarrollamos en el Capítulo 1, el panorama actual de los estudios musicales y musicológicos en torno al tango es muy diferente de aquél. No repetiremos aquí los resultados de ese análisis bibliográfico, pero sí volvemos a señalar que el abordaje de los textos específicamente musicales tuvo un carácter cualitativo, de resultados descriptivos en función de las características del diseño de esos materiales, sus objetivos –didácticos o musicológicos— y su contenido.

Es sabido que en el tango la transmisión de recursos para la ejecución del género ha sido históricamente oral e intuitiva, de maestros a discípulos. Estos últimos no asistían a academias sino que trabajaban codo a codo con los maestros en las orquestas y conjuntos de guitarras. Esta transmisión oral de "secretos" se vio luego interrumpida por diversas circunstancias culturales de desarrollo del género cuyo hecho más significativo fue la casi desaparición de las orquestas típicas. Una vez saldada la brecha generacional –que no adoptó al tango como género representativo– sobre finales del siglo pasado y principios del actual surgió la necesidad de aprender y enseñar a nuevas generaciones las técnicas para la realización de esta música. En ese contexto surgen nuevas orquestas y conjuntos diversos de producción artística y también espacios de enseñanza no formal, al tiempo que avanza la concreción de carreras terciarias de música popular en instituciones públicas lo que posibilita la transmisión formal del conocimiento en torno al tango.

En las instituciones educativas, tanto docentes como estudiantes ávidos de incorporar recursos de ejecución, se enfrentaron inicialmente con la ausencia de materiales escritos que hicieran posible una transferencia sistemática. En la actualidad, luego de dos décadas del siglo XXI, los problemas giran más en torno a “qué tango” hay que enseñar, cómo superar la sistematización a través de métodos que intentan transmitir desde el papel saberes históricamente orales y si es posible establecer un vocabulario técnico consensuado.

Simultáneamente a la transmisión oral de recursos de ejecución, el tango fue y es difundido mediante la circulación de partituras y grabaciones. En el relevamiento realizado se constató la ya conocida existencia de gran cantidad

de ediciones de tangos para piano y, en menor número, transcripciones y arreglos para guitarra. El análisis de estos materiales dio cuenta de la insuficiente información contenida en ellos para una adecuada interpretación del género. La práctica grupal señalada anteriormente suplía estas ausencias y permitía una síntesis de las dos vías de información. En las partituras para guitarra relevadas, es mucho mayor la falta de información para una adecuada ejecución ya que no incluyen modos de ejecución característicos del instrumento para la interpretación del género. Según algunos especialistas entrevistados<sup>29</sup>, la inclusión de estos datos en una partitura sería compleja al extremo de lo imposible, dado que las posibilidades de combinación de estos modos de ejecución son numerosas y transformaría engorrosa a la lectura. En el capítulo *Todas son versiones* abordamos la posible distinción entre tema, arreglo, interpretación y versión. Sin anular esa discusión, la función de la escritura musical en el tango sería entonces la de transmitir los elementos primarios que definen a la obra como la melodía original, con las respectivas alturas y duraciones, y la armonía básica. En la melodía, la información registrada puede también ser considerada básica dado que existe gran cantidad de adornos, articulaciones, fraseos, rubatos y dinámicas observables en los registros sonoros que no figuran en las partituras y son de uso indispensable para una adecuada interpretación del género. Inclusive desde la altura puntual, como vimos, las diversas versiones de cada obra generadas a lo largo de la historia dieron lugar a modificaciones que posteriormente fueron incorporadas a los registros escritos y pasaron a ser "originales". Desde el aspecto armónico, las partituras presentan secuencias de acordes estructurales que no reflejan necesariamente las inversiones o acordes de paso de uso frecuente en las versiones. En cuanto a los modos de ejecución de acordes, como tipos de acentuación y articulación, la información es prácticamente inexistente.

Estas observaciones refuerzan una problemática ya presente en los estudios musicológicos desde hace varias décadas. En este sentido Juan Pablo González señala que “hacia fines de los años setenta, el análisis de partituras de una hoja era realizado en forma más o menos sistemática en América Latina. Al comienzo no fue considerada la distancia entre escritura y sonido.” (González, 2013, p. 90)

---

<sup>29</sup> Ver: La palabra hablada, p.81.

Afortunada y puntualmente en relación con las ediciones para piano, señala que “más tarde, estas partituras comenzaron a ser consideradas como lo que eran: una versión doméstica y facilitada de un repertorio profesional y masivo, con las simplificaciones necesarias para ser tocada con no más de tres años de piano” (González, 2013, p. 90).

Las ausencias señaladas fundamentaron, una vez más, la necesidad de realizar transcripciones de diversos grados de acercamiento a la complejidad sonora. Así, trabajamos con diferentes instrumentos de recopilación de datos que detallaremos más adelante.

## La palabra hablada

Las entrevistas de la primera etapa de esta investigación, entre fines del siglo pasado y comienzos del presente, fueron realizadas a los pioneros de la enseñanza institucionalizada del tango. Por aquel entonces eran pocos los espacios de enseñanza formal del género en Argentina —como la Escuela de música popular de Avellaneda— y desarrollos en el exterior —como el Conservatorio de Róterdam donde ya en 1995 se dictaban clases de tango— (Beytelmann, entrevista 2001). Fueron entrevistados:

- Aníbal Arias: Buenos Aires, Argentina, 24 de febrero de 1998
- Ubaldo De Lío: Buenos Aires, Argentina, 30 de octubre de 1998
- Hugo Romero: Buenos Aires, Argentina, 2 de noviembre de 1998
- Horacio Salgán: Buenos Aires, Argentina, 14 de octubre, 1998
- Armando De La Vega: Buenos Aires, Argentina, 4 de enero de 1999
- Gustavo Samela: Buenos Aires, Argentina, 13 de enero de 1999.
- Juan Falú: Buenos Aires, Argentina, 1999.
- Cesar Strocio: París, Francia, miércoles 13 de diciembre de 2000.
- Gustavo Beytelmann: París, Francia, jueves 11 de enero de 2001.
- Juan Carlos “Tata” Cedrón: París, Francia, miércoles 10 de enero de 2001.
- Juan José Mosalini: París, Francia, miércoles 10 de enero de 2001.

- Claudio "Pino" Enríquez: Buenos Aires, Argentina, miércoles 31 de enero de 2001.

Los relatos obtenidos de las entrevistas colaboraron en la conformación del marco general de utilización del instrumento en los distintos momentos del tango, sus intérpretes más reconocidos y las influencias de época. Los intérpretes aportaron, ya sea en forma verbal —conceptual o metafórica— o práctica, algunos recursos utilizados para la ejecución del tango. Desde la tarea docente formal o informal, expusieron su metodología de enseñanza en la que fue posible advertir diferentes grados de sistematización.

En la lectura y análisis de entrevistas realizadas en esa primera etapa de la investigación se observaron algunas circunstancias comunes. En cuanto a las influencias socio-familiares de los entrevistados, en su gran mayoría, nacieron y vivieron en Buenos Aires y la mayor parte poseía antecesores músicos dentro de la familia. En relación con la actividad docente, todos coincidían en la falta de textos específicos por lo que confeccionaban sus propios materiales componiendo arreglos y apuntes diversos.

De entre los referentes entrevistados, algunos sostenían que el tango *piazzolliano* debía abordarse luego de haber trabajado tangos tradicionales de épocas anteriores, y otros lo consideraban como el mejor ingreso al género para las nuevas generaciones. Pese a los diferentes puntos de partida, en casi todos los casos proponían el inicio de la formación mediante recursos denominados como "básicos". Por otra parte, la mayoría mencionaba como dificultad más frecuente la falta de familiaridad con el género de los estudiantes. En cuanto a la actividad musical, todos los entrevistados tocaban otras músicas, la mayor parte leía y escribía música, había tenido alguna formación académica, y componía arreglos y música original, es decir, obras propias. Estas características definían un perfil de docente que, a diferencia del propuesto por algunas escuelas pedagógico-musicales, podía resolver con soltura todas las dificultades de ejecución que el género planteara. No obstante, como vimos en el capítulo *Ponele onda*, el manejo fluido del género no asegura un éxito en el proceso de enseñanza aprendizaje. En este sentido, se advirtió una línea *tradicional* de la enseñanza a través de un recorrido que intentaba "transmitir lo que se sabe" sin que mediara un marco pedagógico organizador de los desarrollos didácticos.

Todos los entrevistados decían seleccionar espontánea o intuitivamente los recursos interpretativos y coincidían en la importancia de la letra y melodía "original"<sup>30</sup> de la obra como marco para su utilización. Fue bastante frecuente la mención de algunos recursos como "básicos" diferenciados de otros más complejos que en algunos casos han sido nombrados como "personales". Si bien no queda del todo claro el alcance de esa diferenciación, desde el aspecto rítmico, pueden inferirse coincidencias de los primeros con los de menor complejidad combinatoria como las células de acompañamiento marcadas en dos o en cuatro. Desde el aspecto armónico, frecuentemente se los vinculaba con la información funcional contenida en las partituras. Los llamados "personales" se refieren a recursos puntuales que son absolutamente necesarios para una adecuada ejecución del género pero que formarían parte de un conjunto de ideas supuestamente individuales cuya complejidad y diversidad dificultan una acabada verbalización por quienes poseen la síntesis interpretativa.

Esas primeras entrevistas dejaron algunos conceptos y experiencias que motorizaron las búsquedas siguientes de la investigación. Fueron fundamentales para conformar los perfiles de algunos intérpretes y docentes del género, visualizar las problemáticas que se presentaban y, principalmente, definir un tipo de abordaje que representara un aporte para el tema.

Como mencionamos en el capítulo 1, una vez cerrada la etapa de las Becas de Investigación de la UNLP y consolidado un primer documento se inició un proceso de intercambio entre colegas sobre los conceptos, nomenclaturas y categorías propuestas. Las conversaciones e intercambios de correos con los hoy doctores Edgardo Rodríguez y Martín Liut implicaron un gran aporte a la continuidad de los estudios. Desde perspectivas diferentes, fueron los primeros especialistas en realizar una evaluación crítica del abordaje y resultados parciales de las líneas de investigación del trabajo. Del mismo modo, el guitarrista y docente Claudio Ceccoli realizó devoluciones y compartió solidariamente algunas transcripciones realizadas por él.

---

<sup>30</sup> Entiéndase, original escrito con las variaciones acumuladas a lo largo de la historia a través de las versiones de cada obra.

Posteriormente, en el transcurso de segunda década de este siglo, el trabajo como editor responsable y coautor de algunas secciones de la revista *Clang*<sup>31</sup> me permitió tener un seguimiento del recorrido de algunas instituciones de formación musical. Por ejemplo, en las *Conversaciones con Juan Falú* (Polemman, 2008) publicada en la *Clang* N°2 en las que el músico y docente contaba el recorrido de la carrera de Tango y Folklore del entonces conservatorio Manuel de Falla en CABA.

En el tramo final de esta investigación, fueron especialmente relevantes las comunicaciones personales con: Omar García Brunelli, quien generosamente compartió sus saberes y contactos de especialistas y puso a disposición su archivo y el del Instituto de Musicología Carlos Vega; con Carlos Puente que brindó importante información sobre las grabaciones menos conocidas de cantores y cancionistas con guitarras; y con Rodrigo Albornoz quien colaboró solidariamente con sus saberes en torno a las guitarras gardelianas.

Desde ya que ninguna de las personas entrevistadas y consultadas han manifestado su aval para los conceptos y propuestas que se desarrollan en esta tesis.

## Músicas grabadas

Como se mencionó anteriormente, los resultados de este trabajo devienen del estudio de versiones de tangos registradas en fonogramas de distintas épocas a través de un análisis musical de especial énfasis en las cualidades rítmicas de los acompañamientos a la voz cantada tanto en la elaboración de arreglos como en los recursos interpretativos. Este recorte de estudio se funda en la convicción de que es en ese plano de la textura, el acompañamiento, en donde se definen las características sobresalientes de género y estilo. Como vimos, ese plano se desarrolla en las instancias de arreglo e interpretación y su diseño representa un material singular en la identificación de las versiones.

---

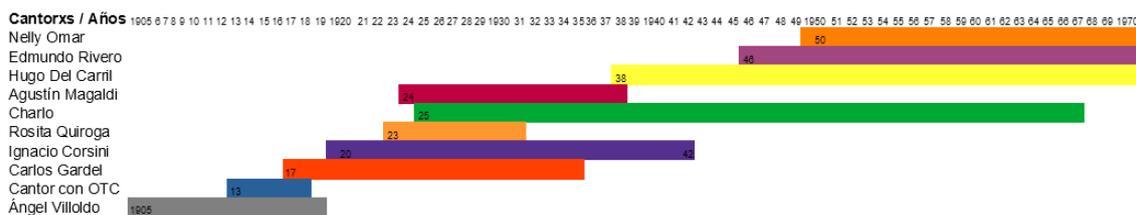
<sup>31</sup> Revista del Departamento de Música de la FDA, UNLP.

La búsqueda y selección de muestras –registros sonoros— fue orientada en un principio por las menciones que hacían los músicos y docentes entrevistados y otros guitarristas de tango consultados de manera informal. En esas charlas aparecían como referencia obligada “los guitarristas de Gardel” y “Roberto Grella”, quien acompañó entre otros a Charlo y a Edmundo Rivero en los últimos años. A partir de esas primeras sugerencias, en la primera etapa de la investigación, se fueron considerando las grabaciones incluidas en las reediciones comerciales disponibles en disquerías de la época y en algunos materiales difundidos por coleccionistas como Héctor Lorenzo Lucci<sup>32</sup>. Con esas pocas referencias se pudo avanzar mucho en la identificación de algunos recursos y constantes que luego se comprobarían al extender la muestra. Como es sabido, actualmente es posible encontrar gran cantidad de registros en línea. Ya sea a través de fundaciones, sellos o coleccionistas que decidieron subir sus materiales, es posible acceder a casi todo lo necesario. La dificultad radica más en la confiabilidad de las fuentes en cuanto a fechas, integrantes, etcétera. Otra dificultad, en este caso para el investigador, es no perderse en ese universo de información y olvidar en esa deriva el recorte específico realizado. Sería una falsedad decir que no nos perdimos un poco y cada tanto. También pudimos sumar alguna información colateral que colaboró con reforzar hipótesis en cuanto a modos de utilización de determinados recursos más allá de nuestras muestras. En el caso de las grabaciones de las primeras etapas del tango, una buena parte –si no es la mayor— de las versiones de tangos son instrumentales, lo que produce que para nuestro recorte de la voz cantada con Orquestas Típicas nos quedan algunas pocas referencias. Entonces, una mirada a los recursos guitarrísticos de esas grabaciones instrumentales nos permite reforzar algunas conclusiones en cuanto al tipo de recursos utilizados. A su vez, las grabaciones de Ángel Villoldo de canto y autoacompañamiento colaboran con establecer una interesante paleta de recursos. Desde Gardel en adelante, serán más frecuentes las grabaciones vocal-instrumentales de canto y guitarras que las exclusivamente instrumentales. Así ocurre con la producción de Carlos Gardel, Ignacio Corsini, Rosita Quiroga, Agustín Magaldi, Charlo, Hugo del Carril,

---

<sup>32</sup> Como la colección Los Payadores de 1997, Vol. 1 y Vol. 2.

Edmundo Rivero y Nelly Omar, por nombrar solo a quienes han tenido mayor trascendencia.



En el cuadro precedente se indican los años en los que, aproximadamente, los y las referentes llevaron adelante sus grabaciones, no exclusivamente con acompañamiento de guitarras.

A partir de este vasto panorama y en virtud de los resultados iniciales de las entrevistas y la búsqueda de antecedentes en el desarrollo de los recursos de acompañamiento se decidió focalizar el trabajo en algunos pocos referentes como Gardel y Rivero y, posteriormente, algunas grabaciones de Orquesta Típica Criolla con cantor. A partir de ese corpus se inició el proceso de análisis.

Sobre un total cercano a las 700 grabaciones consideradas, inicialmente se realizó una clasificación que diera cuenta de los distintos usos del instrumento. Así, fue confeccionado un esquema general de análisis que tuvo como objetivo la identificación de constantes y diferencias en las formaciones camarísticas y las funciones texturales cumplidas por la guitarra. Considerando estas variables y mediante procesos de audición, comparación y asociación con la información de entrevistas, fue posible observar algunas constantes y establecer criterios para avanzar en el análisis más detallado.

En cuanto a las diferentes formaciones se observó la utilización de la guitarra como solista acompañante o integrando diferentes conjuntos. Dentro de los conjuntos instrumentales de acompañamiento al canto, se encontraron dúos, tríos y cuartetos con diferentes instrumentos; dúos, tríos y cuartetos de guitarras incluyendo al guitarrón.

A partir de la experiencia de audición e interpretación en el género, es posible señalar que en las propuestas puramente instrumentales —que no forman parte del recorte principal de esta investigación— la función textural desempeñada con la guitarra incluye los dos estratos la textura principal del género: la melodía y el acompañamiento. Partiendo de esta textura, se consideró inicialmente a la

función de "melodía" como la ejecución de la melodía principal que define el tema, es decir la del canto original. Dentro de la función de "acompañamiento" es posible identificar diversos tipos y roles por épocas, cantidad de guitarras y/o tipo de conjunto. Por ejemplo, la función de ejecutar la melodía original completa por parte de la guitarra, se encuentra reservada a los conjuntos puramente instrumentales. En ellos, los intérpretes tocan alternadamente la melodía principal con distintos grados de fidelidad de alturas y ritmos en relación con el original. En las versiones puramente instrumentales de obras que originalmente poseen texto, es posible observar en la interpretación de la melodía una importante vinculación con la poesía y la voz cantada, ya sea para seguir sus modos de articulación y expresión o para alejarse de ellos.

En los grupos vocal-instrumentales que representan el corpus principal de muestras, el uso de la melodía original por parte de las guitarras es parcial y, generalmente, se encuentra reservado a las introducciones. La función de "acompañamiento" es cumplida mediante la interpretación de acordes pulsados o rasgueados en distintas posiciones y melodías secundarias. Esta mención de "acordes" y "melodías secundarias" no desarrolla aún la extensa cantidad de variables rítmicas y texturales que detallaremos en la segunda parte de este trabajo. A partir de este cotejo inicial, es posible generalizar en que las construcciones armónicas y melódicas de acompañamiento para los conjuntos instrumentales y vocal-instrumentales son similares.

De este modo, tenemos en esta investigación 46 *muestras principales* que responden al formato de la o las guitarras en acompañamiento al canto y que fueron analizadas en profundidad y las *muestras secundarias*, utilizadas para corroborar o refutar ideas y conceptos devenidos del análisis de las principales. El listado de muestras se incluye en el Anexo 1 Muestras.

En cuanto a las grabaciones de la primera década del siglo XX, es notorio el hecho de que en las conversaciones y entrevistas iniciales realizadas a expertos no hubo referencias a los guitarristas de la llamada Guardia Vieja, de las Orquestas Típicas de entonces. Y esta particularidad se entiende en virtud de las importantes diferencias de recursos y estilos entre esas primeras grabaciones y las siguientes. Coriún Aharonián señala que en el 1900 el disco y el gramófono eran productos suntuarios y que el tango era mal visto. Por ello

deduce que lo que se editaba en disco era previamente “adecentado”. Plantea entonces que por esta razón las grabaciones de época no representan prueba fehaciente de cómo era y cómo sonaba el tango a principios de siglo (Aharonián 2007, p. 64). Salteando la discusión sobre cómo y por quién era “visto” el tango dado que ya lo tratamos anteriormente, consideramos que más allá de ese “adecentamiento” tanto literario como musical y coreográfico, en este caso a través de arreglos más “cuidados” es totalmente posible establecer una fuerte continuidad y reelaboración de recursos de arreglo e interpretación entre esas grabaciones de la primera década con las de la segunda y así hasta, por lo menos, 1970 como demostraremos más adelante. Entonces, o la música grabada estuvo siempre alejada de la realidad musical, o esa falsedad inicial se transformó en verdad para las generaciones siguientes. O, lo que parece más lógico, esas grabaciones representan una posibilidad de sonoridad de época que no es ni una copia de la producción “popular” ni una producción exclusivamente comercial. Y aunque así lo fuera, eso no la transforma en menos importante o menos obra para ser considerada.

Una cuestión sobre la que se tuvo especial atención para la consideración de esas grabaciones iniciales fue la problemática en torno a las velocidades de grabación y reproducción. Enrique Binda y Omar García Brunelli (2012) han estudiado con detenimiento el tema y señalan que “si bien a veces podemos contar con las partituras de la versión de editorial, es muy probable que la ejecución no se haya realizado en la tonalidad consignada en la misma.” Esto tiene que ver con que “las tomas fueron realizadas a menos de 78 rpm”. Por lo tanto sugieren que “la reproducción debe ser lentificada” (Binda, Brunelli, 2012, p. 5). Sumado a ello, algunas orquestas típicas de los años diez utilizaban guitarras de nueve u once cuerdas (Burec, 2015, p. 43). Esta particularidad, junto con las cuestiones de velocidad, complejizan aún más la realización de transcripciones ya que no solamente se trata de la posible modificación del tempo y consecuentemente la altura sino también de la afinación de las cuerdas más graves que parece ser variable. Lorena Burec cita a modo de referencia de afinación a Antonio Jiménez Manjón (1866 Villacarrillo, Jaén - 1919 Buenos Aires), —guitarrista andaluz que se afina en Buenos Aires a fines del siglo XIX— quien en su libro *Método para tocar la guitarra de 11 cuerdas* indica que la afinación está dispuesta de la siguiente forma: 7<sup>a</sup> en *si*, 8<sup>a</sup> en *sol*, 9<sup>a</sup> en *re*, 10<sup>a</sup>

en *fa*, 11ª en *do*. (Burec, 2015, p. 43). No obstante, a partir de las transcripciones realizadas de las muestras consideradas para nuestra investigación, no se desprende que esa sea la afinación utilizada. Más bien, pareciera ser que se modifica según la tonalidad de la versión. Por ello en nuestro trabajo, en todos los casos en que se realizaron transcripciones con notas puntuales, se aclaran las dudas emergentes y las decisiones tomadas, a fin de que otros investigadores e investigadoras puedan repensar esos resultados y aportar otras miradas.

Una característica singular del recorte de muestras tiene que ver con que las grabaciones seleccionadas corresponden a versiones donde los guitarristas toman las decisiones de arreglo e interpretación. En los conjuntos de guitarra son los guitarristas quienes deciden qué acompañamiento hacer. García Brunelli, comparando el tipo de toque de un mismo grupo de guitarristas en acompañamiento a Ignacio Corsini y a Carlos Gardel, concluye en que es este último quien dirige al conjunto. Esto es altamente probable dado que, además, Gardel tocaba la guitarra, cantaba y se autoacompañaba. Creemos que esa función de director tiene más que ver con la interpretación general y en cuanto a lo que señala García Brunelli puntualmente con la intensidad del toque. Y que ese rol de *dirección* no se extiende a la decisión total de las texturas de acompañamientos. En el caso de las orquestas de la *primera guardia*, si bien los directores son principalmente bandoneonistas, no hay referencias que puedan contradecir la hipótesis de que son los guitarristas quienes construyen el arreglo y la interpretación del acompañamiento de manera autónoma. Burec señala que en el período entre los años 1917 y 1927 “existía un director o arreglador de las partes en cada conjunto, que se destacaban por sus conocimientos y experiencia” (Burec, 2015, p. 27). No obstante, en la nómina se incluyen referentes que compartieron numerosas grabaciones, como José Ricardo y Guillermo Barbieri que, siendo un dúo, es difícil suponer que se dirigían mutuamente. En algunos discos de los últimos años de Edmundo Rivero acompañado por guitarras se consigna la dirección de Roberto Grela. No obstante, Rivero también era guitarrista por lo que su probable dirección de esos conjuntos y los anteriores también reforzaría esta característica. En el caso de José Canet con su conjunto de guitarras y cuerdas frotadas acompañando a

Nelly Omar, se vuelven más explícitos los roles del guitarrista como ejecutante, arreglador y director.

Creemos entonces que en la sonoridad final de las muestras seleccionadas para nuestro estudio es relevante la dirección estética impresa por personas que tocan la guitarra. En este sentido es diferente a lo que sucede en otras referencias que no se contemplan específicamente en este trabajo. Por ejemplo, en el caso de Ubaldo De Lío en el Quinteto Real o en su dúo con Salgán sus decisiones de arreglo para la guitarra están íntimamente vinculadas a las decisiones previas de Salgán. Así lo manifiesta en una entrevista. Ello implica que los resultados son diferentes: ni mejores, ni peores. En este caso en particular, esa “traducción” realizada por De Lío en la guitarra de los recursos de acompañamiento de Salgán en el piano, representan un aporte muy significativo para la historia de la guitarra del tango. En el caso de los guitarristas de Piazzolla como Horacio Malvicino y Oscar López Ruiz, además de trabajar con un instrumento con otras posibilidades como es la guitarra eléctrica, sus decisiones de acompañamiento —no así las partes improvisadas— también se encuentran supeditadas a los arreglos elaborados por Piazzolla.

En las muestras principales, luego del proceso de selección, se establecieron cuatro grupos de intérpretes que responden a cuatro momentos particulares de la historia del tango interpretado en guitarras en los que se pudieron advertir sonoridades consolidadas, elocuentes y comparativamente diferentes entre sí. Si bien, como veremos en la segunda parte, nuestro trabajo no se centra en un relato histórico de los referentes, sí incluye esa dimensión temporal como variable en el desarrollo de los recursos de acompañamiento.

Las versiones estudiadas contienen la interpretación de los guitarristas de Orquestas Típicas en torno a 1915, los guitarristas que acompañaron a Carlos Gardel entre 1917 y 1935 —estableciendo la sonoridad promedio alrededor de 1925—, los que acompañaron a Edmundo Rivero alrededor de 1950 y los que lo hicieron alrededor de 1970. Los conjuntos de muestras representativas de cada uno de los grupos quedaron identificadas como: *OT*; *Gardel 25*; *Rivero 50*; *Rivero 70*. A la vez, se identificaron algunos momentos o estadios de transición que fue necesario estudiar a fin de señalar la transformación de algunos recursos. Como

veremos, el momento más significativo en ese sentido tiene que ver con la *transición* de *OT* a *Gardel*, entre 1917 y 1922 aproximadamente.

En la nomenclatura propuesta para estos grupos se sigue la tradición del tango en la que frecuentemente se utiliza el nombre del director o el referente más consagrado para la identificación de una propuesta artística. No obstante, es fundamental reconocer el aporte de cada uno de los guitarristas que integraron esos conjuntos dado que, como señalamos anteriormente, eran quienes tomaban las decisiones de arreglo e interpretación que aquí estudiamos. Aunque no es tarea sencilla indicar nombre y apellido de intérpretes de guitarra en cada grabación. En varios casos de las grabaciones de orquestas típicas anteriores a 1920 no fue posible identificar el nombre de los guitarristas que las integraban. En otros casos se conoce quiénes integraban los conjuntos en determinada época pero no necesariamente quiénes grabaron esos registros. En las muestras de Gardel hay más información disponible como para inferir con mayor precisión quiénes grabaron en cada registro. En cuanto a los guitarristas de Rivero se encontró información acerca de quienes tocaban en cada época aunque no siempre eran los mismos músicos con los que grababa.

En el listado de muestras principales se detalla esa información en la última columna y en desarrollo de la segunda parte de la tesis consignaremos cuando sea posible a los intérpretes involucrados. No obstante, vale la pena nombrar en este punto a alguno de ellos. En las Orquestas Típicas Criollas (OTC) tocaron la guitarra<sup>33</sup> Luciano Ríos (OTC Pacho Maglio), Emilio Fernández (OTC Arolas), Domingo Salerno (OTC Augusto P. Berto) Leopoldo Thompson (OTC Arolas, Canaro y Maglio) y José Félix Camarano que conducía su propia OTC. Carlos Gardel fue acompañado a lo largo de su carrera por<sup>34</sup>: José Ricardo, Guillermo Desiderio Barbieri, José María Aguilar, Ángel Domingo Riverol, Domingo Julio Vivas, Horacio Pettorossi y Froilan Aguilar. Edmundo Rivero, fue acompañado por<sup>35</sup>: Adolfo Carné, Juan Carlos Gorrias, Leandro Rubén Moran, Héctor Davis, José Canet, Rafael Del Pino, Máximo Barbieri, José Ignacio Rivero, Ubaldo De

---

<sup>33</sup> Fuentes: NOVATI, Jorge -Coord.- (1980). Antología del tango rioplatense Vol. 1. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"; BUREC, Lorena (2015) Estilos guitarrísticos del tango en el Río de la Plata: un siglo de historia. Buenos Aires: Autores de Argentina.

<sup>34</sup> Fuentes: Oscar del Priore (2005, PP.118-163) Tango de Colección. Carlos Gardel; Centro de estudios gardelianos <https://www.tangos78rpm.com/mdocs-posts/discografia-de-carlos-gardel-quienesgardel-com-ar/>

<sup>35</sup> Fuente principal: Oscar del Priore (2005, p.132) Tango de Colección. Edmundo Rivero.

Lío, Ciro Pérez, Armando Pajés, Bartolomé Palermo, Aníbal Arias, Ernesto Báez, Héctor Ayala, Eugenio Pro, Roberto Grela y Horacio Avilano.

## Del sonido al papel

Ya hicimos referencia a los cambios de la *nueva musicología* en cuanto a la consideración de las grabaciones de la música popular como objeto de estudio más allá de las partituras (González, 2013). Al momento de registrar y sintetizar los materiales musicales en “el papel” vuelve a aparecer la dificultad de las herramientas disponibles de escritura, que modifican o acotan extremadamente los materiales.

Volviendo a la analogía planteada con los estudios del cuento folklórico “la transformación puede ir también [...] desde la acción al texto transcrito [...]” (Bauman, 1992, p. 41). En esa disciplina “esta problemática de la transcripción concierne centralmente a la perspectiva analítica del arte verbal conocida como etnopoética.” (Bauman, 1992, p. 41).

En la música, al reducir el complejo sonoro a una grafía que prioriza las alturas puntuales y la secuenciación de ataques —porque no es del todo cierto que indique duración— se fija una secuencia de eventos que no necesariamente son los más representativos de esa producción. En los estudios pioneros de Carlos Vega y Lauro Ayestarán, por ejemplo, ya se advierte esa limitación. También es cierto que las dificultades son mayores en músicas populares que incluyen alturas no definidas, micro ritmos, etcétera., que músicas populares tonales en las que varios elementos puestos en juego coinciden con las dimensiones disponibles, como altura y duraciones exactas o aproximadas. Aún en estas últimas existen gran cantidad de materiales que no son traducibles a la grafía.

En el caso de la guitarra, el rasgueo representa uno de los elementos más complejos de registrar. Y su complejidad está también vinculada con su grado de importancia. Como señala Juan Falú “sea como acompañamiento o como elemento intercalado en versiones instrumentales, el rasgueo define sustancialmente cada género musical” (Falú, 2011, p. 47). De entre los guitarristas de tango consultados a fines de los años noventa, viene al caso señalar lo que decía Ubaldo De Lío al respecto: “La escritura no alcanza para

darle justo ese punto que necesita [...] por ejemplo la *síncopa* [...] cuando tocamos hacemos: (ejemplifica tocando) porque hay un *arrastre* [...] bueno el arrastre uno lo puede hacer con un signo de *rulito* [...] pero tampoco alcanza" (De Lío, entrevista 1998).

Frente a estas dificultades y en función de la necesidad de identificar los recursos de acompañamiento según su grado de novedad y permanencia, se diseñaron algunos instrumentos de registro que, sin representar necesariamente una novedad o un aporte sustancial a la problemática, se mostraron adecuados para los objetivos de la investigación.

Una vez seleccionadas las muestras se inició la instancia de análisis mediante un proceso que podría identificarse como de *desgrabación* sonora. Éste se refiere a la transcripción total o parcial de los registros sonoros a diversos tipos de escritura ya sea la tradicional musical o gráfica alternativa. Para ello se transitaron diversos momentos como: audición reiterada, total y parcial de registros, identificación de rasgueos, armonías y melodías, ejecución en el instrumento de lo identificado, comparación, corrección y escritura. La secuencia de acciones no es realizada siempre de manera consecutiva ya que, en relación con las particularidades del caso, los distintos momentos se superponen y/o recorren circularmente.

En una primera aproximación para la identificación y frecuencia de utilización de los recursos rítmicos de acompañamiento se utilizaron líneas de escritura rítmica. Con este soporte se realizó un registro de esa variable en la mayoría de las muestras. En una segunda aproximación y sobre una porción reducida de muestras, se completó esa información con los elementos armónicos utilizados y los materiales melódicos superpuestos.

Complementariamente y a fin de identificar los recursos armónicos utilizados en las versiones, se confeccionaron fichas armónicas comparativas entre la armonía utilizada en las muestras y la consignada en las partituras para piano. En el capítulo correspondiente a los recursos armónicos desarrollaremos la problemática de esta posibilidad de abordaje comparativo.

En lo que respecta al análisis de los materiales melódicos de acompañamiento, considerando una porción reducida de muestras se realizó una selección de los giros más frecuentes y característicos a fin de establecer constantes.

En el caso de algunas versiones emblemáticas o más representativas y a fin de obtener un mayor acercamiento a los recursos puntuales se realizaron algunas transcripciones completas con notación tradicional con el mayor grado de especificidad posible. No obstante, estos resultados siempre deben considerarse como una interpretación de la persona que investiga y que por lo tanto resisten otras opiniones y versiones escritas.

En los Anexos 2 y 3 de Transcripciones y Fichas Armónicas se presenta una síntesis del corpus de transcripciones totales o parciales y de las fichas de análisis armónicos realizados para esta investigación.

A partir de los resultados de estos análisis y en vinculación con el marco teórico expuesto en cuanto a modos de consideración de las producciones musicales, categorías propuestas y objetivos de transferencia, se desarrolló el contenido de la segunda parte de esta tesis que representa una mirada sobre los tipos y modos de organización de recursos de acompañamientos del tango a la voz cantada interpretado en guitarras.

[Volver al índice](#)

# **SEGUNDA PARTE**

## Recursos de acompañamiento

Es necesario volver a señalar que la detallada identificación y categorización de los recursos que vamos a presentar intentan dar cuenta de tan solo una parte de los diversos elementos que guitarristas, cantores y cancionistas han plasmado en la realización de su arte. Todo intento explicativo deja por fuera gran cantidad de decisiones, intuitivas o racionales, y materiales que hacen al todo del objeto artístico. Además de la música —la composición, el arreglo, la interpretación y la versión— las propuestas incluyen una *performance*, en los marcos establecidos anteriormente, en donde el movimiento y expresión de los cuerpos de los y las artistas forman parte de esa totalidad expresiva y comunicativa.

La voz, y consecuentemente el canto, utiliza especialmente al cuerpo como instrumento emisor por lo que gran cantidad de recursos interpretativos pueden ser abordados desde las particularidades de sus expresiones y movimientos. Por otra parte, la implicancia expresiva de la poesía de los tangos que analizaremos representa una variable más al momento de la consideración de las versiones. Si bien no nos centramos en estas dimensiones del hecho artístico, operan de modo permanente como marco de las observaciones y conclusiones a las que arribemos, por lo que es fundamental tener presente la interacción de estos elementos en la consideración de los análisis, los resultados y las propuestas.

Cabe recordar que los *Recursos de Acompañamiento* que presentamos se circunscriben a algunos referentes del tango de distintas épocas y exclusivamente a la función de acompañamiento al canto. No obstante, como señalaremos en más de una oportunidad, estos recursos son coincidentes con otros referentes y con numerosas propuestas únicamente instrumentales por lo que, a manera de hipótesis, pueden ampliarse a esos espacios de producción.

Como señalamos anteriormente, nuestro trabajo se orienta principalmente al análisis de instancias de la elaboración de *arreglo* e *interpretación* de los acompañamientos. Los textos musicales sobre tango publicados al momento consideran estas instancias de la producción musical, aunque no las nombran de este modo. Por lo general, los métodos no presentan los recursos diferenciados por épocas aunque frecuentemente asocian el uso particular de alguno de ellos a referentes, orquestas o momentos históricos del tango. En el sintético análisis realizado en el capítulo *Se dice de él* sobre los textos sobre la enseñanza del tango en general y de la guitarra en el tango en particular

advertimos que si bien los criterios de agrupamiento de contenidos difieren entre los textos citados existe cierta nomenclatura que se ha ido estableciendo como convencional. Sin embargo, en algunos casos de mayor complejidad o profundidad no siempre refieren al mismo efecto sonoro. Es por ello que la nomenclatura adoptada para nuestra exposición incluye términos coincidentes con la mayoría de los textos. En algunos casos, frente a la necesidad de individualizar usos y características de algunos recursos en particular, y en virtud de la vacancia existente, propondremos nuevos términos para identificar esos materiales.

Nuestra organización de contenidos posee una singularidad vinculada con el encuadre teórico presentado y opera como marco de referencia para un posible recorrido didáctico en torno a la enseñanza del tango —específicamente del acompañamiento a la voz cantada— centrada en una construcción textural que advierte la preeminencia de algunos materiales por sobre otros según la sonoridad de *estilo* que se quiera generar. No obstante, el recorrido de enseñanza deseable no se circunscribe a generar versiones modélicas, idénticas a las analizadas, sino que se propone como un modo de organización y conocimiento de estos estilos a fin de obtener criterios de equilibrio estético. A su vez, se entiende que este trabajo permite también poner en valor los aportes que las sonoridades contemporáneas de la guitarra en el tango ofrecen como novedad, como potenciales nuevos abordajes.

Además de la caracterización puntual de los recursos individuales —como ritmos característicos, acordes habituales, fraseos típicos, conducción de voces, etcétera.— una de las grandes dificultades en la conformación de la sonoridad tiene que ver con la articulación de los elementos. En qué momento del arreglo se utiliza un recurso puntual, con qué frecuencia, antes o después de qué otro recurso, etcétera., son preguntas muy significativas para la definición de género y estilo y son a su vez muy complejas de responder.

Inicialmente, y en relación con lo desarrollado en la primera parte, nos referiremos a los Recursos Formales y Texturales proponiendo algunas categorías y modos de organización que serán centrales para establecer las características de uso habitual y frecuencias de utilización de cada recurso en particular.

Luego nos referiremos a los *Recursos Rítmicos*, los que entendemos poseen los rasgos identitarios más importantes de la sonoridad de cada época. En este sentido, la singularidad de los acompañamientos del tango en general y del tango interpretado en guitarras en particular se devela en esos acompañamientos que sostienen al canto y a la danza de manera estructural.

A continuación, y fuertemente vinculados con los recursos rítmicos, señalaremos el uso particular de los *Recursos Armónicos* centrándonos en los materiales distintivos de *arreglo* e *interpretación* e intentando develar cuáles son los aportes más significativos de los intérpretes a partir de la “armonía básica” de las composiciones.

Finalmente presentaremos los *Recursos Melódicos* de acompañamiento identificando diversas configuraciones y categorías en la trama textural que aportan identidad a las sonoridades.

A lo largo de toda la exposición será posible advertir cierta “trazabilidad” de los materiales a través de las diferentes épocas y referentes, señalando las posibles fuentes de algunos recursos, su grado de pertenencia dentro del género y sus transformaciones a través del tiempo.

## Capítulo 5

### Recursos Formales<sup>36</sup>

Como señalamos en “La suma de las partes” nuestro estudio de la dimensión formal se centra en cómo se utilizan los modos de acompañamiento en el transcurrir de las versiones. Desde el punto de vista de la alternancia de secciones, en las músicas analizadas no se presentan demasiadas variantes en la secuencia de materiales. Al tratarse de versiones cantadas, la poesía es la gran organizadora de las partes del arreglo. Así, es imperante la forma: Introducción, Estrofa 1 y 2 —o parte A—, Estribillo —o parte B—, Interludio y Estrofas 3 y 4 y Estribillo. En los tangos de las primeras épocas con OT se intercala la parte C entre las partes A y B, alternando secciones cantadas con secciones puramente instrumentales. No obstante, las guitarras mantienen su exclusivo rol de acompañamiento. Más adelante detallaremos las características de los materiales instrumentales de introducciones e interludios para las muestras *Gardel* y *Rivero* en cuanto a su construcción melódica en relación con los temas de los tangos versionados.

A partir de la individualización de estas típicas secciones de la música popular, y especialmente de “la canción popular”, señalaremos qué recursos se presentan como prioritarios dentro de una u otra parte y, principalmente, con qué frecuencia son utilizados según el momento de la forma del arreglo.

La frecuencia y modo de utilización de los recursos rítmicos particulares se encuentran íntimamente relacionados con los contextos armónicos y formales en los que son presentados. Al hacer foco en los recursos armónicos y melódicos se advierten también vinculaciones con los contextos rítmicos y formales. El modo de ejecución de acordes del acompañamiento fue cambiando a lo largo de las épocas, siendo más habitual el toque plaqué o quebrado en las primeras décadas y casi exclusivamente rasgueado desde mediados de los años veinte en adelante. Más allá de esa diferenciación, en adelante nos referiremos al *ritmo*

---

<sup>36</sup> Este apartado retoma ideas presentadas en el artículo “La guitarra en el tango rioplatense. Tipos y modos de articulación de acompañamientos.” Actas 7º Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. Villa María: Universidad Nacional de Villa María (Polemman, 2019) y en “La guitarra en el tango. Recursos, técnicas y criterios interpretativos de acompañamiento de 1925 a 1970” (Polemman, 3ª Compaginación, 2004. *mimeo*).

*de acompañamiento* o simplemente al *acompañamiento* y a las *guitarras rítmicas* que lo interpretan como una forma de simplificar la identificación de ese rol y ese estrato de la trama de acompañamiento total, que además incluye a los *contracantos* —*graves y medios*—, *melodías introductorias*, *homorrítmicas* y de *enlace*.

En cuanto a los recursos rítmicos y su articulación con la forma, es posible identificar diferentes grados de recurrencia en la utilización de algunos esquemas a lo largo de las versiones. En las muestras analizadas, se advierte un elemento organizador sobre el que se construye la sonoridad de referencia. Si bien en cada época la combinación rítmica es diferente, la función observada es la misma: estructurar el devenir rítmico delimitando la regularidad y, consecuentemente, los grados de desvío. Estos materiales sostienen la textura a través de un *movimiento* constante, ya que proveen la base rítmica de acentuación y articulación que, junto con los recursos armónicos y melódicos, definen al acompañamiento. Creemos que se perciben como fondo, que subyacen la textura total generando una suerte de “expectativa” de regreso, una “necesidad” de volver a ellos cuando son interrumpidos por algún otro material de variación, corte o detención. Se podría establecer en este sentido una analogía con el *caminar* de la danza del tango, que siempre está presente y “vuelve” luego de la realización de distintas figuras y detenciones.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Como mencionamos en la primera parte, la función *danzable* de este género es inseparable de su música. Y si bien la mayor parte de las grabaciones que consideramos en este estudio no cumplían en su momento la función social de sostén del baile, ya que eran versiones cantadas para apreciar escuchando o cantando sobre ellas, resulta imposible en la contemporaneidad, donde se baila sobre cualquier tipo de tango y de cualquier época, no establecer vinculaciones con el movimiento del cuerpo durante el baile. En mi experiencia personal de aprendiz de baile con varios años de estudio -aunque con resultados estéticos dudosos- de manera frecuente puedo percibir esa “necesidad” de organizar mis movimientos estableciendo momentos estructurantes vinculados a la marcha, al caminar, con otros itinerantes referidos más a las figuras: los giros, los “ochos”, la escapada, etcétera. Y, desde ya, los finales son “obligados”, termina una parte o una frase o la obra completa y es necesario detener el movimiento, pero no de cualquier manera sino de alguna dentro de las tantas posibles. No creo que esta analogía sea aprobada sin cuestionamientos por mis maestras de danza del colectivo Aires del Sur, que llevan la experiencia del movimiento a un grado de creatividad que resiste estos encasillamientos. Mi propuesta de construcción y comprensión formal sea quizás demasiado estructurada para ese abordaje tan creativo. No obstante, en mi defensa, las músicas que analizamos en este trabajo pertenecen a un entorno más “tradicional” de producción, que refuerza ciertos estereotipos formales de género y estilos y que, quizás por ello, soporta mejor la síntesis más estandarizada. A modo de cierre de este comentario resulta importante señalar que la confluencia de ese trabajo corporal con la práctica y el análisis musical del tango me permiten tener la sensación de bailar al estar tocando o escuchando o, incluso, escribiendo.

A partir de estas ideas, en adelante identificaremos como **estructurantes** a los patrones, modelos o esquemas rítmicos de acompañamiento que poseen un importante grado de permanencia a lo largo de las versiones y que, a través de esa alta frecuencia de utilización, caracterizan una sonoridad que bien puede establecerse como identitaria de una época o, al menos, una forma particular de organización rítmica de algunos conjuntos emblemáticos en un momento determinado de la historia del tango.

Frecuentemente, en los métodos de tango para guitarra estos ritmos son considerados “básicos” (Romero, Graciano, Botto). Esta tipificación supondría una combinación de características mínimas para una sonoridad de género. Pero dado que los diversos ritmos interactuantes en el tango son absolutamente necesarios para obtener la sonoridad identitaria, no se cree posible tal reducción para una dimensión descriptiva de estilos. No obstante, desde el punto de vista didáctico puede ser apropiado considerarlos como iniciales.

La regularidad proporcionada por los ritmos *estructurantes* se ve interrumpida por otros que plantean diversos grados de desviación de la estructura periódica. Los modos de aparición y utilización no son anárquicos, son numerosos y complejos y poseen una gran cantidad de combinaciones articuladas con los demás recursos analizados —armónicos, melódicos y texturales—. A fin de diferenciarlos de los *estructurantes*, identificaremos en adelante a estos otros ritmos de acompañamiento como **itinerantes**, por el hecho de que se utilizan en variados y diferentes momentos de las versiones —lo que no significa en cualquier momento— durante algunos pocos compases y que operan como elementos de ruptura de la regularidad.

A fin de abarcar el conjunto de variables observadas y proporcionar una herramienta de contrastante, a los ritmos de acompañamiento utilizados en momentos precisos de las versiones los denominaremos como **obligados**. Dentro de esta categoría se incluyen algunas combinaciones que son utilizadas frecuentemente en determinados momentos de la forma. Los ejemplos más claros son los cierres entre partes y frases y los finales, tan importantes para el género y los diferentes estilos. El término propuesto, como así también los anteriores, debe ser considerado y utilizado con flexibilidad. Es claro para cualquier artista que las *obligaciones* no existen en el marco de una producción,

que siempre son elecciones, decisiones estéticas, etcétera. Por ello, se propone abandonar cualquier intento de discusión estricta en la acepción de cualquiera de los términos y, simplemente, otorgarles el sentido y uso que tienen en el contexto de este trabajo.

Las categorías **estructurante**, **itinerante** y **obligado**, representan entonces una cualidad y una función de cada ritmo de acompañamiento definida por la frecuencia y lugar de utilización formal. La identificación de la función en cada caso será fundamental para dar cuenta de los modos de organización de los acompañamientos y también de cómo un mismo esquema rítmico de acompañamiento va modificando su función a lo largo de la historia del género interpretado en guitarras. Así, veremos con frecuencia que algunos tipos de acompañamiento que en determinada época tenían una función *itinerante* se fueron “transformando” luego en *estructurantes*, generalmente en el transcurso de una época siguiente.

Finalmente, estos materiales de acompañamiento se presentan en las versiones atravesados con las decisiones interpretativas generales de los conjuntos. Como veremos, los matices y dinámicas utilizados poseen características singulares según las épocas y estilos. Dentro de esos desarrollos, la particularidad de ser versiones de acompañamiento al canto determina la toma de decisiones expresivas que se entrelazan con la significación emocional de los textos y la interpretación realizada por lxs cantorxs.

[Volver al índice](#)

## Capítulo 6

### Recursos texturales

Como hemos afirmado, consideramos que en las muestras analizadas existe una primera *configuración textural global* definida por la voz cantada con acompañamiento instrumental. Inicialmente podemos señalar que entre esos dos estratos texturales existen interrelaciones recíprocas que se definen por ciertos eventos musicales que pueden ser explicados y/o explicitados individualmente o desde uno u otro estrato, es decir, desde la melodía principal hacia el acompañamiento o viceversa.

Para Belinche y Larregle (2006) “la melodía es una configuración textural destacada y de mayor relevancia en la percepción” (p. 65). En esta afirmación – que compartimos– radica muchas veces la dificultad de focalizar la mirada en situación inversa, es decir desde el acompañamiento hacia la figura de la melodía principal. No obstante, podemos valernos de esta premisa para señalar inicialmente algunas cuestiones vinculadas a los recursos del canto.

### El canto

Y para hablar del canto en el tango la referencia obligada gira en torno a quien fuera un referente indiscutido de la nueva “canción” de Buenos Aires. En una publicación reciente, *El mudo del tango. Ocho estudios sobre Carlos Gardel* (2020), García Brunelli y Ricardo Salton analizan en detalle los recursos interpretativos de Carlos Gardel.

García Brunelli señala que cantaba “como hablaba él, acelerando unas sílabas y alargando las siguientes” (García Brunelli, 2020, p. 67). Esta particular manera de volcar al canto características del habla rioplatense estableció quizás un *canon* para cantar el tango. En otro texto, García Brunelli (2015) propone que “puede inferirse que el fraseo de tango es una característica inherente al género. Su origen estaría en la cadencia del habla porteña y según se deduce de las grabaciones, cronológicamente lo comenzó a utilizar en el tango cantado Carlos Gardel en 1917 en *Mi noche triste* (p. 167). Cerca de los años veinte, tanto Carlos

Gardel como Corsini y otros cantores y cancionistas estaban “probando” cómo afrontar un nuevo repertorio y una nueva forma de cantar.

Ricardo Salton, en el capítulo “Carlos Gardel también era cantante” del mismo libro, realiza una síntesis de los recursos interpretativos con alto grado de especificación aclarando que “aunque no todos aparecen en la totalidad de sus interpretaciones, uno o varios de ellos se encuentran regularmente en sus grabaciones” (Salton en García Brunelli, 2020, p. 137).

Inicialmente menciona el recurso de dejar el “comienzo de la melodía sin acompañamiento” y luego “la primera nota en tiempo fuerte de la melodía queda retenida y se escucha luego del acorde de la/s guitarra/s.” (Salton en García Brunelli, 2020, p. 137). Este recurso es claramente comprobable en la mayoría de las versiones de Gardel. No obstante, en el marco de nuestra investigación, también lo hemos relevado en algunas versiones de tangos cantados con orquestas típicas.

En el comienzo de la primera estrofa de la versión cantada por Arturo Mathon con acompañamiento de O.T. de *El apache argentino* (Aróstegui y Mathon) ya puede advertirse ese recurso.



Voz

Guit. 9 u 11C.

Es el a-pa - chear-gen - ti - no

[El apache argentino \(Aróstegui y Mathon\) Vers. Mathon con OT 1913-14](#)

La *Antología... Vol. 1* señala que *El apache argentino* por Mathon es la “primera grabación conocida de un cantor solista con acompañamiento de orquesta típica criolla” (Novati, 1980).<sup>38</sup> En términos generales, se sostiene en el fraseo del

<sup>38</sup> Esta apreciación permitiría flexibilizar la idea de que las primeras incorporaciones de cantantes a las orquestas típicas se producen recién en el año 1924 de la mano de Francisco Canaro (García Blaya, Pinsón, Nudler y otros). Desde ya que la intención no es quitar relevancia a las innovaciones propuestas por Canaro, simplemente se trata de no reforzar el mito de “ocurrencia individual” tan frecuente en la historiografía del tango y revalorizar en cambio la construcción colectiva, cultural. Por otra parte, la *Antología... Vol.1* (1980) en una suerte de contradicción con lo antes citado, en los comentarios sobre la grabación de *El moro* (Gardel-Razzano-Gutiérrez) de 1917 por la OT de Roberto Firpo y estribillos a cargo de Gardel y Razzano dice que “la novedad consistía en que por primera vez una orquesta típica grababa un tango con estribillo cantado” (Novati, 1980).

cantor un ritmo regular proporcional a la división binaria, sin *rubatos*, ni aceleraciones. Pero esa detención en calderón sobre una sílaba intermedia del primer verso de la primera estrofa sobre el cual todo el conjunto se detiene y aguarda su resolución resulta muy significativa para los recursos de las décadas siguientes. También se presenta este uso en la versión instrumental de 1913 por la orquesta de Pacho Maglio.

[El apache argentino \(Aróstegui\) Vers. OT Maglio 1913](#)<sup>39</sup>

Podría aventurarse que este recurso fuera una “rareza” de la forma de interpretar esta obra en particular. Sin embargo, es posible encontrarlo en otras versiones de tangos cantados en la época.<sup>40</sup> El mismo Maglio en una grabación de 1913 de bandoneón solista del tango *La sonámbula* (P. Cadarópoli), realiza también algunas detenciones durante la interpretación de la primera parte. Y para completar las referencias: Villoldo acompañado por Campoamor en *La bicicleta* utiliza el mismo recurso, como puede observarse en la transcripción siguiente.

<sup>39</sup> Según la Antología... Vol.1 (1980), Luciano Ríos fue el guitarrista principal de la OTC de Pacho Maglio (p.134) aunque durante 1913 es reemplazado por Leopoldo Thompson (p.127). Si la fecha de grabación es correcta, podría ser Thompson quien interpreta la guitarra. Luego de varias consideraciones llegamos a la conclusión de que la guitarra se encuentra afinada un tono abajo, es decir, en *re*. Por ello, la escritura se presenta en La mayor para dar cuenta de las posiciones guitarrísticas. De esta manera suena en Sol, tonalidad en la que se encuentra interpretada la versión que, además, coincide con la edición para piano.

<sup>40</sup> Por ejemplo: *El porteñito* (A. Villoldo), André Vivianne y Orq. en versión de 1909, cuando empieza a cantar se detiene la orquesta y hace un *ritenuto*; *Don Juan* (E. Ponzio-A. Gobbi), Alfredo Gobbi y Orq. versión de 1911, la orquesta se detiene en el 1º verso; *Minguito* (Jacquet-A. Gobbi), Flora Gobbi y Orq. versión 1911 hay un calderón y detención en el B. En los comentarios de tapa de los vinilos de la *Antología...Vol.1* (1980) mencionan “cierta hispanidad que surge de la dicción de la intérprete”.

Voz

Las bi ci cle tas son muy bo ni tas y las mon tan en  
 Por cier to que hay mil dis cu cio nes

Piano

♩ = 100

[La bicicleta \(Rodríguez\) Vers. Ángel Villoldo y Manuel Campoamor 1910<sup>41</sup>](#)

En general el canto de Villoldo es regular, más *ritmado*, no se perciben *rubatos*. La transformación que genera Carlos Gardel en este sentido es decisiva. No obstante, lo que podemos afirmar es que existen algunos gestos, como el calderón, que operan como antecedentes. Del mismo modo, algunos recursos Gardelianos fueron exacerbados luego por Goyeneche en su singular manera de “decir” el tango.<sup>42</sup>

Ricardo Salton (2020) advierte la utilización de *ritenutos* en el canto de Gardel: interseccionales (entre partes), intraseccionales (entre frases) y sobre el final de las partes. Señala que “una vez comenzado el tango, las guitarras acompañantes siguen un *tempo giusto*. Pero, exceptuando los finales de frase, de sección o de la pieza en total, la voz se mueve con total libertad rítmica, anticipando, retardando o sosteniendo sonidos [...]” (Salton en García Brunelli, 2020, p. 137). No solo confirmamos estos recursos en nuestros análisis sino que reforzamos una mirada común en cuanto a identificar la importancia de los distintos momentos en la “relación” entre las guitarras y el canto: lo que sucede “entre” partes (en términos generales) y dentro de ellas. En nuestras transcripciones y fichas rítmicas incluimos los fragmentos cantados cuando se detiene el

<sup>41</sup> Transcripción: Martín Jurado en *Las guardias del tango* (Samela, Polemann, Jurado, en prensa)

<sup>42</sup> El canto sobre las consonantes, tan característico de Roberto Goyeneche, puede ser rastreado en algunos gestos premonitorios de Gardel. En nuestro estudio, nos llamó particularmente la atención la anticipación de la letra ene en la versión de *Aquel muchacho triste* (José de Grandis) de Gardel acompañado con guitarras en 1928, en la que canta “nnnni te faltaron cartas...” en el compás 20 aproximadamente.

acompañamiento dado que, coincidentemente con Salton, advertimos que son momentos de alta significación en cuanto a recursos de arreglo e interpretación.

Y no solo para Gardel: en las versiones de Rivero también encontramos decisiones texturales en esos momentos que representan continuidades estilísticas, no necesariamente como una “copia fiel” a esos recursos, pero sí con la misma intencionalidad. Un caso paradigmático es el de los *finales* de versión en donde la utilización de un acorde de I grado en las guitarras, fuerte y en el tercer tiempo, o más precisamente en donde termina la voz, representa un recurso que será adoptado y adaptado en buena parte de la producción de Rivero y sus guitarristas y, nos animamos a aventurar, por gran parte de las propuestas de tangos cantados, acompañados por guitarras.<sup>43</sup>

En el fragmento siguiente de *La gayola* (Tagini y Tuegols) en la versión de Gardel de 1927, podemos apreciar la compleja escritura musical que supone esa libertad rítmica en el canto de Gardel que señala Salton. Desde ya que, como en toda transcripción de una interpretación musical, de una versión, en la escritura musical debemos cuantizar valores de duración cuyo sonido real es siempre más variado. Aun así, es posible advertir las anticipaciones a las notas de los tiempos fuertes ya que no hay un solo ataque explícito en el comienzo del compás y muy pocos en los pulsos. Por otra parte, se puede advertir una proporción ternaria, no haciendo tresillos explícitos, sino utilizando frecuentemente un *fraseo* de tipo *largo-corto*. El calderón del comienzo es casi de manual. Y también se podría agregar, como complemento a la propuesta de Salton de “sostener sonidos”, el equilibrio posterior a esas notas largas generado por cierta *compresión* de las notas restantes del verso, “recuperando” de este modo el tiempo y ajustándose al tempo.

---

<sup>43</sup> En el capítulo 7, Recursos Rítmicos, desarrollaremos estas particularidades.

Voz

No tea-sus - tes ni mehu yas nohevenni do pa'ven-gar - me sim - m-ma - ña-na jus-ta-me -

Guit.

V.

en - te ya me vo - oy pa no vo-ol - ve ver He - ve-ni - doa des-pe-di - ir - me yel gus-ta - a - zoque-ro - o dar -

G.

me de mi-ra-ar - teff - fren - tia - a-fren - te yentus o - o - josc-am - pa-niaa - ar - me si-len-cio - so lar - ga -

V.

men - te co - mo me mi - ra - baa - ye - r

G.

[La Gayola \(Taqini y Tuegols\) Vers. Gardel 1927](#)

En Rivero también es posible advertir estos recursos de *fraseo* en el canto. La anticipación de la nota de tiempo fuerte es una constante. También, atresillamientos en la compresión del texto del verso. En el fragmento de *Olvidao* (Cadícamo y Barbieri) se advierte una intención de *juntar* partes de los versos hacia una presentación más similar a la voz hablada, coloquial.

**B**

Voz

noes na-da migau - cha.. notea-sus-tes mial-ma a los dos pe-lean -

Guit.

F#7 Bm B7 Em

V

I Ie IV

4

V.

- do se nos fue el fa - cón sien-to que me lle-gaun vien-ti-to he - la -

G.

F#7 Bm Bm

V

I / I

7

V.

- do a - quí dees-te la-do en el co-ra-zón lle - va-meu-nas flo -

G.

Em Em C#7 F#7

IV Ie V

10

V.

- res An-dáa vi-si-tar - me la tie - rra es muy fri - a paes-tar ol - vi-dao

G.

Bm B7 Em F#7

I Ie IV V

[Olvidao \(Cadícamo y Barbieri\) Vers. Rivero 1952](#)

Si bien en este trabajo preferimos construir un relato que dé cuenta del contexto, la continuidad y la construcción “comunitaria” de los recursos musicales. No obstante, la enorme producción y trascendencia de algunos artistas como Carlos Gardel lo imponen como referente y, por qué no, “autor” de gran cantidad de recursos que se transforman en estereotipos de estilo. Coincidimos con todos

los recursos descritos por Salton y García Brunelli. La particularidad de nuestra mirada tiene que ver con que una buena parte de esos recursos los individualizamos y caracterizamos “desde la guitarra” es decir, a partir de los recursos de acompañamiento que utilizan los guitarristas.

En lo subsiguiente, orientaremos nuestra mirada en el acompañamiento: ese estrato de la textura que no incluye a la melodía principal del canto pero que guarda estrecha articulación con este.

## El acompañamiento

Para Belinche y Larregle (2006) “El conocimiento de la textura provee al músico profesional [...] herramientas para penetrar en la organización espacial y sus relaciones y, en la ejecución, para tomar decisiones interpretativas” (p. 56). La mayor parte de nuestro trabajo de investigación se orienta a develar las características de ese conocimiento en relación con la construcción del acompañamiento, es decir cuáles son los criterios por los que se utilizan determinados recursos en cada momento.

En el capítulo *Se dice de él* de la Primera Parte, expusimos un relevamiento de los textos musicales en torno al tango. Vale la pena repasar en este punto qué nomenclatura utilizan algunos de ellos para referirse a esta parte de la textura ya que los modos de identificación y consecuente connotación son diferentes.

Rodolfo Mederos en su apunte de circulación restringida “El lenguaje del tango” (Circa 1990), utilizado inicialmente en la Escuela de Música Popular de Avellaneda, acuña la expresión *Modelos Rítmicos*. Bajo ese título, presenta una síntesis rítmica de las combinaciones posibles para acompañar el tango. Hugo Romero, de la misma institución, utiliza idéntico nombre para presentar los recursos de acompañamiento en su material *El lenguaje del tango en la guitarra*, tanto en su apunte inicial de los noventa como en su edición de 2011. En todos los textos de la colección *Tango Sin Fin*, dirigida por Paulina Fain, se utiliza *Modelos de Marcación*. En este sentido, cabe aclarar que *marcar* puede ser utilizado como sinónimo de “acompañar” en cierto ambiente del tango. Finalmente, Horacio Salgán en su libro pionero *Curso de tango* (2001) se refiere

sinécticamente al *acompañamiento*, nombre que es tomado también por Julián Peralta en su libro *La orquesta típica...* (2008). Claudio Pino Enríquez presenta los acompañamientos bajo el título *Las rítmicas de acompañamiento* en su primer libro *El tango y sus posibilidades* (2016). En su segundo libro, *El tango y sus posibilidades 2* (2019) —que presenta una didáctica diferente al primero—, presenta varios capítulos secuenciados llamados *Incorporando las rítmicas de acompañamiento*.

En marco de nuestra institución, desde los inicios del dictado del Seminario de Tango en la Facultad de Bellas Artes (hoy Facultad de Artes) en 1990, el Prof. Gustavo Samela trabajaba en sus clases con el concepto de *acompañamiento* para referirse a todas las configuraciones rítmico-armónicas identitarias de cada época o *guardia* del tango.

Más allá de los diferentes nombres utilizados por lxs autorxs, vale la pena resaltar en que todos coinciden en la importancia de exponer estas formas habituales de sonorización del tango. Y que estos materiales se refieren exclusivamente a las instancias de arreglo e interpretación. Si bien se hacen algunas referencias a la cualidad compositiva de los tangos —Horacio Salgán, por ejemplo, diferencia el tango *melódico* del tango *rítmico* (Salgán, 2001, p. 32)— el objeto principal de esta identificación sigue siendo el posible modo de interpretarlo.

Para analizar entonces el tipo de configuración textural de los conjuntos con guitarra considerados en nuestro trabajo existe una primera diferenciación a tener en cuenta. Las Orquestas Típicas contienen invariablemente una sola guitarra encargada del acompañamiento. Para Lorena Burec (2015) “La guitarra aquí es utilizada rítmicamente, intercalando rasgueos y punteos en las bordonas (registro grave del encordado)” (p. 24). En nuestro análisis, no pudimos comprobar el uso frecuente del rasgueo o rasguído para estos conjuntos, más bien es permanente el uso de ataques plaqué y quebrados desde el bajo. En el capítulo Recursos Rítmicos, desarrollaremos en detalle este aspecto. Sí comprobamos la utilización de “punteos en las bordonas”, llamados también *bordoneos* que consideraremos como *enlaces* dentro de los recursos melódicos de acompañamiento. Cabe señalar que no incorporamos en nuestro muestreo otros conjuntos de época que incluían más cuerdas punteadas como las rondallas que contenían bandurrias, mandolinas y guitarras. No obstante, y en

función del conocimiento de esas sonoridades, podemos aventurar que es una sola guitarra la que realiza la síntesis de acompañamiento rítmico-armónico dejando los planos melódicos para las bandurrias y mandolinas.

Los demás instrumentos de la OT (bandoneón, violín y flauta) interpretan principalmente la melodía principal —al unísono o en octavas— o segundas melodías en homorrimia con el canto y, en algunos casos, algún contracanto. Es decir que será la guitarra la principal encargada del acompañamiento y no presenta en estos conjuntos funciones exclusivamente melódicas.

En el caso de las muestras *Gardel* en adelante, luego de unas pocas grabaciones en las que acompaña una sola guitarra, de la mano de José Ricardo, el número de guitarras irá en aumento primero con dos guitarras, luego tres y llegará a la formación de cuarteto en algunas grabaciones de Rivero. En este sentido, se desarrolla un proceso de aumento de la densidad de ese estrato de la textura. En esos conjuntos de acompañamiento al canto se van diferenciando roles para la construcción textural. Burec (2015) señala que “cada integrante de los conjuntos de guitarras acompañantes de estos cantores y cancionistas nacionales, cumplía una función en relación con la conducción de las voces: primera, segunda, octava y ritmo” (p. 27). Como veremos más adelante, salvo en las introducciones e interludios, donde se pueden encontrar distintos grados de vinculación con las melodías principales de los tangos —ya sea como cita textual o metafórica— los materiales melódicos de esas guitarras “primera, segunda y octava” referidas por Burec realizan melodías de acompañamiento, es decir de contracanto y enlace.

El guitarrista Ubaldo De Lío, en una entrevista realizada en la primera parte de esta investigación (en Polemann, 30/10/1998), hace referencia a cómo se organizaban los roles texturales en los conjuntos de guitarras. A partir de la “numeración de guitarras” con un criterio de protagonismo melódico y registro de grave a agudo, identificaba roles en donde la primera tocaba la melodía en las introducciones y luego los acordes "abajo" (se entiende: en el registro agudo); la segunda, la melodía octavada (bassa) o en sextas paralelas en las introducciones y acordes en el medio (registro medio); la tercera: con acompañamiento de acordes (rasgueados); y la cuarta: los bajos.

De Lío señalaba que si la formación era de cinco guitarras, la primera y segunda cumplían la misma función (solo octavas para la segunda); la tercera tocaba la melodía en sextas paralelas; la cuarta, los acordes; la quinta, que en algunos casos era un guitarrón, fundamentalmente tocaba los bajos y en algunos casos armaba los acordes en registro.

En síntesis, a partir de la consideración de estas fuentes de información y en relación con el análisis realizado en la trama con la que se construye la textura de acompañamiento, es posible reunir los roles a lo largo de las versiones en dos funciones predominantemente *rítmicas* o *melódicas* que, según la época, pueden ser desempeñadas por una o más guitarras.

En las *rítmicas* se advierte la presentación del estrato rítmico-armónico que cumple el rol de sostén de la base *danzable* (aun cuando no se bailaran estas producciones) identitaria de género y estilos a través de los diferentes acompañamientos. En las OT el rol principal de la guitarra del conjunto es el *rítmico* que también incluye, como señalamos, *enlaces* melódicos en el registro grave: *bordoneos*.<sup>44</sup>

En las muestras de Gardel y de Rivero la función *rítmica* se presenta frecuentemente duplicada en dos o más guitarras. Esas configuraciones tienden a ser “sintéticamente homorrítmicas”, es decir que coinciden en la acentuación general aunque en muchos casos incluyen algunos ataques diferentes entre las guitarras involucradas. A su vez, se presentan algunas combinaciones entre las guitarras que, sin llegar a generar resultados polirrítmicos, incluyen diferentes divisiones del ritmo, por ejemplo en las muestras de Gardel que veremos más adelante entre el *marcato* y el *pasodoble*.

Las funciones *melódicas* remiten a la presentación de diferentes materiales melódicos. Por un lado, a las melodías principales en introducciones e interludios y a las melodías secundarias, generalmente en homorritmia con las principales. También, dentro de esta función, es posible incluir los materiales melódicos de *enlace*. Este rol puede ser tomado por cualquiera de las guitarras en los momentos adecuados y luego volver al rol principal que estaban desarrollando.

---

<sup>44</sup> En el capítulo 9, Recursos Melódicos, daremos cuenta de estos desarrollos.

En los conjuntos de guitarras, dentro de la función melódica, pueden identificarse materiales de *contracanto* que completan la textura con una melodía de sonidos largos, generalmente en el registro medio grave. Es posible identificar este recurso como un *bajo melódico* construido diatónicamente. Cuando se presenta en el registro más grave puede determinar las inversiones armónicas dispuestas en el arreglo. En algunas de las versiones de *Rivero 70*, es utilizado el guitarrón para cumplir esta función. También se utiliza como material de *contracanto* el *trémolo* en registro agudo, describiendo una conducción diatónica. También es posible advertir otros materiales melódicos en registros medios y agudos como *contramelodías* que se encuentran a medio camino entre un *enlace* y un *contracanto*.

A continuación, presentaremos los recursos predominantemente rítmicos, armónicos y melódicos con los que se construyen las texturas de acompañamientos.

[Volver al índice](#)

## Capítulo 7

### Recursos rítmicos

El Tango presenta en el *ritmo* algunas de sus características principales y distintivas que lo definen como género y lo diferencian de otras músicas populares. Las combinaciones de duración, acentuación, articulación y el tipo de fraseo<sup>45</sup> utilizados en el género han sufrido diversas transformaciones a lo largo de su historia. Estos cambios, al ser progresivos, posibilitaron una conexión genérica y delimitaron marcadas diferencias de estilos. El origen danzable del tango lo ubica en el “movimiento” y mantiene en todas sus formas fuertes lazos de pertenencia con sus orígenes principalmente en el fraseo, la articulación y la acentuación.

### Modos de ejecución e interpretación

Para ingresar en la exposición de los elementos que conforman los *recursos rítmicos de acompañamiento* es provechoso partir del acto mismo de la ejecución guitarrística. En la guitarra, la mano que pulsa las cuerdas —mayormente la derecha— es la encargada principal de realizar los diferentes tipos de ataques para que el instrumento vibre.

En las versiones analizadas, se perciben diferentes herramientas de ataque como los “dedos” y la “púa” ó “*plectro*”. Dentro de los primeros cabe diferenciar dos posibilidades: “*con uñas*”, y “*sin uñas*” ó “*con yema*”. Si bien la escuela de la guitarra *clásica* actual incluye la participación de *la uña* en el toque, es sabido que antiguamente se utilizaba el toque de yema y también en los guitarristas populares. Aníbal Arias lo relata en la entrevista que le realicé en 1998:

Yo tuve un maestro allá por el año 35 que fue Don Pedro Ramírez Sánchez, al que le merezco el mejor de los recuerdos porque además de maestro fue amigo, que me dio todos los lineamientos de la forma de tocar la guitarra, y fundamentalmente siempre me inculcó que la guitarra no se toca con uña [...] y yo toco sin uñas, ese sonido que sale aterciopelado, pastoso [...] porque la uña sirve para ciertos géneros como el flamenco, el español, esas cosas, pero nosotros no...en determinadas interpretaciones pierde el "gancho", la fuerza de la interpretación (Arias en Polemann, 1998)

---

<sup>45</sup> Se utiliza aquí el término *fraseo* en relación con las fluctuaciones del tiempo.

Lorena Burec (2015) señala que en el payador urbano “las formas de ejecución de la guitarra fueron muy espontáneas, algunas sin embargo tomadas de los guitarristas cultos o académicos ya que durante esa época, en reuniones exclusivamente instrumentales, predominaba el toque de la escuela italiana (...) adoptando el método técnico en la ejecución del pulgar, índice y mayor y utilizando las primeras posiciones acórdicas en el diapason” (p. 22). Indica que tocaban con esa técnica payadores como Gabino Ezeiza, Higinio Cazón y Pablo José Vázquez. En el caso de los guitarristas de las Orquestas Típicas (OT), recordemos también la presencia del guitarrista andaluz Antonio Manjón, discípulo de Donisio Aguado y que “recomienda tocar las bordonas (metal o seda) siempre con el pulgar y utilizando uña para que el sonido sea potente y claro” (Burec, 2015, p. 43). Influencias y escuelas europeas aparte, vale la pena señalar la tradición local tanto aristocrática como popular cuyo desarrollo es más difícil de rastrear por falta de fuentes pero que, al menos como antecedente, no debemos invisibilizar.

Gracias a los cortos de Gardel que realiza Eduardo Morera en 1930 podemos advertir en Ricardo Barbieri y Ángel Riverol un importante uso del pulgar tanto para los rasgueos como para las melodías, bien cerca del puente, del índice hacia arriba para algunos de los rasgueos, y el conjunto de dedos *índice, mayor y anular (i,m,a)* para el toque *pulsado* (o “*tirando*”) sobre 3°, 2° y 1° cuerdas, de algunos acompañamientos.

La presencia de la *púa* en los conjuntos de Gardel se encuentra asociada a la incorporación de José María Aguilar en el conjunto en 1928 y queda instalada como una forma identitaria de ejecución del género, aunque no la única. Burec (2015) infiere que “a fines de la década del 20 la *púa* ya existía” pero que es Roberto Grella quien la implementa definitivamente a partir de la década del 30 (p. 28,86).

Es importante advertir que el uso de la *púa* de Aguilar es sutilmente diferente al de Grella o Bartolomé Palermo. En los cortos de Morera es posible observar que Aguilar utiliza un ataque de la *púa* hacia abajo, que parece ser más bien liviano, para el toque de melodías, que combina la *púa* en los graves con los demás dedos en agudos para tocar acordes en *pesantes* —que veremos más

adelante— y combina la púa con el dedo medio para melodías en décimas, quebrando el ataque desde el bajo. Aunque las condiciones técnicas de filmación y registro de audio eran de vanguardia en la época, hay elementos que son difíciles de ponderar<sup>46</sup>, en la versión de Canchero (De Biassi y C. Flores).<sup>47</sup>

Paradójicamente, se pudo acceder a pocos registros de video de Roberto Grela tocando la guitarra. En un paneo de los disponibles, se observa el uso casi exclusivo de la púa hacia abajo, con un toque firme, y el recurso de un veloz salto de cuerda para los arpegios y los acordes y melodías quebradas. En la interpretación de Las Cuarenta (Grela y Gorrindo) acompañando a Guillermo Fernández en el programa La Botica del Tango, es posible identificar estos recursos. En el caso de Bartolomé Palermo, el toque de púa es muy enérgico al igual que el toque con dedos *apoyado* que también utiliza para algunas melodías. En un concierto del Palermo trío en el marco de un Festival en Francia<sup>48</sup> Mano cruel (Mutarelli y Tagini) se advierte la utilización de esos toques.

En el proceso de análisis de muestras es posible inferir estas particularidades por la sonoridad característica que produce cada tipo de ataque. Sin embargo, en las grabaciones más antiguas, dada la baja fidelidad del registro, es por lo menos discutible la conclusión sobre la individualización de cada toque. Por ello, la información recopilada en las entrevistas ha sido de suma importancia al respecto.

Vinculando toda la información, es posible generalizar que los modos de ataque utilizados en las versiones analizadas son los “*dedos sin uña*” y la “*púa*”. Sin embargo, el ataque de “*dedos con uña*” se utiliza mucho en la actualidad por lo que puede considerarse también como herramienta apta para la ejecución del género.

A su vez, dentro de los modos de ejecución, es decir la forma de utilización de las herramientas mencionadas, existen distintos usos relacionados con las funciones texturales. La función melódica principal y de acompañamiento realizada por la guitarra *melódica* la expondremos en el punto *recursos*

---

<sup>46</sup> Marcela Casinelli, la directora de la Fundación Cinemateca Argentina, que encargó la restauración de estos cortos a Laboratorios GOTIKA (gotika.com), me confirmó que el audio y el video fueron registrados simultáneamente.

<sup>47</sup> Aguilar es el guitarrista del extremo derecho de la pantalla, a la izquierda de Gardel.

<sup>48</sup> Concierto grabado en el festival de guitarras de Vendome (Francia) en abril de 2005. Las guitarras son Bartolomé Palermo, Felipe Traine y Adrián Lacruz.

*melódicos*. La función de acompañamiento es cumplida principalmente por la guitarra *rítmica* a través de los acompañamientos característicos de género y estilo.

En las OT se advierte un toque de acordes quebrados diferenciando pulgar atacando hacia abajo y los dedos *índice y mayor* o *índice, mayor y anular pulsado* hacia arriba. Como veremos a continuación, en el acompañamiento de *transición* veremos una combinación de estas posibilidades intercaladas con algunos rasgueos.

A partir de la sonoridad consolidada en las guitarras de Gardel los *rasgueos* se transforman en el toque prioritario de la guitarra del tango. En su realización se utilizan tanto la *púa* como los dedos *índice* a modo de púa ó el *pulgar*, rozando las cuerdas de grave a agudo —o sea de arriba hacia abajo—<sup>49</sup> con una velocidad tal que genera una sonoridad resultante intermedia entre el ataque plaqué y el arpegiado. Las variantes y combinaciones en cuanto a duraciones y articulaciones dan forma a los distintos tipos de acompañamiento. Además de los *rasgueos*, tendremos combinaciones de acordes *quebrados* y *arpegiados*.

La mano que determina las alturas, generalmente la izquierda, aporta como elemento característico las construcciones de acordes que responden a las posibilidades del instrumento que en su mayoría son utilizadas en otras músicas. No obstante, en el punto “Recursos Armónicos” del capítulo 7 señalaremos algunos aspectos identitarios para la guitarra del tango. Un elemento singular que sí desarrollaremos en este capítulo es el *arrastre* en las bordonas, un *glissando* ascendente que parte de una nota o un *cluster* de bordonas al aire hacia las notas graves del acorde de llegada.

Dentro de los recursos de interpretación señalaremos en cada acompañamiento sus formas de presentación más habituales en cuanto a volumen, articulación y acentuación. Además de las características particulares de cada elemento y su forma de ejecutarlo es central la dinámica general del conjunto de guitarras

---

<sup>49</sup> Esta direccionalidad es la más utilizada. No obstante, cabe señalar que en algunos casos se perciben ataques con movimientos ascendentes del índice o el pulgar. Estos modos pueden ser observados en algunos de los guitarristas de Gardel en los cortos de Morera de 1930. El investigador Rodrigo Albornoz propone combinaciones de acordes pulsados junto con barrido de pulgar y ataques del índice rasgueado hacia arriba que mencionaremos más adelante en el acompañamiento de *transición*.

desarrollada a lo largo de la versión en relación con la significación emocional del texto cantado.

Por último, es importante recordar que los acompañamientos presentados corresponden a la guitarra de las *OT* y a la guitarra *rítmica* de los conjuntos de guitarras relevados. Para estas últimas, si bien es posible trasladar los recursos a una guitarra solista acompañante, las consideraciones de acentuación, articulación y frecuencia de utilización que aquí se exponen pertenecen principalmente a los usos habituales de los conjuntos de guitarras.

## Acompañamientos

El orden de presentación de los distintos acompañamientos no se corresponde necesariamente con un recorrido histórico de surgimiento sino que combina la variable temporal con las categorías *estructurantes* e *itinerantes*. Así en primer lugar se muestran los acompañamientos *estructurantes*, de los más antiguos a los más cercanos. La extensión, ejemplificación y análisis de estos recursos será mayor a los siguientes en virtud de la relevancia en las sonoridades que se pretenden identificar.

Luego, se abordan los acompañamientos *itinerantes*; algunos de los cuales pasan a ser *estructurantes* en una época posterior. A continuación se detallan acompañamientos complementarios como *arpeggios* y *quebrados* y algunos superpuestos a los *estructurantes*. Y para cerrar, como corresponde, los “*obligados*” para finales de frases, partes y de versión.

El compás utilizado para la escritura de los acompañamientos ha variado según las épocas. Tanto en las ediciones para piano como en los arreglos de orquestas de los años cuarenta, se han utilizado los compases de 4/8 y 2/4. Actualmente los arreglos editados para conjuntos y para guitarra solista se escriben en 4/4<sup>50</sup>. Todos los documentos hallados en el relevamiento de fuentes se encuentran escritos en ese compás. En este trabajo utilizaremos el compás de 2/4 para los acompañamientos más antiguos de la OT y primeras grabaciones de Gardel ya que es más adecuado por la acentuación y articulación. Luego utilizaremos el 4/4 para los acompañamientos de los años 20 en adelante donde ya es posible observar una alternancia entre la marca en 2 y en 4.

En cuanto a la nomenclatura utilizada para la identificación de cada acompañamiento se utilizan términos de uso habitual en los textos actuales de enseñanza, la investigación y la historia del tango. En algunos casos se plantean interesantes contradicciones entre autores y autoras acerca de cómo nombrar determinados materiales. En esos textos, también hay recursos que no necesariamente tienen una designación específica. Por ello, a lo largo de la

---

<sup>50</sup> Aníbal Arias, Armando De La Vega, Claudio “Pino” Enríquez, entre tantos.

exposición abordaremos las opciones y la fundamentación sobre el término seleccionado.

Finalmente, se presentan los acompañamientos observados, tipificados y clasificados en las muestras analizadas. El desarrollo de cada uno se ha organizado mediante un relato introductorio que incluye referencias al momento y modo de utilización y ejemplos de transcripciones parciales de las versiones analizadas que los contienen. Se incluyen en algunos casos cuadros de síntesis donde se detallan los nombres de cada acompañamiento, su escritura, los modos de ejecución y los momentos habituales de utilización a lo largo de las versiones. Es importante señalar que esas características de utilización enunciadas representan rasgos observables y de posible generalización como recurso estilístico de los referentes involucrados, pero no como regla obligatoria o exclusiva de época.

## **Tango-milonga**

La identificación y nomenclatura de los primeros acompañamientos del tango rioplatense, desde fines del siglo XIX a las primeras décadas del XX, remite una vez más a las cuestiones de origen u orígenes del tango. Porque llamar *habanera* o *milonga* a un acompañamiento en particular define un acercamiento a alguna de esas danzas y canciones y puede establecer cierto grado de pertenencia.

La *Antología... Vol. 1* en la sección “d) La difusión intensiva del tango” identifica los ritmos habituales de acompañamiento para las orquestas típicas estudiadas como “esquema”, “pie” o “fórmula” al ritmo  (Novati, 1980, pp. 40-41). Lorena Burec utiliza con mucha frecuencia el término *milonga* para referirse al acompañamiento de las primeras décadas del tango (Burec, 2015, pp. 33-55). Horacio Salgán en su libro *Curso de Tango* hace mención repetidas veces al acompañamiento “antiguo” como *habanera* (Salgán, 2001, pp. 19, 23, 26) al igual que Sebastián Henríquez (Henríquez, 2018, pp. 10, 32, 33). Por otra parte, los rótulos de discos y partituras para piano han utilizado con mucha frecuencia los términos *tango-milonga* o *tango criollo* para nombrar estas músicas.

Cualquiera de estas denominaciones podrían utilizarse para identificar estos acompañamientos. Los nombres “individuales” como *milonga* o *habanera* conllevan la dificultad de remitir a esas músicas. Lauro Ayestarán otorga a la *milonga* la función de baile, payada o canción a fines del siglo XIX (Ayestarán, [1944-1963] 1976, p. 67). Coriún Aharonián hace un detallado estudio de la *milonga* en cuanto a nombre, acepción, danza, desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX, y cita al cantautor uruguayo Alfredo Zitarrosa quien manifiesta conocer “más de cincuenta variaciones de milongas” (Zitarrosa en Aharonián, 2007, p. 35).

Dentro de ese recorrido por el siglo XX hay que recordar que, además, “milonga” para el repertorio *tanguero* pasa a ser “otra danza” a partir de los años treinta, desde *Milonga Sentimental* (Piana y Manzi) en adelante, que se baila y se toca distinto y, cuando tiene letra, también se canta diferente.

El uso del término *habanera* —de las “danzas habaneras” que inician su gran viaje de influencias en Cuba en 1825 (Ayestarán, 1976, p. 87) hacia Europa y

luego vuelta a América— produce quizás cierta incomodidad al nombrar a una “nueva música” del Río de la Plata remitiendo a una danza que se encontraba en decadencia. No obstante, como vimos, es una opción utilizada por varios autores para identificar ese ritmo.

Finalmente, vale la pena asumir el riesgo y nominar a estos acompañamientos de la *primera guardia* a fin de dotarlos de identidad y, por qué no, explorar sus sentidos. Entonces, en este trabajo vamos a utilizar principalmente el término *tango-milonga* para referirnos al “esquema rítmico característico” que releva la *Antología... Vol. 1* (Novati, 1980, p. 41), sobre el que también propondremos algunos matices y modificaciones en la consideración de este material con la intención de profundizar en nuevos aspectos a partir de este trabajo pionero del INM “Carlos Vega”.

Por un lado, ampliar la idea de que este acompañamiento “se percibe como un ostinato” (Novati, 1980, p. 41) con la propuesta de que es un acompañamiento *estructurante*, según definimos anteriormente. Porque a través del análisis de versiones nos permitimos señalar que lo que desarrollan los guitarristas en su rol de acompañamiento no implica exclusivamente repetición, cualidad central de un ostinato, sino sutiles variaciones que incluyen cambios en las duraciones, las texturas y —quizás, aunque no es posible apreciarlo en las grabaciones— articulaciones y dinámicas. Inclusive sería posible señalar que en algunas versiones es en ese plano de la textura, en el acompañamiento, donde se presenta la mayor variedad de propuestas interpretativas.

The image shows a musical score for the tango 'Argañaraz'. It is written in 2/4 time and consists of two systems. The first system includes staves for 'Band y Vl. + Fl. 8ª', 'Guitarra', and 'Mel.'. The second system includes staves for 'Mel.' and 'Guit.'. The guitar part features various chords (Gm, Dm, A7) and rhythmic patterns. The melody includes a glissando and first/second endings.

[Argañaraz \(R. Firpo\) Vers. Gobbi 1913](#) <sup>51</sup>

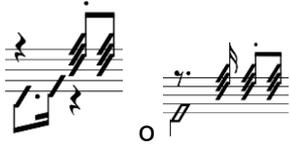
En el ejemplo de la primera parte del tango *Argañaraz* (Firpo), en versión de la OT de Gobbi de 1913, aparecen en pocos compases variadas formas de desarrollo textural del acompañamiento que iremos desarrollando más adelante pero que, a simple vista, permite identificar: enlaces de bajos (bordoneos); diferentes inversiones en la presentación de los acordes, alternancia rítmica con diferentes presentaciones de tipos de acompañamiento.

En la *Antología... Vol. 1* el acompañamiento de *tango-milonga* se presenta como . Está claro que la escritura es una síntesis del ritmo, pero escritos así de manera horizontal, como si todos los ataques pertenecieran a una misma altura, acota demasiado las posibilidades de individualización ya que uno de los aspectos más singulares de estos acompañamientos es la variedad registral que se establece entre “bajos y altos”<sup>52</sup>.

En la ejecución guitarrística el mismo ritmo “lineal” se presenta en la época con dos sonoridades diferentes según se resuelva la textura. Generalizando, las presentaciones más habituales son:

<sup>51</sup> Las notas cuyas cabezas se encuentran escritas con “x” representan sonidos que no se perciben claramente en la grabación pero que se estima su utilización ya sea por las posiciones habituales de los acordes en la guitarra o por un diseño melódico esperable en virtud de la conducción de voces.

<sup>52</sup> Es importante reparar en esta distribución del registro grave y agudo, bajo y acorde, o *bajos y altos*, ya que es una característica inherente a la realización de los acompañamientos en el tango de la época. En el material de la cátedra de tango “Las guardias del tango” antes mencionado se utiliza como categoría de síntesis textural para vincular y establecer nexos entre las diferentes guardias del tango.



Las plicas hacia abajo representan los sonidos graves de las guitarras, ejecutados con el pulgar hacia abajo y las plicas para arriba los acordes ejecutados con dedos índice, mayor y anular o pulgar, índice, mayor. Si bien estas dos posibilidades se pueden encontrar combinadas en una misma versión de OT, el primero es más frecuente en el autoacompañamiento de *tangos* de otros músicos de época como Ángel Villoldo. En la versión de [El negro alegre \(Villoldo\) de 1907](#) se puede escuchar esa textura del acompañamiento.

El segundo, de un bajo y tres altos, es más frecuente en las Orquestas típicas, con o sin cantante. El tango *Emancipación* (Bevilacqua) en versión de Pacho Maglio de 1912 es un buen ejemplo de este desarrollo textural.

[Emancipación \(Bevilacqua\) Vers. Pacho Maglio 1912](#)

Volver a [síncopa](#)

A la vez, este acompañamiento de *tango-milonga* posee otras variantes. En *El apache argentino* (Aróstegui y Mathon), en versión cantada de Arturo Mathon con OT, se advierten algunas posibilidades.

Musical score for "El apache argentino" (Aróstegui y Mathon) Vers. Mathon con OT 1913-14<sup>53</sup>. The score includes vocal lines and guitar accompaniment. The tempo markings are ♩ = 40 and ♩ = 70. The time signatures are 3/4 and 2/4. The lyrics are "Es el a-pa - chear-gen - ti - no" and "Yay dea-quelque sea-tre -". The guitar part is labeled "Guit. 9 u 11C." and "Guit.".

*El apache argentino (Aróstegui y Mathon) Vers. Mathon con OT 1913-14<sup>53</sup>*

Volver a [parada](#)

En la versión, se utiliza casi permanentemente el acompañamiento de *tango-milonga* con las siguientes combinaciones de bajos y altos:

Two musical examples showing rhythmic patterns for guitar accompaniment, consisting of eighth and sixteenth notes.

Más adelante, en el punto Recursos Melódicos, analizaremos en detalle los *bordoneos* —es decir los enlaces de bajos que se realizan entre compases—. Pero cabe señalar que los primeros tres ataques de *un bajo y dos altos* caracterizan al acompañamiento y sostienen esa regularidad *estructurante*.

Otro aspecto importante para advertir es la articulación y acentuación. Por la calidad de las grabaciones de época, es realmente difícil sostener documentalmente que la primera corchea del segundo pulso se articula en estacato tal como está propuesto en la escritura. No obstante, sí es posible

<sup>53</sup> En varias transcripciones de este trabajo la continuidad del canto está representada con una línea continua de "mordente" a fin de no recargar la información y, sobre todo en los ejemplos de Gardel en adelante, no incluir una referencia rítmica artificial. La escritura detallada del fraseo de los cantores implica un grado de especificidad que excede las posibilidades de este trabajo: merecería una tesis específica. No obstante, en algunos fragmentos sí se ha transcripto el ritmo del canto por considerarlo elemento central para advertir las decisiones de arreglo e interpretación en las guitarras.

escuchar claramente esta articulación en algunas grabaciones para piano solo<sup>54</sup>. Entonces, creemos que la guitarra articula de igual modo que el piano para este acompañamiento. También, en la ejecución guitarrística, hay un movimiento muy habitual de posar los dedos sobre las cuerdas antes de realizar el ataque siguiente, lo que genera la interrupción del sonido anterior. Complementariamente, en la región de los graves, de las *bordonas*, es bastante evidente que, en términos generales, se utiliza una articulación ligada en los sonidos largos sobre todo cuando se trata de cuerdas al aire y más aún de 7<sup>a</sup> a 11<sup>a</sup> cuerdas, en los casos en que se utilizan ese tipo de guitarras.

El arreglo de esta versión contiene una alternancia en la textura de las partes que se presenta también en otras obras. En este caso se intercalan secciones cantadas con instrumentales de la siguiente manera: A —canto—, B —instrumental—, B —canto—, A —canto—, C y A —instrumental—. Una particularidad de esta versión es que la parte C está tocada en la región del III y no del IV como figura en la edición para piano y en otras versiones instrumentales.

Los recursos de arreglo e interpretación de la versión permiten señalar algunas cuestiones de la relación entre la guitarra y el conjunto, y de la voz y el conjunto. En primer lugar, se utiliza una homorritmia constante en la interpretación melódica entre el canto y los demás instrumentos —bandoneón, violín y flauta—. A su vez, como señala la *Antología... Vol. 1* para la orquesta de Greco "... el violín toca al unísono con el bandoneón [...] y la intervención de flauta se circunscribe a la ornamentación de la melodía en el registro agudo" (Novati, op. cit., p. 40).

Otra versión que refuerza algunas características ya señaladas es *La chirimoya argentina* (Mathon) también cantada por Arturo Mathon.

---

<sup>54</sup> La versión de El Gallito de y por Roberto Firpo cerca de 1914 incluida en el compilado de la *Antología... Vol. 1* (1980) es elocuente en ese sentido. Incluso se percibe claramente la diferencia entre *tango-milonga* y variantes y el *marcato* que presentaremos más adelante.

**B**

9

V. La Chi-ri - mo-yaes un tan - gui - to un nue-vo tan-go po-pu - lar...(etc)

Mel. (etc.)

Guit. Bm Bm F#7 F#7 Bm

14

V.

Mel.

Guit. Bm F#7 F#7 Bm Bm F#7 F#7

[La chirimoya \(Arturo A. Mathon\) Parte B Vers. Mathon con OT. 1912](#)

Volver a [Arrastre](#)

Burec indica que Mathon utilizaba guitarra de 9 cuerdas (Burec 2015, p. 38). Para interpretar esta versión, sería necesario que la afinación de las cuerdas más graves incluyera alguno de los bajos tumbados (*si* o *la#*) y de que al menos la 7ma estuviera contenida en el diapasón. En nuestro trabajo de ejecución, comprobamos que en una guitarra de 11 o 10 cuerdas, también frecuentes en la época, con una afinación de las bordonas extras hacia el grave en: re, do, si, *la#*; es totalmente posible tocar el acompañamiento transcripto<sup>55</sup>.

El arreglo de la versión también intercala partes cantadas con instrumentales (todos los A instrumentales y B y C cantados), los instrumentos y el canto trabajan en homorritmia, y por lo general sostiene el acompañamiento de *tango-*

<sup>55</sup> Es necesario mencionar lo importante que fue para esta investigación contar con un instrumento de época como una guitarra Breyer Hnos. de 1910 aproximadamente, restaurada a nuevo por el luthier Sebastián Núñez, que me fue facilitada por el guitarrista, coleccionista e investigador de la guitarra del tango Patricio Crom, a quien agradezco profundamente el gesto. El 20 de abril de 2023 se estrenará en el marco del BAFICI la película "El sonido de antes" en la que el protagonista, Patricio Crom, cuenta su pasión por las guitarras de esa primera época del tango y los distintos trabajos de restauración realizados por Sebastián Núñez y Matías Crom.

*milonga* variando la disposición de altos y bajos. Una característica realmente llamativa por su insistencia es el *tumbado* del bajo. Durante toda la versión se utiliza permanentemente en las cuerdas más graves. Este recurso también se puede advertir, aunque esporádicamente, en varias versiones instrumentales de OT. Como señalamos en la primera parte, resulta inevitable remitirse a la posible influencia *afro* del tango en general y de este uso en particular por su parentesco con el *tumbado* del tambor *piano* del *candombe*.<sup>56</sup> Una información que desconocemos es si Arturo Mathon canta y toca la guitarra a la vez en este registro, lo que no sería imposible aunque poco probable por la ubicación de las bocinas para la grabación de la voz y de la guitarra a la vez.

En la transcripción se incluye una síntesis de la melodía del bandoneón y violín y flauta a fin de observar cómo tocan la misma melodía del canto. Una reflexión que no señalamos en el ejemplo anterior es que esta práctica de la homorritmia de voz e instrumentos no se va a mantener en los conjuntos con guitarras del tango posterior. De hecho, las guitarras rara vez van a tocar la melodía principal de la obra salvo en las introducciones temáticas que veremos en los Recursos Melódicos.<sup>57</sup> Otro elemento a mencionar de la interpretación melódica es la precisión rítmica, en valores regulares de división y subdivisión. A la vez, una dinámica más bien estática con muy pocas variables de intensidad. Esto mismo se ve reflejado en el acompañamiento de la guitarra en cuanto al matiz general. No obstante, y esto es muy relevante, se advierte cierta intencionalidad en enfatizar los *tumbados* y, más adelante, en la repetición de la parte A realizada de manera instrumental, existe una clara direccionalidad dinámica en la interpretación de los *bordoneos*.

---

<sup>56</sup> En el punto De qué color es el tango hicimos referencia a la “disputa” de origen en el tango. Este material reforzaría, desde lo sonoro, las posturas más “negras”.

<sup>57</sup> Si bien no es un aspecto investigado en este trabajo, en mi experiencia de escucha tampoco pude constatar que este recurso sea frecuente en las grabaciones de las OT posteriores -ya sin guitarra- posteriores al año 1924, cuando se vuelven a incorporar cantores como estribillistas. Sin embargo, y a modo de ejemplo, en la película *Tango*, de Luis J. Moglia Barth de 1933, se advierte ese recurso cuando un violín duplica la melodía cantada por las actrices y cancionistas que protagonizan el film.

The image shows a musical score for a piece titled 'La chirimoya'. It consists of two staves: a Melody line (Mel.) and a Guitar line (Guit.). The Melody line is written in a treble clef and contains a sequence of notes with rests. The Guitar line is also in a treble clef and features a series of chords, with four of them labeled 'Am'. The guitar part includes a sequence of notes with sharps, likely representing a specific harmonic or melodic pattern. A small number '31' is visible at the beginning of the guitar staff.

[La chirimoya \(Mathon\) Vers. Mathon con OT. 1912](#)

Entonces, si bien las posibilidades de la grabación acústica podrían limitar el registro de estas variables y por consiguiente “obligar” a los intérpretes a tocar con mucho volumen de manera permanente, estas referencias permiten inferir que la interpretación “real” de estas músicas también soportaba dinámicas y matices.

Finalmente, a efecto de reforzar la identificación de la función estructurante del acompañamiento *tango-milonga* en estas versiones sugerimos visitar la transcripción de *El apache argentino* y *La chirimoya* que se presentan en el Anexo 2, Transcripciones.

## Transición

Otro ritmo muy similar al *tango-milonga* pero de una utilización más acotada en el tiempo es . La *Antología... Vol. 1* hace referencia a que Greco lo alterna con el “esquema rítmico característico” y “que tendrá mayor importancia en otros conjuntos” (Novati, 1980, p. 41). Es decir que lo diferencia del *tango-milonga* y le otorga cierta relevancia en otros referentes. Coincidimos con esa conclusión y, más aún, podemos sostener que la vigencia de ese acompañamiento trasciende la “barrera” de la *guardia vieja* manteniéndose —al menos en las muestras analizadas— hasta mediados de 1923.

Una vez más, la distribución textural es muy significativa para la presentación de

este acompañamiento y la más frecuente es: . No obstante, es importante señalar que posee variadas presentaciones en alternancia de bajos y altos.

Como veremos más adelante en Gardel, muy frecuentemente se incorporan acordes completos en el primer ataque y/o modificando la última semicorchea

del primer pulso por un bajo <sup>58</sup>. Lectores y lectoras con experiencia en el género advertirán la incipiente presencia del *marcato* en el registro agudo.

Volviendo a ejemplos que se pueden identificar como el inicio de una “zona de transición” citamos el ejemplo de un referente de esa transformación como lo fue Eduardo Arolas:

---

<sup>58</sup> Sebastián Henríquez lo advierte en la transcripción de la versión de Gardel de 1930 del tango *Clavel del aire* (J. Dios Filiberto-F. Valdés) donde el ataque de la última semicorchea del primer pulso se presenta con un solo bajo (Henríquez, 2018, p.32).

[La Payanca \(A.P. Berto\) Vers. Arolas 1917](#)

En la versión con la voz de Francisco Bianco, se advierte el uso permanente del acompañamiento de *transición* en la guitarra, que podría estar interpretada por Emilio Fernández<sup>59</sup>. En la transcripción completa de *La Payanca* que presentamos en el anexo 2 es posible advertir la función *estructurante* de este acompañamiento. Es una versión en la que se utilizan pocos enlaces de bajos, es muy austera en ese sentido.

Otros elementos para señalar son la homorritmia del canto con los instrumentos melódicos, la precisión rítmica de ambos, un matiz de todo el conjunto más bien estático aunque con una sutil dinámica crescendo de los seis primeros compases hasta el último “¡qué vachaché!”, con una clara intención de enfatizar la pregunta.

En relación con los acompañamientos utilizados en la orquesta de Arolas la *Antología... Vol. 1* señala que “es destacable el predominio casi absoluto del esquema  en su base rítmica” (Novati, 1980, p. 41). También indica que

<sup>59</sup> Según la *Antología... Vol. 1* (1980) Emilio Fernández integró el conjunto de Arolas entre 1910 y 1912 (p. 121). Burec (2015) incluye también a Fernández en el conjunto de Arolas de 1917 (p.49).

tuvo distintas formaciones instrumentales que incluían guitarra en los primeros años, alrededor de 1913 y piano en los últimos en 1918.

Sin embargo, a partir de las muestras consideradas para nuestro estudio podemos señalar que en los casos en que el acompañamiento es realizado por la guitarra no es frecuente esta rítmica sino que se mantiene el *tango-milonga* o la variante de *transición*. De ese modo, el acompañamiento de *transición* podría representar, más que una variante o una opción diferente a la sonoridad estándar de la primera época, un material articulador al menos para la guitarra de la transición entre la 1ª y la 2ª guardia.

Un ejemplo de ello es sin duda la primera versión del tango *Mi noche triste* (Catriota y Contursi) grabada por Gardel en 1917. Este es uno de los primeros “tangos canción” —categoría que no anula la discusión a la que hicimos referencia anteriormente— considerados como punto de partida hacia otra etapa del tango<sup>60</sup>. De esa primera versión nos interesa especialmente de qué manera acompaña a Gardel el guitarrista José Ricardo.

---

<sup>60</sup> Sería por demás extenso citar toda la bibliografía que establece a *Mi noche triste* como un punto de inflexión entre guardias. De los textos para nosotros más interesantes, por su mirada crítica, se destaca *Nueva historia del tango* de Héctor Benedetti (2015, p.106). Ricardo Salton en una ponencia de 1988 analiza otro tango de la época, *Milonguita* (Delfino-Linning) -también estrenado en un sainete criollo y también grabado por Gardel- que, por sus características compositivas, podría representar mejor a la nueva etapa del “tango cantado”, categoría que él utiliza en varios de sus trabajos.

18  $\text{♩} = 30$  A  $\text{♩} = 75$

V. G.  $\text{♩} = 30$   $\text{♩} = 75$

Guit. R.

Per-can-taque mea-mu-ras B7<sup>te</sup> B7 Em

22

V. G.

Guit. R. D7 G (C) B7 Em B7

29

V. G.

Guit. R. Em Am Em B7 Em

[Mi noche triste \(Contursi y Castriota\) Parte A Vers. Gardel 1917](#)

[Volver a parada](#)

Encontramos en esta versión el uso frecuente del acompañamiento de *transición*. También se presenta el ritmo de *tango-milonga* pero sin la alternancia exclusiva de bajos y acordes plaqué sino en uso *arpegiado*, como enlace o *bordoneo*. También utiliza una gran cantidad de enlaces en semicorcheas y en corcheas que guardan estrecha relación con los utilizados en las Orquestas Típicas anteriores y que analizaremos más adelante en el capítulo Recursos Melódicos.

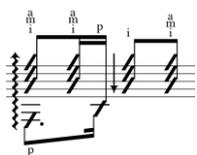
Este uso *estructurante* del ritmo de *transición* junto con otros acompañamientos *itinerantes* y demás recursos texturales, pueden identificarse también en las versiones de Gardel de *Flor de fango* (Gentilli y Contursi) de 1918, en *De vuelta al bulín* (Martinez y Contursi) de 1919 y en la mayoría grabadas en 1920, 1921 y principios de 1922<sup>61</sup> —por ejemplo en *La cartita* (Peñaloza y Filiberto) versión en

<sup>61</sup> Según la discografía de Enrique Binda, Ignacio Corsini graba sus primeros dos tangos en 1921: *Amurado me dejaste* (Biafore) y *Un lamento* (De Leone-Numa Córdoba). Son versiones muy particulares que incluyen bordoneos de las guitarras en homorritmia con el canto, al modo de los *estilos criollos*. Estas versiones contienen acompañamiento de guitarras y todavía conservan, al igual que las de Gardel, la

la que tiene una notoria permanencia *estructurante*— ya con la presencia de Guillermo Barbieri a dúo con Ricardo desde el año 1921<sup>62</sup>.

Otra particularidad que genera continuidad con los recursos de las guitarras de las OT es la utilización de guitarras con más bordonas. “José Ricardo, en sus primeras grabaciones como solista acompañante de Carlos Gardel utilizaba una guitarra de 7 o 9 cuerdas” (Burec, 2015, p. 27). En nuestra transcripción se evidencia la utilización de este tipo de instrumento, por ejemplo, a través de la utilización del *S/* grave de compás 19.

En cuanto a los ritmos de acompañamiento, el guitarrista e investigador de las guitarras de Gardel, Rodrigo Albornoz (2022)<sup>63</sup> señala que “Ricardo no usaba el marcato. Acompañaba con lo que se dice ritmo de habanera, pero tampoco era el ritmo de habanera, me gusta decir que es un ritmo cuasi habaneroso” (Albornoz, 2022, pp. 54, 50). Luego ejemplifica tocando (Albornoz, 2022: Min.55:12) con una disposición y ejecución como la siguiente:



En relación con los recursos interpretativos del canto de Gardel desarrollados en el capítulo Recursos Texturales, señalamos especialmente en este ejemplo: el uso del calderón sobre una vocal del primer verso, el tempo extremadamente lentificado (representado por el valor de la negra en 30 rpm), la espera de la guitarra sobre un acorde largo y la recuperación del tempo y la continuidad del acompañamiento en el compás siguiente. Como dijimos, estos recursos también representan un hilo de continuidad con las *OT* y puntualmente con los elementos observados en *El apache argentino*, *La bicicleta* y otras versiones de tangos cantados citados anteriormente.

En varias biografías de Carlos Gardel (Pigna, 2020; Benedetti, 2015 y otrxs) se hace referencia a su producción como “cantor nacional” ligada al repertorio

---

utilización del acompañamiento de *transición*. No obstante, en las grabaciones de 1922 ya está instalado el marcato aunque en una distribución quebrada de bajo y tres altos.

<sup>62</sup> No obstante, en la versión de *La cartita* de 1922 parece haber una sola guitarra acompañando, claramente de Ricardo en virtud de los recursos utilizados.

<sup>63</sup> Seminario: Las guitarras de Gardel, realizado en la biblioteca del Instituto Nacional de Musicología el 9 de abril de 2022.

folklórico antes de convertirse en referente del tango. Esta procedencia frecuentemente también se extiende a sus guitarristas. No obstante, a partir de los ejemplos citados, cabe señalar que José Ricardo tiene un modo de acompañar muy vinculado a los recursos de los guitarristas de las orquestas típicas de la 1ª Guardia. Otro elemento relevante para resaltar en esta emblemática versión es que, luego del pormenorizado análisis que llevamos adelante —que incluyó, como se indicó en la metodología, diversos filtrados de frecuencias, cambios de tempos, etcétera.— estamos en condiciones de sostener que en la introducción suenan dos guitarras y no una sola.

The musical score is divided into four systems, each with two staves: Guit. G. (Guitar Gardel) and Guit. R. (Guitar Ricardo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 75. The score includes dynamic markings such as *mp* and *f*. Chord changes are indicated above the staves: B7, Em, Am, and B7. The score concludes with a tempo change to quarter note = 30 and a 2/4 time signature.

[Mi noche triste \(Contursi y Castriota\) Intro. Vers. Gardel 1917](#) <sup>64</sup>

<sup>64</sup> José Ricardo utiliza en esta grabación una guitarra de 7 u 8 cuerdas.

En toda la bibliografía estudiada se indica que hasta 1921 Gardel fue acompañado —al menos en las grabaciones— solo por José Ricardo. Sin embargo, en esta introducción y en otras<sup>65</sup> se puede identificar más de una guitarra. Las personas con formación guitarrística podrán señalar que en algunos compases (3, 4, 7 y 9) esa sonoridad se podría resolver con una sola guitarra. Pero a partir del compás 12 la combinación de melodías y acordes tanto en sus aspectos rítmicos como de altura no es posible sintetizarla en una sola guitarra. ¿Quién toca entonces junto a Ricardo?<sup>66</sup> Parafraseando a Salton (2020), podríamos decir que *Carlos Gardel también era un guitarrista*. Los cortos de Eduardo Morera de 1930 así lo demuestran. Tal como lo hace Gardel en esos *video clips*, creemos totalmente posible que, en esas introducciones grabadas entre 1917 y 1920, sumara una guitarra de acompañamiento. La versión de *Tengo Miedo* (J.M.Aguilar y C. Flores) en los cortos de Morera es especialmente particular: en la introducción Gardel hace más bien una mímica de ejecución con la mano derecha pero se pueden advertir claramente movimientos de acompañamientos que veremos más adelante como *síncopa antigua* (toque *pulsado* con pulgar y dedos) *paradas* (rasgueadas) y *marcados* (*pulsado* con pulgar y dedos entre 1ª y 4ª cuerdas). Durante el resto de la versión, cuando canta prácticamente no realiza ataques con la mano derecha, sin embargo coloca casi todas las posiciones de acordes con la mano izquierda, incluyendo inversiones y cejillas. En cuanto a grabaciones anteriores, la versión de *Ivette* (Costa, Roca y Contursi) de 1920 puede ser otro ejemplo del desempeño guitarrístico de *El Morocho del Abasto*.

---

<sup>65</sup> También se percibe en *Flor de fango* (Gentilli-Contursi) grabada en 1918, *Ivette* (Martinez-Contursi), *Milonguita* (Delfino-Linning), *Carnet de Cabaret* (Lambertuchi-Roldán) todas en 1920.

<sup>66</sup> Lorena Burec (2015) no identifica al nombre del guitarrista que toca esa segunda guitarra, lo señala como “desconocido” (p.69).

**Intro**

♩ = 84

Guit. ¿Gardel?

Guit. Ricardo

G. G.

Guit. R.

10

[Ivette \(Costa, Roca y Contursi\) Vers. Gardel 1920 Introducción](#)

Vale la pena señalar que en esta introducción la segunda guitarra no acompaña con *tango milonga* o *transición* sino con cuatro corcheas en una clara referencia al *marcato* que estudiaremos más adelante. Luego, en la primera estrofa, el acompañamiento que realiza Ricardo presenta diferentes combinaciones texturales y rítmicas en las que tiene preponderancia el acompañamiento de *transición*.

**A**

♩ = 30      ♩ = 85

Voz

Guit. Ricardo

V.

G. R.

[Ivette \(Costa, Roca y Contursi\) Vers. Gardel 1920 Parte A](#)

Un último elemento para señalar de *Mi noche triste* y de *Ivette* es que en estas versiones se recoge el recurso de proponer una introducción instrumental como lo hacía Ángel Villoldo y otros cantores con sus guitarras, a diferencia del uso habitual en OT con cantor en donde la introducción, si la hay, es una parte completa y literal de la composición. Por otra parte, es un tipo de introducción *semitemática*, —categoría que desarrollaremos más adelante en Recursos Melódicos— ya que utiliza algunos elementos melódicos del tema pero de manera no literal sino más bien metafórica.

Finalmente, este acompañamiento que hemos denominado de *transición* se irá fundiendo paulatinamente con el *marcato* que veremos en el punto siguiente. Aún instalado este, el ritmo de *transición* seguirá siendo sugerido en algunos toques (seguramente realizados por José Ricardo) de versiones posteriores, como lo advierte Sebastián Henríquez (2018, p. 32) en la transcripción del acompañamiento de la versión de Gardel de 1930 de *Clavel del aire* (J. Dios Filiberto y F. Valdés) en donde “reaparece” el ataque de la última semicorchea del primer pulso con un solo bajo como ejemplificaba anteriormente (Albornoz, 2022: Min.55:12).

## **Marcato**

El nombre de este acompañamiento es utilizado por la mayoría de los *métodos de tango*, en algunos casos con doble “t”: *marcatto*<sup>67</sup>. Entre los materiales pioneros para la guitarra que utilizan el término se encuentra *El lenguaje del tango en la guitarra* de Hugo Romero, en su versión de apunte didáctico de cátedra primero (Romero, circa 1996) y luego en su edición editorial (Romero, 2011). El libro “La guitarra en el tango” de Sebastián Henríquez (2018) también lo adopta siguiendo las propuestas de la colección Tango Sin Fin. Claudio Pino Enríquez (2016) en su libro *El tango y sus posibilidades* lo identifica como *marcado*, término que le servirá también para definir por oposición otro tipo de acompañamiento que él denomina *desmarcado*.

El libro de Henríquez (2018) es un excelente método para aprender a tocar tango en conjuntos de guitarra. Incluye en su exposición algunas transcripciones a modo de ejemplo. En la presentación de los *marcados* propone la progresiva modificación de los acompañamientos a lo largo de la historia del tango en una posible síntesis del “desarrollo del patrón rítmico del marcado, desde su origen en la *habanera* hasta su forma actual” (p. 33) resumido en la siguiente escritura:



De izquierda a derecha transcurriría el desarrollo histórico del ritmo de acompañamiento. El último compás de 4/4 se adopta para “facilitar la escritura” según refiere el autor (Henríquez, 2018, p. 33). Aunque con otros términos, el devenir histórico propuesto coincide plenamente con los resultados del análisis que venimos exponiendo hasta el momento. Sin embargo, además de nuestra prueba documental, la diferencia principal radica en considerar que el primer ritmo de *habanera* no puede ser considerado un “marcato” como lo sugiere el autor. También es cierto que puede ser utilizado como sinónimo de acompañar, como la acción de “marcar”. Nombres aparte, creemos que el acompañamiento *marcato* responde a una nueva etapa.

---

<sup>67</sup> En la música académica, el término hace referencia a un tipo de ejecución singular que define un sonido *acentuado* (Michels, 1982). En su utilización para la guitarra y otros instrumentos del tango, incluye una ejecución *estacato*.

Albornoz indica que en 1921 “Suman a Guillermo Desiderio Barbieri ... hay un cambio de sonido muy importante [...] Son dos guitarras y las posibilidades aumentan muchísimo [...] él (se entiende que se refiere a Barbieri) es quien incorpora el *marcato* al conjunto de guitarras, año 1921” (Albornoz, 2022: Min. 25:38).

En ese proceso de transformación entre los ritmos *tango-milonga*, *transición* y *marcato* como acompañamientos *estructurantes*, también se produce un importante cambio en los modos de ejecución. Se pasa de tocar *pulsando* o “*tirando*” las cuerdas a hacerlo *rasgueando*, sin abandonar el toque *pulsado* para bajos, melodías —principales y de contracanto—, arpeggios, etcétera Pero este cambio significativo se produce principalmente en la ejecución de la mayoría de los acompañamientos de acordes y será un proceso paulatino y para nada homogéneo.

**Intro**  
♩ = 150

[\*La mariposa\* \(Flores y Maffia\) Vers. Gardel 1923](#)

En la transcripción de la introducción de la *La mariposa* (Flores y Maffia) de Gardel de 1923 es posible advertir cómo los acordes se entrelazan con ataques de bajos o semi arpeggios, algunas apoyaturas graves, etcétera.

Seguendo a Alborno y en relación con lo dicho sobre Ricardo, todo indicaría que es Barbieri quien realiza el acompañamiento, más claramente orientado hacia el *marcato*, aunque aún en “construcción”.

[La Gayola \(Tagini y Tuegols\) Vers. Gardel 1927](#)

Volver a [pasodoble](#)

Volver a [melodías en homorritmia](#)

En la versión de *La Gayola* (J.Tagini y R.Tuegols) de Carlos Gardel de 1927 acompañado por José Ricardo y Guillermo Desiderio Barbieri ya se encuentra “cristalizada” la sonoridad de acompañamiento del *marcato*. En lo que atañe a las versiones de Gardel con guitarras, luego de la etapa de *transición*, desde *Mi noche triste* de 1917 en adelante, aproximadamente en 1922 comienza a establecerse el *marcato* como ritmo estructurante del acompañamiento. En las versiones de *La cautiva* (Numa Córdoba y Geronio Flores), *La mascotita* (Luque Lobos y Scolatti Almeyda), *Pobre Vieja* (R. Goyheneche) todas de 1922 ya se puede comprobar este uso.

En la transcripción propuesta, puede apreciarse la particular textura rítmica que se genera entre el canto de Gardel y el acompañamiento. Una vez más, es posible comprobar gran parte de los recursos del cantor que hemos señalado en los estudios de Salton y García Brunelli (2020). Además de los recursos mencionados, vale la pena reparar en cierto atresillamiento del ritmo de algunos versos que “comprime la letra” en una aceleración que luego es compensada con una nota larga sincopada. Está claro que la escritura detallada, de aparente precisión, sigue siendo en el mejor de los casos una buena aproximación.

En *La Gayola* se puede observar, por ejemplo, la anticipación del bajo en los acordes de primer tiempo del compás y a veces en el tercero. Seguendo nuestra propuesta de “transformación” paulatina de recursos, esa anticipación de *fusa* bien podría ser una derivación, producto de la práctica, de ese bajo “remanente” de la última semicorchea del acompañamiento de *transición* que señalamos. Una

vez consolidada, esta forma de anticipar el bajo con una *fusa* será muy frecuente tanto en los guitarristas de Gardel como, más adelante, en los de Rivero.

No obstante, quizás producto de la sonoridad resultante en las guitarras gardelianas, tiene más de una interpretación. Sebastián Henríquez en el capítulo “El estilo gardeliano” define que “La característica principal de este estilo es que la mayoría de las articulaciones en las figuras son *tenuto*, y no *staccato* como en las variantes anteriores” (Henríquez, 2018, p. 39). Por variantes anteriores se refiere al *marcato* —presentado unas páginas antes en su libro— pero que en el devenir histórico sería posterior, ya que cita como ejemplo una introducción de una versión instrumental de Roberto Grela de 1964 del tango [Allá en el bajo \(Magaldi y Noda\)](#).

Entonces, para el autor, el *marcato* de los guitarristas de Gardel, generalizando, no es tan estacato. No obstante, indica que “a pesar del nombre elegido, es necesario aclarar que estas variantes también están presentes en las grabaciones de otros artistas de la época, como Ignacio Corsini o Agustín Magaldi. Incluso en épocas posteriores aparecen ejemplos de este tipo de *marcato*, como en las grabaciones de Roberto Grela con Charlo durante los primeros años de su carrera” (Henríquez, 2018, p. 39). De ser así, podemos inferir que está proponiendo un tipo de interpretación de época ya que Corsini, Magaldi y las primeras grabaciones de Charlo se realizaron a mediados de los años veinte. Por otra parte, siguiendo al autor, el *marcato* posterior sería más *estacato*.

Sobre este punto, vamos a plantear una mirada un tanto diferente, aunque posiblemente complementaria. En primer lugar coincidimos en que el *marcato* de los guitarristas de Gardel promediando los años veinte es “más largo” que el que se va a escuchar en Rivero en los años cincuenta y los setenta. No obstante, creemos que parte de esa sonoridad del “ritmo total” de las versiones grabadas se genera a veces por las distintas formas de ejecución que utilizan los dos, tres, o cuatro guitarristas que integran el conjunto según las épocas. Por ejemplo, en los cortos de Morera se puede observar cómo Riverol y Barbieri tocan a veces con pulgar hacia abajo, sobre todo en los tiempos de mayor énfasis como el 1 y 3, con los dedos hacia arriba pulsado o con el índice solo rasgueando hacia arriba.

Una particularidad para notar es que los ejemplos que propone Henríquez (2018) para señalar el toque *tenuto* son las introducciones de los tangos *Melodía de arrabal* (Gardel, Le Pera y Batistiella) y *Tomo y obligo* (Gardel y Romero) (p. 40). No obstante, en el ejemplo de acompañamiento al canto del tango *La borrachera del tango* (Avilés y Maroni) aparece la articulación *estacato*. Este señalamiento refuerza una hipótesis nuestra que indica que Gardel y sus guitarristas no acompañan igual en las introducciones que en las estrofas, que hay sutiles diferencias. En un fragmento de *Canchero* (De Biassi y Flores) es posible ver cómo los tres guitarristas realizan un *marcato* bien *estacato* sobre la estrofa, aún con las diferencias de ataque (pulgares Riverol y Barbieri, púa Aguilar).

Entonces, concluimos en que hay usos *tenuto* en los *marcados* de los guitarristas de Gardel, entre el 22 y el 33<sup>68</sup>, pero no se presentan de manera permanente de ese modo. Además, señalamos que los *tenutos* pueden representar en realidad un antecedente de un tipo de acompañamiento que llamaremos *portato*<sup>69</sup>, que desarrollaremos en el próximo punto, y que siguiendo las categorías propuestas cumple una función *itinerante* en *Gardel 25*.

Volviendo al *marcato*, puede señalarse sin temor a controversia que representa el acompañamiento de mayor permanencia en la historia del tango interpretado en guitarras y es uno de los más explicitados en los métodos de la guitarra del tango. Su presencia se mantiene hasta nuestros días y, a partir de una primera identificación y caracterización ha sufrido sutiles transformaciones y variantes.

En términos generales, la ejecución presenta dos variantes según la acentuación: el *marcato en 4* o *marcato en 2*. Esta diferenciación indica cada cuántos ataques de articulación *estacato* aparecerá un acento. En el *marcato 4*, articulación y acentuación es idéntica para los cuatro pulsos. En el *marcato 2* la articulación es *estacato* para los cuatro pulsos, pero la conjunción de corto y acentuado, el *marcato*, se presenta sobre el 1º y el 3º pulso.

---

<sup>68</sup> Desde la incorporación de Barbieri hasta las últimas grabaciones de Gardel con guitarras.

<sup>69</sup> El Atlas de la música define “Tenuto: sostenido, sostener prolongadamente el sonido (Michels 1982, p.79)” y “Portato: llevado, forma de articulación situada entre el staccato y el legado, sin separar pero destacando cada nota” (Michels 1982, p.77) Las diferencias entre uno y otro son sutiles. No obstante, en nuestra discusión son particularmente adecuadas ya que nos permiten diferenciar dos formas de articulación de rasgueos muy cercanas entre si pero de diferente utilización según los referentes y las épocas.

Sumando complejidad a la discusión anterior sobre el *tenuto*, es necesario señalar que en las grabaciones correspondientes a Gardel del '25, son difusos los límites entre el uso de uno u otro tipo de *marcato*. En el devenir de la ejecución es por lo menos discutible si se trata de una marca en dos o una marca en cuatro con menor presencia de las acentuaciones en el segundo y cuarto ataques. La baja fidelidad de los registros de esa época hace necesario considerar que gran cantidad de sutiles diferencias de interpretación no han quedado registradas en ellas, principalmente en el período de grabaciones acústicas y/o con cuerdas de tripa.

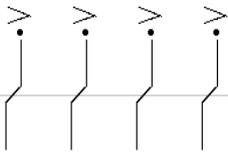
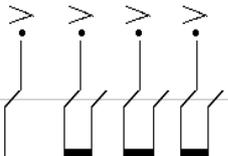
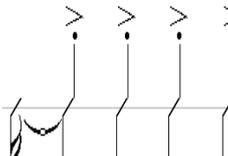
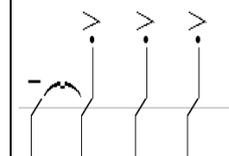
En algunos casos, la resultante *en dos* del ritmo total tiene que ver con el desarrollo del *bajo melódico*, que generalmente se organiza *en dos*. Posteriormente, en *Rivero*, será mucho mayor contraste entre tiempos fuertes y débiles que permite advertir claramente un uso del *marcato en dos*.

En relación con lo analizado, se ha caracterizado al *marcato* como ritmo *estructurante* para las muestras *Gardel 25*, tanto en 2 como en 4.

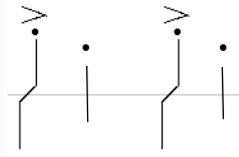
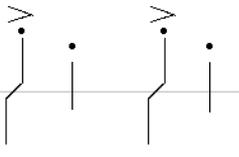
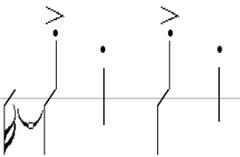
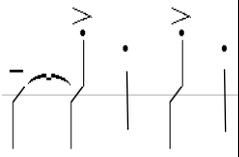
En las muestras *Rivero 50* y mucho más en *Rivero 70*, el *marcato* es utilizado con frecuencia aunque su función no es tan *estructurante* ya que compite con otros acompañamientos que lo superan en presencia como el *portato* y la *síncopa*, que veremos más adelante.

En el cuadro siguiente se presenta una síntesis de la escritura de estos acompañamientos tanto en sus presentaciones más habituales como en sus variantes, detallando los modos de ejecución y diferentes grados de frecuencia de utilización en las muestras consideradas.

MARCATO 4

		Variantes			
Acompañamiento:	<b>Marcato en 4</b> 	<b>División grave:</b> 	<b>Anticipación bajo:</b> 	<b>Arrastre de negra:</b> 	
Características	Rasgueo cerrado.	Las 2das. Corcheas en el grave son <i>pp</i> y apenas rozando de grave a agudo. No se utiliza durante dos compases seguidos.	La anticipación determina un cambio de bajo y se realiza generalmente sobre la 6ta. cuerda y en la guitarra más grave.	El arrastre se realiza sobre las bordonas y determina un cambio armónico.	
U t l l l z a c i ó n	<b>Gardel</b> <b>25</b>	Muy frecuente. Estructurante. No siempre sobre todas las cuerdas.	Frecuente.	Ídem <i>marcato</i> en 4. Muy frecuente	Muy poco frecuente. Con una sola cuerda de arrastre.
	<b>Rivero</b> <b>50</b>	Frecuente. Itinerante. No siempre sobre todas las cuerdas.	Frecuente.	Frecuente.	Frecuente. Con arrastre de varias bordonas.
	<b>Rivero</b> <b>70</b>	Frecuente. Itinerante. No siempre sobre todas las cuerdas.	Frecuente.	Frecuente	Frecuente. Con arrastre de varias bordonas.

MARCATO 2

Acompañamiento:	Variantes			
	Marcato en 2	Rasgueo abierto	Anticipación bajo	Arrastre
				
Características	Rasgueo.	Con rasgueo más lento sobre el primer tiempo.	Si hay cambio de acorde, se puede también anticipar el 2do. Tiempo.	Arrastre desde el compás anterior.
U t 25 i l i z a c i ó n 70	<b>Gardel</b> Frecuente. Estructurante. En cualquier momento de la obra excepto en finales de estrofa.	Poco frecuente. Esporádicamente en el 1er. Tiempo fuerte de la estrofa.	Muy frecuente.	Poco frecuente.
<b>Rivero</b> 50	Frecuente. Estructurante.	Frecuente.	Frecuente.	Frecuente.
<b>Rivero</b> 70	Frecuente. Itinerante.	Frecuente.	Frecuente.	Frecuente

## **Portato**

La característica fundamental que permite una diferenciación con el *marcato* es que la acentuación se genera principalmente por duración –como acento agógico–: los sonidos acentuados se mantienen ligados hasta el pulso siguiente, lo que establece una necesaria distinción.

Si de antecedentes se trata, el *estilo gardeliano* que propone Henríquez (2018) es el que principalmente deberíamos considerar. Incluso en los años 30, en los cortos de Morera, puede advertirse su utilización en combinación con otros acompañamientos y recursos. En *Yira Yira (Discépolo)* inician la primera parte sugiriendo un *portato en 2* complementando la textura con un *quebrado* que contiene una conducción de un bajo por movimiento diatónico ascendente –que desarrollaremos en Recursos Melódicos– en blancas. Luego pasan a un *marcato en 4* con pulgar y apagador con el canto de la mano en Barbieri y sigue con ese modo de ejecución, enfatizando algunos tiempos fuertes pero incluyendo el apagador. Luego, se ve la mano derecha de Riverol con un despliegue similar. En términos generales, se puede apreciar cómo Barbieri y Riverol tocan con una técnica similar.

Una nota de color bajo la idea de que “Gardel también era guitarrista”, es que en los cortos de Morera “El morocho del abasto” realiza un acompañamiento –aunque poco arquetípico– en la introducción de *Cancho* (De Biassi y C. Flores) donde hace gala de un posible *portato en 4 rasgueado* –aunque, quizás, demasiado enérgico– algunas paradas y un *marcato* con dedos, pulsado. Lo mismo sucede en *Mano a Mano (Flores, Gardel y Razzano)*.

Su presencia en otros conjuntos que no forman parte de las muestras principales de esta investigación es también notoria. Ya se encuentra sugerido al menos en algunas grabaciones de Charlo en 1925, como en *Pobre Varón (Charlo)* y mucho más explícita en las versiones de 1937 como en *Novia (Gorrindo y Rofrano)*. Se presenta también del mismo modo en la primera versión de *Las cuarenta* (Gorrindo y Grela) de 1937, de la que transcribimos un fragmento a continuación.

Voz

Con el pu-chode la vi - da a-pre-ta do en-tre los la-bios la mi-ra-da tur-biay frí -

Guitarras

B $\flat$ +5 Eb B $\flat$ 7 Eb G7

V.

- aun po-co ler - doel an-dar do - bló laes - qui - na del

Guits.

Cm C $\sharp$ dim Fm

V.

ba - rrioy cur - da ya de re-cuer - dos co-mo-vol - can - don ve -

Guits.

A $\flat$ m6 B $\flat$ 7 Eb D $\flat$ 7 C $\flat$ 7

V.

ne - no es - to se leo-yoa-cu - sar vie - ja ca - lle de mi ba

Guits.

F7 A $\flat$ m B $\flat$ 7 B $\flat$ 7/ $\flat$ 13

[\*Las cuarenta \(Gorrindo y Grela\) Vers. Charlo 1937\*](#)

Esta primera versión es también emblemática por la presencia de Roberto Grela en la guitarra. Si bien la obra de este cantor no forma parte de nuestras muestras principales, vale la pena incluir la transcripción ya que aparecen recursos de “vanguardia” como el claro *portato* en el acompañamiento de Grela, quien lo va a utilizar como *estructurante* en los años setenta.

En las muestras de *Rivero* se advierte que los ataques largos *uno* y *tres* son utilizados en los cincuenta de un modo más energético y en los setenta tienden más al *mezoforte*. La velocidad de recorrido del ataque es más lenta en el segundo caso, lo que genera una anacrusa hacia la nota más aguda del acorde que coincide con el pulso. Un elemento importante para señalar es que el acompañamiento ya consolidado como *portato* es siempre rasgueado a diferencia del *marcato* y de la *síncopa* que se pueden tocar *pulsando*.

**Intro**

Chord symbols: B7, Em, A7/C#, D, A7, D, A, D

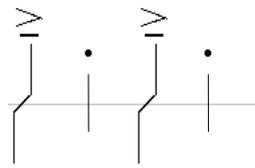
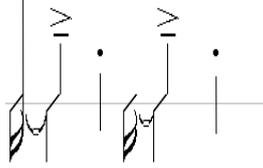
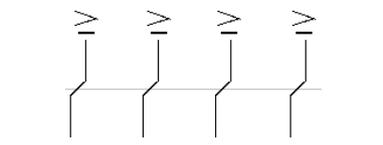
Fingerings: VIe, II, V, I, V, I, V, I

[\*Olvidao \(Cadícamo y Barbieri\) Vers. Rivero 1952\*](#)

Es posible observar dos formas de presentación: *portato en 2* y *en 4*. Como se podrá advertir en el cuadro siguiente, la presentación en primer lugar del acentuado en dos, responde a su función *estructurante*.

La categoría *estructurante* para este acompañamiento tiene un matiz diferente a su aplicación para el *tango-milonga* o para el *marcato* que en su momento de mayor utilización eran ritmos casi excluyentes. El *portato*, en cambio y para las versiones señaladas, intercala presencia con la *síncopa* y también con el *marcato*.

PORTATO

		Variantes
Acompañamiento	<p><b>Portato en 2</b></p> 	<p><b>anticipación de bajo</b></p> 
Características	Rasgueo abierto. En cualquier momento de la obra excepto en finales de estrofa.	Distintos acordes sobre 1 y 3.
<b>Gardel 25</b>	Itinerante. Poco frecuente.	Poco frecuente.
<b>Rivero 50</b>	Estructurante. Muy frecuente	Frecuente.
<b>Rivero 70</b>	Estructurante. Muy frecuente	Frecuente
Acompañamiento	<p><b>Portato en 4</b></p> 	
Modo de ejecución	Rasgueo. Distintos acordes en cada pulso. Versión enérgica de pesante en 4. No más de dos compases seguidos	
<b>Gardel 25</b>	No relevada (Salvo en Gardel en los cortos de Morera)	
<b>Rivero 50</b>	Frecuente. Itinerante.	
<b>Rivero 70</b>	Frecuente. Itinerante.	

## **Pesante**

El acompañamiento *pesante* es utilizado incipientemente en las OT de las primeras épocas, frecuentemente con un cambio armónico en la mitad del compás como en la versión de *Armenonville* (P.Maglio) de Pacho Maglio:

### [Armenonville \(Maglio\) Vers. Maglio 1912](#)

Según la *Antología... Vol.1* (1980), Luciano Ríos, el guitarrista de Pacho Maglio, utilizaba guitarra de 7 cuerdas (p. 134). En este caso, la séptima cuerda podría estar afinada en *la* y estar contenida en el diapasón, lo que permitiría realizar el enlace del bajo del tercer compás.

No frecuente en la época la utilización del *pesante*, pero el ejemplo es bastante significativo en perspectiva histórica ya que podría representar al antecedente “directo” de este acompañamiento que se desarrollará exponencialmente en las próximas guardias. Esta utilización incipiente en las OT se consolida con Gardel en donde el uso habitual será de *pesante en dos*, es decir con duración de blancas. El ritmo de cambio armónico también es generalmente en blancas, lo que será casi una constante para este acompañamiento. Si hubiera repetición de acorde, al menos debe cambiar su inversión y posición.

### [La mariposa \(Flores y Maffia\) Vers. Gardel 1923](#)

Una particularidad para señalar en el ejemplo precedente es la anticipación del bajo en algunos acordes, recurso que será frecuente en este acompañamiento —y también para el comienzo del compás en el *marcato*— sobre todo cuando se pretenda un carácter aguerrido, fuerte.

En otros conjuntos *post-gardelianos* las posibilidades del *pesante* se amplían en tipos de texturas y modos de interpretación como en la versión antes mencionada de *Las cuarenta* (Gorrindo y Grela) de Charlo con Roberto Grela de 1937.

**Intro**  
♩ = 105/110

5

[\*Las cuarenta\* \(Gorrindo y Grela\) Vers. Charlo 1937](#)

En esta introducción, el uso de acordes disminuidos encadenados y de varias guitarras representa un cambio muy importante en relación con la sonoridad de las últimas grabaciones de Gardel, no obstante lo cual mantiene su identidad.

Ya en los años cincuenta y setenta, el acompañamiento *pesante* se utiliza al comienzo de las partes, con una frecuente utilización del *rubato*. Sería posible adjudicarle el efecto de generar expectativa, dada por los sonidos largos,

mientras el cantor o la cancionista “dicen” la primera parte<sup>70</sup> de la poesía o una parte de especial significación emocional.

40 C

V.   
 rer Y cuan-do...(etc.)

Guit.   
 A<sup>b</sup>7 G7 Cm G7 Cm D<sup>b</sup> A<sup>b</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>

Guit.   
 A<sup>b</sup>7 G7 Cm G13<sup>b</sup> Cm D<sup>b</sup>9(#11)/G A<sup>b</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>

Guit.   
 A<sup>b</sup>7 G7 Cm G7 Cm D<sup>b</sup> A<sup>b</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>

[El motivo \(Cobián y Contursi\) Vers. Rivero 1967](#)

La tercera parte de *El motivo* (Cobián y Contursi) —antes *Pobre Paica*— en la versión de Rivero de 1967 es un buen ejemplo de su uso estandarizado para esa época.

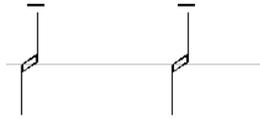
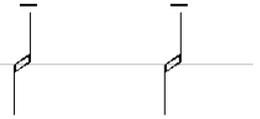
El momento de utilización de este tipo de rasgueo se encuentra íntimamente relacionado con la búsqueda estética en el arreglo de generar un clima menos pulsante, en muchos casos menos enérgico y en contraste con el regular estructurante.

En síntesis: es muy frecuente en todas las épocas desde Gardel en adelante; en estas versiones el *pesante en 2* es más frecuente en el comienzo de las estrofas; en Rivero también será utilizado en algunas introducciones.

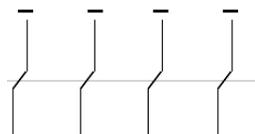
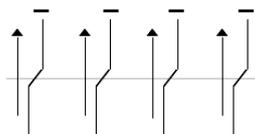
<sup>70</sup> En mi corta pero significativa experiencia como bailarín de tango he visto y vivido cierta convención en la que, casi indefectiblemente, cuando comienza una “pieza” para bailar las personas que integran las parejas conversan. Transcurre así la introducción -generalmente, pero no exclusivamente, en versiones de orquestas típicas- o alguna de las partes del tema donde hay una suerte de preparación corporal -qué danza es, a qué velocidad, etc- que incluye también una conversación. Esa frecuencia tan pausada del *pesante* me remite a cuerpos quietos, expectantes, en escucha o en conversación, o en inicio del movimiento pero aún con lentitud, aguardando el momento preciso para iniciar el movimiento regular, la marcha, sostenido por el acompañamiento *estructurante* de la versión.

Resta señalar que lo identificamos en la función *itinerante* dada su utilización en diversos momentos de las obras.

**PESANTE**

		Variantes
Acompañamiento:	<p><b>Pesante en 2</b></p> 	<p><b>rasgueo abierto</b></p> 
Características	Rasgueo o plaqué. Distintos acordes en cada blanca.	Ídem.
<b>Gardel 25</b>	Poco frecuente, solo en alguna introducción.	Poco frecuente.
<b>Rivero 50</b>	Muy frecuente, casi obligado para 1ras. estrofas e introducciones.	Muy frecuente
<b>Rivero 70</b>	Muy frecuente Itinerante. Ídem Rivero 50.	Muy frecuente
Acompañamiento	<p><b>Pesante en 1</b></p> 	<p><b>Anticipación de bajo</b></p> 
Modo de ejecución	Rasgueo abierto. Se utiliza durante 2 o 4 compases seguidos con distintos acordes en c/u.	Ídem.
<b>Gardel 25</b>	Uso frecuente para comienzo de 1ra. estrofa.	Poco Frecuente.
<b>Rivero 50</b>	Itinerante. Frecuente en comienzos de obra, primera estrofa.	Frecuente.
<b>Rivero 70</b>	Frecuente en comienzos de obra, primera estrofa.	Muy frecuente.

*PESANTE cont.*

		Variantes
Acompañamiento:	<p><b>Pesante en 4</b></p> 	<p><b>Rasgueo abierto:</b></p> 
Modo de ejecución	Rasgueo. Distintos acordes en cada pulso.	Con rasgueo más lento en cada negra.
<b><i>Gardel</i></b> <b>25</b>	Poco frecuente.	Poco frecuente.
<b><i>Rivero</i></b> <b>50</b>	Poco frecuente.	Poco frecuente.
<b><i>Rivero</i></b> <b>70</b>	Poco frecuente.	Poco frecuente.

## Síncopa

Los “primeros rastros” del ritmo semicorchea-corchea-semicorchea identificado luego como *síncopa* ya se encuentran en las primeras grabaciones de tangos rioplatenses. La *Antología... Vol. 1* señala que está presente en los recursos guitarrísticos de la OT de Pacho Maglio: “La guitarra utiliza el esquema rítmico característico, alternado con la presencia frecuente del pie  que provoca momento de gran interés” (Novati, 1980, p. 41). Esa presentación alternada con el ritmo de *tango-milonga* le otorga una clara función *itinerante*, al menos en esa primera época. Como señalamos anteriormente para el *tango milonga*, la distribución del registro, el uso particular de bajos y altos, como así también el ataque *pulsado*, conforman rasgos de estilos y épocas diferenciados de los siguientes.



### [El apache argentino \(Aróstegui y Mathon\) Vers. A. Mathon con OT 1913-14](#)

Sobre el final de la parte B —compases 29 y 30— de la versión ya citada de *El Apache Argentino*, se utiliza el acompañamiento que identificamos como *síncopa antigua* o *síncopa a tierra* que oficiará de quiebre de la regularidad con una presencia *itinerante* en las OT con apariciones esporádicas y durante no más de uno o dos compases. En el ejemplo de [Emancipación \(Bevilacqua\)](#) de 1912 también se observa esta *síncopa* en compases 7 y 8. Estos acompañamientos no solo cumplen una función de contraste y ruptura de los ritmos *estructurantes* sino que, por el desplazamiento del acento, generan gran variedad rítmica. En las versiones de Gardel con Ricardo solo en el acompañamiento no se percibe su uso. A partir de la incorporación de Barbieri se presenta con más frecuencia<sup>71</sup>.

<sup>71</sup> Albornoz concluye que es Barbieri quien incorpora la sonoridad de *síncopa a tierra* (como él la llama) en la sonoridad Gardeliana. ([Albornoz, 2022: 1:06](#))

En las muestras *Gardel 25* la *síncopa antigua* mantiene su función *itinerante* ya que se utiliza pocas veces a lo largo de la forma. No obstante, la particularidad que presenta es su modo de ejecución que es principalmente *rasgueado*. La versión de *La última Copa* (Canarozzo y Caruso) de 1927 es un claro ejemplo de esa utilización esporádica y durante no más de uno o dos compases.

Posteriormente la *síncopa* irá mutando su función *itinerante*, de una presencia acotada a pocos compases, a una función *estructurante*, de mayor uso y permanencia en la forma.

The image displays a musical score for guitar, labeled 'Intro'. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The middle and bottom staves show chordal accompaniment. The middle staff features chords such as Fm/C, Fm/Ab, Cm, and G7. The bottom staff also features chords like Fm/Ab, Cm, and G7. The score includes rhythmic notation such as eighth and sixteenth notes, rests, and accents.

[El motivo \(Cobián y Contursi\) Vers. Rivero 1967](#)

Volver a [Arrastre](#)

En el fragmento de *El motivo* de *Rivero* las guitarras realizan la *síncopa* con *arrastre* —efecto que definiremos en detalle más adelante— que será la forma

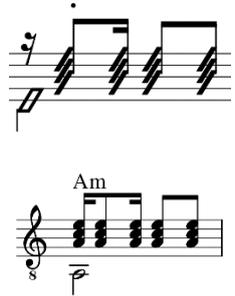
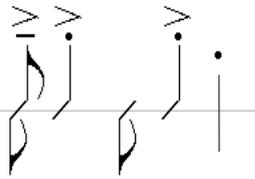
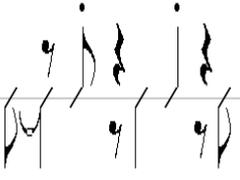
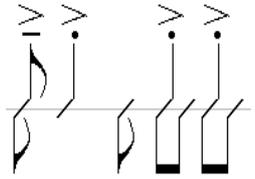
característica de interpretar este acompañamiento en esa época. Además, en esta versión y otras, la síncopa se presenta como ritmo *estructurante*.<sup>72</sup>

En la escritura propuesta en el cuadro correspondiente a los acompañamientos de *síncopa* se observa que en todos los casos el sonido sincopado posee una articulación *staccato*. Una ejecución estricta de esta articulación permitiría considerar a este comportamiento rítmico más como un contratiempo que como una síncopa. La síncopa es un desplazamiento del acento métrico y a la vez supone una prolongación sobre un tiempo fuerte o sobre la parte fuerte de un tiempo (Willems, 1954). En este sentido, en la utilización de este acompañamiento en las muestras observadas, es posible identificar mayor presencia del contratiempo que de la síncopa. No obstante, es más apropiado tomar el nombre *síncopa* propuesto en los documentos relevados y de uso habitual por los guitarristas de tango.

---

<sup>72</sup> En el Anexo 2, Transcripciones, se presenta la transcripción completa de la versión.

## SÍNCOPA

	SÍNCOPA			
				Variantes
Acompañamiento:	<b>Antigua o A tierra</b> 	<b>Antigua rasgueada</b> 	<b>Con arrastre</b> 	<b>Con rebote grave</b> 
Modo de ejecución	Plaqué o semiarpegiado.	Rasgueo. Mayor diferenciación de zonas graves y agudas.	Idem. Con arrastre de corchea desde el compás anterior.	Con rasgueo abierto o cerrado en primer ataque.
<b>OT</b>	Poco frecuente. Itinerante	No relevada.	No relevada.	No relevada.
<b>Gardel 25</b>		No relevada.	Poco frecuente.	Poco frecuente.
<b>Rivero 50</b>		Uso frecuente. Varios compases seguidos	Frecuente.	Frecuente.
<b>Rivero 70</b>		Muy frecuente.	Muy frecuente. Estructurante	Poco frecuente.

SÍNCOPA. Otras variantes

Acompañamiento:	<b>Hacia el 3er. Pulso</b>	<b>Sucesivas</b>	<b>Falsa síncopa</b>
Modo de ejecución	Rasgueo. Mayor diferenciación de zonas graves y agudas.	Distintos acordes cada dos pulsos.	Distintos acordes en cada pulso.
<b>Gardel</b> <b>25</b>	Muy poco frecuente.	Muy poco frecuente.	No relevada.
<b>Rivero</b> <b>50</b>	Poco frecuente.	Poco frecuente. No más de dos compases seguidos	Poco frecuente. Durante uno o dos compases.
<b>Rivero</b> <b>70</b>	Poco frecuente.	Frecuente.	Frecuente.

## ***Parada***

Este acompañamiento debe su nomenclatura a la función formal que cumple ya que oficia como elemento de detención de la regularidad rítmica sostenida por los acompañamientos *estructurantes*. También es mencionada en el ámbito del tango como *corte*. Si bien es de utilización habitual en el tango no se encuentra mencionada de esta forma en los documentos relevados. Puede plantearse cierta semejanza con el *pesante* dado que coincide en figuración y articulación en el caso de su presentación de redonda. Sin embargo, la diferencia fundamental radica en que la *parada* implica una detención ya que se interrumpe la marcación regular del pulso. Esto genera un contraste diferente al del *pesante* y, por supuesto, al de la *síncopa*. Otro elemento central en la función textural de estas *paradas* es que deja espacio para que la voz actúe sola y de esa manera enfatice el comienzo o una parte de la estrofa, algún verso sobre el cual se quiera hacer cierto énfasis. En los ejemplos citados anteriormente *El apache argentino* (Aróstegui y Mathon) y *Mi noche triste* (Castriota y Contursi) el primer verso se desarrolla sobre una *parada*, lo que permite señalarlo como un recurso de antigua data. En esos casos se combina con el calderón en la melodía del canto, pero no es la única forma de transitar ese tiempo. Lo que sí será habitual es un manejo más libre del tempo en esos versos, frecuentemente rubateados.

En el fragmento de *La Gayola* (J.Tagini y R.Tuegols) de la versión de Gardel de 1926 que presentamos a continuación, se observan *paradas* al final de frases y partes, en los compases 9, 13, 14 y 15.

Voz

Guit.

V.

G.

V.

G.

V.

G.

[La Gayola \(Taqui y Tuegols\) Vers. Gardel 1927](#)

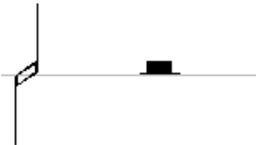
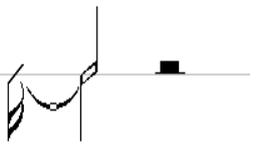
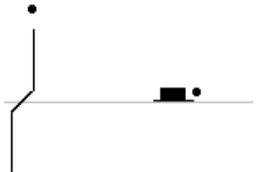
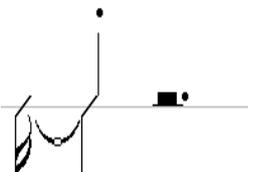
Volver a [pasodoble](#)

En síntesis, para las muestras Gardel y Rivero, se observa su utilización principalmente en los inicios y finales de frases, semifrases y/o partes y en muchos casos se encuentra anticipado por melodías de enlace o por algún final arquetípico. Su presentación es exclusiva para los tiempos fuertes o primer pulso del compás.

PARADA

		Variantes
Acompañamiento:	<b>Redonda</b> 	<b>Anticipación de bajo</b> 
Modo de ejecución	Rasgueo. Primer tiempo de comienzo o cierre de frases. Sobre el silencio se inicia el canto.	Rasgueo abierto.
U t i j i z a c i ó n	<b>Gardel</b> 25	Frecuente.
	<b>Rivero</b> 50	Muy frecuente.
	<b>Rivero</b> 70	Muy frecuente.

PARADA cont.

	Variantes	
Acompañamiento:	<p><b>Blanca</b></p> 	<p><b>Anticipación de bajo</b></p> 
Modo de ejecución	Rasgueo. Misma ubicación formal que parada de redonda.	Idem anterior.
<b>Gardel 25</b>	Poco frecuente.	Poco frecuente.
<b>Rivero 50</b>	Muy frecuente. Itinerante.	Muy frecuente.
<b>Rivero 70</b>	Muy frecuente. Itinerante.	Muy frecuente.
Acompañamiento:	<p><b>Negra</b></p> 	<p><b>Anticipación de bajo</b></p> 
Modo de ejecución	Rasgueo cerrado. Misma ubicación formal que parada de redonda.	Rasgueo. El bajo del acorde levemente anticipado.
<b>Gardel 25</b>	Muy frecuente.	Muy frecuente.
<b>Rivero 50</b>	No relevada.	No relevada.
<b>Rivero 70</b>	No relevada.	No relevada.

## Quebrado

Para este acompañamiento también podemos reconstruir una antigua tradición de uso. El las OT ya se presenta con bastante frecuencia. Volvemos a citar Armenonville en la versión de Pacho Maglio en la que, en la segunda frase de A el cambio de acorde original de la composición se presenta con un acompañamiento *quebrado* de la siguiente manera:

Melodía

Guitarra  
7 cuerdas

$\text{♩} = 70$

### [Armenonville \(Maglio\) Vers. Maglio 1912](#)

En las versiones con canto de las OT también aparecen acordes quebrados desde el bajo con una función *itinerante* frecuentemente en comienzos de partes y/o frases. La ejecución del bajo y del acorde son pulsadas.

41

V.

8

Por e - so chi-ni-ta qui-ro ad-ver - tir-teen mi can - tar

Am (G7) C G7 C

8

Guít.

### [La chirimoya \(Mathon\) Vers. Mathon 1912](#)

En la versión siguiente de *La Cautiva* (Córdoba y Flores) de Gardel de 1922, se puede advertir cómo el *quebrado* se presenta entre *bordoneos*, es decir *enlaces*, y en un compás utiliza el acompañamiento de *transición*.

Voz

Guit.

4

V.

G.

6

V.

G.

La flor demial - main - quie - ta teo-fren-da -  
re con tan - ta de - vo - cio - on

[La Cautiva \(Córdoba y Flores\) Vers. Gardel 1922](#)

Como señalamos anteriormente, en los cortos de Morera también pueden verse con claridad los modos de ejecución de los guitarristas. Tanto en el comienzo como en el estribillo de Yira Yira (Discépolo) se puede advertir el acompañamiento quebrado, de presencia *itinerante* intercalado con *marcatos*.

Paulatinamente, a medida que los modos de ejecución tienden al *rasgueo*, la parte del acorde restante luego de la ejecución del bajo, será *rasgueada*.

## QUEBRADO

Acompañamiento:	Bajos en 1 y 3:	Bajos en 2 y 4:
<p>Modo de ejecución</p>	<p>Distintos acordes cada dos pulsos. Acorde pulsado o rasgueado. Bajo ascendente o descendente cromático</p>	<p>Distintos acordes cada dos pulsos. Rasgueo en acorde. El bajo anticipa el acorde siguiente en diseño cromático o diatónico ascendente o descendente.</p>
<p><i>UOT</i></p>	<p>Frecuente. Con ejecución plaqué.</p>	<p>No relevada.</p>
<p><i>i Gardel</i></p>	<p>Frecuente. Plaqué o rasgueado.</p>	<p>Frecuente.</p>
<p><i>z 25</i></p>	<p>Frecuente. Habitualmente rasgueado.</p>	<p>Frecuente.</p>
<p><i>a Rivero</i></p>	<p>Frecuente. Habitualmente rasgueado.</p>	<p>Muy frecuente.</p>
<p><i>c 50</i></p>	<p>Frecuente. Habitualmente rasgueado.</p>	<p>Muy frecuente.</p>
<p><i>i Rivero</i></p>	<p>Frecuente. Habitualmente rasgueado.</p>	<p>Muy frecuente.</p>
<p><i>ó 70</i></p>	<p>Frecuente. Habitualmente rasgueado.</p>	<p>Muy frecuente.</p>
<p><i>n</i></p>	<p>Frecuente. Habitualmente rasgueado.</p>	<p>Muy frecuente.</p>

## Arpeggio

Los arpeggios son un tipo de acompañamiento muy frecuente en Rivero. No se encontraron en las OT y tampoco en Gardel. Se presentan siempre en división de pulso, en corcheas regulares ascendentes por saltos de 3ª, 4ª y 5ª definidas por las posiciones de los acordes.

Voz

lle - va - meu - nas flo - res an - daa - vi - si - tar - me la tie - reas muy fri - a paes - tar ol - vi - dao

Guit.

Guit.

Bm B7 Em F#7 Bm

1 1e IV V 1

### [Olvidao \(Cadícamo y G. Barbieri\) Vers. Rivero 1952](#)

En la versión de *Olvidao* (Cadícamo y Barbieri) de Rivero de 1952 se combina con el *portato* y se realiza en el registro agudo. Es usual el cambio de acorde o disposición de voces cada dos pulsos, uno por arpeggio, siendo el segundo frecuentemente de enlace.

Cumple una función *itinerante* ya que se presenta en diferentes momentos de la forma y, creemos, genera cierta expectativa hacia su resolución, hacia la vuelta a otro ritmo *estructurante*, producto de la mayor densidad cronométrica.

Como en la versión de *En la vía* (Méndez y Vaccaro) de Rivero de 1952, es usual la presentación duplicada en dos guitarras que realizan el arpeggio en el mismo sentido, de grave a agudo, pero partiendo de notas diferentes del acorde.

26 **B**

V.  $\frac{7}{8}$  Y si lle-ga-sea-ño-ra - ar - la por - queal fi-nal

Guit.  $\frac{7}{8}$  F $\sharp$ /A $\sharp$  B7/A

Guits. (Em) F $\sharp$  B7/F $\sharp$

(1) lle lle V

29

V.  $\frac{7}{8}$  lahe que-ri - do nohe dea - rrum - bar-mea-ba-ti - do

Guit. Em/G B7/F $\sharp$  Em Em/G F $\sharp$  Am

Guits. Em B7/F $\sharp$  Em Em/D F $\sharp$ /C $\sharp$  Am/C

I V I 12 lle IV6

32

V.  $\frac{7}{8}$  en un rin - con del ca - fe

Guit. B7 (Em)

Guits. B7 (Em) E/G $\sharp$

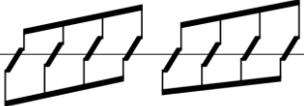
V I le

[En la vía \(Méndez y Vaccaro\) Vers. Rivero 1952](#)

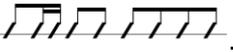
Esto genera una sonoridad muy particular y con gran densidad de alturas, en una resultante interválica entre las guitarras producto de la cuerda en la que inicia el arpeggio cada guitarra. En este fragmento también hay otra guitarra acompañando con *marcato* y un contrabajo realizando un bajo *marcha*, lo que será habitual en los conjuntos que incluyen el instrumento.

Resumiendo: se presenta en guitarras duplicadas o solo en una guitarra, superpuesto al *marcato*, al *portato* o al *pesante*.

## ARPEGIOS

Acompaña miento:	<p><b>En corcheas</b></p> 
Modo de ejecución	<p>De grave a agudo sobre las notas del acorde. En dos guitarras. Frecuentemente distintos acordes o posiciones cada dos pulsos, generalmente el segundo de enlace.</p>
U t i j i z a c i ó n	<p><b>Gardel</b> 25</p> <p><b>Rivero</b> 50</p> <p><b>Rivero</b> 70</p>

## ***Pasodoble***

El *Pasodoble* es un término que hemos acuñado en investigaciones anteriores (Polemann, 2004) y se vincula metafóricamente con esa danza, dado el parentesco de su esquema rítmico, pero que no responde literalmente a ella. Su escritura se podría sintetizar como .

Este acompañamiento no figura en ninguno de los métodos de guitarra tango relevados, pero sí es advertido por algunxs investigadxs. Burec le llama “marchita” (Burec, 2015, p. 141) y lo reconoce en las guitarras que acompañan a Agustín Magaldi en la versión de *Consejo de oro* (A. Arci) en 1933.

Albornoz lo identifica con mayor precisión. Señala que “Hay unos repiques muy Ricardianos ... Lo que hacía era tocar la fundamental del dominante y hacía este ritmo () mientras con los bajos hacía blanca, negra, negra con estas notas (el arpeggio 3°, 5°, 7°) eso lo hacía junto. Luego ejemplifica en su exposición a través de la interpretación (Albornoz, 2022: 56:35).

Coincidentemente, dentro de las muestras que hemos analizado, observamos su presencia en la versión de *Ivette* (Contursi y Martínez) y en *Pobre Paica* (Contursi y Cobián) de Gardel acompañado por José Ricardo, ambas de 1920<sup>73</sup>.



Como florcita de fango Siente su alma vibrar

### [Pobre Paica \(Contursi y Cobián\) Vers. Gardel 1920](#)

En la transcripción también incluimos algunas notas “fantasma” como la 7ª de dominante con dedo 4 en 2ª cuerda, lo que permite inferir la posición que está utilizando. A su vez se evidencia el arpeggio del acorde realizado con el pulgar

---

<sup>73</sup> En el mismo año, en las primeras grabaciones de la Orquesta Típica Select (Delfino-Tito-Fresedo) en Camden (Nueva Jersey) EE.UU., también puede advertirse este ritmo complementario interpretado en violín por Tito Roccatagliata en la versión de [Don Esteban \(Augusto P Berto\)](#).

entre 6<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup> cuerdas. La escritura se presenta en compás de 2/4 ya que es el más adecuado para el acompañamiento de *transición*, de función *estructurante* de esta versión y época.

Albornoz indica en su exposición que, ya en dúo con Barbieri, Ricardo empieza a tocar el *pasodoble* con rasgueos del pulgar (Albornoz, 2022: 1:01).

A partir de 1928, Aguilar ingresa al conjunto de guitarras de Gardel y ejecuta el *pasodoble* con la *púa*, con acordes agudos y en superposición al *marcato*. En la versión de Cancho (De Biassi y Flores) registrada en los cortos de Morera se puede observar cómo pareciera distribuir el acompañamiento en una zona media —cuerdas 4 y 3— y aguda —2 y 1— de la guitarra.



Cancho (De Biassi y Flores) Vers. Gardel 1930

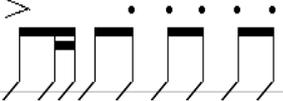
Otro ejemplo puede advertirse en La Gayola (Tagini y Tuegols) donde, además de utilizarse el *marcato* y las *paradas*, se incluye el *pasodoble* a partir del compás diez.

Ya instalado como acompañamiento en conjuntos de varias guitarras, se utiliza siempre superpuesto al *marcato* y generalmente en las segundas frases o partes de la versión. Este acompañamiento fue muy utilizado por los conjuntos de guitarras<sup>74</sup> entre los años 20 y 35 aproximadamente y cayó en desuso en etapas posteriores, quizás sea por ello que se hace poca o ninguna mención de él en los métodos de guitarra tango.

---

<sup>74</sup> Por ejemplo, también está presente en grabaciones de Ignacio Corsini y Rosita Quiroga con guitarras que compartían guitarristas con Carlos Gardel, pero también había muchos otros.

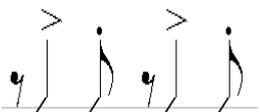
PASODOBLE

Acompañamiento:	Pasodoble de nota aguda	Pasodoble rasgueado
		
Modo de ejecución	Pulsado, en 1ª cuerda, con bajos en pulso y división.	Rasgueado exclusivamente en la zona aguda en una o varias cuerdas. Superpuesto al marcato 2 o 4. De dos a cuatro compases seguidos.
U t i l i z a c i ó n	<b>Gardel</b> 20	Muy frecuente en guitarra solista de Ricardo en segundas estrofas o terceras partes
	<b>Gardel</b> 25	Muy frecuente en la guitarra de Ricardo en segundas estrofas o terceras partes
	<b>Rivero</b> 50	No relevado.
	<b>Rivero</b> 70	No relevado.

## Contratiempo

Este tipo de acompañamiento debe su nomenclatura a la función rítmica que desempeña dentro de la textura de acompañamiento. Se presenta superpuesto con otro tipo de rasgueo y es posible adjudicar su ejecución a la primera o segunda guitarra. En este sentido, es similar a la función del *pasodoble* pero de otra época ya que, en las muestras consideradas, se ha relevado su utilización en torno a los años setenta. Se presentan siempre en el registro agudo sobre las primeras tres o cuatro cuerdas de la guitarra. En términos generales se ha observado la superposición con el *marcato en 4* o *en 2*. En el estribillo de *Atenti Pebeta* (Ciriaco Ortiz y Celedonio Flores) en la versión de Rivero de 1968 se pueden escuchar estos recursos.

### CONTRATIEMPO

Acompañamiento:	Sincopado	Sincopado doble	Semicorcheas
			
Modo de ejecución	Exclusivamente en la zona aguda. Continuado durante dos o tres compases. Generalmente retardo en primeros dos pulsos. Superpuesto con el <i>marcato en 2</i> o <i>en 4</i> .	Exclusivamente en la zona aguda. Generalmente retardo en negras y resolución en corcheas. Superpuesto con el <i>marcato en 2</i> o <i>en 4</i> .	Exclusivamente en la zona aguda. Durante un solo compás. Superpuesto con el <i>pesante y portato en 4</i> . Distintos acordes en cada pulso. Generalmente en secuencia armónica descendente.
<b>Gardel</b> 25	No relevada.	No relevada.	No relevada.
<b>Rivero</b> 50	Poco frecuente.	Poco frecuente.	Muy poco frecuente.
<b>Rivero</b> 70	Frecuente.	Frecuente.	Muy poco frecuente. Durante un solo compás.

## Arrastre

El *arrastre* no es un tipo de acompañamiento independiente sino un efecto que puede incorporarse a los ritmos presentados anteriormente como *marcato*, *portato* y *síncopa* y, eventualmente, al iniciar una frase en *pesante* o para llegar a una *parada*. Es un recurso muy utilizado en los conjuntos del tango y existen diferentes formas de interpretarlo según el instrumento que lo realice.

El efecto que consiste en “anticipar”, desde el final de un compás al inicio del siguiente, una nota, un acorde, o un *cluster* —con sonidos de altura indeterminada o no pertenecientes a la tonalidad base— y mantener la duración hasta el inicio del compás siguiente o llegar a él a través de un *glissando* ascendente.

En las versiones analizadas, no ha sido relevado como *arrastre* —es decir con el *glissando*— en las OT aunque sí mencionamos el uso de algunos bajos tumbados como en *La chirimoya* (Arturo A. Mathon) por ejemplo, de notoria vinculación con los toques abiertos del tambor.

Con desplazamiento de altura comienza a aparecer en las grabaciones de Gardel. Así, puede advertirse en la versión de Gardel de *Aquel muchacho triste* (De Grandis) realizado a través de un *glissando* de negra sobre una cuerda grave también sobre el último pulso del compás.

32

V.  $\frac{8}{s}$  Y sua-moro su la - men - to i - ba vol - can-doen el vien -

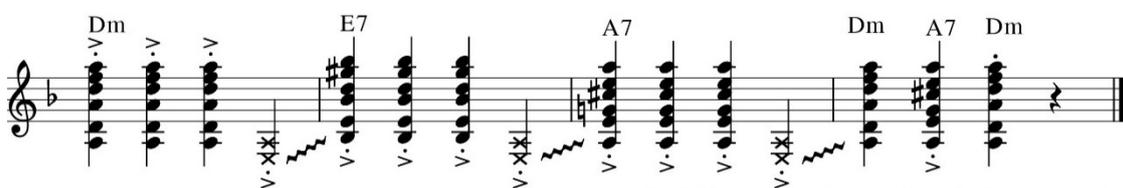
G.  $\frac{8}{s}$  Am Em

G.  $\frac{8}{s}$  Em Am Em

[Aquel muchacho triste \(De Grandis\) Vers. Gardel 1928](#)

Siendo todavía un recurso incipiente en esta versión, cabe señalar que su utilización formal ya es arquetípica: se utiliza para iniciar un nuevo grupo de versos del canto, como una forma de enfatizar es comienzo de semifrase.

En su uso más estándar, ya en *Rivero*, tiene una dinámica de *forte* a *mezzo forte*, con un ataque potente al inicio y una conclusión menos fuerte al llegar al acorde o nota deseada. Ese ataque fuerte tiene como característica la ambigüedad de frecuencia, el “ruido” o *cluster*. En este sentido, si bien se advierten distintas posibilidades, creemos que el ataque sobre las bordonas al aire (en cualquier tonalidad) y luego el desplazamiento de la mano hasta la nota deseada, es el modo de ejecución más estandarizado, como se presenta a continuación:



Una característica es que las posiciones (que veremos en Recursos Armónicos) son frecuentemente completas, es decir, utilizando las seis cuerdas. Así, lo importante para la sonoridad no es necesariamente la inversión del acorde de llegada sino que este contenga el uso de todas las cuerdas y principalmente, para este efecto de arrastre, las bordonas.

La duración de los *arrastrés* varía según las épocas, estilos y tipos de acompañamientos en los que se incorporen. Si bien no hay reglas establecidas para su utilización, con el devenir del siglo XX y hasta nuestros días, se irán estableciendo algunas constantes. Por lo general, para la *síncopa* se utiliza el arrastre de medio tiempo, es decir de una corchea en el compás de 4/4. En el ejemplo de *El motivo (Cobián y Contursi)* en la versión de Rivero de 1967 se puede advertir esa utilización en las guitarras que acompañan. Otra particularidad del arrastre en la síncopa es que no se ataca en el primer tiempo del acorde de llegada, si no que se mantiene ligado el sonido atacado en el comienzo del arrastre, como en el ejemplo siguiente:



Para los acompañamientos en cuatro o en dos como *marcados*, *pesantes*, *portato* incluso para llegar a una *parada*, lo más habitual es que el *arrastre* dure un tiempo completo, es decir una negra en el compás de 4/4. En estos acompañamientos “en cuatro o en dos” además del arrastre del tiempo 4 al 1, es posible realizar arrastres del tiempo 2 al 3, que generan una gran densidad sonora.

Finalmente cabe señalar que la articulación del acorde o el bajo al que llega el *arrastre* dependerá del acompañamiento que se esté utilizando ya que será *stacato* para los *marcados*, y *legato* para la *síncopa anticipada*, *portatos* y *pesantes*.

## Final

Como sucedió con tantas otras músicas, el “final” del tango se fue transformando en un gesto característico del género, imprescindible. Sin embargo, el tradicional V-I (el “*chan-chan*” de cuarta ascendente) no estuvo presente en la *primera guardia*. Lo que sí se manifiesta ya desde esta etapa es que, aunque las melodías terminan en el tiempo fuerte, el verdadero final de la obra es posterior al cierre de la melodía y se produce en el tiempo débil del compás. Esta particularidad es un rasgo de gran identidad para el género.

En las muestras de las OT con guitarras, lo habitual es la realización de dos ataques plaqué de primer grado en los dos pulsos del compás final de 2/4  o quebrado desde el bajo y luego el acorde como en *El apache argentino* (Aróstegui y Mathon) en la versión de Pacho Maglio de 1913:



[El apache argentino \(Aróstegui y Mathon\) Vers Maglio 1913](#)

En algunas versiones se advierte la presencia de un bajo en el tiempo 2 emulando al V grado como en [El gaucho Néstor \(Arolas\)](#) de Arolas. Pero ya desde las grabaciones de la Típica Select se incorpora el V en la mitad del primer pulso ligado al I que cierra *estacato* en el tiempo 3 y queda instalado el final tradicional del tango, como en [Don Esteban \(Berto\)](#). Luego, cada orquesta imprimirá su “sello” en la búsqueda de un final singular con pequeñas variantes de articulación y acentuación.

Villoldo autoacompañado con su guitarra utiliza algunos finales rasgueados con un V en corcheas como en el Pimpollo (Villoldo) o directamente la repetición el I como en El negro alegre:



[El negro alegre \(Villoldo\) Vers Villoldo 1907](#)

Es importante señalar que en las ediciones para piano se escribe como final un arpeggio ascendente o descendente del acorde de primer grado con el ritmo . Este recurso no se ha relevado en los finales de OT con guitarras.

Otro elemento importante para señalar es que, a diferencia de lo que sucederá más adelante, los finales entre partes a lo largo de las versiones de OT no son muy diferentes a los finales de la obra completa. Cada parte termina con este tipo de final sencillo y empieza la siguiente. Por lo tanto, a lo largo de una versión hay varios “finales”.

Luego, en los finales de conjuntos de guitarras y cantor de la *segunda guardia* se empieza a utilizar un cierre singular pero muy diferente al de los sextetos de la época. Sebastián Henríquez (2018) advierte que “el desarrollo estilístico de la guitarra tiene un recorrido distinto que el de los instrumentos de orquesta típica. La forma de concluir los tangos es un ejemplo de este recorrido paralelo al desarrollo de las orquestas” (p. 120). En este caso se refiere a la orquesta de la *segunda guardia*, inicialmente los *sextetos*. Entonces, para establecer los recursos de final de los conjuntos de guitarras la referencia de Gardel es indispensable.

Ricardo Salton, en su trabajo sobre los recursos interpretativos de Gardel, indica que realiza en sus versiones un “Final guitarrístico de descarga: casi sin excepciones, sus interpretaciones de tangos concluyen con un *rallentando* de dos compases que va hacia la última nota de la melodía sobre el acorde de tónica. Un acorde desplegado del mismo grado es ejecutado por los músicos en el tercer tiempo del compás (final femenino)” (Salton, 2020, p. 137).

El tipo de final en el tercer tiempo ya señalamos que viene de antes, como recurso de género ya para las OT. En cuanto al acorde final, vimos que en Villoldo aparece pero no se percibe con la misma intención, con la misma “descarga” a la que refiere Salton.

Albornoz señala que “José Ricardo tenía un estilo ... tenía mucha personalidad, mucha seguridad para tocar. A mí me gusta verlo como un eslabón entre los géneros criollos y el tango en la guitarra. Hay muchos recursos emparentados, cómo acompañaba los vales los usa para el tango o el cierre del estilo también lo usa para el tango lo que se denomina chan-chan no lo tocaba Ricardo todavía” (Albornoz, 2020: 50:03).

Como hemos señalado, en este trabajo el “eslabón” de Ricardo también articula elementos de las OT y del mismo Villoldo. Pero es evidente que Gardel y sus guitarristas utilizan el mismo final caracterizado por Salton en los tangos, los valeses y los estilos. Alcanza escuchar diez finales de cada uno para advertir la muestra saturada en este sentido.

Entonces, el final *gardeliano* se presenta de la siguiente manera:

The image shows a musical score for a vocal line and guitar accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef, showing a melodic phrase with lyrics: "bien te ten-go que per - do - nar". The guitar accompaniment is on a single staff with a bass clef, showing chords E7 and Am. The notation includes a fermata over the final note of the vocal line and the final chord of the guitar accompaniment.

[La mariposa \(C.Flores y P.Maffia\) Vers. Gardel 1923](#)

Creemos que Gardel y sus guitarristas establecen un tipo de final característico que se transformará en identitario para el tango cantado acompañado por guitarras y que trasciende la producción *gardeliana* ya que es utilizado por la mayor parte de los conjuntos de guitarra de la época<sup>75</sup> y mantendrá su vigencia durante varias décadas. Dando cuenta entonces de la instancia fundacional del recurso, lo identificamos como el Final Gardeliano (FG) y, coincidentemente con lo que señala Salton, se encuentra en todas las muestras Gardel. También en las muestras Rivero 50 hay un uso prioritario del FG como en los siguientes ejemplos:

The image shows a musical score for a vocal line and guitar accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef, showing a melodic phrase with lyrics: "bien te ten-go que per - do - nar". The guitar accompaniment is on a single staff with a bass clef, showing chords Em and Em/G. The notation includes a fermata over the final note of the vocal line and the final chord of the guitar accompaniment.

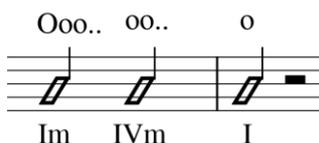
[En la Vía \(Varccaro y Méndez\) Vers. Rivero 1951](#)

<sup>75</sup> En la selección sonora de la *Antología... Vol. 2* (2014), que abarca un período de 1920 a 1935, todas las versiones de cantor o cancionista con acompañamiento de guitarras contienen este final. Cabe señalar que se incluyen grabaciones de Ignacio Corsini, Agustín Magaldi, Rosita Quiroga, Roberto Maida y Mercedes Simone. Son la excepción dos temas instrumentales que contienen guitarras y una versión de Boedo cantada por Roberto Díaz.



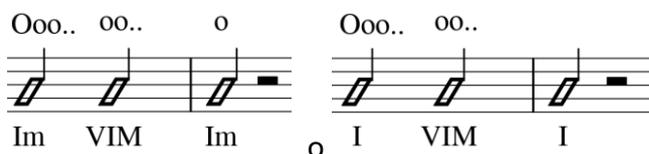
### [Olvidao \(Barbieri y Cadícamo\) Vers. Rivero 1952](#)

También va a ser frecuente otro tipo de final intercalando el IVm entre el I y el I como la versión de *Yo soy el mismo* (Felice y Rivero)



### [Yo soy el mismo \(Felice y Rivero\) Vers. Rivero 1951](#)

Cabe señalar que, al igual que en el Final Gardeliano, la vocal de la última palabra se mantiene durante esas blancas (representada en la imagen por las “o”) y se apaga en el último acorde. A su vez, será frecuente en Rivero 50 un tipo de final que, en realidad, debería “adjudicarse” a Charlo (o a los guitarristas que tocaban con él) que utiliza el VI mayor de la escala ya sea el natural de la escala menor o el descendido en la escala mayor, por ejemplo:



Este final se encuentra en la mayoría de las versiones de Charlo con guitarras ya a fines de los años 30, por lo que podríamos nominarlo como Final Charlo. Cabe señalar que el hecho de que la mayoría de los tangos terminan en la fundamental o en la tercera, es posible mantener la nota con el canto sin generar un conflicto armónico ya que esas notas corresponden a la tercera y quinta del acorde de VI respectivamente.

Volviendo a Rivero, será muy frecuente más cerca de los años sesenta y fuertemente en los setenta estos finales que contienen la utilización del IVm, el VIM, con diferentes combinaciones rítmicas y agregado de cierres melódicos.

El Final Típico del tango de V-I no es usual en las muestras analizadas. En Gardel no se encontraron y en Rivero, sobre un total de 119 grabaciones, se han relevado cerca de 15 casos, considerando algunas en que se incluye el II o

enlaces melódicos que sugieren la cadencia. La versión de *El motivo* (Cobián y Contursi) de 1967 es un ejemplo de ese final.



[\*El motivo \(Cobián y Contursi\) Vers. Rivero 1967\*](#)

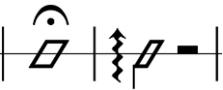
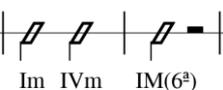
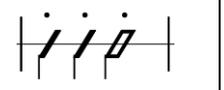
Retomando la cita de Albornoz con relación a los finales, sí creemos que hay un tipo de final o más bien de cierre de frases o partes utilizado frecuentemente por los guitarristas de Gardel que aparece también en los *estilos* en la misma ubicación formal.

Musical score for "Mano a mano" (Flores, Gardel y Razzano) 1923. It shows vocal lines (V.) and guitar lines (G.) with lyrics "Re-chi-fla - doen mi tris-te - za...". The guitar part includes chords C#7, F#m, and F#m, and a section marked "A".

[\*Mano a mano \(Flores, Gardel y Razzano\) Vers. Gardel 1923\*](#)

La combinación de arpeggio rápido, bajo y acorde estacato, es utilizado en la versión de *Mano a mano* (Flores, Gardel y Razzano) de 1923 en el cierre de la introducción, del interludio y de las partes A y B. Lo identificamos como *Final de Estilo* por la referencia antes mencionada. Es muy utilizado por los guitarristas de Gardel. No se ha relevado en muestras Rivero 50 aunque sí aparecen esporádicamente, casi como una cita, en algunas versiones de Rivero 70.

**FINALES**

	Final Gardeliano	Final Charlo	Final Tango	Cierre de estilo
		 Im IVm IM(6 <sup>a</sup> ) VIM	 I V I	
Modo de ejecución	Calderón en el compás de llegada del canto. Acorde final rasgueado <i>forte</i>	Todos los acordes con ataque rasgueado, <i>pesante</i> .	Todos los ataques rasgueados estacado. El V más fuerte que los demás.	El arpeggio se realiza sobre la misma posición, de grave a agudo y a veces en tresillo de corcheas.
<b>Gardel 25</b>	Obligado	No relevado	No relevado	Muy frecuente.
<b>Rivero 50</b>	Muy frecuente	Frecuente	No frecuente	No relevada.
<b>Rivero 70</b>	Frecuente	Frecuente	No frecuente	Esporádicamente como cita. Distinto arpeggio que en Gardel.

[Volver al índice](#)

## Capítulo 8

### Recursos armónicos

Desde el aspecto armónico cabe señalar que el tango es una música compuesta dentro de los parámetros del sistema tonal. No es la intención de este trabajo profundizar en cada uno de los factores que intervienen en este encuadre. No obstante, en el marco de los estudios sobre el tango, es necesario dar cuenta de los abordajes propuestos en torno al tema.

Si bien la *Antología... Vol. 1* realiza un análisis pormenorizado de los motivos melódicos y estudia las estructuras formales de los tangos hasta 1920, no dedica un apartado específico a las construcciones armónicas y los tipos de acordes utilizados. No obstante, en el desarrollo del texto realiza algunas consideraciones en torno a los usos armónicos habituales. Por ejemplo, señalan como característica que “la armonía es, sin duda, aquella que mantiene esquemas más constantes y, por lo tanto, depara menos sorpresas” (Novati, 1980, p. 54). En cuanto a las estructuras armónicas imperantes, afirman que “Es sabido que la construcción de las frases sobre el esquema I-V-V-I es muy común en el tango” (Novati, 1980, p. 67, Col 1). En relación con la composición melódica destaca que “La enorme mayoría de los motivos largos, sean cerrados o abiertos, se caracteriza por su dinámica armónica intratonal, especialmente sobre las relaciones I-V o V-I. Esta dinámica puede, en ciertas ocasiones, manifestarse por un doble desplazamiento; el más común es el que se obtiene por la secuencia I-V-I. El estatismo armónico en los motivos largos es menos frecuente; en estos casos se da —con preferencia— sobre la tónica y a veces sobre la dominante. Los motivos breves, obviamente, se ajustan a un esquema armónico estático.” (Novati, 1980, p. 55)

Como veremos más adelante, en el plano del acompañamiento desarrollado en las versiones, la ruptura de cierto estatismo armónico o la falta de “sorpresas” se verá ampliamente equilibrada con los variados movimientos de los bajos, los *bordoneos*, tanto desde el punto de vista de las alturas como del ritmo. Por ello, iremos planteando la necesidad de diferenciar los recursos armónicos de las composiciones de los recursos utilizados en las versiones, donde el modo de presentación —en cuanto al tipo de inversión, disposición de voces, duración,

etcétera.— es diferente.

Pablo Kohan, en su libro *Estilos compositivos del Tango (1920-1935)* (Kohan, 2010), advierte algunas características de los desarrollos armónicos presentes en las obras de algunos referentes de esos años. Dentro de la corriente que identifica como *tradicionalista*, señala por ejemplo que “en el plano armónico, Aieta demuestra una llamativa simpleza [...] todos los tangos se desarrollan sobre [...] los acordes básicos de la tonalidad con eventuales dominantes secundarias” (Kohan, 2010, p. 24). Más adelante indica que “en virtud de calidades compositivas similares a las descritas, dentro de esta corriente pueden ser incluidos Francisco Canaro, Juan Maglio, Augusto P. Berto, Roberto Firpo, Juan y Antonio Polito, Luis Riccardi, Francisco Lomuto y Otros Ricardo Brignolo” (Kohan, 2010, p. 25). Haciendo foco exclusivamente en el plano armónico, es posible señalar para la corriente *tradicionalista* la continuación de los usos armónicos presentes en los tangos analizados por la *Antología... Vol. 1*.

Como exponente de la corriente *renovadora melodista* Kohan analiza las composiciones de Raúl De Los Hoyos. En cuanto a su despliegue armónico indica que “las diferencias entre los tangos son notorias [...] no acude a la sencillez de las composiciones típicas de la Guardia Vieja [...] Sus obras van desde progresiones correctas con dominantes secundarias y algunos cromatismos [...] hasta composiciones de rápido ritmo de cambio armónico y con procesos de alta elaboración que incluyen cambios de modo dentro de frases, acordes disminuidos, cadenas de dominantes, saltos terciados o secuencias ascendentes” (Kohan, 2010, p. 27). Es claro que la inscripción en esta corriente *renovadora*, si bien se adjetiva como *melodista*, se debe en parte a su desarrollo armónico en comparación con la tradicionalista. Completando la nómina de esta línea de composición, Kohan destaca los trabajos de Guillermo Barbieri y Enrique Delfino.

Para caracterizar la última corriente delimitada, la renovadora integradora, Kohan ejemplifica con la obra de Pedro Maffia de quien señala que “en el terreno armónico la diversidad es la regla. Los cambios de tonalidad entre secciones son usuales. Las progresiones van desde las más simples (*La mariposa*) hasta algunas muy bien elaboradas (*Diablito, Bandoneón*)” (Kohan, 2010, p. 30).

Finalmente, dentro de esta corriente renovadora e integral del tango Kohan incluye a “Cobián, Francisco y Julio De Caro, Laurenz, Rizzuti, Pugliese, Demare” (Kohan, 2010, pp. 31-32).

A partir de estas referencias, consideraremos como *recursos armónicos de acompañamiento* a las construcciones simultáneas de sonidos, es decir los acordes y sus posibilidades de encadenamiento utilizados como acompañamiento a la melodía principal de la obra, presentada a través del canto. Como se vio, son las guitarras que cumplen una función *rítmica* las principales encargadas de construir la base armónica.

Si bien es posible considerar como recursos armónicos de acompañamiento a todos los acordes que se utilizan en las versiones analizadas, para el desarrollo de nuestra propuesta y en virtud del marco teórico propuesto en la primera parte en relación con la construcción de la versión en música popular; se vuelve necesario diferenciar los acordes de posible “origen” compositivo —es decir los que figuran en las partituras<sup>76</sup> y se incluyen dentro de los materiales armónicos compositivos de los tangos—, de aquellos nuevos que se incorporan en las versiones como parte del arreglo y la interpretación. Esta distinción permitiría identificar dos categorías de acordes en una versión de un tango cualquiera: los *originales* y los *interpretativos*.

Claramente, no sería apropiado estandarizar a todos los acordes relevados en las ediciones para piano de las versiones consideradas como *originales* y a todos los “nuevos” incorporados en las versiones como *interpretativos*. La sola aparición de un acorde *interpretativo* en la partitura de una obra no considerada en nuestro listado haría caer esta categorización. De esto se desprende que un mismo tipo de acorde puede identificarse con una categoría u otra según el contexto. No obstante, se han observado algunas constantes que permitirían señalar determinados tipos como predominantemente *interpretativos*. Advertir esta diferencia ha permitido identificar, por ejemplo, reemplazos armónicos y acordes de enlace. En el Anexo 3, Fichas armónicas, se presentan algunos

---

<sup>76</sup> Volvemos a señalar la compleja discusión acerca del “original” en la música popular y los aportes especialmente significativos que realiza López Cano (2011) con relación al tema. Es importante remarcar que no consideramos a la partitura, es decir la edición para piano, como exclusiva representación del original. No obstante, en algunos casos podrían contener alto grado de precisión en relación con los elementos compositivos. A modo de ejemplo, Pablo Kohan (2010) sostiene que las ediciones de tangos de Juan Carlos Cobián pueden haber sido escritas por el propio autor (p.33).

análisis comparativos entre las versiones consideradas y la información contenida en las ediciones para piano de los mismos tangos.

En términos generales, y coincidentemente con lo referido en la bibliografía específica, en las composiciones de las versiones analizadas se observa la utilización de las funciones tonales arquetípicas sobre los modos mayor y menor y las dominantes secundarias sobre los grados aptos para este recurso. En la interpretación se incorporan acordes que, en algunos casos, coinciden con los utilizados en las composiciones y en otros representan nuevas dominantes secundarias y acordes disminuidos o semidisminuidos de paso hacia las inversiones.

En las muestras de las OT, no se presentan muchas diferencias armónicas entre la información contenida en las ediciones para piano y las versiones. Por ello no las incluimos en los cuadros de recursos armónicos de tipo *interpretativo*. En todo caso, el mayor aporte *interpretativo* en las versiones no está vinculado al agregado de acordes nuevos sino al cambio de inversión desarrollado a través de diferentes diseños de bajos<sup>77</sup>.

Los acordes propios de la tonalidad base de cada obra son predominantemente *originales* (cuadro 1). Sin embargo, las inversiones que figuran en las partituras no se corresponden estrictamente en las versiones grabadas, sino que se modifican en función del tipo de conjuntos y la conducción del bajo que definen arregladorxs y/o intérpretes. Siguiendo la dimensión de las categorías propuestas, en estos casos los acordes serían *originales* pero su presentación final sería *interpretativa*.

---

<sup>77</sup> En el capítulo Recursos Melódicos daremos cuenta de ellos.

Cuadro 1

	Modo	
	MAYOR	Menor <sup>78</sup>
<b>G</b> <b>r</b> <b>a</b> <b>d</b> <b>o</b> <b>s</b>	I	I (m)
	II (m)	II <sup>b</sup> / II Nap.
	III (m)	III(M)
	IV (M) / m	IV M / m
	V7	V7
	VI(m)	VI(M)
	(VII <sup>9</sup> )	VII (M)

Cuadro 2

<b>D</b> <b>S</b>	Modo	
	MAYOR	Menor
<b>G</b> <b>r</b> <b>a</b> <b>d</b> <b>o</b> <b>s</b>	I7	I7
	II7	II7
	III7	-
	-	-
	-	-
	VI7	-
	-	VII(M)7

Solo dos acordes de los consignados en este grupo poseen sonidos ajenos a la escala base. Por un lado, IVm sobre el modo mayor que representa un intercambio modal con el modo eólico. Si bien este acorde se encuentra originalmente en algunas obras, puede ser considerado también como de uso *interpretativo* ya que en numerosos casos se lo utiliza en primera inversión como enlace entre en IV6 (mayor) y el I6/4 o, como acorde incorporado a los  *finales*, como vimos en Recursos Rítmicos: *Finales*.

Por otro lado, dentro de los pocos usos de intercambio modal que se registran en el tango, es necesario mencionar el II descendido propio del modo frigio. Si bien no aparecen en las versiones analizadas para este estudio, es conocida su presencia tanto en algunos tangos de las primeras décadas como *La Cabrera* (Arolas) de 1917 como así también en *tangos canción* como *Madame Ivonne* (Pereyra y Cadícamo) de 1933 o *María* (Troilo y Cátulo Castillo) de 1945.

Las *dominantes secundarias* (cuadro 2) utilizadas en las versiones se encuadran, en términos generales, en el uso característico de la armonía funcional. Pueden ser consideradas como *originales* o *interpretativas* ya que, si bien figuran frecuentemente en las partituras, su utilización se extiende a todo enlace que permita su incorporación, es decir: salto de quinta descendente o cuarta ascendente de la fundamental. Tanto en las presentaciones *originales*

<sup>78</sup> Se incluye la utilización de las escalas antigua, armónica y melódica.

como *interpretativas*, se ha observado este uso principalmente sobre los acordes menores de cada tonomodalidad base y sobre los I y VII grados de las tonalidades mayores y menores respectivamente. Las secuencias armónicas que incluyen los acordes mencionados pertenecen al terreno de la *composición* ya que en cada caso han sido decididas por los autores.

Para las muestras *Gardel y Rivero*, dentro de los acordes que detentan un origen predominantemente *interpretativo* se han observado algunos nuevos incorporados a la ejecución, que no figuran en las partituras originales, y acordes modificados en su presentación ya sea por el agregado de notas —intervalos de 6ta., 7ma., 9na., etcétera.— o por cambios de inversión. En los acordes incorporados en la ejecución, es posible identificar dos funciones. Por un lado, desde la articulación de armonías, la función de *enlace* entre dos acordes *originales*. Por otro, produciendo un cambio de *color*<sup>79</sup>, la función de *reemplazo* armónico. Veremos algunas características particulares de estas funciones.

## Enlace

Dentro de este grupo se observan acordes que en el análisis armónico tradicional son considerados como descendidos, omitidos o errantes, dominantes secundarias o grados efectivos. Es posible encontrar estos mismos tipos de acordes en las partituras originales. Aquí daremos cuenta solo de aquellos que se agregan en las versiones con una función de enlace entre dos acordes *originales*.

En relación con los acordes “*descendidos*” como por ejemplo el VI7 (sexto de la escala para modo menor o VI descendido para el modo mayor) se lo podría considerar como un *dominante sustituto* ya que contienen el tritono de dominante correspondiente al acorde de resolución. Aquí lo consideraremos como *apoyatura armónica* sobre la idea de que, como la homónima melódica, cumplen una función de apoyo, introducción o “trampolín” hacia el acorde de resolución. Para la escritura, se ha adoptado el cifrado de acordes descendidos entre comillas, ya que la conducción no responde en todos los casos al uso tradicional

---

<sup>79</sup> Si bien el término posee una significación ambigua en el lenguaje musical, se lo utiliza aquí para referir un cambio de apariencia en la sonoridad resultante.

de este tipo de encadenamiento. Se presentan principalmente con una duración de un pulso sobre el cuarto tiempo del compás y, en algunas ocasiones, sobre el tercer y cuarto tiempo con una consecuente duración de dos pulsos<sup>80</sup>. En todos los casos la resolución se produce sobre el tiempo fuerte del compás.

Los acordes de séptima disminuida que se observan en las muestras podrían ser considerados dentro de un análisis armónico funcional como *omitidos*, es decir mayores con séptima y novena bemol con la fundamental omitida cumpliendo una función de dominante secundaria, o como *errantes* (Schoenberg,1922), acordes de terceras menores superpuestas sin fundamental ni tonalidad de contexto exclusiva. El concepto de *errantes* se relaciona con la falta de una tónica definida, la ausencia de un contexto tonal exclusivo y, consecuentemente, con las diversas posibilidades modulatorias. En el tango, la tonalidad dentro de las partes es bastante explícita y varía solo entre relativos o regiones tonales, por lo que esta última nomenclatura no resultaría del todo adecuada.

Los acordes de este tipo se presentan a veces como reemplazo del V grado, otras como posibles omitidos del VI7 o del VII7. Se decidió entonces, utilizar estas funciones para identificarlos. No obstante, en términos prácticos y guitarrísticos, es facilitador considerarlos como *disminuidos*<sup>81</sup> *de enlace* que se insertan frecuentemente entre dos posiciones cercanas en el instrumento (fundamental y primera inversión por ejemplo) y operan como nexo entre ellas.

Principalmente en las muestras *Rivero*, estos acordes suelen presentarse con una duración de dos pulsos sobre el tercer y cuarto tiempo del compás. Eventualmente se observó una utilización sobre el segundo o cuarto tiempo del compás con una duración de un pulso en cada caso. Habitualmente se encuentran enlazando inversiones del mismo acorde o como dominantes omitidas de la secuencia.

En el cuadro 3 es posible observar la poca frecuencia de utilización de este tipo de acordes en las muestras de Gardel. Incluso, en el cotejo con la partitura original, se observan gran cantidad de acordes de enlace que no se utilizan en las grabaciones. Sumado a ello, y en relación con la fecha de composición más

---

<sup>80</sup> Frecuentemente los términos *pulso* y *tiempo* se utilizan como sinónimos. En este trabajo utilizamos *pulso* para la duración (que puede ser de negra o corchea según el compás que se considere) y *tiempo* para la individualización de la acentuación del compás.

<sup>81</sup> Incluye a los semidisminuidos, es decir con 5ª y 7ª menor.

o menos cercana a la *primera guardia*, muchas de las ediciones para piano mantienen el antiguo acompañamiento de *tango milonga* por lo que la textura del desarrollo armónico es totalmente diferente y desactualizada respecto de los recursos de la época de las versiones grabadas<sup>82</sup>. Ya como característica de estilo, se observa que en las versiones de Gardel se utilizan principalmente los grados pilares de la tonalidad base con gran permanencia dentro del compás, es decir, con menor utilización de acordes de enlace.

Las *dominantes secundarias* incluidas en el cuadro 3 coinciden en parte con las que fueron presentadas como elementos *originales*. Sin embargo, en este caso, su incorporación es de orden *interpretativo* y cumplen una función de enlace entre dos acordes *originales*. Se encuentran generalmente en el 3º y/o 4º pulsos del compás para resolver en el primero del compás siguiente.

Es interesante observar que todos los acordes de *enlace* ocurren principalmente en el 4º, o 3º y 4º tiempo del compás, con una duración de uno y dos pulsos respectivamente. Esto tiene su razón de ser en que se encuentran enlazando acordes pilares, de sostén melódico de la obra, que aparecen sobre los tiempos fuertes o semifuertes del compás.

---

<sup>82</sup> Ejemplos de esa situación tan habitual son *El once* (Fresedo) o *Mano a mano* (Gardel-Razzano).

Cuadro 3

ENLACE									
Mo- do	Fun- ción	Modo de presentación					Utilización <sup>83</sup>		
		Inver- siones	Secuencia: de / hacia		Durac. pulsos	Lugar en Compás	<i>Gardel</i> 25	<i>Rivero</i> 50	<i>Rivero</i> 70
M.	I7	-	IV/I	IV	1 o 2	3° y 4° o 4°	P/Frec.	Frec.	Frec.
	II	-	I/VI	V	1	3°	N/Frec	Frec.	Frec.
	II7	-	II	V(7)	2	3° y 4°	N/Rel.	P/Frec.	Frec.
	IV	-	V/I	V	2	3° y 4°	N/Rel.	Frec.	Frec.
	IVm	6	IV6	I6/4	2	3° y 4°	N/Rel.	M/Frec	M/Frec
	"IV#7"	-	II/V7	V7	1	4°	N/Rel.	Frec.	P/Frec
	IVom	-	II	I	2	3° y 4°	N/Rel.	N/Frec	P/Frec
	V7	-	I	I	1 o 2	3° y 4° o 4°	P/Frec.	Frec.	Frec.
	Vm	-	I	VIe	2	3° y 4°	N/Rel.	P/Frec.	Frec.
	VI7	-	IV/II	II/V	2	3° y 4°	P/Frec.	Frec.	Frec.
	VI↓7	4/3	I/II7 IV/V	V7	1 o 2	3°y4° o 4°	P/Frec.	Frec.	M/Frec
	Vlom		I	V	2	3° y 4°	N/Rel.	Frec.	Frec.
	VII↘7	-	I	VIe	1	4°	N/Rel.	Frec.	Frec.
	VII(°)	-	II	I	2	3° y 4°	N/Rel.	N/Frec	P/Frec.
m.	"I↓7"	-	I	VII7	1	4°	N/Rel.	N/Frec	P/Frec
	I7	-	IV/I	IV	1 o 2	3° y 4° o 4°	P/Frec	Frec.	Frec.
	II5b	-	VI	V	1	4°	N/Rel.	N/Frec	Frec.
	II7	-	I	V7	1 o 2	3°y4° o 4°	P/Frec	Frec.	Frec.
	II°	-	I/II7/ IV	I6/I	2	3 y 4°	N/Rel.	P/Frec	P/Frec
	"II↘7"	-	I7	I7/VI	1	3°?	N/Rel.	Frec.	P/Frec
	III7	-	I/VI	VI/VI	2	3 y 4°	N/Rel.	Frec.	P/Frec
	V7	-	I	I	1 o 2	3°y4° o 4°	P/Frec.	Frec.	Frec.
	IV	-	I/VI	V	2	3 y 4°	N/Frec	Frec.	Frec.
	IVM	6	III	IVm	2	3 y 4°	N/Rel.	P/Frec	P/Frec
	VI7	4/3	I	V7	1 o 2	3°y4° o 4°	P/Frec	Frec.	Frec.
	VII7	-	I/VI	III	2	3 y 4°	N/Rel.	Frec.	Frec.

<sup>83</sup> N/Rel. = No relevado; N/Frec. = No frecuente; P/Frec.= Poco frecuente; Frec.= Frecuente; M/Frec.= Muy frecuente.

## Reemplazo

Los acordes que cumplen una función de *reemplazo* sustituyen a los *originales*. Generalmente el reemplazo se realiza dentro de la misma región en que se encontraba el acorde original<sup>84</sup>. Son frecuentes también las interpolaciones entre modalidades como el uso del IVm y el II° en el modo Mayor o el IM en el modo menor.

Cuadro 4

REEMPLAZO					
Modo	Reemplazo		Utilización		
			<i>Gardel 25</i>	<i>Rivero 50</i>	<i>Rivero 70</i>
Mayor	I	x VI	N/Rel.	P/Frec	N/Frec
	II7	x II	N/Rel.	N/Frec	P/Frec
	V	x IV	P/Frec	P/Frec	P/Frec
	III	x I	N/Rel.	P/Frec	Frec
	III/IV	x II7/IV	P/Frec	N/Frec	N/Frec
	IVm	x IV	N/Rel.	P/Frec	Frec
Menor	Ie	x V	N/Rel.	P/Frec	N/Frec
	IM	x I(m)	N/Rel.	N/Frec	P/Frec
	II	x V	N/Frec	P/Frec	P/Frec
	II7	x VI	N/Rel.	P/Frec	N/Frec
	IIM	x II(°)	N/Rel.	P/Frec	N/Frec
	III	x I	P/Frec	P/Frec	P/Frec
	IV(m)	x I	N/Rel.	P/Frec	N/Frec
	VI↓	x II	P/Frec	N/Frec	N/Frec

Un último grupo de acordes casi exclusivamente *interpretativos* son los que poseen sonidos agregados<sup>85</sup>. Aquí el reemplazo es parcial, podrían considerarse como acordes *originales* con agregados *interpretativos*. Se observa su uso principalmente en las muestras *Rivero* en las que son frecuentes las tensiones sobre la dominante y las 6tas. o 7mas. —mayores o menores según el modo—

<sup>84</sup> Región de tónica, dominante o subdominante.

<sup>85</sup> No se incluyen las séptimas de dominante.

sobre la tónica. Sin embargo, en las muestras *Gardel* se han relevado algunos acordes mayores con sexta agregada.

NOTAS AGREGADAS					
Modo	Función	N.A.	Utilización		
			<i>Gardel 25</i>	<i>Rivero 50</i>	<i>Rivero 70</i>
Mayor	I	6	N/Frec	Frec.	Frec.
	I	13	N/Rel.	P/Frec.	Frec.
	I	7May	N/Rel.	P/Frec.	M/Frec.
	II	7/9	N/Rel.	P/Frec.	M/Frec.
	V	5+	N/Rel.	P/Frec.	Frec.
	V	13b	N/Rel.	N/Frec.	Frec.
	V	9	N/Rel.	N/Frec.	Frec.
menor	I	6	N/Rel.	N/Frec.	Frec.
	IV	(m) 6	N/Frec.	Frec.	Frec.
	V	13b	N/Rel.	N/Frec.	Frec.
	V	9	N/Rel.	N/Frec.	Frec.

Un elemento más para mencionar en cuanto a los usos armónicos tiene que ver con los  *finales*  identificados en el Capítulo 7, Recursos Rítmicos. En síntesis, lo que incluimos en ese punto es el uso habitual en *Rivero* del IV menor y el VI mayor para tonalidades mayores y menores.

Finalmente, cabe recordar que en este trabajo hacemos foco especialmente en las características rítmicas del acompañamiento al canto del tango interpretado en guitarras y que para ese objetivo el relevamiento y análisis realizados son pertinentes y suficientes. En ese sentido, quedan planteadas las categorías de acordes *originales e interpretativos* como posible herramienta de diferenciación en el trabajo de análisis y producción de estas músicas y, consecuentemente, en su enseñanza. No obstante, entendemos que para arribar a afirmaciones más contundentes en cuanto a los usos armónicos debería establecerse ese objetivo de trabajo y, por supuesto, ampliar la muestra. Queda esa tarea pendiente para futuras investigaciones.

## Inversiones

Como mencionamos con anterioridad, en las partituras originales se incluyen inversiones de acordes escritas para piano que no utilizan los guitarristas en las versiones. No obstante, en términos generales y para ambas fuentes, se observa el uso de los acordes en estado fundamental y en sus posibilidades de inversión. En las versiones, la frecuencia de utilización de cada presentación depende de la articulación de armonías donde las inversiones utilizadas representan un recurso principalmente *interpretativo*.

En las OT, dado que se utiliza una sola guitarra con un ataque *pulsado*, es posible identificar con mayor claridad qué inversión se utiliza. Como vimos en las transcripciones presentadas en el capítulo 7, Recursos Rítmicos, es muy frecuente la utilización de acordes tríada presentados en estado fundamental en los tiempos fuertes del compás para comienzos y finales de estrofas. Luego, la primera y segunda inversión se generan en relación con el diseño del bajo y los enlaces melódicos que contiene.<sup>86</sup>

En los conjuntos de guitarra y cantor, la superposición de varias guitarras en la interpretación de los acordes vuelve, por lo menos, difusa la definición de “un” sonido de bajo y consecuentemente la inversión del acorde. Además de la cantidad de instrumentos en un mismo rol, la utilización de los diferentes rasgueos y arrastres tiene como consecuencia una presentación no del todo explícita de la inversión. En la realización de arrastres, la quinta del acorde resuena simultáneamente con la fundamental generando una sonoridad de cuarta simultánea. En ese caso ¿sería un acorde en 6/4? Concretamente la quinta se presenta como la nota más grave, pero en la sonoridad resultante no se percibe claramente tal inversión. Cuando se rasguea es muy frecuente que, utilizando la posición mencionada y una vez que se ha marcado el bajo en el primer tiempo, se roce la 6ta. cuerda con la consecuente aparición de la quinta por debajo. En este caso ¿habría que cifrar nuevamente la inversión del acorde? La respuesta para los dos interrogantes es no. Desde el análisis armónico se consideran estos acordes en estado fundamental. En el análisis de recursos de

---

<sup>86</sup> Presentaremos estos elementos en Recursos Melódicos, *Enlaces*.

ejecución se lo considera como una “sonoridad” característica de estas posiciones.

A partir del análisis bibliográfico realizado, podemos señalar que no se advierte un desarrollo explícito de esta temática en los métodos de la guitarra del tango. No obstante, a partir de la información allí contenida, el intercambio entre colegas y la experiencia en la interpretación del género, es posible señalar algunas constantes en cuanto a la disposición de sonidos de cada una de las guitarras del conjunto. Por ejemplo, la primera inversión (6 o 6/5) es con frecuencia utilizada seguidamente del estado fundamental del mismo acorde, pasando o no por un acorde disminuido de enlace, en los dos últimos tiempos del compás. También como resolución del acorde dominante en 2, es decir con la séptima en el bajo.

La segunda inversión (6/4 o 4/3) podría analizarse bajo dos modos de utilización. Inicialmente el uso tradicional, que permite distinguir con claridad la quinta en el bajo del acorde. Este modo de uso de la inversión se presenta frecuentemente sobre el V7 luego de un II o I6. Por otro lado, en el toque rasgueado y dadas las características de afinación de la guitarra, todas las posiciones para el armado de acordes en las que es utilizada la ceja y cuya fundamental se encuentre en la 5ta. cuerda, incluyen por defecto la quinta justa del acorde sobre la 6ta. cuerda en la misma posición.

Por último, en los frecuentes casos en que una guitarra o guitarrón pulsa exclusivamente los sonidos más graves de los acordes se producen inversiones resultantes para el conjunto que son independientes de las posiciones que se estén utilizando en ese momento para el armado de acordes. Entonces estas inversiones son producto del diseño *melódico* del bajo.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> En el capítulo Recursos Melódicos, *Contracantos*, desarrollaremos las características de este material.

## Conducción de voces

Los acordes de uso hasta aquí expuestos se presentan combinados de diversas maneras en el devenir musical. En términos generales es posible identificar dos tipos de cambios armónicos: los que resultan de un cambio de acorde y los que presentan solo un cambio de inversión del mismo acorde. En la búsqueda de características de encadenamiento relevantes para la definición de género y estilo, se han observado y analizado algunas particularidades en relación con la conducción de voces internas y extremas en el encadenamiento de acordes, y a la articulación rítmica.

En el encadenamiento de acordes realizado por la guitarra *rítmica* se observa una conducción de voces que responde a las particularidades del instrumento. Las conducciones resultantes se desprenden de la combinación entre la armonía propuesta en la obra, los acordes de enlace utilizados, el diseño de las voces extremas —aguda y grave— con su correspondiente inversión, y las posiciones características del género para el armado de los acordes en la guitarra que veremos en el punto siguiente.

Así, es posible encontrar en las muestras *Rivero 70* melodías resultantes de las voces agudas que no aparecen en las muestras *Gardel 25*. Se puede inferir que ello responde a la influencia de los usos de la guitarra del *jazz*, género en el cual tenían formación algunos de los guitarristas referentes, como Roberto Grella. La utilización frecuente de acordes de enlace, dominantes secundarias y tensiones, generan un resultado diferente. No obstante, se puede generalizar el uso de movimientos cercanos en el diapasón con las resultantes de conducción propias del instrumento.

En cuanto a la cantidad de voces que se mantienen a lo largo del acompañamiento armónico en las muestras *Gardel 25* se observan con mayor frecuencia posiciones "completas", es decir con la mayor cantidad de cuerdas posibles para el armado de los acordes, salvo en el *pasodoble* en el que se utilizan las tres o cuatro primeras cuerdas.

En las muestras *Rivero 50* se advierte una alternancia entre aquellas posiciones completas y algunas de solo cuatro voces encadenadas. En la última época, representada por las muestras *Rivero 70*, si bien no se abandona la práctica de

las posiciones completas, es muy frecuente la construcción de encadenamientos a cuatro voces con un importante trabajo de conducción, principalmente en la guitarra más aguda que trabaja frecuentemente con posiciones entre 4<sup>a</sup> y 1<sup>a</sup> cuerda. La alternancia en la utilización de estos recursos se cree que responde a una necesidad expresivo-interpretativa. Así, se reservan las posiciones completas para los momentos de mayor densidad y volumen.

Por otra parte, las muestras consideradas para este análisis contienen en muchos casos tres guitarras superpuestas. Esto origina una sonoridad monotímbica que dificulta no solo la identificación del bajo sino también la individualización de cada una de las notas que componen los acordes y, por consiguiente, el seguimiento melódico de las voces resultantes. Sin embargo, es posible individualizar el diseño de las voces extremas —grave y aguda— y, en relación con las posiciones habituales en el instrumento, el movimiento de las voces internas.

El tratamiento de las voces internas se encuentra subordinado al recorrido de alturas de las voces extremas. Por ejemplo, en una primera guitarra *rítmica* el diseño melódico de la voz más aguda será el que determine el uso de las posiciones y, en consecuencia, el diseño de las otras voces. La voz más grave de esa guitarra, en un conjunto de dos o más guitarras, se considera como una voz interna de la sonoridad resultante. Similar comportamiento, pero a la inversa, se observa en las voces agudas e internas de una segunda guitarra *rítmica* ejecutando acordes: la voz más aguda cumple la función de intermedia en la resultante, y la conducción del bajo determinará la posición y el diseño melódico de las voces internas. El diseño melódico de las voces extremas dependerá de la secuencia de acordes y las decisiones de los intérpretes de cómo realizar la secuencia de posiciones de acordes.

En términos generales y para los conjuntos de guitarras, se observan tres tipos de movimientos interválicos entre las notas que conforman las melodías o voces resultantes del encadenamiento armónico:

- a. En la repetición del mismo acorde: salto ascendente o descendente entre notas del acorde.
- b. Entre acordes que tengan la relación funcional de dominante-tónica: salto de fundamentales de 4ta. ascendente y 5ta. descendente.

c. Entre acordes de enlace y entre acordes en distintas inversiones: grado conjunto o movimiento diatónico ascendente o descendente.

En las voces agudas, se observan principalmente movimientos por grado conjunto, en donde se destaca el encadenamiento y resolución ascendente de sensibles y saltos de cuarta ascendente sobre finales.

No obstante, la guitarra acompañante del tango, principalmente desde Gardel en adelante y en utilización rasgueada, contiene una singularidad en la utilización de las “voces” de arraigo popular en la cual se privilegia el uso de la mayor cantidad de cuerdas posibles, a fin de obtener un sonido potente. Esto no implica que no se advierta una propuesta de “conducción de voces” pero lo importante no es mantener la cantidad (tres o cuatro “bien conducidas”) sino que esta puede ser variable y pasar de cuatro a seis cuerdas-voces si la tonalidad y las posiciones cercanas lo permitan y requieran. Como vimos, los acordes de paso, las inversiones y las apoyaturas armónicas usuales, dan cuenta de ello.

## Articulación rítmica

Otro elemento a considerar en la conducción es la duración de cada acorde y las notas que lo componen ya que las secuencias armónicas se desarrollan y suceden necesariamente en el tiempo. Desde el punto de vista de la duración, en términos generales se observa una permanencia sobre el mismo acorde durante dos o cuatro pulsos. Esto genera una marcha de cambio armónico principalmente en blancas o redondas —sobre un compás de 4/4—. La alternancia de estas medidas es inicialmente delimitada por el plan armónico original de las obras, aunque es frecuentemente modificada por la incorporación de acordes *interpretativos*.

En las OT el ritmo armónico es bastante estático con la permanencia del mismo acorde durante varios compases. En las zonas de mayor movimiento, el cambio se advierte cada cuatro pulsos.

En las muestras *Gardel* se observa una marcha de cambio principalmente cada cuatro pulsos. Para las muestras *Rivero*, la frecuencia de cambio más utilizada es de dos pulsos. Esto se encuentra íntimamente relacionado con los rasgueos que cumplen funciones *estructurantes* en cada época como el *marcato 4* y *marcato 2* con las particularidades mencionadas para la primera, y el *portato* y *marcato 2* para las restantes.

En síntesis, y según el análisis realizado en las muestras consideradas, tanto en el cambio total de acorde como en el cambio de inversión del mismo acorde, las secuencias se organizan de a dos o cuatro pulsos. Esta proporción actúa como elemento de contexto regular y periódico para la marcha armónica. Ello implica que los cambios que contienen otra proporción producen un desvío o ruptura de esta estructura periódica. Principalmente, estos desvíos son presentados por acordes de enlace como las apoyaturas armónicas y los encadenamientos de disminuidos.

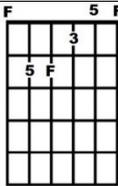
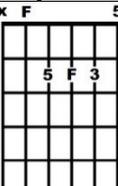
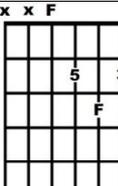
## Posiciones para el armado de acordes

Como se explicitó oportunamente, en esta investigación se consideró para el análisis una cantidad reducida de muestras sonoras. Estas versiones contienen gran cantidad de recursos de interpretación de época y estilo que posibilita un estudio de estas características. No obstante, en algunos casos, la ausencia de imagen visual deja abiertos interrogantes sobre las posiciones utilizadas por los guitarristas dada la monotimbria resultante cuando el conjunto contiene más de una guitarra. En este sentido, fueron de gran ayuda los materiales audiovisuales relevados como los cortos de Morera para *Gardel* y los escasos programas televisivos para *Rivero*. Esta información, junto con la recogida en las entrevistas formales, las comunicaciones personales, la experiencia de ejecución y la relevada en los textos de la guitarra en el tango posibilitó establecer algunas constantes en el uso de determinado tipo de posiciones.

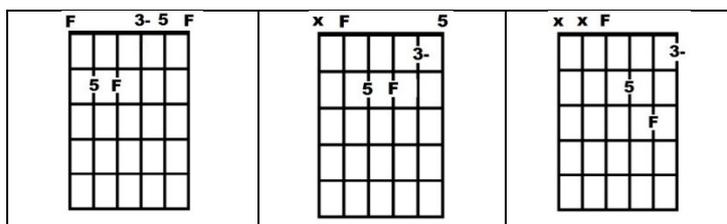
Como señalamos en la presentación de los acompañamientos de las OT, el armado de acordes en las primeras posiciones, con la consecuente utilización de cuerdas al aire, parece ser lo habitual. Esto se desprende de las notas que se escuchan en las voces agudas. Hay una prioridad en la presencia del bajo, también con cuerdas al aire incluyendo las bordonas de guitarras de 8, 9 u 11 cuerdas.

A partir de ello se puede generalizar en que forman parte del abanico de recursos para esta primera época las posiciones muchas veces indicadas como “básicas” en el instrumento como las siguientes:

Cuadro 5<sup>88</sup>

Mayores		
		
Menores		

<sup>88</sup> Los números y letras indican el sonido del acorde: fundamental, tercera y quinta.



A partir de estas posiciones, se despliegan las posibilidades de inversiones. En las OT muchas veces a través de la utilización de las bordonas “agregadas” pero también del dedo 3 o 4 para realizar la primera inversión.

Cuadro 6

Mayores 1ª inversión		
Menores 1ª inversión		

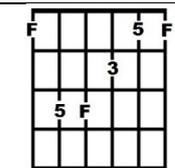
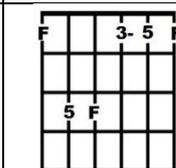
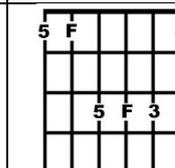
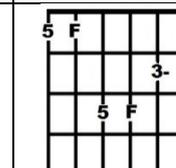
Hay que señalar que estas posiciones poseen una gran importancia tanto para las OT como para los guitarristas de Gardel. Al punto de que algunos recursos de cierre de partes y frases se realizan principalmente desde estas posiciones, como por ejemplo el que llamamos final de estilo:



Como dijimos, el final V-I para finales y cierres de partes no es tan habitual en *Gardel*. Entonces, además de este *final de estilo* característico, la 3ª en el bajo muchas veces será empleada como remate en el tiempo 2 o 4 para luego tocar un acorde de *parada*.

A partir de estas construcciones en 1ª posición, se “deducen” las posiciones que llamamos “completas”, de 6 voces-cuerdas que serán las utilizadas por los guitarristas de los conjuntos de tango.

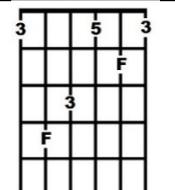
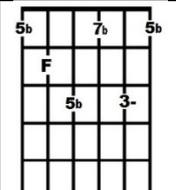
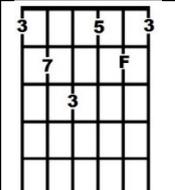
Cuadro 7

Mayor	menor	Mayor	menor
			

En *Gardel* la sonoridad triádica es muy característica. No obstante, a partir de estas posiciones, se agregarán séptimas, sextas, novenas y trecenas, que incluimos más adelante; su incorporación varía según las propuestas de referentes y estilos. En *Rivero 70* la utilización de sonidos agregados es casi permanente.

También se emplean con frecuencia posiciones con cejilla que son “derivadas” de la posición de *Do mayor* con cuerdas al aire, o las posibilidades del acorde el disminuido, o el dominante en inversión.

Cuadro 8

Mayor	Disminuido	Dominante
		

Estas posiciones generan un sonido muy potente para el conjunto y más aún cuando se duplica en dos o más guitarras.

En la guitarra *popular* es muy habitual el uso del *capotraste*, también llamado *transporte*. Si bien en la guitarra *clásica* era frecuentemente *denostado*<sup>89</sup> por considerarlo una suerte de recurso para hacer “más fácil” alguna interpretación (en cuyo caso habría que preguntarse cuál sería el problema si así fuera); su necesaria utilización para la interpretación de música antigua original para laúd o vihuelas, ha mejorado su aceptación en esos ámbitos. Volviendo a la guitarra del tango, no es muy frecuente su aplicación en la práctica contemporánea. Tampoco se menciona su posibilidad de uso en los métodos de guitarra tango.

<sup>89</sup> Podría utilizar la frase “es sabido que..” pero en este caso hablo de la experiencia recogida en mi carrera de grado, la Licenciatura en guitarra, en la que el intercambio entre compañeros y maestros ha dejado esa impresión.

No obstante, los cortos de Morera (1930) nos han dejado la prueba de que Gardel (que ya dijimos que también era guitarrista) y sus guitarristas no tenían pruritos en cuanto a la posibilidad de su utilización. Gardel utiliza *transporte* en *Yira Yira* (Discépolo) y en *Tengo Miedo* (Aguilar y Flores) —en este último, como indicamos, no pareciera estar tocando lo que se escucha pero coloca adecuadamente todas las posiciones que serían necesarias para acompañarse—. En *Añoranzas* (Aguilar) Guillermo Barbieri también utiliza *transporte*. Es cierto que es un vals —con una introducción muy particular— y que los usos de posiciones y texturas varían en esa danza. Pruritos o aceptaciones aparte, lo que es evidente es que el uso del *transporte* era una posibilidad —quizás devenida de su uso habitual en la guitarra del *folclore*, en *zambas* y *estilos* que también tocaban esos guitarristas— y respondía seguramente a la necesidad de trasladar fácilmente (por qué no) un arreglo ya consumado y también una búsqueda de sonoridad de *seis cuerdas al aire* tanto para el despliegue armónico como melódico.

Volviendo a las disposiciones de acordes habituales, será frecuente también el uso de posiciones de cuatro voces-cuerdas en estado fundamental y sus inversiones. La sonoridad de tétradas será más habitual en *Rivero 70* y se utilizan actualmente en la guitarra del tango. Por ello incluimos a continuación, a partir de las *posiciones completas*, las inversiones de cuatro sonidos en los grupos de cuerdas más habituales como 6,4,3,2; 5,4,3,2; y 4,3,2,1.

Finalmente, se presentan a continuación las posiciones características para el armado de acordes en la guitarra, deducidas del análisis de muestras realizado, la información de los textos disponibles y el conocimiento sobre el instrumento.

## Gráficos

Con el objeto de individualizar las tríadas o tétradas correspondientes, se ha estructurado la exposición considerando el tipo de acorde como *Mayor*, o *menor*, o *menor con séptima*. Esto permite generalizar, en cada caso, el uso de la posición para todos los acordes que contengan una estructura común.

En la *figura 1* se presenta el modelo correspondiente a un acorde menor. Imitando al diapasón de la guitarra, como es habitual, se encuentran dibujadas las cuerdas con líneas verticales y las cejas o trastes se representan con líneas transversales. Se indican a la vez las notas correspondientes a la afinación base tradicional de cada cuerda. No obstante, las mismas posiciones serían aplicables al guitarrón, con una afinación una cuarta por debajo.

Estas posiciones son transportables a todo el diapasón, por lo que la primera línea gruesa no representa necesariamente al puente cercano al clavijero de la guitarra. La “m” representa la modalidad del acorde, y se presentará en mayúscula para los acordes Mayores. A la derecha se indican las inversiones {6, 6/4, etcétera.}. El número circulado a la izquierda de las emes “④” indica la cuerda donde se pisa el bajo correspondiente al estado del acorde.

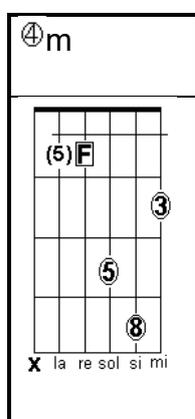


Figura 1

Ya sobre el gráfico, la letra encerrada en el recuadro **F** representa el sonido fundamental del acorde. Los números circulados **③**, corresponden a los intervalos que generan esas notas en relación con la fundamental del acorde. Estos intervalos se han numerado considerando la estructura de construcción básica. No se aclaran décimas, sextas o cuartas originados entre cada nota de grave a agudo. Figuran exclusivamente los intervalos estructurales del acorde. Los números tachados **⑧** representan el intervalo menor o disminuido según el caso.

El triángulo **△** indica la séptima Mayor. El intervalo entre paréntesis **(5)** se incluye en algunos casos como opción de nota a incorporar. Por último, la línea transversal a las cuerdas que ocupa el primer espacio representa la opción a la cejilla, y las equis **x** indican las cuerdas que deben ser apagadas.



# Mayores

Cuadro 9

<p><b>⑥M "c"</b></p> <p>mi la re sol si mi</p>	<p><b>⑤M (c)</b></p> <p>mi la re sol si mi</p>	<p><b>④M</b></p> <p>X la re sol si mi</p>
<p><b>⑥M6</b></p> <p>mi X re sol si X</p>	<p><b>⑤M6</b></p> <p>X la re sol si X</p>	<p><b>④M6</b></p> <p>X X re sol si mi</p>
<p><b>(⑥M6/4)</b></p> <p>mi X re sol si X</p>	<p><b>(⑤M6/4)</b></p> <p>X la re sol si X</p>	<p><b>④M6/4</b></p> <p>X X re sol si mi</p>

# Menores

Cuadro 10

<p><b>6m "c"</b></p> <p>mi la re sol si mi</p>	<p><b>5m (c)</b></p> <p>mi la re sol si mi</p>	<p><b>4m</b></p> <p>X la re sol si mi</p>
<p><b>6m6</b></p> <p>mi X re sol si X</p>	<p><b>5m6</b></p> <p>X la re sol si X</p>	<p><b>4m6</b></p> <p>X X re sol si mi</p>
<p><b>(6)m6/4</b></p> <p>mi X re sol si X</p>	<p><b>(5)m6/4</b></p> <p>X la re sol si X</p>	<p><b>4m6/4</b></p> <p>X X re sol si mi</p>

# Séptima de dominante

Cuadro 11

<p><b>⑥M7 "c"</b></p> <p>mi la re sol si mi</p>	<p><b>⑤M7 (c)</b></p> <p>mi la re sol si mi</p>	<p><b>④M7</b></p> <p>X la re sol si mi</p>
<p><b>⑥M6/5</b></p> <p>mi X re sol si X</p>	<p><b>⑤M6/5</b></p> <p>X la re sol si X</p>	<p><b>④M6/5</b></p> <p>X X re sol si mi</p>
<p><b>⑥M4/3 (c)</b></p> <p>mi la re sol si mi</p>	<p><b>⑤M4/3</b></p> <p>mi la re sol si mi</p>	<p><b>④M4/3</b></p> <p>X X re sol si mi</p>
<p><b>⑥M2</b></p> <p>mi X re sol si X</p>	<p><b>⑤M2</b></p> <p>mi la re sol si mi</p>	<p><b>④M2</b></p> <p>X X re sol si mi</p>

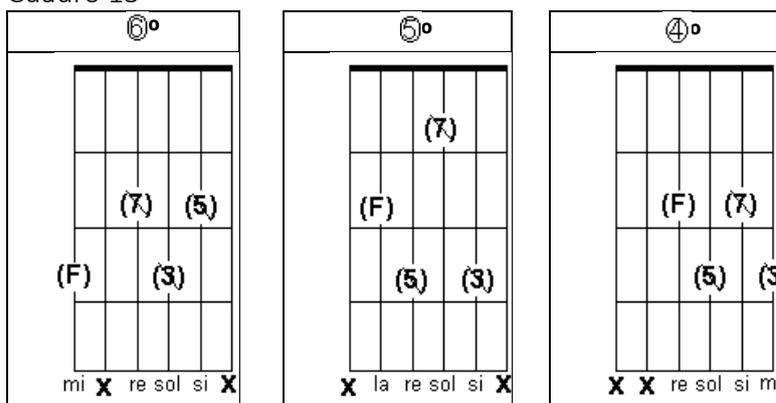
Séptima de sensible / Semidisminuido

Cuadro 12

<p>6<sup>s</sup>°</p> <p>mi X re sol si X</p>	<p>5<sup>s</sup>°</p> <p>X la re sol si X</p>	<p>4<sup>s</sup>°</p> <p>X X re sol si mi</p>
<p>6<sup>s</sup>°6/5</p> <p>mi X re sol si X</p>	<p>5<sup>s</sup>°6/5</p> <p>X la re sol si X</p>	<p>4<sup>s</sup>°6/5</p> <p>X X re sol si mi</p>
<p>6<sup>s</sup>°4/3</p> <p>mi X re sol si X</p>	<p>5<sup>s</sup>°4/3</p> <p>X la re sol si X</p>	<p>4<sup>s</sup>°4/3</p> <p>X X re sol si mi</p>
<p>6<sup>s</sup>°2</p> <p>mi X re sol si X</p>	<p>5<sup>s</sup>°2</p> <p>X la re sol si X</p>	<p>4<sup>s</sup>°2</p> <p>X X re sol si mi</p>

*Séptima disminuida / Disminuido*

Cuadro 13



[Volver al índice](#)

## Capítulo 9

### Recursos melódicos

Los materiales que presentamos en este capítulo trascienden a nuestro instrumento y aportan modos de comprensión de este estrato textural para el tango en general. Muchos de los recursos coinciden con la interpretación melódica de otros instrumentos en la ejecución del tango. Sin embargo, además de los rasgos comunes, existen recursos específicos para cada uno de los instrumentos habituales para la interpretación del tango. Es decir, así como los *rasgueos* son privativos de la guitarra, los *arrastres* con glisando se realizan tanto en ella como en el contrabajo, el violín, viola, etcétera. El bandoneón "arrastra" con el mismo acorde —lo que implica más una anticipación que un arrastre— generando un efecto similar. En los recursos melódicos, lo que para un bandoneón o violín implica prolongar un sonido con el aire o el arco, para la guitarra será repetir la nota, hacer una bordadura, un cambio de octava, etcétera.

En el tango realizado de manera instrumental la melodía principal, identificada con la composición de la obra, se presenta frecuentemente fusionada con los acompañamientos al igualarse en articulación. En esos casos puede contener mayor relevancia melódica algún contracanto, de sonidos más largos, diferenciado rítmica y tímbricamente del acompañamiento.

Si bien el tango posee desarrollos contrapuntísticos en algunas épocas, la preponderancia de la melodía principal, la referencia al canto y/o a la canción, es central en la individualización de los recursos en las versiones analizadas.

Habitualmente, en una textura de monodía acompañada, se consideran melodías secundarias a todas aquellas cuyo diseño total de alturas no coincida con el de la melodía original de la obra y se encuentren cumpliendo una función de fondo o segunda voz en la textura. Dado que en este trabajo se han analizado principalmente versiones que incluyen al canto con la función textural de melodía principal y a las guitarras principalmente con la función de acompañamiento, consideramos como *recursos melódicos de acompañamiento* a todas las melodías ejecutadas en guitarra.

Los materiales melódicos de acompañamiento operan por momentos entrelazados en ese estrato de la textura a través de contracantos, enlaces y contramelodías; y otras veces como plano autónomo, como figura principal, generalmente en introducciones e interludios<sup>90</sup>.

En las *melodías de acompañamiento* se pueden diferenciar por un lado los recursos de construcciones texturales de *arreglo* —en cuanto alturas, intervalos frecuentes entre ellas y duraciones regulares— y por otro a las distintas posibilidades de fraseo y ornamentación, más vinculadas con la *interpretación*.

En el punto Recursos Rítmicos se identificaron las herramientas de ataque y sus diversos modos de utilización. Se generalizó el uso prioritario de los “*dedos sin uña*” y de la “*púa*”. En la ejecución de la guitarra *melódica* se observan herramientas similares con algunas particularidades. Así, en el toque realizado con “*púa*” es frecuente el empleo del ataque descendente, cuando la velocidad de ejecución lo permite, con el fin de lograr un volumen mayor. Con el mismo objetivo, se usa el toque “*apoyado*” o de “*yema*” con los dedos.

Es frecuente en la articulación de melodías la utilización de ligados de cuerda ascendentes y descendentes realizados con la mano izquierda. Este tipo de ataque posee un menor volumen resultante para la nota ligada. Quizás por ello no se percibe regularmente en las versiones de las primeras épocas, cuando los medios de grabación eran aún rudimentarios.

En los recursos melódicos de acompañamiento relevados se advierten distintas características según la ubicación formal o textural que ocupan. En las introducciones, por ejemplo, aparecen líneas melódicas con distintos grados de similitud con la melodía original de la obra. Entre finales e inicio de versos o estrofas, se presentan melodías cortas que cumplen una función de *enlace* de partes o cierre según el caso. A su vez, se observan melodías de diseños interválicos paralelos y en *homorritmia* con los dos tipos señalados anteriormente, como así también melodías de *contracanto* medios y graves.

---

<sup>90</sup> Es claro que en las introducciones e interludios la melodía que tocan las guitarras (generalmente referenciada a la melodía principal del tango) cumplen, desde el punto de vista textural, una función de *figura* y no de *fondo*. Texturalmente hablando no representan un acompañamiento. Pero en este trabajo las consideramos como parte de la totalidad de materiales que conforman el *acompañamiento* al canto de las versiones. Por ello las incluimos dentro de los *recursos melódicos de acompañamiento*.

A partir de estas relaciones se realizó una caracterización que identifica melodías de *enlace*, *contracanto*, *introducción* y *homorritmia*. Esta nomenclatura da cuenta de las principales características identitarias y diferenciables de cada tipo. A continuación señalaremos su presencia y desarrollo en los referentes y épocas estudiadas.

## Enlace

Las melodías identificadas como de *enlace* cumplen, como su nombre lo sugiere, la función de enlazar frases o partes del canto. Ya sea entre versos o entre estrofas, estas melodías "ocupan" los espacios de reposo del canto y se podría decir que generan un puente entre la frase terminada y la que se inicia. El diseño melódico varía considerablemente entre los referentes y épocas analizadas. Sin embargo, existen algunas características comunes que permiten establecer una continuidad desde las primeras épocas.

Como señalamos en el capítulo 7 Recursos Rítmicos, el diseño de alturas de los bajos de la *primera guardia* utilizado en los acompañamientos *tango-milonga* y *transición* —en acompañamiento al canto o como parte de la OT instrumental— en algunos casos alterna exclusivamente las fundamentales o quintas de los acordes pero en otros describe un recorrido incipientemente melódico con utilización de nexos diatónicos o de sensibilización cromática hacia los sonidos de los acordes.

The image displays a musical score for the song "El apache argentino" (Vers. Mathon con OT 1913-14). It features four staves: two vocal staves (Voz) and two guitar staves (Guit. 9 u 11C. and Guit.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as ♩ = 40. The score includes lyrics: "Es el a-pa - chear-gen - ti - no" and "Yay dea-quel que sea - tre -". Chord symbols include Em, B7, and E. The guitar part shows a melodic line with chromatic movement, and the vocal part shows a melodic line with a bridge between phrases. The score is numbered 5 and 10.

### [El apache argentino \(Aróstegui y Mathon\) Vers. Mathon con OT 1913-14](#)

Dependiendo de la OT y su guitarrista, estos movimientos melódicos se emplean con mayor o menor frecuencia. En *El apache argentino* aparecen luego de cada

verso. En gran cantidad de versiones será frecuentemente entre frases o semifrases, en los “descansos” melódicos originados por una nota larga.

Esos movimientos de aproximación son llamados *bordoneos* por diversxs autorxs de textos sobre la guitarra en el tango (Bourec, 2015; Enríquez, 2016; Graciano, 2016) aunque no necesariamente en relación con esta *primera guardia*, adoptando un término de uso habitual en el tango que toma la tradicional referencia al uso de las cuerdas graves de la guitarra: “las bordonas”. En otros casos, este término es utilizado para referir al bajo de milonga *campera* o *surera* (Henríquez, 2018 y otros). Cuando el uso interválico es cromático, también se lo nombra como apoyatura (Romero, 2010). Otro modo de identificar este recurso es con el nombre de *enlace* que como lo hacemos en el libro *Las guardias del tango* (Samela, Polemann, Jurado, en prensa). Este término permite emparentarlo con los diversos pasajes melódicos, de unión entre partes y frases que se desarrollan en el tango posterior, ampliando su posibilidad de registro a zonas más agudas. Creemos efectivamente que los *enlaces* del tango provienen —al menos dentro del mismo género— de los *bordoneos* de la *primera guardia*. Por lo tanto, adoptaremos el término *enlace* para identificar estos materiales.

Desde el punto de vista rítmico, son anacrúsicos, por pasos cromáticos o diatónicos, descendentes o ascendentes y generalmente parten de una nota ajena al acorde para terminar en el primer tiempo siguiente en una nota del acorde siguiente. Aunque el comienzo sea tético o acéfalo en relación con el pulso de inicio su “impulso” es anacrúsico ya que conducen al tiempo fuerte del compás siguiente y, frecuentemente, sin cambios en las duraciones durante el enlace, es decir todas semicorcheas o todas corcheas. Esta situación se encuentra reforzada por el recorrido de alturas que mantiene casi siempre la misma dirección, sobre todo en las últimas notas. Si los enlaces se producen desde y hacia el mismo acorde, generalmente son más cortos, de dos o tres semicorcheas (en compás de 2/4).

Un material singular de cierre de partes o frases, que se podría adjudicar casi exclusivamente a Ricardo acompañando a Gardel, es el arpeggio de acorde con apoyaturas. No se ha relevado en las versiones *Rivero*. Como ejemplo emblemático se puede encontrar en la primera versión de *Mi noche triste*:

33

V. Cuan-dovoy a mi co - to-rrro

G. Em (Em)

[Mi noche triste \(Castriota y Contursi\) Vers. Gardel 1917](#)

Es posible vincular este recurso con las apoyaturas cromáticas frecuentemente incluidas en los métodos de tango (Romero, 2011, pp. 26-28; Henríquez, 2018, pp. 205-206). Sin intención de forzar las conclusiones, podemos establecer una continuidad con este recurso tan característico de Ricardo.

Ya en *Gardel* estos materiales de *enlace melódico* se encuentran instalados como parte de la trama de acompañamiento. Se observa una utilización frecuente de enlaces en división, de tres o cinco corcheas (equivalentes a las semicorcheas del 2/4) siempre como anacrusa hacia el tiempo fuerte del compás siguiente.

Bm Bm

...de carre - ra (fin verso)

IV IV

[Farabute \(Casciani y Barreiro\) Vers. Gardel 1928](#)

G#7 C#m

perdí el honor (fin estrofa) (Parada)

V I

[Esta noche me emborracho \(Discépolo\) Vers. Gardel 1928](#)

Es frecuente también la utilización de enlaces en subdivisión de semicorcheas.

G B7

... quejas, de sus penas...

III V

Detailed description: A musical staff in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The fourth measure contains a quarter note D4. The lyrics are "... quejas," under the first two measures and "de sus penas..." under the last two. Chords G and B7 are indicated above the first and second measures, respectively. Roman numerals III and V are indicated below the first and second measures.

[Aquel muchacho triste \(De Grandis\) Vers Gardel 1928](#)

Como vimos en los capítulos 7 y 8, la cadencia V-I no es utilizada en los finales de obra de *Gardel* y aparece esporádicamente en *Rivero*. No obstante, empieza a ser frecuente como cierre de parte o frase en *Gardel* para consolidarse como recurso en *Rivero*. Esa cadencia —explícita o sugerida— con la incorporación del II, contiene algunas posibilidades melódicas de movimiento contrario, de una línea diatónica ascendente, en el registro grave y hacia la tónica del acorde, superpuesta con otra línea de direccionalidad descendente, hacia la tercera del acorde.

Dm Dm

...café, una vez que estabas chivo, me tiraste con los carros

I (IIe V) I

Detailed description: A musical staff in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note Bb3, a quarter note Ab3, and a quarter note Gb3. The second measure contains a quarter note Fb3, a quarter note Eb3, and a quarter note D3. The third measure contains a quarter note C3, a quarter note Bb2, and a quarter note Ab2. The fourth measure contains a quarter note Gb2. The lyrics are "...café," under the first measure and "una vez que estabas chivo, me tiraste con los carros" under the remaining three. Chords Dm and Dm are indicated above the first and second measures, respectively. Roman numerals I, (IIe V), and I are indicated below the first, second, and third measures.

[Lloró como una mujer \(Flores y Aquilar\) Vers. Rivero 1967](#)

También se presentan tresillos de voces en homorritmia.

B7 E (Em) Em

...una mujer.

V I (Im) I(m)

Detailed description: A musical staff in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G#4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure contains a quarter note G#4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The fourth measure contains a quarter note D4. The lyrics are "...una mujer." under the first measure. Chords B7, E, (Em), and Em are indicated above the first, second, third, and fourth measures, respectively. Roman numerals V, I, (Im), and I(m) are indicated below the first, second, third, and fourth measures.

[En la vía \(Méndez y Vaccaro\) Vers. Rivero 1951](#)

Finalmente podemos establecer una síntesis de las características comunes que definen a las *melodías de enlace* de la guitarra del tango:

- comienzo en la parte débil de un pulso o en un tiempo débil;
- fin sobre el tiempo fuerte del compás siguiente;
- ritmo en valores de división o subdivisión del pulso;
- direccionalidad ascendente o descendente diatónica o cromática;
- en caso de dos voces, por movimientos contrario y, con menor frecuencia, movimiento paralelo;
- arpeggio directo o quebrado entre sonidos del acorde;
- fin en alguna nota del acorde de llegada.

## Contracanto

Las melodías identificadas como de *contracanto* son las que desarrollan una línea independiente a la del canto. En las OT los incipientes *contracantos*, cuando los hay, son realizados por algún instrumento melódico, frecuentemente el violín. Las guitarras no realizan este tipo de melodías. No obstante, en relación con lo referido a la construcción del bajo, se podría plantear que, en algunas OT, ese material ya opera virtualmente como un *contracanto grave* o *bajo melódico*. En continuidad con esa mirada, el bajo del acompañamiento *quebrado* en *Gardel* guarda estrecha relación con ese desarrollo textural. Volvemos a citar el ejemplo de *La cautiva* (Córdoba y Flores).

Voz

Guit.

V.

G.

V.

G.

La flor de mial - main - quie - ta teo-fren-da - re con tan - ta de-vo - cio - on

[La Cautiva \(Córdoba y Flores\) Vers. Gardel 1922](#)

Entonces, ese material melódico *grave* va a tener cada vez más desarrollo hasta independizarse del tipo de acompañamiento. Así, podemos encontrar *contracantos* en registros *graves* y *medios* superpuestos al marcato como en ejemplo siguiente.

I	V	V	I
Em	B7	B7	Em



*Los mozos más apuestos tenorios insinuantes vertieron en tu oído ternura sin igual...*

[Aquel muchacho triste \(De Grandis\) Vers. Gardel 1928](#)

En términos generales, al igual que el bajo de las OT, estas melodías se estructuran tomando como pilares a las notas de los acordes que conforman la secuencia armónica. A partir de este recurso inicial, según las épocas y versiones, se presentan diversos tipos.

En las muestras *Gardel 25* se observan principalmente melodías en duraciones de blancas sobre las notas del acorde de contexto, con algunos giros diatónicos o cromáticos en valores de negras y/o corcheas. Frecuentemente, las melodías de *contracanto* finalizan o contienen elementos de *enlace*.

V	I	VIIe	III	V	I
B7	Em	D	G	B7	Em



*... silenciosas al pie de tu humilde reja, Un cantor alzó las quejas, de sus penas ...*

[Aquel muchacho triste \(De Grandis\) Vers Gardel 1928](#)

En las muestras *Rivero 50* y *70*, además de las notas del acorde se observa una mayor utilización de cromatismos de paso y terceras sucesivas.

D	D#º	A
---	-----	---



*...que te quie -- ra*

I	Vlo	V
---	-----	---

[Como querés que te quiera \(Marcó\) Vers. Rivero 1953](#)

Desde el aspecto rítmico se advierte una presentación singular que veremos más adelante. Por otra parte, en los conjuntos de tres o cuatro guitarras se observa la construcción de *contracantos* a varias voces.

The image shows a musical score for the song "Olvidao". It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (Voz), a baritone line (Bar.), and four guitar parts (Guit.). The vocal line has lyrics: "noes na-da mi gau - cha.. notea-sus-tes mial-ma a los dos pe-lean -". The baritone line has lyrics: "do se nos fue el fa - cón Lle - va - meu-nas". The guitar parts include chords Bm, B7, Em, F#7, and Bm. The second system includes a baritone line (Bar.), a guitar line (G.), and four guitar parts (G.). The baritone line has lyrics: "do se nos fue el fa - cón Lle - va - meu-nas". The guitar parts include chords F#7 and Bm.

[Olvidao \(Cadícamo y Barbieri\) Vers. Rivero 1952](#)

En la versión de *Olvidao* (Cadícamo y Barbieri) de *Rivero* se utilizan notas pilares y características de los acordes con enlaces diatónicos entre ellas y en movimientos paralelos de 3ª y 8ª más 10ª entre los extremos. Otra característica para señalar es el trabajo en homorritmia sobre el que haremos hincapié más adelante.

Un último recurso de *contracanto* para señalar es el uso del *trémolo*.



The image shows a musical score for the song 'Madame Ivonne'. It features a single staff in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of six measures. Above the staff, the chords are labeled: D7, G, B7, Em, C, and Cm. Below the staff, the lyrics are: 'Han pasa'o diez años que zarpó de Francia Mamausel Ivonne hoy solo es Madam...'. Below the lyrics, the chords are labeled with Roman numerals: V7, I, III7, VI, IV, and IVm. The first measure contains a whole rest, and the second measure contains a tremolo effect on the G chord.

[Madame Ivonne \(Cadícamo –Pereyra\) Vers. Gardel 1933](#)

Si bien no es muy frecuente, aparece en algunas versiones de *Gardel* ya con la incorporación de José María Aguilar desde 1928 y claramente ejecutado con la *púa*. Otro ejemplo se presenta en la introducción de [Acquaforte \(H.Petrossi y J.C.M.Catán\)](#) en la versión de Gardel de 1933.

## Introducción<sup>91</sup>

La función de introducción en el tango tiene que ver con los materiales musicales instrumentales que se presentan en las versiones antes de la primera parte o estrofa, sea esta cantada o instrumental. En las OT de la *primera guardia* no se advierten estos materiales ya que, por lo general, las versiones se inician con la parte A. En los casos relevados de OT con cantor, en algunas versiones que intercalan partes instrumentales con cantadas, se utiliza alguna de las partes a modo introductorio. Existen también varias versiones de Villoldo en canto y autoacompañamiento de guitarra en las que realiza una introducción instrumental en la guitarra.



[\*El negro alegre \(Villoldo\) Vers. Villoldo 1907\*<sup>92</sup>](#)

En esta introducción de *El negro alegre* Villoldo funde parte del acompañamiento, en el que utiliza acordes *rasgueados* y *pulsados*, con un desarrollo melódico en la voz superior alternando el ritmo de *síncopa* con una escala en semicorcheas en estilo de las melodías de *primera guardia*. Un detalle que vale la pena observar es el cambio de inversión en la repetición de la frase, en el compás 5.

A partir de la *segunda guardia* del tango las melodías de introducción se presentan al inicio de cada versión. Poseen generalmente una extensión de ocho compases y en algunos casos de cuatro, y es muy común que se utilicen los compases de la última frase del estribillo (o parte B) o la primera parte de la estrofa (parte A).

---

<sup>91</sup> Como señalamos anteriormente la melodía que tocan las guitarras en las introducciones e interludios cumplen, desde el punto de vista textural, una función de *figura* y no de *fondo*. Pero en este trabajo las consideramos como parte de la totalidad de materiales que conforman el *acompañamiento* al canto de las versiones. Por ello las incluimos dentro de los *recursos melódicos de acompañamiento*.

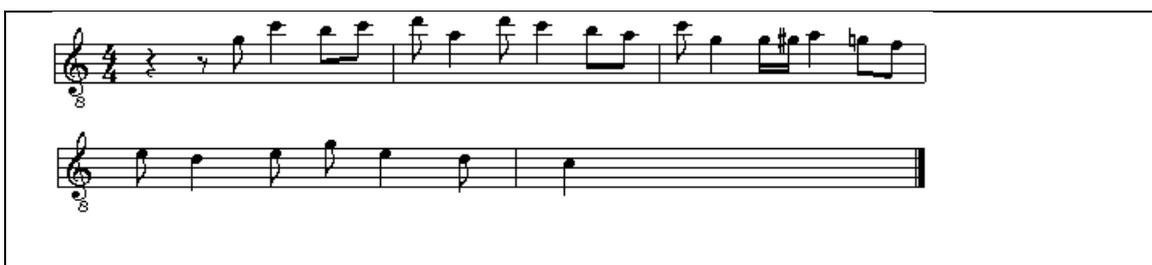
<sup>92</sup> La grabación —tomada de la compilación de la *Antología... Vol.1*— está en Gm. No obstante, como en otras grabaciones de la época, creemos que la guitarra está afinada un tono por debajo. Por ello la transcripción se presenta en Am para respetar las posiciones con cuerdas al aire que se entiende está utilizando Villoldo.

Se encuentran en casi todas las versiones de *Gardel y Rivero* de las muestras principales y secundarias de estos referentes como así también en gran parte de las versiones de Charlo, Ignacio Corsini, Rosita Quiroga, etcétera. Por lo tanto, podemos considerar que es un rasgo inherente al estilo del tango interpretado en guitarras y voz.

Desde el punto de vista compositivo, existen tangos con introducciones escritas por los mismos autores o que han quedado incorporadas al tema luego de la primera versión como por *Boedo* (De Caro y Linyera), *Milonguero viejo* (Di Sarli y Sotelo), *Azabache* (Francini, Stamponi y Expósito), *Tal vez será su voz* (De Mare y Manzi), entre otros. También hay tangos cuya introducción funciona a la vez como interludio, como vimos el caso de *Mano a mano* (Flores, Gardel y Razzano). También hay tangos que poseen puentes que forman parte de la composición y están presentes en casi todas las versiones como *Soledad* (Gardel y Le pera), *Caminito* (De Dios Filiberto y Coria Peñaloza) *La última cita* (Bardi y García Jiménez) y *Malevaje* (De Dios Filiberto y Discépolo) entre otros. Pero la mayoría de los tangos no poseen introducciones originales por lo que será habitual en las versiones para conjuntos de guitarra y cantor o cancionistas que se incorpore una introducción *ad-hoc* como parte del arreglo.

En virtud de las similitudes y diferencias con la melodía principal –con letra–, identificamos en las versiones tres tipos de introducciones: *temáticas*, *semitemáticas* y *libres*.

\* En el primer grupo se incluyen melodías de introducciones que utilizan textualmente una parte del tema original tanto en su diseño melódico como armónico. Con frecuencia se construyen con los últimos 4 u 8 compases de la melodía principal de la parte B del tango que se interpreta.



[Atenti Pebeta \(Flores y Ortiz\). Vers. Rivero 1968](#)

Este tipo de introducción se observa en gran cantidad de versiones de diversas formaciones instrumentales y vocal-instrumentales a lo largo de la historia del tango. Es posible considerarla como la introducción más característica del género.

\* Las *semitemáticas* son introducciones que poseen fragmentos o elaboraciones de la melodía principal del tango. Generalmente la secuencia armónica de acompañamiento corresponde literalmente a algún fragmento del original. Un ejemplo paradigmático es, una vez más, *Mi noche triste* (Contursi y Castriota) en la versión de Gardel de 1917. De alguna manera, José Ricardo mantiene el estándar de las OT tocando una parte completa que se inicia con una melodía casi literal de la primera parte y luego una elaboración de la segunda frase, a modo de *variación* en semicorcheas, como Villoldo, cercano a la densidad cronométrica de las melodías de la *primera guardia*. No obstante, lo más habitual desde *Gardel 25* es que la duración sea también de 4 u 8 compases.



[Esta noche me emborracho \(E.S. Discépolo\) Vers. Gardel 1928](#)

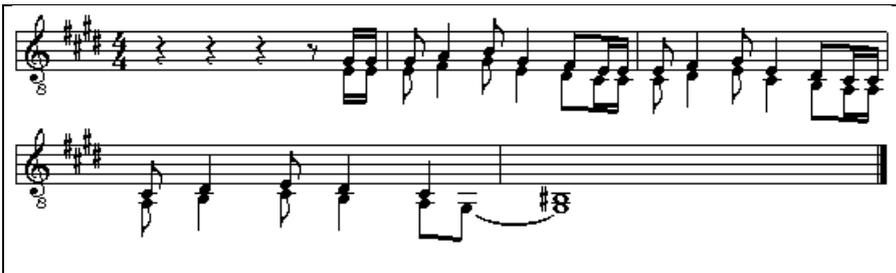
Si bien es posible generalizar el uso de este tipo de introducción para *Gardel* y *Rivero*, es importante señalar que cada grupo de guitarristas utilizaba diferentes variaciones melódicas (bordaduras, apoyaturas, etcétera.), rítmicas (articulaciones, fraseo), y tensiones en relación con la armonía base.

En el fragmento siguiente, por ejemplo, se observa una utilización de la melodía principal de la parte A con mayor grado de fragmentación y gran cantidad de adornos que lo diferencian del ejemplo anterior.



[El motivo \(Cobián y Contursi\) Vers. Rivero 1967](#)

\* Finalmente, se consideran introducciones *libres* a todas aquellas que no poseen rasgos melódicos de ninguna parte del tema original. La introducción de *El negro alegre* de Ángel Villoldo transcripta anteriormente representa un caso de este tipo de introducción. Frecuentemente, se construyen sobre la tonalidad de la primera parte del tango. En la versión de Gardel de *La gayola* (Tagini y Tuegols) se presenta una introducción con estas características.



[La Gayola \(Tagini y Tuegols\) Vers. Gardel 1927](#)

## Homorritmia

Las melodías identificadas como de *homorritmia* son las que se presentan con el mismo ritmo y simultáneamente con cualquier otra melodía. En términos generales, describen movimientos paralelos, oblicuos o contrarios —con preponderancia de los primeros— a la melodía principal. La introducción de *La gayola* (Tagini y Tuegols), analizada en el punto anterior, es un caso típico de homorritmia en terceras paralelas.

Cuando la homorritmia se presenta junto con una melodía temática de introducción, resulta sencillo determinar cuál es la melodía principal. Es el caso de la introducción de *Aquel muchacho triste* (De Grandis) que utiliza los últimos ocho compases de la segunda parte del tango.

The image displays a musical score for the introduction of the tango 'Aquel muchacho triste'. It is divided into two systems, each labeled 'Intro'. The first system consists of three staves: two for guitar melody (Guit.) and one for guitar accompaniment (Guit.). The second system also consists of three staves: two for guitar melody (G.) and one for guitar accompaniment (G.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score illustrates homorhythmia, where multiple melodic lines move in parallel motion. The guitar accompaniment features chords such as Am/C, Em, and B7. The guitar melody lines include various rhythmic patterns and accidentals, such as trills and slurs.

[Aquel muchacho triste \(De Grandis\) Vers Gardel 1928](#)

Volver a [Interpretación melódica](#)

En los demás casos, es por lo menos discutible la jerarquía entre las líneas intervinientes. Generalmente, se considera a la más aguda como la melodía principal.

Las líneas homorrítmicas describen un diseño de alturas en relaciones de 3ras., 6tas., 8vas. y 10mas. con aquella.

The image shows a musical score for the piece 'Olvidao'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major (one sharp) and 4/4 time, ending with a fermata. The middle staff is a rhythmic accompaniment line. The bottom staff is a guitar chord progression line, showing chords B7, Em, A7/C#, D, A7, D, A, and D with their respective fret numbers (VIe, II, V, I, V, I, V, I) and chord diagrams.

[Olvidao \(Cadícamo y Barbieri\) Vers. Rivero 1952](#)

La introducción de *Olvidao* es un ejemplo claro de esta disposición paralela de las melodías en *homorritmia*. También, en algunos casos las relaciones interválicas no siempre se sostienen invariantes durante toda una frase, sino que, conduciendo cada voz hacia los puntos de llegada, pueden intercalarse 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 5<sup>a</sup>, o 10<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup>.

## Interpretación

En este trabajo nos abocamos en profundidad al plano del acompañamiento al canto. No obstante, los materiales melódicos que se entrelazan con esta parte de la textura contienen recursos de interpretación característicos según las épocas y referentes.

Como dijimos, en las OT, las funciones “melódicas” de las guitarras se restringen a los *incipientes bajos melódicos* o a los *enlaces*. No obstante, en este despliegue acotado, es posible advertir rasgos de época para la interpretación. Así como en la *primera guardia* la interpretación melódica realizada por los instrumentos melódicos se presenta con mucha precisión rítmica en valores de pulso, división y subdivisión, sin *rubatos*, *accelerandos* o *rallentandos*; el manejo rítmico de las melodías de bajos en las guitarras no escapa a esas características. Es importante no considerar estas características como ausencias o falta de recursos sino como rasgos de esas músicas, que estaban de moda y que tenían gran aceptación popular. Entonces, el fraseo —es decir, la forma particular de interpretar las frases melódicas en cuanto a sus elementos rítmicos— de las guitarras de esta época tiene esas características: precisión rítmica principalmente binaria, y articulación homogénea en concordancia de acentuación con el resto del acompañamiento, como forma de enfatizar el carácter vivaz, alegre, y su función social bailable.

A partir del desarrollo interpretativo del canto, desde los singulares aportes de Gardel —que mencionamos en el capítulo 6, Recursos Texturales—, la interpretación melódica de los instrumentos se fue modificando. No obstante, en la interpretación guitarrística, este impacto llevó bastantes años ya que, por ejemplo, en las introducciones de los guitarristas de Gardel no se advierten grandes cambios en el fraseo de precisión rítmica tan característico de la *primera guardia*. Volvemos a presentar la introducción de *La mariposa* En la versión de Gardel en donde se advierte ese fraseo *rítmico*.

**Intro**

The image shows a musical score for guitar, consisting of three systems of two staves each. The first system is labeled 'Intro' and shows a melodic line in the upper staff and a chordal accompaniment in the lower staff. The second system starts at measure 6 and continues the melodic and chordal lines. The third system starts at measure 11 and concludes the introduction. Chords G, C, B7, E, and A are indicated above the notes. A glissando is marked at the end of the first system.

[\*La mariposa \(Flores y Maffia\) Vers. Gardel 1923\*](#)

Unos años más tarde, y siempre siguiendo el recorrido de nuestras muestras, ya puede apreciarse cierto movimiento un poco más sincopado en el tratamiento melódico como en el ejemplo de *Aquel muchacho triste (De Grandis)*.

En un salto de casi diez años y tomando por un instante a un referente que no estudiamos en profundidad, volvemos a citar el ejemplo de *Las cuarenta (Charlo)* de 1937 pero haciendo foco esta vez en la forma de interpretar las melodías de la introducción. La escritura rítmica de nuestra transcripción no refleja acabadamente el *fraseo* realizado —por lo que sugerimos escuchar el fragmento— que se presenta levemente atresillado.

**Intro**  
♩ = 105/110

G.  
G.  
G.

5  
G.  
G.  
G.

[Las cuarenta \(Francisco Gorrindo y Roberto Grela\) Vers. Charlo 1937](#)

Luego, en las primeras grabaciones de Edmundo Rivero con Los Cantores del Valle de 1946 acompañado con guitarras —en el conjunto se destaca la presencia de Ubaldo De Lío— ya se advierte un tipo de fraseo que incorpora claramente las anticipaciones similares a la forma de cantar ya consolidada desde hace tiempo para el tango.

[La Ingrata \(Washington Andrade\) Ver. Rivero 1946](#)

Este fraseo se mantiene en toda la versión que además posee una muy buena síntesis de los recursos que hemos presentado en este capítulo: introducción, contracanto grave, trémolo, enlaces y homorritmia.

Volver al índice

# Conclusiones

Es posible identificar al menos tres grandes momentos en el recorrido de esta investigación, algunos con mayor impronta científica tradicional —en cuanto a la planificación de tareas y formalización de resultados— y otros con recorridos más bien empíricos de práctica docente y musical. La primera etapa fue realizada sobre fines de los años noventa y hasta los primeros años del siglo XXI en el marco de tres becas de formación en investigación de la UNLP. El documento de circulación restringida antes citado (Polemman, 2004) sintetiza los resultados de esa primera etapa de investigación. La segunda, entre 2004 y 2019, corresponde a un período de intensa producción artística y académica en la cual se pusieron en discusión y práctica musical los conceptos y categorías propuestas incipientemente en la primera etapa. Parte de los resultados de ese período se manifiestan en siete discos editados, numerosos conciertos, varios artículos difundidos en revistas y congresos de la disciplina, y la dirección de dos cátedras de cerca de mil estudiantes anuales en las cuales se llevó adelante una importante transferencia de los saberes construidos. La tercera etapa corresponde a los últimos cuatro años desde el inicio de la cursada formal del Doctorado en Artes. Los resultados, reflejados en este documento, representan una recuperación, revisión y actualización de los saberes construidos en las primeras etapas, una ampliación de muestras, fuentes, transcripciones, entrevistas, y una profundización de los análisis y las categorías propuestas. Así, se funde en el total de esta tesis el corpus generado en ese recorrido de más de treinta años por la práctica y la reflexión en torno a la guitarra del tango, su investigación y su enseñanza.

Una de las razones que fundamenta el estudio sobre un aspecto determinado de la cultura es la necesidad de salvaguardarla. Pero los pueblos son heterogéneos y sus necesidades diversas. Preservar un patrimonio cultural no significa necesariamente congelarlo en el tiempo reproduciéndolo reiteradamente en forma y contenido. Porque esas manifestaciones tuvieron una o diversas significaciones en su momento de conformación. Hoy, este significado ha cambiado. “La mera reproducción de los materiales tal cual se los recibe, sin añadirle un nuevo valor, no implica transformación alguna. Cuando la transformación es sustituida por la repetición, se pervierte el proceso

comunicacional en su conjunto convirtiéndose en un sistema de manipulación. El artista es hoy —y ha sido siempre— un productor de ciertos valores específicos: valores de significación”. (Rubio, 1985)

Entonces pareciera ser necesario rescatar el arte y el patrimonio artístico desde el estudio y la producción. Tanto para los objetos culturales artísticos como para los de investigación sobre el arte, ello implica situarse en el patrimonio cultural y desde allí resignificar géneros y formas. En los primeros, a través de la creación y en los segundos a través del estudio, la comprensión y valoración estética. Los valores cruciales de respeto a las tradiciones musicales, creatividad individual y relevancia social parecen imprescindibles para cualquier intento de diseñar un conjunto de ideas válidas para el futuro. Ese futuro se piensa con criterios de análisis y valoración específicos de estas músicas, y con estrategias adecuadas para su transmisión.

Cuando el que toca también baila y descubre que hay una danza que se gesta en tiempo real mientras interpreta su instrumento musical, los sentidos se modifican definitivamente. Si “el tango es una música instrumental, una canción, una danza y un arte interpretativo” y “las cuatro vibran en parecida frecuencia” (Ferrer, 1980, p. 9) la persona música, sensible a esa performance, ya no puede ignorar esa función social y poética. Entonces toda su música estará “llena de danza” como también “de canción”. Así, los tempos, la regularidad, las detenciones, las articulaciones, la densidad, la duración y la forma se entrelazan en una única performance. La investigación y la enseñanza en música también deben entrelazarse en esa multiplicidad de sentidos a fin de no perder la base de sustentación de la tarea.

En la actualidad siguen latentes preguntas acerca de si es posible enseñar la música popular en instituciones educativas, o cuál es el “valor” que amerita su estudio. En el recorrido de la investigación pudimos elaborar conclusiones a modo de respuesta. Demostramos que es posible estudiar sistemáticamente los recursos guitarrísticos del tango y que en esa sistematización se pueden establecer criterios y categorías transversales, aplicables a diferentes épocas y formas de realización del tango. También confirmamos la hipótesis de que dentro del género interpretado en guitarras existen diferencias sustanciales en la

sonoridad de cada época y que la construcción de las versiones posee procesos de producción identificables en sonoridades específicas.

En este trabajo se estableció una metodología para abordar el análisis del tango interpretado en guitarras, discernir sus recursos musicales y advertir la presencia de diferentes *estilos* asociados a determinados referentes, aunque desmitificando la “generación espontánea” y enfatizando la idea de que provienen de un proceso de transformación más comunitario que individual. Al mismo tiempo, podemos aseverar que el uso prominente de la guitarra en el tango representa una forma particular de hacer el tango con características propias.

La investigación, en parte, propuso develar cómo ha sido el flujo de influencias que posibilitaron las sonoridades de la guitarra en el tango. Así como los *estilos interpretativos* de las orquestas viene siendo estudiado desde hace tiempo — Ferrer propone ya en 1960 una síntesis de estilos y posibles vinculaciones entre referentes (Ferrer, [1960]1999, 83-92)— y las categorías *tradicional* y *renovadora* tienen plena vigencia en trabajos actuales (Kohan 2010, 2016, García Brunelli, 2016); las investigaciones en torno a la guitarra no abundan en este sentido.

El trabajo de Lorena Burec (2015) con el que hemos dialogado en esta tesis es quizás el único hasta el momento. Los métodos para la guitarra del tango citados en el corpus de esta tesis aportan valiosa información acerca de los modos de ejecución pero no incluyen estudios de casos y aparecen solo algunas referencias, como en Sebastián Henríquez (2018) que hemos mencionado. Existen actualmente varios otros métodos de la guitarra en el tango —muchos más que los relevados, de distintas calidades y desarrollos— a partir de los cuales se puede ingresar y/o profundizar en la interpretación del género. Lo que no se ha hallado, al punto de inferir que no existe, es un estudio que vincule acabadamente la articulación de los recursos de la primera época de la guitarra del tango con las siguientes. En consecuencia, este desarrollo representa un aporte original para el área de conocimiento.

Podríamos decir que hay un amplio campo para desarrollar dentro de la temática y nuestro trabajo es un impulso en ese sentido ya que hemos estudiado e identificado particularidades sonoras que aportan saberes específicos. Nuestro

recorte de estudio se funda en la convicción de que es en el acompañamiento en donde se definen las características sobresalientes de género y estilo. Como vimos, ese plano de la textura se desarrolla en las instancias de arreglo e interpretación y su diseño representa un material específico para la identificación de las versiones. La investigación puede colaborar en la comprensión del abanico de significaciones que utiliza y construye la interpretación de música popular de acuerdo a sus usos particulares. Tenemos la certeza de que este trabajo permitirá profundizar y mejorar las discusiones sobre el tema y brindar mayores recursos para el estudio, el aprendizaje y la producción del tango en guitarras.

Juan Pablo Gonzales señala que “cerca de un 90% de la música que escucha el latinoamericano es una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones entre la música y el público, a través de la industria cultural y la tecnología, pero también entre la música y el músico, quien adquiere su práctica musical a través de grabaciones, de las cuales aprende y recibe influencias. La escritura y la oralidad actuarán más que nada como complementos al aprendizaje mediatizado del músico popular” (González, 2013, p. 84).

Podríamos ampliar la idea y señalar que entre “la música” y el docente—investigador de música también son las grabaciones las que generan gran parte de la construcción de saberes. No obstante, en el marco de las instituciones, ese aprendizaje necesita ser mediado a su vez por marcos de referencia organizadores de esa práctica de escucha e imitación de las grabaciones. La mera escucha sin una estrategia que pondere y organice los aspectos más relevantes a aprehender no resulta suficiente a los efectos de generar un verdadero aprendizaje. Y esas estrategias deben ser desarrolladas.

Señalamos que tanto los “supuestos culturales” o emocionales que no necesariamente son compartidos por los estudiantes como las “técnicas” de alto grado de precisión vinculadas a usos genéricos tienden a fragmentar el conocimiento. Es importante advertir la diferencia entre la transmisión de la información sobre el género y el recorrido didáctico para su enseñanza. Los hechos y materiales y la información certera son centrales para la validación del conocimiento. Pero el recorrido didáctico posee otros objetivos que tienen que

ver más con la posibilidad de la apropiación de los conceptos y saberes por parte de las personas a fin de producir un aprendizaje significativo (Pozo, 1989).

A su vez, es necesario diferenciar las estrategias de enseñanza y el impacto observable del aprendizaje. La idea de *enseñanza* estaba más vinculada con la tarea docente que daba por sentado que cuando alguien enseña alguien aprende. La revisión de este concepto dio cuenta de que no es suficiente la intención de enseñar para que ocurra el aprendizaje, que no se encuentra asegurada la incorporación de saberes. Entonces, a partir de la identificación de esta problemática, se comenzó a diferenciar *la enseñanza*, vinculándola a las tareas docentes, del *aprendizaje* focalizado en los procesos de las personas que aprenden, lo que hace necesario repensar las teorías implícitas sobre el aprendizaje (Pozo, 2006). Volviendo a la enseñanza del tango y recordando las palabras de Beytelmann, lo que buscamos no es “un modelo para armar” (Beytelman, entrevista 2001) sino, decimos nosotros, un modelo para *pensar* haciendo música, o viceversa.

Entonces, si bien este trabajo no incluye un diseño didáctico, creemos que tanto la metodología de análisis propuesta como la forma de exposición de los resultados pueden oficiar de soporte para una enseñanza orientada a la producción.

Gran parte de los recorridos didácticos utilizados en las clases provienen de procesos previos de investigaciones formales o informales. Y cuando esas investigaciones se abordan desde un perfil de artista-docente-investigador los resultados pueden contener una singularidad vinculada a ese entramado. Quien practica al arte comprende desde otro lugar los materiales. También, es necesario desarrollar una forma de enseñar y de aprender que supere la transmisión de “secretos” o la mera copia de los *yeites* puntuales que se encuentre sostenida por una posible forma de comprender la articulación de los recursos: sus elementos, sus variantes, las posibilidades de equilibrio y de ruptura. Y que a partir de esta impronta se abra el recorrido para establecer nuevas formas de articular los materiales, que también vayan más allá de la incorporación de un elemento puntual, de algún guiño a otro género o de la yuxtaposición rústica; que jueguen con la posibilidad de un nuevo desarrollo

estético. Y así, luego de *contar hasta tres*, empezar a imaginar una nueva música.

En la primera parte de la tesis se presentó el entramado conceptual que sustenta la mirada cualitativa del objeto de estudio dentro de un corpus que reúne el recorrido de investigación, docencia y producción musical que hizo posible el estudio. Cada problemática desarrollada colaboró con el delineamiento del tema y con el enfoque para la profundización de su estudio, la interpretación de los resultados y la ponderación de sus potenciales aportes para la enseñanza y el aprendizaje.

Esta investigación también incluye un relevamiento inédito y la lectura crítica de la bibliografía disponible sobre la guitarra del tango —ya sea como tema principal o secundario de las ediciones— tanto desde abordajes musicológicos como didácticos, la revisión y cotejo de la terminología específica utilizada, y su articulación con ideas, impresiones y conceptos devenidos de las entrevistas a expertos y el intercambio y debate con intérpretes, docentes e investigadores. En este sentido, se entiende que el desarrollo conceptual resulta un aporte significativo para el tema.

En la segunda parte presentamos el estudio de los elementos constitutivos formales, texturales, rítmicos, armónicos y melódicos de la guitarra del tango, profundizamos en la individualización de la manera en que estos recursos se presentan en el devenir de las versiones. Señalamos cómo, en esa articulación con la forma, los recursos individuales toman sentido y se transforman en rasgos singulares de género y estilos.

Fue posible estudiar las instancias de producción musical en el tango interpretado en conjuntos con guitarras en acompañamiento al canto, estableciendo cómo se conforman las *versiones* musicales a través del *arreglo* y la *interpretación* musical. En este sentido fue posible identificar y nominar los recursos interpretativos que en cada época emplearon los guitarristas en conjuntos de tango como así también las frecuencias de utilización de esos recursos a lo largo de las versiones musicales, estableciendo funciones jerárquicas entre ellas y roles texturales de acompañamiento más frecuentes en los diversos conjuntos y los distintos estilos de interpretación de las épocas analizadas.

Advertimos que en la producción de cada conjunto de guitarras existen determinados acompañamientos que operan como *estructurantes* del devenir rítmico y otros que cumplen una función de ruptura de esa continuidad cuya aparición es *itinerante* a lo largo de la forma. Así, en las distintas épocas y referentes estas funciones se van modificando al punto de que algunos acompañamientos son inicialmente *itinerantes* y luego se “transforman” en *estructurantes*. Es importante señalar que estos resultados se restringen al acompañamiento de los conjuntos estudiados y no pretenden establecerse como regla general para todo el desarrollo de la guitarra del tango. No obstante, y en virtud de la experiencia interpretativa y la escucha atenta de gran cantidad de referentes, es muy fuerte la intuición de que algo similar ocurre en las demás agrupaciones con guitarra.

En el desarrollo del estudio, elaboramos algunas ideas singulares que vale la pena sintetizar:

- Pudimos establecer cierta continuidad de recursos de acompañamiento en guitarras entre las OT y el *tango canción*. En este sentido demostramos que José Ricardo, primer guitarrista en grabar tangos junto a Carlos Gardel, tenía un estilo de acompañamiento muy emparentado con la *primera guardia* del tango.
- También advertimos continuidades o vinculaciones en algunos recursos mínimos en cuanto al *fraseo* del canto: el recurso interpretativo de la detención del acompañamiento sobre una nota tenida del primer verso, tan característico de los arreglos de Gardel y sus *guitarristas*, *ya pueden rastrearse en versiones cantadas de la primera guardia*.
- *Como dijimos, Gardel también era guitarrista y por ello toca en las introducciones de varios tangos grabados entre 1917 y 1920, además de en los cortos de Morera de 1930. Señalamos también su conciencia armónica en simultaneidad con el canto, demostrada en la acertada mímica realizada por la mano izquierda que se advierte en sus cortos y películas.*

- Existe probada continuidad entre los *bordoneos* de las guitarras de la *primera guardia* y los *enlaces* de las guitarras en las épocas siguientes.<sup>93</sup>
- Hay una clara diferenciación entre el acompañamiento *marcato* y el que hemos denominado como *portato*. En este sentido, el aporte al área de conocimiento reside en la posibilidad de individualizar mejor un recurso puntual, el *portato*, con su potencialidad y uso diferenciado según épocas y referentes, en lugar de que pase inadvertido como una variante más del acompañamiento *marcato*.
- Las *síncopas*, *pesantes* y *paradas* son recursos presentes en toda la muestra del estudio. Lo que cambia es su rol *itinerante* —y dentro de esa categoría, de diferentes frecuencias de presentación— o *estructurante* según referentes y épocas.
- Los *arpeggios* directos, solos o sobre el *marcato*, *portato* o *pesante*, representan un recurso casi exclusivo de los conjuntos de guitarras. La experiencia de escucha y producción en el género así lo comprueban.
- Las *paradas* se presentan en los finales de frases o semifrases en estrecha relación con los finales de estrofas o versos.
- Siempre que termina una parte, ocurre algún recurso de *cierre* o *enlace* según la época. En las OT, como mínimo, se detiene el acompañamiento.

Para llegar a estos resultados, en las versiones estudiadas nos centramos en identificar las herramientas que los músicos tenían incorporadas como punto de partida para sonorizar el género: cómo la interpretación de cada obra es abordada con una matriz organizadora, variada, de múltiples opciones, pero con una gran coherencia interna en la disposición y el manejo de recursos.

En el estudio panorámico de los resultados fue posible advertir rupturas y continuidades entre las distintas épocas advirtiendo formas de resignificación de los recursos. Se construye así una posible línea de tiempo no homogénea, entendida como transformación y no como evolución, de los recursos guitarrísticos del género, que permite identificar cómo los procesos de resignificación de esos recursos admiten potencialmente nuevas versiones

---

<sup>93</sup> Con el Prof. Jurado, en el libro *Las guardias del tango* (2023), nos animamos a sugerir que esos *bordoneos* pueden ser el origen de todos *enlaces* del tango. No hay una búsqueda esencialista en este sentido, sino más bien un recorrido de posible procedencia desde “adentro del tango”

musicales con diferentes modos de uso en la producción contemporánea de tango en guitarras.

De alguna manera, esta mirada habilita la posibilidad de poner en funcionamiento los recursos “como son” pero también transgredirlos. Porque es tan importante el conocimiento, la experiencia, la vivencia y el marco social, como la ingenuidad, la experimentación, la apropiación con cierto desconocimiento ya que a partir de ello se abren nuevas posibilidades de renovación en los géneros musicales.

“El rasgo que define... la individualidad, originalidad y calidad musical no se encuentra en el nivel de la invención de nuevos materiales sonoros [...] sino en una relación singular creada por la especulación musical: la transformación del sonido y el gesto en la estructura musical” (Swanwick, 1991). Tanto en la producción como en la enseñanza, en un marco donde el género puede acotar las posibilidades de elaboración del lenguaje musical es imprescindible transitar una metodología de posibilidades diversas. La "especulación" con los materiales y sus posibles combinaciones y/o elaboraciones en la búsqueda de un "sonido" y "gesto" particular, se piensa como el modo más apropiado para la producción y enseñanza de estas músicas.

En virtud del recorrido realizado, reforzamos la idea de López Cano y San Cristóbal Opazo (2014) “el rasgo que mejor caracteriza la investigación artística (...) es que en ella la práctica musical tiene un papel fundamental” (p. 123). No hubiese sido posible el cierre de esta investigación sin el conocimiento empírico de la práctica musical dado que los conceptos y categorías propuestos se retroalimentan con la propia interpretación en la que el cuerpo también aporta certezas y limitaciones a las diversas conceptualizaciones.

La nomenclatura y exposición de los recursos representan en sí mismos parte de los resultados de la investigación ya que proponen algunas maneras originales de nominar, pensar, organizar y referir el hecho musical del tango en la guitarra. A su vez, las transcripciones musicales originales no solo han colaborado con la profundización del estudio y la confirmación de algunas hipótesis sino que representan un material potencialmente valioso para especialistas en el tema. Son herramientas de discusión y debate en cuanto al contenido puntual, es decir si reflejan “realmente” lo que está sonando, y también en cuanto a los modos de escritura: las formas de transcribir sonoridades

complejas principalmente desde aspectos rítmicos y tímbricos. A lo largo de la investigación hemos ensayado varias formas de reflejar con la escritura lo más acabadamente posible los materiales que se presentan en las versiones. Así, en algunos casos, se entendió más provechoso despojar de la partitura la información de alturas para centrarse en la información rítmica y poder observar de qué manera se articulaban, por ejemplo, los “descansos” melódicos del canto con las detenciones del acompañamiento o con los enlaces melódicos, más allá de sus componentes de altura, casi como una suerte de diálogo *percusivo*, sin notas definidas. En otros casos, es necesario consignar la partitura completa, con el mayor grado de detalle posible, con la mayor *sinceridad* en la tarea de transcripción —en la que se utilizan cabezas de notas que reflejan la seguridad de que es ese sonido el que está presente y otras cabezas de notas con cruces (x) cuando se estima la utilización de una altura que, en realidad, no se oye con precisión—. Ese trabajo minucioso, de escucha atenta, de filtrado en la equalización para resaltar determinadas frecuencias, la búsqueda de una velocidad de reproducción que dé cuenta de la utilización real de los instrumentos en cuanto a tonalidades y disposiciones de sonidos en la conformación de acordes, implica un proceso lento, paciente, y de gran demanda de tiempo. En relación con la especialidad de la persona lectora, se podrá apreciar este trabajo en el Anexo 2, Transcripciones, en el cual presentamos una síntesis de esos resultados.

Finalmente, y como referimos en la introducción, al concebir y estudiar la música popular y el tango en particular como parte de las manifestaciones sociales y culturales de nuestro país y Latinoamérica, se favorece la formación de artistas de perfil crítico conscientes y conectados desde su actividad con el pasado, presente y futuro de la cultura de nuestros pueblos.

La revisión de la historiografía política, social y musical en constante articulación con la producción artística plantea un abordaje singular del estudio del arte. Esto implica desarrollar una nueva mirada que interpele las concepciones tradicionalistas basadas en taxonomías estáticas de espacios de producción telúricos. La enseñanza en producción de arreglos y composición conduce a la consideración de los recursos discursivos de los géneros en procesos de transformación constante, con permanentes replanteos identitarios donde los

elementos inicialmente foráneos se amalgaman con los locales o “autóctonos” redefiniendo las condiciones de producción y circulación social.

El estudio sistemático del género y de la forma de utilización de los recursos guitarrísticos ha permitido avanzar en la comprensión de los modos de producción y articulación propios de esta música. La guitarra en el tango puede significar un importante campo de contenidos dentro de la formación del músico profesional y en esta investigación se ha trabajado con el fin de colaborar en la discusión acerca del conocimiento, difusión y apropiación del tango a partir de una identidad cultural dinámica situada en equilibrio entre la tradición y la innovación, atenta a la diversidad y la inclusión.

## Referencias

### A

- AHARONIÁN, Coriún, (2007) *La enseñanza institucional terciaria y las músicas populares*, en actas del I Congreso Latinoamericano en Formación Académica en Música Popular. Villa María: Universidad de Villa María.
- (2007) *Músicas populares del Uruguay*, Universidad de la República. Montevideo.
- (1990). "Direccionalidad sociocultural y concepto de versión en mesomúsica". V *Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires.
- (1997). "Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero". *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes.
- ALCHOURRÓN, Rodolfo [1991] (2007) *Composición y arreglos de música popular*. Buenos Aires: Melos.
- AYESTARÁN, Lauro, (1967) *El folklore musical Uruguayo*, Montevideo: Arca.
- [Circa 1965] (1996) *El tamboril y la comparsa*, Montevideo: Arca.

### B

- BAUMAN, Richard (1992) "Performance", en "Folklore, cultural performances, and popular entertainments. A Communications - centered Handbook, Richard Bauman editor, New York- Oxford. Oxford University Press, 1992: 41-49. Traducción Cecilia Benedetti y Carolina Crespo, grupo de investigación del proyecto UBACYT "Folclore en las grandes ciudades", Buenos Aires, 2004.
- BAUMAN, Richard (1989) "Estudios norteamericanos de folklore y transformación social: una perspectiva centrada en la actuación." Trad. Ada S.M. Fernández, en *Serie de Folklore* Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. 1989
- BELINCHE, Daniel; LARREGLE, María Elena (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata: Edulp.
- BENEDETTI, Héctor (2015) *Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- BEVILACQUA, Alfredo, A. (1911) *Escuela del tango. Tratado teórico práctico en Español, Francés é Italiano. Estudios Rítmicos para piano por Alfredo A. Bevilacqua*. Edición del autor: Alfredo A. Bevilacqua.
- BINDA, Enrique; GARCÍA BRUNELLI, Omar (2012) "El problema de la velocidad de los discos de 78rpm. Su incidencia en la historia estética del tango." Actas X Congreso IASPM-AL, Córdoba 18 al 22 de abril 2012.
- BLANCO, Oscar. (2000). "Introducción". En: Zubieta, A. M. (Dir.) *Cultura popular y cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.
- BORGES, Jorge Luis (1928) *El idioma de los argentinos*. Alianza Editorial, Buenos Aires, 1998.
- (1930. 1974) *Evaristo Carriego*. Alianza Editorial, Buenos Aires, 1998.
- BOTTO, Mariano (2015) *Cómo tocar tango en guitarra*. Buenos Aires: Melos.

BUREC, Lorena (2015) *Estilos guitarrísticos del tango en el Río de la Plata: un siglo de historia*. Buenos Aires: Autores de Argentina.

## C

CARABETTA, Silvia (2008). *Sonidos y silencios en la formación de los docentes de música*. Ituzaiingó: Maipue.

CHERTUDI, S. (1967). *El cuento folklórico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

CIRIO, Pablo (2009) *Tinta negra en el gris del ayer* Buenos Aires: Teseo.

CLARKE, Tomás (2018) "Tangos para una sola guitarra" en Revista Clang N°6, La Plata: Papel Cosido, Facultad de Bellas Artes.  
<https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/74938>

COLLI, Aníbal (2016) "El piano en la música cubana: desarrollo rítmico del son a la timba." en Actas y Memorias I Congreso Internacional de Música Popular: epistemología, didáctica y producción. ROMÉ, Santiago (Comp.) La Plata: Facultad de Bellas Artes, UNLP.

CCT CONICET-CENPAT (2020) Guía de lenguaje inclusivo no sexista.

## D

DE LARA, Tomás; RONCETTI DE PONTI, Inés [1968] (1981). *El tema del tango en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

DINZEL, Rodolfo (1994). *El tango, una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad*. Ediciones Corregidor, Bs.As.

DOMÍNGUEZ, María Eugenia (2012) "Poéticas de la relación: sobre las versiones en la murga y en una orquesta de tango." *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: Retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas*. En Actas del X Congreso de la Rama Latinoamericana IASPM Córdoba, Argentina. 1-22 de abril de 2012.

----- (2008) *Música Negra en el Río de la Plata: definiciones contemporáneas entre los jóvenes de Buenos Aires*. Revista Transcultural de Música. <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art22.htm>

----- (2009) *Suena el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e géneros rio-platenses em Buenos Aires*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.

## E

ENRÍQUEZ, Claudio "Pino" (2016), *El tango y sus posibilidades*, Buenos Aires: edición del autor.

----- (2019), *El tango y sus posibilidades 2*, Buenos Aires: edición del autor.

## F

FABBRI, Franco (2006) "Tipos, categorías y géneros musicales. ¿Hace falta una teoría? En Actas VII congresos IASPM-AL "Música Popular: cuerpo y escena en América Latina" La Habana 24 de Junio de 2006. Traducción: Marta García Quiñones.  
[http://www.francofabbri.net/files/Testi\\_per\\_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf](http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf)

- FAIN, Paulina (2010) *La Flauta en el tango*. Alemania: Ediciones Tango sin fin.
- FAIN, Paulina (2019) *Herramientas Fundamentales del tango*. <https://tangosinfin.store/producto/01-herramientas-fundamentales-del-tango/> [Última consulta: 09/02/2022]
- FALÚ, Juan (2011) *Cajita de música Argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación. Buenos Aires.
- FERRER, Horacio (1980) *El libro del tango. Arte popular de Buenos Aires* Barcelona: Antonio Tersol Editor.
- FESSEL, Pablo [1996] (2005). "Hacia Una Caracterización Formal del Concepto de Textura." en Revista Del ISM, 1(5), 75-93. <https://doi.org/10.14409/ism.v1i5.514>
- FISCHERMAN, Diego (1998). *La música del siglo XX*. Buenos Aires: Paidós.
- FISCHERMAN, Diego, (2004) *Efecto Beethoven, Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós
- FISCHERMAN, D. (2010) "La música no existe sin la interpretación". *Página 12*. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-18205-2010-06-06.html>
- FRIGERIO, Alejandro (2000) *Cultura Negra en el Cono Sur: representaciones en conflicto*. Buenos Aires, Ediciones de la Universidad Católica Argentina, Facultad de Ciencias Sociales y Económicas.
- FRITH, Simon [1996] *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós. (2014)
- FRITH, Simon [1996]. "Música e Identidad". En: Hall, Stuart; De Gay, Paul (Comps.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores, 2003.

## G

- GABIS, Claudio (2006) *Armonía Funcional*. Buenos Aires; Melos.
- GALLO, Ramiro (2017) *El violín en el tango*. Ediciones Tango sin fin: Buenos Aires.
- GARCÍA BLAYA, Ricardo. (S/F) "El cantor de tangos" <http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/cantores.asp>
- GARCÍA BRUNELLI, Omar (2010) *Discografía Básica del Tango*, Gourmet Musical, Buenos Aires.
- GARCÍA BRUNELLI, Omar (2015) "La cuestión del fraseo en el tango" en Revista el Instituto de Literatura Hispanoamericana, Zama N°7 <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/2195>
- GARCÍA BRUNELLI, Omar (2015) "Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile". En *El oído pensante* 3 (2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>
- GARCÍA BRUNELLI, Omar (2017) "Bases para una aproximación razonable a la cuestión del componente afro en el tango" en *Revista Argentina de Musicología* N°18. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología.
- GARCÍA BRUNELLI, Omar (2020) Comp. *El mudo del tango. Ocho estudios sobre Carlos Gardel*. Buenos Aires: INM, DAMUS.
- GARCÍA BRUNELLI, Omar (2014) en GOYENA, Héctor -Coord.- (2014) *Antología del tango rioplatense Vol. II 1920-1935 Selección sonora*. Buenos Aires: INM. "Carlos Vega".
- GARCIA CANCLINI, Néstor [1990] (2001) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

- GASCÓN, Juan. (2015). "El Espacio Desoído. Un estudio de las posibilidades texturales en el conjunto instrumental de dúo de guitarras" Tesis de Licenciatura. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/138643>
- GASCÓN, Juan.; POLEMANN, Alejandro (2022) "La consideración de la textura en la enseñanza de la música popular" JIDAP 2022. La Plata: Facultad de Artes
- GOBELLO, José (1980). *Crónica general del tango*. Editorial Fraterna, Bs.As.
- GOLDMAN, Gustavo. (2008) *Lucamba. Herencia africana en el tango*. 1870-1890, Montevideo: Perro Andaluz Ediciones.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo (2013) *Pensar la música desde américa latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo (2001). "Musicología popular en América Latina: síntesis de su logros, problemas y desafíos." En *Revista Musical Chilena*, 55(195), p. 38-64. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/485/398> [Última consulta: 28-04-2022]
- GRACIANO, Julián (2016) *Método de guitarra tango*. Melos: Buenos Aires.
- H
- HENRIQUEZ, Sebastián (2018) *La guitarra en el tango*. Buenos Aires: Tango Sin Fin.
- K
- KOHAN, Pablo (2014) en GOYENA, Héctor -Coord.- (2014) *Antología del tango rioplatense Vol. II 1920-1935 Selección sonora*. Buenos Aires: INM. "Carlos Vega".
- KOHAN, Pablo (2010) *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)*, Buenos Aires: Gourmet Musical.
- KOHAN, Pablo "Carlos Vega y la teoría hispanista del origen del tango" Buenos Aires
- L
- LAMAS, Hugo; BINDA, Enrique (1998) *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*. Buenos Aires: Ediciones Héctor L. Lucci.
- LENCINA, Teresita, y otros comp. (2009) *Escritos sobre tango*. Buenos Aires: Centro Feca Editores.
- (2011) *Escritos sobre tango Vol. 2* Buenos Aires: Centro Feca Editores
- LISKA, Mercedes Comp. (2012) *Tango. Ventanas del presente*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- LISKA, Mercedes; VENEGAS, Soledad Comp. (2016) *Tango. Ventanas del presente II*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- LISKA, Mercedes (2005) *Sembrando el viento. El estilo de Osvaldo Pugliese y la construcción de subjetividad desde el interior el tango*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- LÓPEZ CANO, Rubén (2011) "Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana." *Revista Consensus*, Nº 16. La Molina: UNIFE.
- LÓPEZ CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL OPAZO, Úrsula (2014) *Investigación Artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: ESMUC

LUCCI, Héctor (1997) Los Payadores VOI.1 y Vol.2 Colección de fonogramas

## M

- MADOERY, D. (2007). "Género-tema-arreglo. Marcos teóricos e incidencias en la educación de la música popular". En: *Actas I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular*. Córdoba: Universidad Nacional de Villa María.
- MADOERY, Diego (2000) "El arreglo en la música popular" en *Revista Arte e Investigación Año IV N°4*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 90-95.
- MAMONE, Pascual (2011) *Tratado de orquestación en estilos tangueros*. Altavoz Ediciones Musicales: Buenos Aires.
- MARCHINI, Liliana (2002) *El tango en el teatro. Entretelones de una época. (Parte 1)* Departamento de La Ciudad del Tango. Cuaderno de trabajo N°5, Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires.
- MARTÍN, Alicia (2011) "La investigación en folclore" en *Revista Clang N°3*, pp. 17-22, La Plata: Facultad de Bellas Artes. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/49590>
- MARTÍN, Alicia, Comp. (2005) *El folclore en las grandes ciudades*, Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- MARTINEZ, Alejandro. "El análisis formal de música popular: la oración y sus sub-tipos en ejemplos seleccionados del tango, folklore y rock argentinos" [en línea]. Jornada de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación, IX, 9-11 octubre 2012. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Buenos Aires. : <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/analisis-formal-musica-popular-martinez.pdf> [Última consulta: 07/02/2022]
- MITILINEOS, Pablo (2016) "Al son de la clave" en *Revista Clang N°4*. La Plata: Facultad de Bellas Artes, UNLP. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/53874>
- MICHELS, Ulrich (1982) *Atlas de la música, 1* Madrid: Alianza Atlas
- Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad (2021) (Re)Nombrar: guía para una comunicación con perspectiva de género Buenos Aires: Editorial MinGéneros, 2021.
- MEDEROS, Rodolfo (circa 1990) "El lenguaje del tango". Material didáctico de la EMPA. *mimeo*.
- MOREL, Hernán (2010) "*Milonga que va borrando fronteras*. Las políticas del patrimonio: un análisis del tango y su declaración como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad". *Revista Intersecciones en Antropología*, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires:166/173
- MOERETTINI, Mara; PERNIGOTTE, Romina; FERNÁNDEZ DÍAZ, Florencia (2021) "Tango en devenir". Buenos Aires: Romina Pernigotte.
- MORERA, Eduardo (1930) Cortos: "Así cantaba Carlos Gardel" Restauración realizada por Laboratorios GOTIKA (gotika.com) en el marco del Proyecto de Restauración de Películas de Carlos Gardel llevado adelante por la Fundación Cinemateca Argentina, con el apoyo de Mecenazgo Cultural del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

## N

NOVATI, Jorge -Coord.- (1980). *Antología del tango rioplatense Vol. 1*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

## O

OCHOA, Ana María (2003) *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

## P

PIGLIA, Enrique (1986) *Formas breves*. Anagrama

PIGNA, Felipe (2020) *Gardel*. Planeta: Buenos Aires.

PERALTA, Julián (2008) *La orquesta típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del Tango*. Julián Peralta, Buenos Aires.

POLEMANN, Alejandro (2021) "Una posibilidad para el tango" En Revista *Clang* N°7 La Plata: Papel Cosido, Facultad de Bellas Artes.  
<https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/149900>

----- (2019) "¿De qué color es el tango? Civilización y barbarie en la búsqueda del origen del tango." En actas 9ª JEIDAP FBA UNLP La Plata: Facultad de Bellas Artes.  
<https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/80523>

----- (2019): "La guitarra en el tango rioplatense. Tipos y modos de articulación de acompañamientos." en Actas 7º Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. Villa María: Universidad Nacional de Villa María.

----- (2015): "La construcción de la versión en la música popular. Un abordaje didáctico. En Música Popular. Epistemología y didáctica en la música Latinoamericana. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. <https://doi.org/10.35537/10915/52644>

----- (2015): "Ponele onda y 9ª bemol". Sobre vaguedades y tensiones en la enseñanza de la música popular. en Actas 5º Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. Villa María: Universidad Nacional de Villa María.  
<https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/112707>

----- (2014) *Enseñar música popular en el nivel superior: una aproximación a la didáctica de Gustavo Samela*. En actas III Jornadas de la Escuela de Música de Rosario. Rosario: UNR.  
<https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/74942>

----- (2013) *La versión en la música popular*. Revista Arte e Investigación N°9. La Plata: Facultad de Bellas Artes – UNLP.  
<https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39580>

----- (2011) *La clase de instrumento. Un espacio para la producción de sentido*. Revista *Clang* N°3. La Plata: Facultad de Bellas Artes – UNLP <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/49599>

----- (2008) *Conversaciones con Juan Falú* en Revista *Clang* N°2. La Plata: Facultad de Bellas Artes – UNLP  
<https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/49217>

----- (2004) *La guitarra en el tango. Recursos, técnicas y criterios interpretativos de acompañamiento de 1925 a 1970* Informe final Beca de Formación Superior UNLP (3ª Compaginación). *mimeo*

- POSETTI, Hernán (2014) *El piano en el tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango sin fin.
- PUJOL, Sergio (1999), *Historia del Baile. De la milonga a la disco*, Buenos Aires: Emecé Editores.
- (2012) *Cien años de música argentina* Buenos Aires: Editorial Biblos.
- POZO, Juan Ignacio; PUY PEREZ ECHEVERRÍA, María; TORRADO, José Antonio; LÓPEZ-ÍÑIGUEZ, Guadalupe (Coords.) (2020) *Aprender y enseñar música. Un enfoque centrado en los alumnos*. Madrid: Ediciones Morata S.L.
- POZO, Juan Ignacio; SCHEUER, Nora, PUY PEREZ ECHEVERRÍA, María; MATEOS, Mar, MARTÍN, Elena, DE LA CRUZ, Monserrat. (2006) *Nuevas formas de pensar la enseñanza y el aprendizaje. Las concepciones de profesores y alumnos*. Barcelona: Editorial GRAÓ.
- POZO, J. I. (1989) *Teorías Cognitivas del aprendizaje*. Madrid: Ediciones Morata.
- POLTI, Victoria (2016) "Nuevos tangos en Buenos Aires. Diálogos intergenéricos, porosidad e identidades compartidas" en Liska, Mercedes; Venegas, Soledad *Tango Ventanas del Presente II. De la gesta a contar la historia musical reciente*. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C.L.

## R

- ROMANO, Eduardo (1995). *Las letras del tango*. Editorial Fundación Ross, Rosario Pcia. de Santa Fe.
- ROMÉ, Santiago (2016). "La canción y la academia" en revista Clang N°4. La Plata: Facultad de Bellas Artes.  
<https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/74732>
- ROMERO, Gualberto Elio Milagro "Coco" (2006 [2013]) *La murga porteña. Historia de un viaje colectivo*. Ediciones CICCUS, Bs. As.
- ROMERO, Hugo (circa 1996) *El lenguaje del tango en la guitarra*, Material didáctico EMPA.
- ROMERO, Hugo (2011) *El lenguaje del tango en la guitarra*, Buenos Aires: [Estudiarmusica.com.ar](http://Estudiarmusica.com.ar)
- RUBIO, Luis (1985) "Comunicación y crisis" en Revista Manú, Año 1, N° 1.
- RUSSO, Juan Ángel *Letras de tango* Buenos Aires, Editorial Basílico.

## S

- SALAS, Horacio (1986). *El tango*. Editorial Planeta, Bs.As.
- SALGÁN, Horacio (2001) *Curso de tango*. Buenos Aires: edición del autor.
- SALGÁN, Horacio (2001) *Arreglos para orquesta típica: tradición e innovación en manuscritos originales*. Biblioteca Nacional, Asociación Civil TangoVia, Buenos Aires.
- SALTON, Ricardo (1988) "El tango Milongueta: un caso de intolerancia desacreditado por la realidad musicológica. Cierta paralelismo con otro caso reciente" en II Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología. *Mimeo*
- SAMELA, Gustavo. (2011) Congreso Argentino de Educadores Musicales FLADEM-Ar, Rosario, Santa Fé.
- SAMELA, Gustavo (2011) "Introducción del Estudio del Tango en La Universidad Nacional De La Plata" En Teresita Lencina (Comp.) (2011) *Escritos sobre*

*el tango Vol. 2 Cultura Rioplatense, Patrimonio de la humanidad* Buenos Aires: Centro Feca Ediciones.

SAMELA, Gustavo; POLEMANN, Alejandro, JURADO, Martín. *Las guardias del tango. Recursos para la producción musical*. En prensa.

SAMELA, Gustavo; POLEMANN, (2006). *El lenguaje musical del tango. Las tres Guardias*. Cátedra de Tango FBA, UNLP. mimeo

SÁNCHEZ, Octavio (2000) "Prácticas de Producción en la Música Popular" en actas IASPM III Bogotá: IASPM.

SCHOENBERG, A. [1967] (2004): *Fundamentos de la composición Musical*. Madrid: Real Musical.

SELLES, Roberto (2010) *El origen del tango* Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri Editor

SIERRA, Luis Adolfo (1976). *Historia de la orquesta típica*. A. Peña Lillo Editor, Buenos Aires.

STEIMBERG, Oscar (2002) "Géneros" en: *Términos Críticos de Sociología de la Cultura*. Dir. Carlos Altamirano. Buenos Aires: Editorial Paidós.

SCHOENBERG, Arnold [1922] (1974) "Tratado de armonía" Madrid: Real Musical – Editores.

SWANWICK, Keith, *Música, pensamiento y educación*, Morata, Madrid, 1991.

U

ULLA, Noemí (1967), *Tango, rebelión y nostalgia*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982.

VARCHAUSKY, Ignacio (2018) *El contrabajo en el tango*. Ediciones Tango sin fin: Buenos Aires.

VARELA, Gustavo (2016) *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en argentina*. Paidós: Buenos Aires.

V

VARELA, Gustavo (2016) *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina* Buenos Aires: Paidós.

VEGA, Carlos (1936), "El tango argentino" en *Danzas y canciones argentinas*. Buenos Aires 1936.

----- (1944) *Panorama de la Música popular Argentina*

----- (1965) *Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos*.

W

Willems, Edgar [1954] (1979) *El ritmo musical*. Buenos Aires: Eudeba.

WOLFF, Eva (2018) *El bandoneón en el tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango sin fin.

Z

ZUBIETA, Ana María y otros, *Cultura popular y cultura de masas*, Paidos, Bs. As., 2000.

#### Sitios de internet:

Todotango.com: <https://www.todotango.com/>

El tango y sus invitados: <https://www.eltangoysusinvitados.com/>

Centro de estudios Gardelianos: [quienesgardel.com.ar](http://quienesgardel.com.ar):

<https://www.tangos78rpm.com/mdocs-posts/discografia-de-carlos-gardel-quienesgardel-com-ar/>

Fundación Internacional Carlos Gardel <https://fundacioncarlosgardel.org/>

### **Colecciones, actas y publicaciones periódicas**

AAVV, *La historia del tango*. Corregidor, 1977.

AAVV, Clang, Revista de música, La Plata: Papel Cosido. Facultad de Artes, UNLP. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/revistas/clang.html>

AAVV, IASPM Rama Latinoamericana. Actas <https://iaspmal.com/>

AAVV, Tango de Colección, Clarín, 2005.

### **Películas y videos**

ALBORNOZ, Rodrigo (2022) Seminario “Las guitarras de Gardel” Realizado en la biblioteca del Instituto Nacional de Musicología el 9/4/2022. <https://www.youtube.com/watch?v=-k4915yFsil&t=1486s>

MORERA, Eduardo (1930) Cortometrajes de Carlos Gardel. Restauración Laboratorios GOTIKA ([gotika.com](http://gotika.com)), en el marco del Proyecto de Restauración de Películas de Carlos Gardel llevado adelante por la Fundación Cinemateca Argentina, con el apoyo de Mecenazgo Cultural del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Canchero (De Biassi-C. Flores) <https://www.youtube.com/watch?v=YhdcatY Ms>

Palermo Trío. Festival de guitarras de Vendome (Francia) en abril de 2005. Las guitarras son Bartolomé Palermo, Felipe Trainé y Adrián Lacruz <https://www.youtube.com/watch?v=7IGfeU6XrSM>

Roberto Grella acompaña Las Cuarenta (Grella-Gorrindo) en La Botica del Tango de Bergara Leumann <https://www.youtube.com/watch?v=dPI3cpVONFQ>

Discografía: Ver Anexo 1 Muestras.

# ANEXOS

# Anexo 1

## Muestras

## Anexo 1. A: Muestras Principales

Nº	Grupo	OBRA	AUTORXS-COMPOSITORXS	CONJUNTO	Guitarristas	Vers.
1	Típicas	Ahí nomás	M. O. Campoamor	OT Emilio Greco	Sin datos	1911
2	Típicas	La chirimoya argentina	A. Mathon	A. Mathon y OT	Sin datos	1912
3	Típicas	Emancipación	A. Bevilacqua	OT Pacho Maglio	Luciano Ríos	1912
4	Típicas	Emancipación	A. Bevilacqua	OT Pacho Maglio	Luciano Ríos	1912
5	Típicas	El apache argentino	M. Aróztegui	OT Pacho Maglio	Luciano Ríos	1913
6	Típicas	El apache argentino	M. Aróztegui - A. Mathon	A. Mathon	Sin datos	1913
7	Típicas	Argañaraz	R. Firpo	OT Alfredo E. Gobbi	Sin datos	1913
8	Típicas	Lágrimas	E. Arolas	OT Félix Camarano	Félix Camarano	1916
9	Típicas	Lágrimas	E. Arolas	OT Félix Camarano	Félix Camarano	1916
10	Típicas	Tinta Verde	A. Bardi	Quinteto Atlanta	Sin datos	1916
11	Típicas	La Payanca	A.P. Berto	F. Bianco - OT Arolas	Emilio Fernández	1917
12	Gardel	Mi noche triste	P. Contursi – S. Castriota	Gardel con guitarras	Ricardo	1917
13	Gardel	Ivette	P- Contursi – Costa – Roca	Gardel con guitarras	Ricardo	1920
14	Gardel	La cautiva	N. Córdoba – G. Flores	Gardel con guitarras	Ricardo-Barbieri	1922
15	Gardel 25	Caminito	G. Coria Peñaloza / J.D. Filiberto	Gardel con guitarras	Ricardo-Barbieri	1926
16	Gardel 25	La Gayola	Taggini / Tuegols	Gardel con guitarras	Ricardo-Barbieri	1927
17	Gardel 25	Compadrón	L. Visca / E. Cadícamo	Gardel con guitarras	Ricardo-Barbieri	1927
18	Gardel 25	Mala Entraña	E. Maciel / E. C. Flores	Gardel con guitarras	Ricardo-Barbieri	1927
19	Gardel 25	Mano a mano	Flores / Gardel / Razzano	Gardel con guitarras	Ricardo-Barbieri	1927
20	Gardel 25	Aquel muchacho triste	J. De Grandis	Gardel con guitarras	Ricardo-Barbieri-Aguilar	1928
21	Gardel 25	Chorra	E.S. Discépolo	Gardel con guitarras	Ricardo-Barbieri-Aguilar	1928
22	Gardel 25	Esta noche me emborracho	E. S. Discépolo	Gardel con guitarras	Ricardo-Barbieri	1928
23	Gardel 25	Farabute	A. Casciani / J. Barreiro	Gardel con guitarras	Ricardo-Barbieri-Aguilar	1928
24	Gardel 25	Que vachache	E. S. Discépolo	Gardel con guitarras	Ricardo-Barbieri	1928
25	Gardel 25	Haragán	E. Delfino / M. Romero	Gardel con guitarras	Barbieri-Aguilar	1929
26	Gardel 25	Que fenómeno	A. Aieta / E. Dizeo	Gardel con guitarras	Barbieri-Aguilar	1929
27	Gardel 25	Yira, yira	E. S. Discépolo	Gardel con guitarras	Barbieri-Aguilar-Riverol	1930
28	Gardel 25	Tomo y obligo	M. Romero / C. Gardel	Gardel con guitarras	Barbieri-Riverol-Vivas	1931
29	Gardel 25	Acquaforte	Catán / Petrossi	Gardel con guitarras	Barbieri-Riverol-Pettorossi- Vivas	1933
30	Gardel 25	Al mundo le falta un tornillo	J. M. Aguilar / E. Cadícamo	Gardel con guitarras	Barbieri-Riverol-Pettorossi-Vivas	1933

## Anexo 1. A: Muestras Principales

31	Rivero 50	Audacia	C.E. Flores / H. La Rocca	Rivero con guitarras	Pagés-Pesoa-Carné-Achával y Milton	1950
32	Rivero 50	Para vos, hermano tango	D.R.	Rivero con guitarras	Pagés-Pesoa-Carné-Achával y Milton	1950
33	Rivero 50	Primero yo	J. Rial (h) / R. Rossi	Rivero con guitarras	Pagés-Pesoa-Carné-Achával y Milton	1950
34	Rivero 50	En la vía	E. Escaris Méndez / N. Vaccaro	Rivero con guitarras	Pagés-Pesoa-Carné-Achával y Milton	1951
35	Rivero 50	Cuando me entrés a fallar	C. E. Flores / M Aguilar	Rivero con guitarras	Pagés-Pesoa-Carné-Achával y Milton	1952
36	Rivero 50	Olvidado	E. Cadícamo / G. Barrieri	Rivero con guitarras	Pagés-Pesoa-Carné-Achával y Milton	1952
37	Rivero 50	Como querés que te quiera	H. Marcó	Rivero con guitarras	Pagés-Pesoa-Carné-Achával y Milton	1953
38	Rivero 50	Pa'l nene	M. Battistella / E. Rivero	Rivero con guitarras	Pagés-Pesoa-Carné-Achával y Milton	1953
39	Rivero 50	Y taconeando salió	E. Garrido / M. Papavero	Rivero con guitarras	Pagés-Pesoa-Carné-Achával y Milton	1953
40	Rivero 70	Como abrazado a un rencor	Rossi / Podestá	Rivero con guitarras	Del Pino-Morán-Barceló-Grela	1967
41	Rivero 70	El Motivo	J.C. Cobián / P. Contursi	Rivero con guitarras	Del Pino-Morán-Barceló-Grela	1967
42	Rivero 70	Lloró como una mujer	C. Flores / S.M. Aguilar	Rivero con guitarras	Del Pino-Morán-Barceló-Grela	1967
43	Rivero 70	Mi vieja viola	H. Correa - O. F. Frías	Rivero con guitarras	Del Pino-Morán-Barceló-Grela	1967
44	Rivero 70	Atenti pebeta	C. Flores / C. Ortiz	Rivero con guitarras	Del Pino-Morán-Barceló-Grela	1968
45	Rivero 70	La Gayola	Taggini / Tuegols	Rivero con guitarras	Del Pino-Morán-Barceló-Grela	1968
46	Rivero 70	Te lo digo por tu bien	O. Valles	Rivero con guitarras	Del Pino-Morán-Barceló-Grela	1968

## Anexo 1. B: Muestras Generales

Nº	G.	OBRA	AUTORXS-COMPOSITORXS	Vers.
1	T.	Ahí nomás	M. O. Campoamor	1911
2	T.	La chirimoya argentina	A. Mathon	1912
3	T.	Emancipación	A. Bevilacqua	1912
4	T.	El apache argentino	M. Aróztegui - A. Mathon	1913
5	T.	Argañaraz	R. Firpo	1913
6	T.	Lágrimas	E. Arolas	1916
7	T.	Tinta Verde	A. Bardí	1916
8	T.	La Payanca	A.P. Berto	1917
9	G.	Mi noche triste	Samuel Castriota - Pascual Contursi	1917
10	G.	Flor de fango	Augusto Umberto Gentile ("Augusto Alberto Gentile") - Pascual Contursi	1918
11	G.	De vuelta al bulín	José Julián Martínez ("Gallego") - Pascual Contursi	1919
12	G.	Carne de cabaret	Pacífico Víctor Lambertucci ("Jacinto Lucero") - Luis Pedro Víctor Vicente Roldán ("Luis Candela")	1920
13	G.	Ivette	Costa - Roca - Pascual Contursi	1920
14	G.	Milonguita	Enrique Pedro Delfino ("Delfy" / "Rock" / "Dreyfus") - Samuel Linning (= Samuel Guillermo Eduardo Linnig)	1920
15	G.	Muñequita	Francisco Juan Lomuto ("Pancho Laguna") - Adolfo Carlos Herschel	1920
16	G.	Pobre paica	Juan Carlos Cobián ("El Aristócrata del Tango" / "Goubián") - Pascual Contursi	1920
17	G.	Que quieres con esa cara	Eduardo Arolas (= Lorenzo Eduardo Arola) - Pascual Contursi	1920
18	G.	Cielito mio	Emilio Augusto Oscar Fresedo ("L. Dofre") - Osvaldo Nicolás Fresedo ("El Pibe de La Paternal")	1921
19	G.	El pañuelito	Juan de Dios Filiberto ("Oscar de Ramenti") (= Oscar Juan de Dios Filiberti) - Gabino Coria Peñaloza	1921
20	G.	La copa del olvido	Enrique Pedro Delfino ("Delfy" / "Rock" / "Dreyfus") - Bartolomé Ángel Venancio Alberto Vaccarezza	1921
21	G.	La percanta esta triste	Vicente Greco ("Garrote")	1921
22	G.	Margot	José Ricardo Soria ("Negro") - Celedonio Esteban Flores ("Negro Cele")	1921
23	G.	Muñequita de lujo	Enrique Pedro Delfino ("Delfy" / "Rock" / "Dreyfus") - Pedro Numa Córdoba ("Numa Criollo" / "José Arolas")	1921
24	G.	Que has hecho de mi cariño	Juan Félix Maglio ("Pacho" / "Oglima") - José González Castillo ("Juan de León")	1921
25	G.	Zorro gris	Rafael Eulogio Tuegols - Francisco García Jiménez ("Joe Francis")	1921
26	G.	Camarada	Francisco Canaro ("Pirincho" / "Ronaca") (= Francisco Canarozzo) - Juan Canaro ("Macaco") (=Juan Canarozzo) - Juan Andrés Caruso	1922
27	G.	Cordoba	Miguel Dorly (= Miguel Ángel D'Errico) - Juan Andrés Caruso	1922
28	G.	El patotero sentimental	Manuel Jovés - Manuel Romero ("Julio Romero")	1922
29	G.	El taita del arrabal	José Padilla Sánchez - Luis Bayón Herrera - Manuel Romero ("Julio Romero")	1922
30	G.	El tango de la muerte	Horacio Mackintons - Alberto Aureliano Novión	1922
31	G.	La brisa	Francisco Canaro ("Pirincho" / "Ronaca") (= Francisco Canarozzo) - Juan Canaro ("Macaco") (=Juan Canarozzo) - Juan Andrés Caruso	1922
32	G.	La cartita	Juan de Dios Filiberto ("Oscar de Ramenti") (= Oscar Juan de Dios Filiberti) - Gabino Coria Peñaloza	1922

## Anexo 1. B: Muestras Generales

33	G.	La cautiva	Carlos V. G. Flores ("Negro Flores") (= Alejandro Carlos Vicente Geroni Flores) - Pedro Numa Córdoba ("Numa Criollo" / "José Arolas")	1922
34	G.	La maleva	Antonio Buglione ("Antonio Reyes") - Mario Alberto Pardo	1922
35	G.	La mascotita	Félix Scolatti Almeyda - Jorge Alfredo Luque Lobos ("Quelú")	1922
36	G.	La provinciana	Manuel Jovés - Manuel Romero ("Julio Romero")	1922
37	G.	Loca	Manuel Jovés - Antonio Martínez Viérgol ("Sastre del Campillo")	1922
38	G.	Los indios	Francisco Canaro ("Pirincho" / "Ronaca") (= Francisco Canarozzo) - Juan Andrés Caruso	1922
39	G.	Madre	Francisco Nicolás Pracánico ("Pancho") - Verminio Servetto (= Juan Tomás Servetto)	1922
40	G.	Nido de amor	Samuel Castriota - Juan Andrés Caruso	1922
41	G.	Pobre corazoncito	Antonio Scatasso - Pascual Contursi	1922
42	G.	Pobre vieja	Roberto Emilio Goyheneche	1922
43	G.	Polvorin	José Julián Martínez ("Gallego") - Manuel Romero ("Julio Romero")	1922
44	G.	Porotita	Enrique Pedro Delfino ("Delfy" / "Rock" / "Dreyfus") - Antonio Martínez Viérgol ("Sastre del Campillo")	1922
45	G.	Sufra	Francisco Canaro ("Pirincho" / "Ronaca") (= Francisco Canarozzo) - Juan Andrés Caruso	1922
46	G.	Alma porteña	Vicente Greco ("Garrote")	1923
47	G.	Amor perdido	Eduardo Bonessi	1923
48	G.	Buenos aires	Manuel Jovés - Manuel Romero ("Julio Romero")	1923
49	G.	Cartitas perfumadas	Ángel Greco - Juan Andrés Caruso	1923
50	G.	Celeste y blanco	Luis Teisseire - Arturo Kolben (= Arturo Samuel Kolbenheyer)	1923
51	G.	Clarita	Domingo Fortunato - José González Castillo ("Juan de León")	1923
52	G.	Como los nardos en flor	Zenón Mario Lespés - Justo Julián Teófilo Lespés - Eduardo Ildefonso Viera ("E. V.")	1923
53	G.	Desdichas	Augusto Umberto Gentile ("Augusto Alberto Gentile") - Pascual Contursi	1923
54	G.	Desengaño	Francisco Canaro ("Pirincho" / "Ronaca") (= Francisco Canarozzo) - Juan Canaro ("Macaco") (=Juan Canarozzo) - Juan Andrés Caruso	1923
55	G.	El arroyito	Samuel Castriota - Celedonio Esteban Flores ("Negro Cele")	1923
56	G.	El curdela	Juan Félix Maglio ("Pacho" / "Oglima") - Jorge Alfredo Luque Lobos ("Quelú")	1923
57	G.	El huerfano	Anselmo Alfredo Aieta - Francisco García Jiménez ("Joe Francis")	1923
58	G.	El pinche	Francisco Canaro ("Pirincho" / "Ronaca") (= Francisco Canarozzo) - Juan Canaro ("Macaco") (=Juan Canarozzo) - Juan Andrés Caruso	1923
59	G.	El ramito	Juan de Dios Filiberto ("Oscar de Ramenti") (= Oscar Juan de Dios Filiberti) - Luis Teisseire - Gabino Coria Peñaloza	1923
60	G.	El rey del cabaret	Enrique Pedro Delfino ("Delfy" / "Rock" / "Dreyfus") - Manuel Romero ("Julio Romero")	1923
61	G.	Hacete tonadillera	Ángel Greco	1923
62	G.	La chacarera	José Servidio ("Balija") - Juan Félix Maglio ("Pacho" / "Oglima") - Juan Andrés Caruso	1923
63	G.	La mariposa	Pedro Mario Maffia ("El Pibe de Flores") (= Pedro Mario Maffía) - Celedonio Esteban Flores ("Negro Cele")	1923
64	G.	La muchacha	Roberto Firpo - José A. Ferreyra ("Negro Ferreyra") (= José Agustín Ferreyra Saavedra) - Leopoldo M. Torres Ríos	1923
65	G.	Lo que fuiste	Rafael Eulogio Tuegols - Francisco García Jiménez ("Joe Francis")	1923
66	G.	Mano a mano	Carlos Gardel - José Francisco Razzano ("Pepe el Oriental" / "Orientalito") - Celedonio Esteban Flores ("Negro Cele")	1923

## Anexo 1. B: Muestras Generales

67	G.	Mentias	Juan de Dios Filiberto ("Oscar de Ramenti") (= Oscar Juan de Dios Filiberti) - Milón E. Mujica (= Miguel Andrés Camino)	1923
68	G.	Mi refugio	Juan Carlos Cobián ("El Aristócrata del Tango" / "Goubián") - Pedro Numa Córdoba ("Numa Criollo" / "José Arolas")	1923
69	G.	Midinette porteña	Rafael Eulogio Tuegols - Carlos Camba ("El Hombre Pentagrama")	1923
70	G.	Nubes de humo	Manuel Romero ("Julio Romero") - Manuel Jovés	1923
71	G.	Padre nuestro	Enrique Pedro Delfino ("Delfy" / "Rock" / "Dreyfus") - Bartolomé Ángel Venancio Alberto Vaccarezza	1923
72	G.	Pobre milonga	Manuel Jovés - Manuel Romero ("Julio Romero")	1923
73	G.	Pobres flores	Francisco Nicolás Pracánico ("Pancho") - Verminio Servetto (= Juan Tomás Servetto)	1923
74	G.	Sobre el pucho	Sebastián Piana - José González Castillo ("Juan de León")	1923
75	G.	Tierra del fuego	Francisco Juan Lomuto ("Pancho Laguna")	1923
76	G.	Tierrita	Agustín Bardi - Juan Andrés Caruso	1923
77	G.	Una pena	Adolfo Leopoldo Rosquellas ("Pancho") - Arturo Luis Albert	1923
78	G.	Viejecita mia	Carlos Marcucci ("El Pibe de Wilde") - Enrique Dizeo ("Ozedi")	1923
79	G.	Argentina	Vicente Greco ("Garrote")	1924
80	G.	Aromas	Emilio Augusto Oscar Fresedo ("L. Dofre") - Osvaldo Nicolás Fresedo ("El Pibe de La Paternal")	1924
81	G.	Beso ingrato	Rafael Eulogio Tuegols - Carlos Camba ("El Hombre Pentagrama")	1924
82	G.	Cascabelito	José Böhr ("El Artista Andariego") - Juan Andrés Caruso	1924
83	G.	Congojas	Juan Félix Maglio ("Pacho" / "Oglima") - Enrique Carrera Sotelo	1924
84	G.	De flor en flor	Eduardo Bonessi - Domingo Gallicchio	1924
85	G.	Desolacion	Adolfo Rafael Avilés - Eduardo Ildefonso Viera ("E. V.")	1924
86	G.	Destino	Antonio Polito ("Antonio Timarni") - Aníbal Imperiale ("Empir Elair")	1924
87	G.	El alma que siente	José Servidio ("Baliya") - Celedonio Esteban Flores ("Negro Cele")	1924
88	G.	El besito	Juan de Dios Filiberto ("Oscar de Ramenti") (= Oscar Juan de Dios Filiberti) - Gabino Coria Peñaloza	1924
89	G.	El consentido	Emilio Antonio Iribarne - Cancio Millán (= Juan Cancio Millán Bonell) - Mario N. Valdéz	1924
90	G.	El olivo	Antonio Scatasso - Domingo Julio Vivas ("Negro") - Carlos Ponciano Cabral	1924
91	G.	Francesita	Enrique Pedro Delfino ("Delfy" / "Rock" / "Dreyfus") - Bartolomé Ángel Venancio Alberto Vaccarezza	1924
92	G.	Griseta	Enrique Pedro Delfino ("Delfy" / "Rock" / "Dreyfus") - José González Castillo ("Juan de León")	1924
93	G.	Hollin	José María Rizzuti - Amadeo Héctor Canale	1924
94	G.	Il piccolo navio	Luis Riccardi - Juan Andrés Caruso	1924
95	G.	La cabeza del italiano	Antonio Scatasso - Francisco Antonio Bastardi	1924
96	G.	La enmascarada	Paquita Bernardo (= Francisca Cruz Bernardo) - Francisco García Jiménez ("Joe Francis")	1924
97	G.	La mentirosa	Anselmo Alfredo Aieta - Francisco García Jiménez ("Joe Francis")	1924
98	G.	La mina del ford	Antonio Scatasso - Fidel del Negro - Pascual Contursi - Enrique Pedro Maroni	1924
99	G.	La vuelta de rocha	Juan de Dios Filiberto ("Oscar de Ramenti") (= Oscar Juan de Dios Filiberti) - Gabino Coria Peñaloza	1924
100	G.	Macachin flor de los llanos	Francisco Aranaz ("Pancho") - Gondrán Ellauri Obligado	1924
101	G.	Mia	José Böhr ("El Artista Andariego") - Juan Andrés Caruso	1924

## Anexo 1. B: Muestras Generales

102	G.	Milonga fina	José Servidio ("Balijsa") - Celedonio Esteban Flores ("Negro Cele")	1924
103	G.	Misterio	Hugo Ricardo Baralis - Carlos Camba ("El Hombre Pentagrama")	1924
104	G.	No le digas que la quiero	Enrique Pedro Delfino ("Delfy" / "Rock" / "Dreyfus") - Bartolomé Ángel Venancio Alberto Vaccarezza	1924
105	G.	Nunca mas	Oscar Lomuto (= Pascual Tomás Lomuto) - Francisco Juan Lomuto ("Pancho Laguna")	1924
106	G.	Perdoname señor	Francisco Nicolás Pracánico ("Pancho") - Verminio Servetto (= Juan Tomás Servetto)	1924
107	G.	Pobre amigo	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro") - José Rial	1924
108	G.	Pobre madrecita	Ángel Greco - Juan Andrés Caruso	1924
109	G.	Por un tango	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro")	1924
110	G.	Principe	Anselmo Alfredo Aieta - Rafael Eulogio Tuegols - Francisco García Jiménez ("Joe Francis")	1924
111	G.	Sacate la caretita	José Francisco Schumacher ("Inglesito") - Elías Luis Cosenza / Juan Andrés Caruso	1924
112	G.	Se acuerdan muchachos	Enrique Pedro Delfino ("Delfy" / "Rock" / "Dreyfus") - Pablo Marcelino Suero ("Gordo")	1924
113	G.	Si supieras	Gerardo Hernán Matos Rodríguez ("Becho") - Pascual Contursi - Enrique Pedro Maroni	1924
114	G.	Sin madre	Alfredo Eusebio Gobbi ("Gaucha Alegría" / "Gobbino el 77" / "Sr. Campos")	1924
115	G.	Sombras	Francisco Nicolás Pracánico ("Pancho") - Verminio Servetto (= Juan Tomás Servetto)	1924
116	G.	Sueño marchito	Antonio Polito ("Antonio Timarni") - Timarni	1924
117	G.	Talan talan	Enrique Pedro Delfino ("Delfy" / "Rock" / "Dreyfus") - Bartolomé Ángel Venancio Alberto Vaccarezza	1924
118	G.	Tesorito	Adolfo Rafael Avilés - Juan Andrés Caruso	1924
119	G.	Todo corazon	Julio De Caro ("José Julián") - José María Ruffet ("Ícaro")	1924
120	G.	Tranco a tranco	Juan Félix Maglio ("Pacho" / "Oglima") - Juan Andrés Caruso	1924
121	G.	Acuarelita de arrabal	Catulo Castillo (= Ovidio Catulo González Castillo) - José González Castillo ("Juan de León")	1925
122	G.	Adios para siempre	Antonio Scatasso - Bartolomé Ángel Venancio Alberto Vaccarezza	1925
123	G.	Amigazo	Juan de Dios Filiberto ("Oscar de Ramenti") (= Oscar Juan de Dios Filiberti) - Francisco Brancatti - Juan Miguel Velich ("Moloney Reyme")	1925
124	G.	Añorando	Lorenzo Spinetto (= Lorenzo Caetta)	1925
125	G.	Aquella noche	Julio De Caro ("José Julián") - Carlos Augusto González Illescas ("Carlos González")	1925
126	G.	Ave cantora	Rafael Rossi (= Rafael Rossa) - Eugenio Cárdenas (= Asencio Eugenio Rodríguez)	1925
127	G.	Callecita de mi barrio	Alberto Nicolás Laporte - Otelo Gasparini (= Otelo Gasparini) - Enrique Pedro Maroni	1925
128	G.	Caminito del taller	Catulo Castillo (= Ovidio Catulo González Castillo)	1925
129	G.	Caricias	María Isolina Godard ("M.I.G." / "Maruca" / "M. Dradog") - Juan Andrés Caruso	1925
130	G.	Cicatrices	Adolfo Rafael Avilés - Enrique Pedro Maroni	1925
131	G.	Corto de genio	Pedro Polito - Andrés Lorenzo Seitún ("Cholo")	1925
132	G.	Deja el conventillo	Antonio Scatasso - Paco Ruiz Paris ("Paco Peco") (= Francisco Ruiz Puchs)	1925
133	G.	El bulin de la calle ayacucho	José Servidio ("Balijsa") - Luis Servidio ("Gordo") - Celedonio Esteban Flores ("Negro Cele")	1925
134	G.	El once	Emilio Augusto Oscar Fresedo ("L. Dofre") - Osvaldo Nicolás Fresedo ("El Pibe de La Paternal")	1925

## Anexo 1. B: Muestras Generales

135	G.	Entra nomas	Juan Bautista Domingo Rezzano - Francisco Antonio Bastardi	1925
136	G.	Fea	Horacio Pettorossi ("El Marqués") (= Horacio Gemignani Pettorossi) - Alfredo Navarrine ("Pigmeo")	1925
137	G.	Flor de cardo	Miguel Zoilo Correa ("Negro") - Eugenio Cárdenas (= Asencio Eugenio Rodríguez)	1925
138	G.	Galleguita	Horacio Pettorossi ("El Marqués") (= Horacio Gemignani Pettorossi) - Alfredo Navarrine ("Pigmeo")	1925
139	G.	Guamini	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro") - Eugenio Cárdenas (= Asencio Eugenio Rodríguez)	1925
140	G.	Idilio campero	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro")	1925
141	G.	Jiron de pampa	Pascual Domingo Mazzeo - Enrique Dizeo ("Ozedi")	1925
142	G.	La cuyanita	Juan Félix Maglio ("Pacho" / "Oglima") - Jorge Alfredo Luque Lobos ("Quelú")	1925
143	G.	Langosta	Juan de Dios Filiberto ("Oscar de Ramenti") (= Oscar Juan de Dios Filiberti) - Juan Andrés Bruno ("Julio A. Burón")	1925
144	G.	Leguisamo solo	Modesto Hugo Papávero ("Luis del Cerro")	1925
145	G.	Mala	Emilio Antonio Iribarne - Víctor Juan Teodoro Trysi ("El Rey de los Boston") - Juan Andrés Caruso	1925
146	G.	Maldita vision	Manlio Francia - José César Barros Montero	1925
147	G.	Maniqui	Carlos V. G. Flores ("Negro Flores") (= Alejandro Carlos Vicente Geroni Flores) - Enrique Dizeo ("Ozedi")	1925
148	G.	Mano mora	Luis Teisseire - Jaime Lloret Reos	1925
149	G.	Mentiras	Luis Minervini ("Luisito") - Francisco García Jiménez ("Joe Francis")	1925
150	G.	Mi guitarra	Domingo Greco - Juan Andrés Caruso	1925
151	G.	Mi querer	Mario Canaro (= Mario Carmelo Canarozzo) - Juan Andrés Caruso	1925
152	G.	Milonguera	José María Aguilar ("Indio")	1925
153	G.	Mis espuelas	Francisco Isidro Emilio Martino ("Pancho")	1925
154	G.	Muchachita de montmartre	Osvaldo Nicolás Fresedo ("El Pibe de La Paternal") - José Antonio Saldías ("Rubén Fastrás")	1925
155	G.	Oh penas mias	Manuel Cuesta Silva	1925
156	G.	Oiga amigo	Alfredo Navarrine ("Pigmeo") - Julio Plácido Navarrine	1925
157	G.	Organito la de tarde	Catulo Castillo (= Ovidio Catulo González Castillo) - José González Castillo ("Juan de León")	1925
158	G.	Oro y seda	Osvaldo Nicolás Fresedo ("El Pibe de La Paternal") - Amadeo Héctor Canale	1925
159	G.	Oro y seda	Osvaldo Nicolás Fresedo ("El Pibe de La Paternal") - Amadeo Héctor Canale	1925
160	G.	Pa' que te acordés	Francisco Juan Lomuto ("Pancho Laguna") - Andrés Lorenzo Seitún ("Cholo")	1925
161	G.	Pedime lo que queres	Francisco Canaro ("Pirincho" / "Ronaca") (= Francisco Canarozzo) - Juan Andrés Caruso	1925
162	G.	Pobre chica	Emilio Augusto Oscar Fresedo ("L. Dofre") - Osvaldo Nicolás Fresedo ("El Pibe de La Paternal")	1925
163	G.	Pobre muñequita	Emilio Antonio Iribarne - Víctor Juan Teodoro Trysi ("El Rey de los Boston") - Emilio Solá - Atilio Supparo	1925
164	G.	Pompas	Roberto Emilio Goyheneche - Domingo Enrique Cadícamo ("Rosendo Luna" / "Yino Luzzi")	1925
165	G.	Por el camino	José Böhr ("El Artista Andariego") - José González Castillo ("Juan de León")	1925
166	G.	Por el llano	Rafael Rossi (= Rafael Rossa) - Eugenio Cárdenas (= Asencio Eugenio Rodríguez)	1925

## Anexo 1. B: Muestras Generales

167	G.	Por ella	Luis Teisseire - Juan Andrés Caruso	1925
168	G.	Por última vez	Carlos Pibernat Arús - Francisco Bohigas	1925
169	G.	Puentecito	José Servidio ("Balija") - Juan Andrés Caruso	1925
170	G.	Quejas del alma	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro")	1925
171	G.	Raza noble	Salvador Grupillo (= Salvador Grupiglio) - Juan Andrés Caruso	1925
172	G.	Sentimiento gaucho	Francisco Canaro ("Pirincho" / "Ronaca") (= Francisco Canarozzo) - Rafael Canaro (= Rafael Canarozzo) - Juan Andrés Caruso	1925
173	G.	Silbando	Catulo Castillo (= Ovidio Catulo González Castillo) - Sebastián Piana - José González Castillo ("Juan de León")	1925
174	G.	Sonsa	Raúl Joaquín de los Hoyos - Emilio Augusto Oscar Fresedo ("L. Dofre")	1925
175	G.	Soñando	Paquita Bernardo (= Francisca Cruz Bernardo) - Eugenio Cárdenas (= Asencio Eugenio Rodríguez)	1925
176	G.	Sueños	Ángel Ciriaco Ortíz ("Ciriaquito") - Eugenio Cárdenas (= Asencio Eugenio Rodríguez)	1925
177	G.	Tango porteño	Francisco Nicolás Pracánico ("Pancho") - Manuel Romero ("Julio Romero")	1925
178	G.	Trapito	José Servidio ("Balija") - Luis Servidio ("Gordo") - Eugenio Cárdenas (= Asencio Eugenio Rodríguez)	1925
179	G.	Tus violetas	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro")	1925
180	G.	Tuyo	Rolando Angeletti	1925
181	G.	Una noche en el garron	Manuel Pizarro - Luis Gaspar Pierotti ("Luis Garros Pe")	1925
182	G.	Viejo rincon	Raúl Joaquín de los Hoyos - Roberto Lino Cayol	1925
183	G.	Yo te bendigo	Juan de Dios Filiberto ("Oscar de Ramenti") (= Oscar Juan de Dios Filiberti) - Juan Andrés Bruno ("Julio A. Burón")	1925
184	G.	A media luz	Edgardo Felipe Valerio Donato - Carlos César Lenzi	1926
185	G.	A media noche	Juan Félix Maglio ("Pacho" / "Oglima") - Enrique Dizeo ("Ozedi")	1926
186	G.	Ansias de amor	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro")	1926
187	G.	Aquel cuartito de la pension	Raúl Joaquín de los Hoyos - Calos Max Viale	1926
188	G.	Aquella cantina de la ribera	Catulo Castillo (= Ovidio Catulo González Castillo) - José González Castillo ("Juan de León")	1926
189	G.	Ave sin rumbo	Carlos Gardel - José Francisco Razzano ("Pepe el Oriental" / "Orientalito") - Eugenio Cárdenas (= Asencio Eugenio Rodríguez)	1926
190	G.	Bajo belgrano	Anselmo Alfredo Aieta - Francisco García Jiménez ("Joe Francis")	1926
191	G.	Besame en la boca	José María Rizzuti - Eduardo Calvo Souto	1926
192	G.	Caferata	Antonio Scatasso - Pascual Contursi	1926
193	G.	Calandria	Luis Teisseire - Juan Andrés Caruso	1926
194	G.	Calavera viejo	Carlos Gardel - José Francisco Razzano ("Pepe el Oriental" / "Orientalito")	1926
195	G.	Caminito	Juan de Dios Filiberto ("Oscar de Ramenti") (= Oscar Juan de Dios Filiberti) - Gabino Coria Peñaloza	1926
196	G.	Cariñito mio	Francisco Isidro Emilio Martino ("Pancho")	1926
197	G.	Chola	Antonio Polito ("Antonio Timarni") - Enrique Pedro Maroni	1926
198	G.	Chola	Antonio Polito ("Antonio Timarni") - Enrique Pedro Maroni	1926
199	G.	Copen la banca	Juan Félix Maglio ("Pacho" / "Oglima") - Enrique Dizeo ("Ozedi")	1926
200	G.	Coquetita	Rafael Giovinnazzi (= Rafael Giovinnazzo) - Juan Bautista Guido ("El Lecherito") - Enrique Iacobelli	1926
201	G.	Corazon de arrabal	Manuel Jovés - Manuel Romero ("Julio Romero")	1926

## Anexo 1. B: Muestras Generales

202	G.	Corrientes	Ángel Félix Danesi - Jorge Curi	1926
203	G.	Del barrio de las latas	Raúl Joaquín de los Hoyos - Emilio Augusto Oscar Fresedo ("L. Dofre")	1926
204	G.	Desilusion	José María Rizzuti - Julio Bonnet ("Nelio Pujol")	1926
205	G.	Desilusion	José María Rizzuti - Julio Bonnet ("Nelio Pujol")	1926
206	G.	Dicha pasada	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro")	1926
207	G.	Dolor	Teodoro Diez Cepeda ("Amadeo Rey") - José Manuel Pérez Moris	1926
208	G.	El alma de la calle	Raúl Joaquín de los Hoyos - José A. Ferreyra ("Negro Ferreyra") (= José Agustín Ferreyra Saavedra)	1926
209	G.	El alma de la calle	Raúl Joaquín de los Hoyos - José A. Ferreyra ("Negro Ferreyra") (= José Agustín Ferreyra Saavedra)	1926
210	G.	El brujo	Juan Carlos Bazán ("Gordo") - Eduardo Carrasquilla Mallarino	1926
211	G.	El bulin de la calle ayacucho	José Servidio ("Baliya") - Luis Servidio ("Gordo") - Celedonio Esteban Flores ("Negro Cele")	1926
212	G.	El ciruja	Ernesto Natividad De la Cruz ("Negro") - Francisco Alfredo Marino	1926
213	G.	El pibe	José Domingo Pécora ("Dyll") - Eugenio Cárdenas (= Asencio Eugenio Rodríguez)	1926
214	G.	El tatuaje	Rafael Iriarte ("Ratita" / "El Rata") (=Rafael Yorio) - Francisco Brancatti	1926
215	G.	El tatuaje	Rafael Iriarte ("Ratita" / "El Rata") (=Rafael Yorio) - Francisco Brancatti	1926
216	G.	Francia	Samuel Castriota - Juan Andrés Caruso	1926
217	G.	Gorriones	Eduardo Gregorio Pereyra ("Chon" / "Ray Cooper") - Celedonio Esteban Flores ("Negro Cele")	1926
218	G.	Intimas	Alfonso Ramiro Lacueva - Ricardo Luis Brignolo ("La Nena")	1926
219	G.	Juguete de placer	Catulo Castillo (= Ovidio Catulo González Castillo) - José González Castillo ("Juan de León")	1926
220	G.	La cieguita	Keppler Lais (= Patricio Muñoz Aceña) - Ramuncho (= Ramón Beltrán Reyna)	1926
221	G.	La he visto con otro	Antonio Scatasso - Pascual Contursi	1926
222	G.	La milonga	Rafael Rossi (= Rafael Rossa) - Eugenio Cárdenas (= Asencio Eugenio Rodríguez)	1926
223	G.	La tristeza del bulin	Antonio Scatasso - Luis Pedro Víctor Vicente Roldán ("Luis Candela")	1926
224	G.	La violetera	Anselmo Alfredo Aieta - Francisco García Jiménez ("Joe Francis")	1926
225	G.	Llegue a ladron por amarte	Juan Félix Maglio ("Pacho" / "Oglima") - Oglima (= Juan Félix Maglio)	1926
226	G.	Llora hermano	Enrique Lomuto ("A. Díaz Olazábal" / "Julio Duval") - Augusto Espinosa	1926
227	G.	Maldita vision	Manlio Francia - José César Barros Montero	1926
228	G.	Malevito	Pedro Mario Maffia ("El Pibe de Flores") (= Pedro Mario Maffía) - Celedonio Esteban Flores ("Negro Cele")	1926
229	G.	Mi diosa	Francisco De Caro - José Pedro De Grandis	1926
230	G.	Mi mocosita	Gerardo Hernán Matos Rodríguez ("Becho") - Víctor Soliño	1926
231	G.	Mi querer	Mario Canaro (= Mario Carmelo Canarozzo) - Juan Andrés Caruso	1926
232	G.	Muñeca	Enrique Lomuto ("A. Díaz Olazábal" / "Julio Duval") - Luis Isaac de Tejería	1926
233	G.	Nena	Ángel Ciriaco Ortíz ("Ciriaquito") - Juan Carlos Bazán ("Gordo")	1926
234	G.	No me tires con la tapa de la olla	Antonio Scatasso - Bartolomé Ángel Venancio Alberto Vaccarezza	1926
235	G.	No te quiero mas	Juan Baüer ("Firpito") - Juan Antonio Estapé	1926
236	G.	Noche fria	Carlos Gardel - José Francisco Razzano ("Pepe el Oriental" / "Orientalito")	1926
237	G.	Noches de colon	Raúl Joaquín de los Hoyos - Roberto Lino Cayol	1926

## Anexo 1. B: Muestras Generales

238	G.	Normiña	Eduardo Armani - Francisco Antonio Capone	1926
239	G.	Oiga amigo	Alfredo Navarrine ("Pigmeo") - Julio Plácido Navarrine	1926
240	G.	Oro muerto	Julio Plácido Navarrine - Juan Raggi ("Rey" / "Reyes")	1926
241	G.	Pa' que mas	José Ceglie - Atilio Supparo	1926
242	G.	Paginas de amor	Luis Riccardi - José González Castillo ("Juan de León")	1926
243	G.	Perdonada	Rafael Rossi (= Rafael Rossa) - Eugenio Cárdenas (= Asencio Eugenio Rodríguez)	1926
244	G.	Pobre chica	Emilio Augusto Oscar Fresedo ("L. Dofre") - Osvaldo Nicolás Fresedo ("El Pibe de La Paternal")	1926
245	G.	Pobre corazon mio	Antonio Scatasso - Pascual Contursi	1926
246	G.	Por que no has venido	Pedro Mario Maffia ("El Pibe de Flores") (= Pedro Mario Maffía) - Julio Plácido Navarrine	1926
247	G.	Rosas rojas	Francisco Juan Lomuto ("Pancho Laguna") - Andrés Lorenzo Seitún ("Cholo")	1926
248	G.	Rumores	Carlos Gardel - José Francisco Razzano ("Pepe el Oriental" / "Orientalito")	1926
249	G.	Se fue mateo	Antonio De Bassi ("Rotger") - Alfredo Enrique Bertonasco - Carlos Enrique Ossorio	1926
250	G.	Señor	Enrique Maciel ("Negro") - Francisco Brancatti	1926
251	G.	Siga el corso	Anselmo Alfredo Aieta - Francisco García Jiménez ("Joe Francis")	1926
252	G.	Tiempos viejos	Francisco Canaro ("Pirincho" / "Ronaca") (= Francisco Canarozzo) - Manuel Romero ("Julio Romero")	1926
253	G.	Trago amargo	Rafael Iriarte ("Ratita" / "El Rata") (=Rafael Yorio) - Julio Plácido Navarrine	1926
254	G.	Trago amargo	Rafael Iriarte ("Ratita" / "El Rata") (=Rafael Yorio) - Julio Plácido Navarrine	1926
255	G.	Trago amargo	Rafael Iriarte ("Ratita" / "El Rata") (=Rafael Yorio) - Julio Plácido Navarrine	1926
256	G.	Tu mirada	Juan Rosito - Eugenio Cárdenas (= Asencio Eugenio Rodríguez)	1926
257	G.	Tus besos fueron mios	Anselmo Alfredo Aieta - Francisco García Jiménez ("Joe Francis")	1926
258	G.	Tus besos fueron mios	Anselmo Alfredo Aieta - Francisco García Jiménez ("Joe Francis")	1926
259	G.	Una lagrima	Nicolás Verona - Eugenio Cárdenas (= Asencio Eugenio Rodríguez)	1926
260	G.	Viejo amor	Isaías Agustín Pittaluga - José María Horacio Zubiría Mansilla	1926
261	G.	Ya pa' que	Rafael Iriarte ("Ratita" / "El Rata") (=Rafael Yorio) - Atilio Supparo	1926
262	G.	Yo te bendigo	Juan de Dios Filiberto ("Oscar de Ramenti") (= Oscar Juan de Dios Filiberti) - Juan Andrés Bruno ("Julio A. Burón")	1926
263	G.	A la luz del candil	Carlos V. G. Flores ("Negro Flores") (= Alejandro Carlos Vicente Geroni Flores) - Julio Plácido Navarrine	1927
264	G.	A la luz del candil	Carlos V. G. Flores ("Negro Flores") (= Alejandro Carlos Vicente Geroni Flores) - Julio Plácido Navarrine	1927
265	G.	Abuelito	Alberto Nicolás Laporte - Eduardo Salvador Trongé ("Gordo") - Carlos Ponciano Cabral	1927
266	G.	Alma de loca	Guillermo Cavazza - Jacinto Font	1927
267	G.	Amurado	Pedro Mario Maffia ("El Pibe de Flores") (= Pedro Mario Maffía) - Pedro B. Láurenz (= Pedro Blanco) - José Pedro De Grandis	1927
268	G.	Araca corazon	Enrique Pedro Delfino ("Delfy" / "Rock" / "Dreyfus") - Bartolomé Ángel Venancio Alberto Vaccarezza	1927
269	G.	Arrabalero	Osvaldo Nicolás Fresedo ("El Pibe de La Paternal") - Eduardo Calvo Souto	1927
270	G.	Asi canto yo	Graciano de Leone ("Liendre") - Eduardo Escaris Méndez	1927
271	G.	Barrio reo	Santiago Roberto Fugazot - Alfredo Navarrine ("Pigmeo")	1927

## Anexo 1. B: Muestras Generales

272	G.	Besos que matan	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro") - Eugenio Cárdenas (= Asencio Eugenio Rodríguez)	1927
273	G.	Bulincito de mi vida	Lorenzo Spinetto (= Lorenzo Caetta)	1927
274	G.	Caminito	Juan de Dios Filiberto ("Oscar de Ramenti") (= Oscar Juan de Dios Filiberti) - Gabino Coria Peñaloza	1927
275	G.	Caminito	Juan de Dios Filiberto ("Oscar de Ramenti") (= Oscar Juan de Dios Filiberti) - Gabino Coria Peñaloza	1927
276	G.	Carnaval	Anselmo Alfredo Aieta - Francisco García Jiménez ("Joe Francis")	1927
277	G.	Che mariano	Pascual Domingo Mazzeo - Alfonso María Rafael Tagle Lara	1927
278	G.	Compadrón	Nicolás Luis Visca - Domingo Enrique Cadícamo ("Rosendo Luna" / "Yino Luzzi")	1927
279	G.	Compañero	Juan de Dios Filiberto ("Oscar de Ramenti") (= Oscar Juan de Dios Filiberti) - Enrique Pedro Maroni	1927
280	G.	Compañero	Juan de Dios Filiberto ("Oscar de Ramenti") (= Oscar Juan de Dios Filiberti) - Enrique Pedro Maroni	1927
281	G.	Copetin vos sos mi hermano	Andrés Domenech - Diego Flores González	1927
282	G.	Cotorrita de la suerte	Alfredo José De Franco ("El Matrero" / "Zurdito") - José Pedro De Grandis	1927
283	G.	Cuando volveras	Pedro Mario Maffia ("El Pibe de Flores") (= Pedro Mario Maffía) - José Horacio Staffolani	1927
284	G.	De tardecita	Nicolás Messutti - Carlos Álvarez Pintos	1927
285	G.	Ebrio	Rafael Rossi (= Rafael Rossa) - José Rial	1927
286	G.	El mal que me hiciste	Carlos Percuoco - Luis De Biase ("Fuente Clara")	1927
287	G.	El poncho del amor	Antonio Scatasso - Bartolomé Ángel Venancio Alberto Vaccarezza	1927
288	G.	El tabernero	Fausto Frontera ("Tito Rueda") (= Fausto Miguel Frontiera) - Raúl Héctor Costa Oliveri - Miguel Cafre	1927
289	G.	Farolito viejo	Luis Teisseire - José Eneas Riú	1927
290	G.	Federación	Francisco Canaro ("Pirincho" / "Ronaca") (= Francisco Canarozzo) - Luis Riccardi - Juan Andrés Caruso	1927
291	G.	Fiesta criolla	Rafael Rossi (= Rafael Rossa) - Eugenio Cárdenas (= Asencio Eugenio Rodríguez)	1927
292	G.	Gimiendo	Luis Cluzeau Mortet - Juan Pablo Pérez	1927
293	G.	Gimiendo	Luis Cluzeau Mortet - Juan Pablo Pérez	1927
294	G.	Gloria	Humberto Canaro (= José Canarozzo) - Armando José María Tagini ("José Oyarzábal")	1927
295	G.	Isla de flores	Arturo César Senez - Román Machado	1927
296	G.	La cieguita	Keppler Lais (= Patricio Muñoz Aceña) - Ramuncho (= Ramón Beltrán Reyna)	1927
297	G.	La gayola	Rafael Eulogio Tugols - Armando José María Tagini ("José Oyarzábal")	1927
298	G.	La última copa	Francisco Canaro ("Pirincho" / "Ronaca") (= Francisco Canarozzo) - Juan Andrés Caruso	1927
299	G.	La violetera	Anselmo Alfredo Aieta - Francisco García Jiménez ("Joe Francis")	1927
300	G.	Leguisamo solo	Modesto Hugo Papávero ("Luis del Cerro")	1927
301	G.	Lobo de mar	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro")	1927
302	G.	Mala entraña	Enrique Maciel ("Negro") - Celedonio Esteban Flores ("Negro Cele")	1927
303	G.	Mano a mano	Carlos Gardel - José Francisco Razzano ("Pepe el Oriental" / "Orientalito") - Celedonio Esteban Flores ("Negro Cele")	1927

## Anexo 1. B: Muestras Generales

304	G.	Meditando	Hugo Edmundo L'Eveque - Eugenio Cárdenas (= Asencio Eugenio Rodríguez)	1927
305	G.	Micifuz	Adolfo Rafael Avilés - Enrique Pedro Maroni	1927
306	G.	Muchachos me caso	Luis Martini - Luis Pedro Víctor Vicente Roldán ("Luis Candela")	1927
307	G.	Muñeca de carne	Juan Bautista Guido ("El Lecherito") - Francisco Antonio Capone	1927
308	G.	No llores mas	Alejandro Gutiérrez del Barrio - Ramón Antonio Crescencio Gutiérrez del Barrio	1927
309	G.	Noche de reyes	Pedro Mario Maffia ("El Pibe de Flores") (= Pedro Mario Maffía) - Jorge Curi	1927
310	G.	Paginas de amor	Luis Riccardi - José González Castillo ("Juan de León")	1927
311	G.	Pan comido	Ismael Florentino Gómez ("Pireca") - Enrique Dizeo ("Ozedi")	1927
312	G.	Perfume de mujer	Juan José M. Guichandut ("Donache") - Armando José María Tagini ("José Oyarzábal")	1927
313	G.	Pobre colombina	Virgilio Ramón Carmona - Emilio Luis Ramón Falero	1927
314	G.	Pompas	Roberto Emilio Goyheneche - Domingo Enrique Cadícamo ("Rosendo Luna" / "Yino Luzzi")	1927
315	G.	Por donde andara	Salvador Merico - Atilio Supparo	1927
316	G.	Por dónde andará	Salvador Merico - Atilio Supparo	1927
317	G.	Puentecito de plata	Francisco Canaro ("Pirincho" / "Ronaca") (= Francisco Canarozzo) - Pascual Contursi	1927
318	G.	Que vachache	Enrique Santos Discépolo ("Discepolín")	1927
319	G.	Queja indiana	Juan Carlos Rodríguez ("Juan Rodríguez") - Juan Miguel Velich ("Moloney Reyne")	1927
320	G.	Salto mortal	Juan Florencio Mazzaroni - Domingo Julio Vivas ("Negro")	1927
321	G.	Se acabaron los otarios	Francisco Canaro ("Pirincho" / "Ronaca") (= Francisco Canarozzo) - Juan Andrés Caruso	1927
322	G.	Se acabaron los otarios	Francisco Canaro ("Pirincho" / "Ronaca") (= Francisco Canarozzo) - Juan Andrés Caruso	1927
323	G.	Si supieras	Gerardo Hernán Matos Rodríguez ("Becho") - Pascual Contursi - Enrique Pedro Maroni	1927
324	G.	Siga el corso	Anselmo Alfredo Aieta - Francisco García Jiménez ("Joe Francis")	1927
325	G.	Sos de chiclana	Rafael Rossi (= Rafael Rossa) - Alfredo Navarrine ("Pigmeo") - Julio Plácido Navarrine	1927
326	G.	Te fuiste hermano	Nicolás Alberto Tavarozzi - Eugenio Cárdenas (= Asencio Eugenio Rodríguez)	1927
327	G.	Tierra hermana	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro") - Eugenio Cárdenas (= Asencio Eugenio Rodríguez)	1927
328	G.	Un tropezón	Raúl Joaquín de los Hoyos - Luis Bayón Herrera	1927
329	G.	Un tropezón	Raúl Joaquín de los Hoyos - Luis Bayón Herrera	1927
330	G.	Una tarde	Agasilao Francisco Ferrazzano - Julio Fava Pollero - Benjamín Alfonso Tagle Lara	1927
331	G.	Ventanita de arrabal	Antonio Scatasso - Pascual Contursi	1927
332	G.	Vida amarga	Pascual Domingo Mazzeo - Eugenio Cárdenas (= Asencio Eugenio Rodríguez)	1927
333	G.	Viejo curda	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro") - José Pedro De Grandis	1927
334	G.	Volvé mi negra	José María Rizzuti - José Antonio Diez Gómez	1927
335	G.	Y era buena	Virgilio Ramón Carmona	1927
336	G.	Y reias como loca	Eduardo Gregorio Pereyra ("Chon" / "Ray Cooper") - José A. Ferreyra ("Negro Ferreyra") (= José Agustín Ferreyra Saavedra)	1927

## Anexo 1. B: Muestras Generales

337	G.	Y si la ves dale un beso	Carlos Camba ("El Hombre Pentagrama")	1927
338	G.	Yo te perdono	Roberto Emilio Goyheneche - Domingo Enrique Cadícamo ("Rosendo Luna" / "Yino Luzzi")	1927
339	G.	Adios muchachos	Julio César Alberto Sanders - César Felipe Vedani	1928
340	G.	Alma en pena	Anselmo Alfredo Aieta - Francisco García Jiménez ("Joe Francis")	1928
341	G.	Aquel muchacho triste	José Pedro De Grandis	1928
342	G.	Bandoneón arrabalero	Juan Deambroggio ("Bachicha") (= Juan Bautista De Ambrogio) - Pascual Contursi	1928
343	G.	Barra querida	Carlos Alberto Sánchez ("Gordo" / "Carlos Sandoval" / "Fray Rigor" / "Fray Rigorcito" / "Don Carlos") - César Felipe Vedani	1928
344	G.	Barrio viejo	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro") - Eugenio Cárdenas (= Asencio Eugenio Rodríguez)	1928
345	G.	Cancion de cuna	José María Rizzuti - José Antonio Diez Gómez	1928
346	G.	Che bartolo	Rodolfo Aníbal Sciammarella - Domingo Enrique Cadícamo ("Rosendo Luna" / "Yino Luzzi")	1928
347	G.	Che papusa oi	Gerardo Hernán Matos Rodríguez ("Becho") - Domingo Enrique Cadícamo ("Rosendo Luna" / "Yino Luzzi")	1928
348	G.	Chorra	Enrique Santos Discépolo ("Discepolín")	1928
349	G.	Corazoncito	Rafael Rossi (= Rafael Rossa) - José Rial	1928
350	G.	Cualquier cosa	Herminia Adela Velich - Juan Miguel Velich ("Moloney Reyne")	1928
351	G.	Cuando llora la milonga	Juan de Dios Filiberto ("Oscar de Ramenti") (= Oscar Juan de Dios Filiberti) - María Luisa Carnelli ("Luis Mario" / "Mario Castro")	1928
352	G.	Cuando llora la milonga	Juan de Dios Filiberto ("Oscar de Ramenti") (= Oscar Juan de Dios Filiberti) - María Luisa Carnelli ("Luis Mario" / "Mario Castro")	1928
353	G.	Dandy	Agustín Cipriano Irusta - Santiago Roberto Fugazot - Lucio Demare	1928
354	G.	Dandy	Agustín Cipriano Irusta - Santiago Roberto Fugazot - Lucio Demare	1928
355	G.	Dandy	Agustín Cipriano Irusta - Santiago Roberto Fugazot - Lucio Demare	1928
356	G.	De puro guapo	Rafael Iriarte ("Ratita" / "El Rata") (=Rafael Yorio) - Juan Carlos Fernández Díaz ("Júcar Ferdíaz")	1928
357	G.	De puro guapo	Rafael Iriarte ("Ratita" / "El Rata") (=Rafael Yorio) - Juan Carlos Fernández Díaz ("Júcar Ferdíaz")	1928
358	G.	Duelo criollo	Juan Bautista Domingo Rezzano - Lito Bayardo (= Manuel Juan García)	1928
359	G.	El carrerito	Raúl Joaquín de los Hoyos - Bartolomé Ángel Venancio Alberto Vaccarezza	1928
360	G.	Esta noche me emborracho	Enrique Santos Discépolo ("Discepolín")	1928
361	G.	Farabute	Joaquín Barreiro - Antonio Casciani ("Canillita")	1928
362	G.	Fierro chifle	César de Mario Alberto Pardo ("Ego Walter") - Alfonso María Rafael Tagle Lara	1928
363	G.	Fierro chifle	César de Mario Alberto Pardo ("Ego Walter") - Alfonso María Rafael Tagle Lara	1928
364	G.	La borrachera del tango	Adolfo Rafael Avilés - Enrique Pedro Maroni	1928
365	G.	La borrachera del tango	Adolfo Rafael Avilés - Enrique Pedro Maroni	1928
366	G.	La gloria del aguila	Serramont (= Martín Montserrat Guillemat) - Enrique Nieto de Molina	1928
367	G.	Mentirosa	Anselmo Alfredo Aieta - Francisco García Jiménez ("Joe Francis")	1928

## Anexo 1. B: Muestras Generales

368	G.	La muchacha del circo	Gerardo Hernán Matos Rodríguez ("Becho") - Manuel Romero ("Julio Romero")	1928
369	G.	La reina del tango	Rafael Iriarte ("Ratita" / "El Rata") (=Rafael Yorio) - Domingo Enrique Cadícamo ("Rosendo Luna" / "Yino Luzzi")	1928
370	G.	La reja	Carlos Marcucci ("El Pibe de Wilde") - Manuel Andrés Meañes ("Marcos A. Méndez")	1928
371	G.	La reja	Carlos Marcucci ("El Pibe de Wilde") - Manuel Andrés Meañes ("Marcos A. Méndez")	1928
372	G.	Lechuza	Alfredo Navarrine ("Pigmeo") - Julio Plácido Navarrine	1928
373	G.	Lo han visto con otra	Horacio Pettorossi ("El Marqués") (= Horacio Gemignani Pettorossi)	1928
374	G.	Lobo de mar	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro")	1928
375	G.	Mano cruel	Carmelo Antonio Mutarelli - Armando José María Tagini ("José Oyarzábal")	1928
376	G.	Marioneta	Juan José M. Guichandut ("Donache") - Armando José María Tagini ("José Oyarzábal")	1928
377	G.	Medianoche	Nicolás Alberto Tavarozzi - Eduardo Escaris Méndez	1928
378	G.	No te engañes corazón	Rodolfo Aníbal Sciammarella	1928
379	G.	No te engañes corazón	Rodolfo Aníbal Sciammarella	1928
380	G.	Noviecita mia	Antonio Polito ("Antonio Timarni")	1928
381	G.	Paseo de julio	Emilio Augusto Oscar Fresedo ("L. Dofre")	1928
382	G.	Patadura	José López Ares - Enrique Carrera Sotelo	1928
383	G.	Pato	Ramón Collazo ("Loro")	1928
384	G.	Piedad	Carlos Percuoco - Luis De Biase ("Fuente Clara")	1928
385	G.	Pobre pato	Juan Andrés Ghirlanda ("F. Lucero") - Luis Garros Pe (= Luis Gaspar Pierotti)	1928
386	G.	Que vachache	Enrique Santos Discépolo ("Discepolín")	1928
387	G.	Refucilos	Rodolfo Sastre (= Máximo Rodolfo Francisco Pittaluga Sastre) - Micaela Matilde Sastre	1928
388	G.	Reproche	Agustín Cipriano Irusta - Santiago Roberto Fugazot	1928
389	G.	Reproche	Agustín Cipriano Irusta - Santiago Roberto Fugazot	1928
390	G.	Resignate hermano	José Ricardo Soria ("Negro") - Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro") - José Rial	1928
391	G.	Resignate hermano	José Ricardo Soria ("Negro") - Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro") - José Rial	1928
392	G.	Resignate hermano	José Ricardo Soria ("Negro") - Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro") - José Rial	1928
393	G.	Senda florida	Rafael Rossi (= Rafael Rossa) - Eugenio Cárdenas (= Asencio Eugenio Rodríguez)	1928
394	G.	Siga el corso	Anselmo Alfredo Aieta - Francisco García Jiménez ("Joe Francis")	1928
395	G.	Te aconsejo que me olvides	Pedro Mario Maffia ("El Pibe de Flores") (= Pedro Mario Maffía) - Jorge Curi	1928
396	G.	Tengo miedo	José María Aguilar ("Indio") - Celedonio Esteban Flores ("Negro Cele")	1928
397	G.	Todavía hay otarios	Manuel Pizarro / Héctor Benito Behety	1928
398	G.	Traicionera	Juan Andrés Ghirlanda ("F. Lucero") - Luis Garros Pe (= Luis Gaspar Pierotti)	1928
399	G.	Traicionera	Juan Andrés Ghirlanda ("F. Lucero") - Luis Garros Pe (= Luis Gaspar Pierotti)	1928
400	G.	A contramano	Luis Teisseire - Juan Andrés Caruso	1929

## Anexo 1. B: Muestras Generales

401	G.	A contramano	Luis Teisseire - Juan Andrés Caruso	1929
402	G.	Alla en la ribera	Carlos Camba ("El Hombre Pentagrama")	1929
403	G.	Aquel muchacho triste	José Pedro De Grandis	1929
404	G.	Aquel tapado de armiño	Enrique Pedro Delfino ("Delfy" / "Rock" / "Dreyfus") - Manuel Romero ("Julio Romero")	1929
405	G.	Aquel tapado de armiño	Enrique Pedro Delfino ("Delfy" / "Rock" / "Dreyfus") - Manuel Romero ("Julio Romero")	1929
406	G.	Bailarin compadrito	Miguel Eusebio Bucino ("Alberto A. Buci")	1929
407	G.	Barajando	Nicolás Vaccaro ("Cepillo") - Eduardo Escaris Méndez	1929
408	G.	Barrio viejo	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro") - Eugenio Cárdenas (= Asencio Eugenio Rodríguez)	1929
409	G.	Cabecita negra	Agustín Bardi - Atilio Supparo	1929
410	G.	Cachadora	Francisco Juan Lomuto ("Pancho Laguna") - Pancho Laguna (=Francisco Juan Lomuto)	1929
411	G.	Callejera	Fausto Frontera ("Tito Rueda") (= Fausto Miguel Frontiera) - Domingo Enrique Cadícamo ("Rosendo Luna" / "Yino Luzzi")	1929
412	G.	Calor de hogar	Eugenio Carrère - Jesús Fernández Blanco ("Gallego" / "Martín Gala")	1929
413	G.	Cariñito	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro") - Luis Garros Pe (= Luis Gaspar Pierotti)	1929
414	G.	Cruz de palo	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro") - Domingo Enrique Cadícamo ("Rosendo Luna" / "Yino Luzzi")	1929
415	G.	Cruz de palo	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro") - Domingo Enrique Cadícamo ("Rosendo Luna" / "Yino Luzzi")	1929
416	G.	Culpas ajenas	Ernesto Ponzio ("El Pibe Ernesto") - Jorge Curi	1929
417	G.	De salto y carta	Alberto Hilarión Acuña - José Francisco Andrés De Cicco	1929
418	G.	De todo te olvidas	Salvador Merico - Domingo Enrique Cadícamo ("Rosendo Luna" / "Yino Luzzi")	1929
419	G.	Dos en uno	Rodolfo Aníbal Sciammarella - Domingo Enrique Cadícamo ("Rosendo Luna" / "Yino Luzzi")	1929
420	G.	Echando mala	Pascual Clausi ("P. Lebrandi") - Francisco Brancatti	1929
421	G.	Echando mala	Pascual Clausi ("P. Lebrandi") - Francisco Brancatti	1929
422	G.	Echaste buena	Eduardo Bonessi - Enrique Dizeo ("Ozedi")	1929
423	G.	El barbijo	Andrés Domenech - Jesús Fernández Blanco ("Gallego" / "Martín Gala")	1929
424	G.	El barbijo	Andrés Domenech - Jesús Fernández Blanco ("Gallego" / "Martín Gala")	1929
425	G.	Esta vida es puro grupo	Nicolás Alberto Tavarozzi - Enrique Carrera Sotelo	1929
426	G.	Estampilla	Enrique Pedro Delfino ("Delfy" / "Rock" / "Dreyfus") - Manuel Romero ("Julio Romero")	1929
427	G.	Flor campera	José María Aguilar ("Indio") - Juan Pedro López ("Pata Brava" / "El León")	1929
428	G.	Garabatos de mujer	Rodolfo Sastre (= Máximo Rodolfo Francisco Pittaluga Sastre) - Micaela Matilde Sastre	1929
429	G.	Haragan	Enrique Pedro Delfino ("Delfy" / "Rock" / "Dreyfus") - Manuel Romero ("Julio Romero")	1929
430	G.	Haragan	Enrique Pedro Delfino ("Delfy" / "Rock" / "Dreyfus") - Manuel Romero ("Julio Romero")	1929
431	G.	La casita esta triste	Luis Bernstein - José Pedro De Grandis	1929

## Anexo 1. B: Muestras Generales

432	G.	Largue a esa mujica	Juan Faustino Sarcione	1929
433	G.	Lloro como una mujer	José María Aguilar ("Indio") - Celedonio Esteban Flores ("Negro Cele")	1929
434	G.	Machete	José Guillermo Basadoni - Jorge Curi	1929
435	G.	Malevaje	Juan de Dios Filiberto ("Oscar de Ramenti") (= Oscar Juan de Dios Filiberti) - Enrique Santos Discépolo ("Discepolín")	1929
436	G.	Mamita	Ángel Félix Danesi - Francisco Bohigas	1929
437	G.	Margaritas	Juan Carlos Moreno González - Gabino Coria Peñaloza	1929
438	G.	Medallita de los pobres	Félix Scolatti Almeyda - Enrique Pedro Maroni	1929
439	G.	Mentiras criollas	Antonio Oscar Arona	1929
440	G.	Milonguera	José María Aguilar ("Indio")	1929
441	G.	Misa de once	Juan José M. Guichandut ("Donache") - Armando José María Tagini ("José Oyarzábal")	1929
442	G.	Muñeca brava	Nicolás Luis Visca - Domingo Enrique Cadícamo ("Rosendo Luna" / "Yino Luzzi")	1929
443	G.	Pajarito	Dante A. Linyera ("Carlos Onofre Alvear" / "Rayenil" / "Arnaldo Demos") (= Francisco Bautista Rímoli)	1929
444	G.	Pa'l cambalache	Rafael Rossi (= Rafael Rossa) - González Tuñón	1929
445	G.	Palermo	Enrique Pedro Delfino ("Delfy" / "Rock" / "Dreyfus") - Juan Villalba - Herminio Braga (= Domingo Herminio Bragagnolo)	1929
446	G.	Paseo de julio	Emilio Augusto Oscar Fresedo ("L. Dofre")	1929
447	G.	Patadura	José López Ares - Enrique Carrera Sotelo	1929
448	G.	Pensalo bien	Alberto Calvera - Enrique López	1929
449	G.	Por qué me das dique	Rodolfo Aníbal Sciammarella - Luis Alberto Alonso	1929
450	G.	Por que soy reo	Herminia Adela Velich - Juan Miguel Velich ("Moloney Reyne") - Manuel Andrés Meaños ("Marcos A. Méndez")	1929
451	G.	Primero yo	Rafael Rossi (= Rafael Rossa) - José Rial	1929
452	G.	Prisionero	Anselmo Alfredo Aieta - Francisco García Jiménez ("Joe Francis")	1929
453	G.	Que fenomeno	Anselmo Alfredo Aieta - Enrique Dizeo ("Ozedi")	1929
454	G.	Que se vayan	Francisco Rafael Canosa ("Canosita") - Enrique Dizeo ("Ozedi")	1929
455	G.	Recordandote	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro") - José Pedro De Grandis	1929
456	G.	Rie payaso	Emilio Luis Ramón Falero - Virgilio Ramón Carmona	1929
457	G.	Se llama mujer	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro") - José Rial	1929
458	G.	Segui mi consejo	Salvador Merico - Eduardo Salvador Trongé ("Gordo")	1929
459	G.	Sientese che hermano	Julio Guillán Barragán	1929
460	G.	Tan grande y tan zonzo	Anselmo Alfredo Aieta - Enrique Dizeo ("Ozedi")	1929
461	G.	Tango argentino	Juan Félix Maglio ("Pacho" / "Oglima") - Alfredo Bigeschi	1929
462	G.	Tango te cambiaron la pinta	Juan Benjamín Russo ("El Cieguito")	1929
463	G.	Te fuiste ja ja	Gerardo Hernán Matos Rodríguez ("Becho") - Juan Bautista Abad Reyes	1929
464	G.	Te odio	Francisco Nicolás Pracánico ("Pancho") - Celedonio Esteban Flores ("Negro Cele")	1929
465	G.	Tras carton	Anselmo Alfredo Aieta - Santiago Luis Adamini - José Ovidio Bianquet ("El Cachafaz")	1929
466	G.	Trenzas negras	José María Aguilar ("Indio")	1929

## Anexo 1. B: Muestras Generales

467	G.	Uno y uno	Julio Fava Pollero - Lorenzo Juan Traverso ("Trompito") (= Lorenzo Traverso)	1929
468	G.	Victoria	Enrique Santos Discépolo ("Discepolín")	1929
469	G.	Yo tambien como tu	Humberto Giampietro (= Humberto Mario Simón Raimundo Giampietro Laudes) - Diego Larriera Varela	1929
470	G.	Almagro	Vicente San Lorenzo (Vicente Ronca) - Antonio Timarni ("Iván Diez") (=Augusto Arturo Martini)	1930
471	G.	Amigazo	Juan de Dios Filiberto ("Oscar de Ramenti") (= Oscar Juan de Dios Filiberti) - Juan Miguel Velich ("Moloney Reyme") - Francisco Brancatti	1930
472	G.	Anoche a las dos	Raúl Joaquín de los Hoyos - Roberto Lino Cayol	1930
473	G.	Araca paris	Ramón Collazo ("Loro") - Carlos César Lenzi	1930
474	G.	As de carton	Juan Manuel González (= Juan Manuel Ramón González Martínez Prado) - Luis Viapiana ("Andrés García") - Roberto Ramón Aubriot Barboza	1930
475	G.	Buey manso	Carmelo Antonio Mutarelli - Armando José María Tagini ("José Oyarzábal")	1930
476	G.	Canchero	Arturo Vicente De Bassi - Celedonio Esteban Flores ("Negro Cele")	1930
477	G.	Cartas viejas	Manuel García Servetto - Ray Rada (= Raimundo Félix Radaelli Bernasconi)	1930
478	G.	Chinita	Eleuterio Iribarren (= Eleuterio Yribarren) - Enrique Carrera Sotelo	1930
479	G.	Clavel del aire	Juan de Dios Filiberto ("Oscar de Ramenti") (= Oscar Juan de Dios Filiberti) - Fernán Silva Valdés ("Juan Corrales") (= Fernando Silva Valdés)	1930
480	G.	Colorao colorao	Alberto Hilarión Acuña - Celedonio Esteban Flores ("Negro Cele")	1930
481	G.	Como la mosca	Alberto Domingo Alonso - Roberto Ramón Aubriot Barboza	1930
482	G.	Contramarca	Rafael Rossi (= Rafael Rossa) - Francisco Brancatti	1930
483	G.	Corazon de papel	Catulo Castillo (= Ovidio Catulo González Castillo) - Alberto José Vicente Franco	1930
484	G.	De flor en flor	Eduardo Bonessi - Domingo Gallicchio	1930
485	G.	Dicen que dicen	Enrique Pedro Delfino ("Delfy" / "Rock" / "Dreyfus") - Alberto Juan Ballestero Medina	1930
486	G.	El quinielero	Luis Cluzeau Mortet - Roberto Ramón Aubriot Barboza	1930
487	G.	Enfunda la mandolina	Francisco Nicolás Pracánico ("Pancho") - José María Horacio Zubiría Mansilla	1930
488	G.	Farolito de papel	Zenón Mario Lespés - Justo Julián Teófilo Lespés - Francisco García Jiménez ("Joe Francis")	1930
489	G.	Fayuto	Rafael Ventura ("Mono")	1930
490	G.	Gacho gris	Alejandro Sarni ("Sarni Volpe") - Juan Carlos Barthe ("Pirulo")	1930
491	G.	Giuseppe el zapatero	Guillermo del Ciancio ("Wills Williams")	1930
492	G.	Hagame el favor	José Rial	1930
493	G.	Incurable	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro") - Roberto Ramón Aubriot Barboza	1930
494	G.	Intimas	Alfonso Ramiro Lacueva - Ricardo Luis Brignolo ("La Nena")	1930
495	G.	Juventud	Juan Bäuer ("Firpito") - Roberto Ramón Aubriot Barboza	1930
496	G.	Juventud	Juan Bäuer ("Firpito") - Roberto Ramón Aubriot Barboza	1930
497	G.	Knock-out de amor	Vicente San Lorenzo (= Vicente Ronca) - Iván Diez ("Antonio Timarni") (= Augusto Arturo Martini)	1930
498	G.	La mariposa	Pedro Mario Maffía ("El Pibe de Flores") (= Pedro Mario Maffía) - Celedonio Esteban Flores ("Negro Cele")	1930
499	G.	La ultima ronda	Julio Fava Pollero - Francisco Lozano ("Peñaflor")	1930
500	G.	La violeta	Catulo Castillo (= Ovidio Catulo González Castillo) - Nicolás Olivari ("Diego Arzeno")	1930
501	G.	Llevame carretero	Manuel Parada ("Manolo" / "Nolo") - José Carmen Cicarelli	1930

## Anexo 1. B: Muestras Generales

502	G.	Lo han visto con otra	Horacio Pettorossi ("El Marqués") (= Horacio Gemignani Pettorossi)	1930
503	G.	Matala	Eduardo Bonessi	1930
504	G.	Mi noche triste	Samuel Castriota - Pascual Contursi	1930
505	G.	Muchachos silencio	Juan José Buscaglia - Alberto S. Ramponi	1930
506	G.	Murmullos	José María Aguilar ("Indio") - Juan Carlos Patrón ("Pancho Reijo")	1930
507	G.	No llore viejita	José Antonio Scarpino - Julio Aparicio	1930
508	G.	Padrino pelao	Enrique Pedro Delfino ("Delfy" / "Rock" / "Dreyfus") - Julio Alberto Cantuarias ("L. Tron")	1930
509	G.	Paquetin paqueton	Salvador Merico - Carlos César Dedico ("Ordenanza") - Germán Ziclis	1930
510	G.	Pituca	Rogelio Ferreyra Cadícamo - Domingo Enrique Cadícamo ("Rosendo Luna" / "Yino Luzzi")	1930
511	G.	Por seguidora y por fiel	Ricardo Luis Brignolo ("La Nena") - Celedonio Esteban Flores ("Negro Cele")	1930
512	G.	Pordioseros	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro")	1930
513	G.	Primero campaneala	Anselmo Alfredo Aieta - Enrique Dizeo ("Ozedi")	1930
514	G.	Senda florida	Rafael Rossi (= Rafael Rossa) - Eugenio Cárdenas (= Asencio Eugenio Rodríguez)	1930
515	G.	Silbando	Catulo Castillo (= Ovidio Catulo González Castillo) - Sebastián Piana - José González Castillo ("Juan de León")	1930
516	G.	Solo se quiere una vez	Carlos V. G. Flores ("Negro Flores") (= Alejandro Carlos Vicente Geroni Flores) - Claudio Frollo ("Claudio Fojas") (= Carlos Raúl Atwell Ocantos)	1930
517	G.	Tarde gris	Juan Bautista Guido ("El Lecherito") - Luis Rubistein ("Petit Gardel")	1930
518	G.	Titiriteros	Salvador Merico - Eduardo Ricardo Beccar	1930
519	G.	Un año mas	Joaquín Barreiro - Antonio Casciani ("Canillita")	1930
520	G.	Una lagrima	Nicolás Verona - Eugenio Cárdenas (= Asencio Eugenio Rodríguez)	1930
521	G.	Vieja recova	Rodolfo Aníbal Sciammarella - Domingo Enrique Cadícamo ("Rosendo Luna" / "Yino Luzzi")	1930
522	G.	Viejo smoking	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro") - Celedonio Esteban Flores ("Negro Cele")	1930
523	G.	Viva la patria	Anselmo Alfredo Aieta - Francisco García Jiménez ("Joe Francis")	1930
524	G.	Yira yira	Enrique Santos Discépolo ("Discepolín")	1930
525	G.	Anclao en paris	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro") - Domingo Enrique Cadícamo ("Rosendo Luna" / "Yino Luzzi")	1931
526	G.	Anclao en paris	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro") - Domingo Enrique Cadícamo ("Rosendo Luna" / "Yino Luzzi")	1931
527	G.	Como abrazado a un rencor	Rafael Rossi (= Rafael Rossa) - Antonio Miguel Podestá ("Diego Carlos Herrera")	1931
528	G.	Esclavas blancas	Horacio Pettorossi ("El Marqués") (= Horacio Gemignani Pettorossi)	1931
529	G.	Falsas promesas	Ángel Domingo Riverol - Eugenio Cárdenas (= Asencio Eugenio Rodríguez)	1931
530	G.	Flor del valle	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro")	1931
531	G.	Fondin de pedro mendoza	Raúl Joaquín de los Hoyos - Luis César Amadori	1931
532	G.	Gotas de veneno	Nicolás Alberto Tavarozzi - Juan Carlos Welker	1931
533	G.	Madre hay una sola	Agustín Bardi - Vicente de la Vega ("Melena")	1931
534	G.	Ofrenda maleva	Guillermo Cavazza - Jacinto Font	1931
535	G.	Ojos maulas	Luis Bernstein - Alfredo Faustino Roldán ("A. E. Ferré")	1931

## Anexo 1. B: Muestras Generales

536	G.	Preparate pa'l domingo	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro") - José Rial	1931
537	G.	Quien tuviera dieciocho años	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro")	1931
538	G.	Tomo y obligo	Carlos Gardel - Manuel Romero ("Julio Romero")	1931
539	G.	Trovas	Ángel Domingo Riverol - Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro")	1931
540	G.	Acquaforte	Horacio Pettorossi ("El Marqués") (= Horacio Gemignani Pettorossi) - Juan Carlos Marambio Catán ("Carlos Núñez")	1933
541	G.	Al mundo le falta un tornillo	José María Aguilar ("Indio") - Domingo Enrique Cadícamo ("Rosendo Luna" / "Yino Luzzi")	1933
542	G.	Al pie de la santa cruz	Enrique Pedro Delfino ("Delfy" / "Rock" / "Dreyfus") - Mario Battistella Zoppi	1933
543	G.	Angustias	Horacio Pettorossi ("El Marqués") (= Horacio Gemignani Pettorossi)	1933
544	G.	Angustias	Horacio Pettorossi ("El Marqués") (= Horacio Gemignani Pettorossi)	1933
545	G.	Aquellas cartas	Juan Andrés Ghirlanda ("F. Lucero") - Roberto Maida (Domingo Maida)	1933
546	G.	Araca la cana	Enrique Pedro Delfino ("Delfy" / "Rock" / "Dreyfus") - Mario Fernando Rada	1933
547	G.	Cara rota	Julio Falcón ("Fernán Ze" / "Juan Montilla") (= Julio Fernández Falcón)	1933
548	G.	Cobardia	Charlo (= Carlos José Pérez de la Riestra) - Luis César Amadori ("Leo Carter")	1933
549	G.	Desden	Carlos Gardel - Mario Battistella Zoppi	1933
550	G.	El que atraso el reloj	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro") - Domingo Enrique Cadícamo ("Rosendo Luna" / "Yino Luzzi")	1933
551	G.	La cancion de buenos aires	Azucena Josefina Maizani ("La Ñata Gaucha") - Oreste Cufaro ("Tito Ciardomey") - Manuel Romero ("Julio Romero")	1933
552	G.	La novia ausente	Guillermo Desiderio Barbieri ("Negro") - Domingo Enrique Cadícamo ("Rosendo Luna" / "Yino Luzzi")	1933
553	G.	La uruguayita lucia	Eduardo Gregorio Pereyra ("Chon" / "Ray Cooper") - Daniel del Urde Rosas López Barreto	1933
554	G.	Madame ivonne	Eduardo Gregorio Pereyra ("Chon" / "Ray Cooper") - Domingo Enrique Cadícamo ("Rosendo Luna" / "Yino Luzzi")	1933
555	G.	Me da pena confesarlo	Carlos Gardel - Alfredo Le Pera	1933
556	G.	Medallita de la suerte	Carlos Gardel - José Francisco Razzano ("Pepe el Oriental" / "Orientalito") - Mario Battistella Zoppi	1933
557	G.	Melodia de arrabal	Carlos Gardel - Alfredo Le Pera - Mario Battistella Zoppi	1933
558	G.	Mi primer gol	Miguel Bonano - Horacio Pettorossi ("El Marqués") (= Horacio Gemignani Pettorossi) - Alejandro Fattorini	1933
559	G.	Naípe marcado	Ángel Greco	1933
560	G.	Quimera	Juan Manuel González (= Juan Manuel Ramón González Martínez Prado) - Luis Viapiana ("Andrés García") - Roberto Ramón Aubriot Barboza	1933
561	G.	Recuerdo malevo	Carlos Gardel - Alfredo Le Pera	1933
562	G.	Rencor	Charlo (= Carlos José Pérez de la Riestra) - Luis César Amadori ("Leo Carter")	1933
563	G.	Secreto	Enrique Santos Discépolo ("Discepolín")	1933
564	G.	Si se salva el pibe	Francisco Nicolás Pracánico ("Pancho") - Celedonio Esteban Flores ("Negro Cele")	1933
565	G.	Si soy asi	Francisco Juan Lomuto ("Pancho Laguna") - Antonio Botta	1933
566	G.	Sueño querido	Ángel Maffia (= Ángel Maffía) - Mario Battistella Zoppi	1933
567	G.	Tenemos que abrirnos	Alberto Hilarión Acuña - Agustín Cipriano Irusta	1933

## Anexo 1. B: Muestras Generales

568	G.	Ventarron	Pedro Mario Maffia ("El Pibe de Flores") (= Pedro Mario Maffía) - José Horacio Staffolani	1933
569	R.	La ingrata	Carlos Washington Andrade	1946
570	R.	No hay por qué culparlas	Eduardo Murillo	1946
571	R.	Carta infame	Eduardo Murillo	1946
572	R.	Dolor profundo	A.Ruiz - H.Fernandez	1946
573	R.	Quiero que sufras	A.Ruiz-H.Fernandez	1946
574	R.	Sin ilusión	Carlos Washington Andrade	1946
575	R.	Mal pagada	Carlos Washington Andrade	1946
576	R.	Audacia	Hugo La Rocca-Celedonio Flores	1950
577	R.	Para vos hermano tango	Rivero-Batistella	1950
578	R.	Que se vayan	Francisco Canosa-Enrique Dizeo	1950
579	R.	Primero yo	Rafael Rossi-José Rial	1950
580	R.	A mi dejame en mi barrio	Francisco Amor	1951
581	R.	En la vía	Nicolás Vaccaro-Eduardo Escaris Méndez	1951
582	R.	Yo soy el mismo	Victor Felice-Rivero	1951
583	R.	A la luz de un candil	Carlos V G Flores-Julio Navarrine	1951
584	R.	Cuando me entrés a fallar	José María Aguilar-Celedonio Flores	1952
585	R.	Calle cabildo	César Bo-Dioniso De Biase-Rivero	1952
586	R.	Mi noche triste	Castriota-Contursi	1952
587	R.	Mala entraña	Enrique Maciel-Celedonio Flores	1952
588	R.	Olvidao	G.Barbieri-E.Cadicamo	1952
589	R.	Pa'l nene	Batistella-Rivero	1953
590	R.	Cómo querés que te quiera	Héctor Marcó	1953
591	R.	Y taconeando salió	Modesto Papávero-Edelmiro Garrido	1953
592	R.	Pan	Eduardo Pereyra-Celedonio Flores	1953
593	R.	No placé	J.J. Riverol-Francisco Loiácono	1953
594	R.	Déjelo señora	Miguel Bonano-José De Grassi	1953
595	R.	Victoria	E.S.Discépolo	1954
596	R.	Canchero	Arturo De Bassi-Celedonio Flores	1954
597	R.	Oración rante	Roberto Chanel-Aldo Queirolo	1954
598	R.	Pobre rico	Rivero-Batistella	1954
599	R.	La cantina	Troilo-Cátulo Castillo	1954
600	R.	Infamia	E.S.Discépolo	1954
601	R.	Madame julie	Enrique Maciel-Francisco Baldana	1954
602	R.	Mis consejos	Héctor Marcó	1954
603	R.	Aquel cantor de mi pueblo	Enrique Maciel-Ignacio Corsini	1954
604	R.	Estampa tanguera	Anselmo Aieta-Reinaldo Yiso	1954
605	R.	Guapo y varón	Delfino-Manuel Romero	1954
606	R.	Juan porteño	Di Sarli-Héctor Marcó	1954
607	R.	Escolazo	Anselmo Aieta-Francisco García Gimenez	1954

## Anexo 1. B: Muestras Generales

608	R.	Amigos que yo quiero	Hugo Gutiérrez	1954
609	R.	Qué risa	Marsilio Robles	1954
610	R.	Pucherito de gallina	Robledo Medina	1958
611	R.	Vamos, vamos zaino viejo	Fernando Tell	<b>1959</b>
612	R.	Acuarela ribereña	Máximo Barbieri-Orlando Vera	<b>1959</b>
613	R.	Las cuarenta	Roberto Grela-Francisco Gorrindo	1961
614	R.	Pelota de cuero	Rivero-Marcó	1962
615	R.	Las cuarenta	Grela-Fancisco Gorrindo	1962
616	R.	Gol argentino	Héctor Marcó	1962
617	R.	Viejo baldío	Grela-Victor Lamanna	1962
618	R.	El ciruja	Ernesto de la Cruz-Alfredo Marino	1964
619	R.	Muñeca brava	Luis Visca-Cadícamo	1964
620	R.	Y taconeando salió	Modesto Papávedo-Edelmiro Garrido	1964
621	R.	Barajando	Nicolás Vaccaro-Eduardo Escaris Méndez	1964
622	R.	Las Diez De última	Rivero-José Pagano	1964
623	R.	Por ella	Luis Teisseire-Juan Caruso	1964
624	R.	En la vía	Nicolás Vaccaro-Eduardo Escaris Méndez	1964
625	R.	Una carta	Miguel Bucino	1964
626	R.	Pucherito de gallina	Roberto Medina	1965
627	R.	Jamás lo vas a saber	Manuel Sucher-Abel Aznar	1967
628	R.	Tirate un lance	Héctor Marcó	1967
629	R.	Mi noche triste	Castriota-Contursi	1967
630	R.	Aguja brava	Rivero-Eduardo Giorlandini	1967
631	R.	El bulín de la calle ayacucho	José y Luis Servidio-Celedonio Flores	1967
632	R.	Lloró como una mujer	José María Aguilar-Celedonio Flores	1967
633	R.	El motivo	Cobián-Contursi	1967
634	R.	No placé	Juan José Riverol-Francisco Loiácono	1967
635	R.	Mi vieja viola	Huberto Correa-Osvaldo falero Frías	1967
636	R.	Como abrazado a un rencor	Rafael Rossi-Antonio Podestá	1967
637	R.	La gayola	Rafael Tuegols-Armando Tagini	1968
638	R.	Atenti pebeta	Ciriaco Ortiz-Celedonio Flores	1968
639	R.	Poema nº0	Rivero-Luis Alposta	1968
640	R.	Farolito viejo	Luis Teisseire-José Eneas Riu	1968
641	R.	Te lo digo por tu bien	Oscar Valles	1968
642	R.	Grata	Edmunto Rivero h -Juan Bautista Devoto	1968
643	R.	Campana de plata	Carlos Flores-Samuel Linning	1968
644	R.	Cuesta abajo	Gardel-Le Pera	1968
645	R.	Volver	Gardel-Le Pera	1968
646	R.	Melodía de arrabal	Gardel-Le Pera-Batistella	1968
647	R.	Sus ojos se cerraron	Gardel-Le Pera	1968
648	R.	Por una cabeza	Gardel-Le Pera	1968
649	R.	Golondrinas	Gardel-Le Pera	1968

## Anexo 1. B: Muestras Generales

650	R.	Lejana tierra mía	Gardel-Le Pera	1968
651	R.	Soledad	Gardel-Le Pera	1968
652	R.	Leguisamo solo	Modesto Papávero	1968
653	R.	Tomo y obligo	Gardel-Manuel Romero	1968
654	R.	Para vos hermano tango	Rivero-Batistella	1969
655	R.	Los cosos de al lao	José Canet-Marcos Larrosa	1971
656	R.	Amigos que yo quiero	Hugo Gutierrez	1971
657	R.	Por qué no bailás un tango	Héctor Marcó	1971
658	R.	Barrio de tango	Troilo-Manzi	1971
659	R.	Romance para una vereda	Riveroh-Mario laquinandi	1971
660	R.	El metejón	Goyeneche-Florencio Chiarello	1971
661	R.	Medianoche	Florencio Tovarozzi-Eduardo Escaris Méndez	1971
662	R.	Puente alsina	Benjamín Tagle Lara	1971
663	R.	Todavía no	Rivero-Eugenio Majul	1973
664	R.	Madame ivonne	Eduardo Pereyra-Cadícamo	1973
665	R.	Qué solo estoy	Raúl Kaplún-Roberto Miró	1973
666	R.	Despedida	Emilio y José De Caro-Oscar Cópola	1973
667	R.	Fatalmente nada	Manuel Sucher-Alberto Mastra	1973
668	R.	Y yo qué tengo que ver	Héctor Marcó	1973
669	R.	Amigos que yo quiero	Hugo Gutierrez	1973
670	R.	Hasta el último tren	Julio Ahumada-Julio Camilloni	1973
671	R.	Aquel tapado de armiño	Delfino-Manuel Romero	1973
672	R.	Mi canción de mayo	Alberto Mastra	1973
673	R.	En un feca	Anónimo	1975
674	R.	Viejo baldío	Grela-Víctor Lamanna	1978
675	R.	Mi ciudad y mi gente	Eladia Blázquez	1978
676	R.	Sabe don	Toto Rodriguez-Ricardo Thompsom	1978
677	R.	Gol argentino	Héctor Marcó	1978
678	R.	Mi Buenos Aires querido	Gardel-Le Pera	1978
679	R.	Segundos afuera	Héctor Marcó	1978

# Anexo 2

## Transcripciones

Se presenta a continuación una selección de transcripciones parciales y fichas rítmico-armónicas. En varias transcripciones de este trabajo la continuidad del canto está representada con una línea continua de *mordente*. La escritura detallada del fraseo de los cantores implica un grado de especificidad que excede las posibilidades de este trabajo. No obstante, en algunos fragmentos sí se ha transcripto el ritmo del canto de la versión por considerarlo central para advertir la vinculación que posee con las decisiones de arreglo e interpretación en las guitarras. En las transcripciones que contienen más de una guitarra, la información consignada en cada pentagrama no implica necesariamente la permanencia de cada intérprete en la ejecución de esos materiales texturales sino que reflejan las sonoridades existentes en la versión. Las notas cuyas cabezas se encuentran escritas con x representan sonidos que no se perciben claramente en la grabación pero que se estima su utilización ya sea por las posiciones habituales de los acordes en la guitarra o por un diseño melódico esperable en virtud de la conducción de voces.

<b>Obra, autorxs y versión</b>	<b>Pág.</b>
La chirimoya (Mathon) Vers. Mathon 1912	280
El apache argentino (Aróstegui y Mathon) Vers. Maglio 1913	284
La Payanca (Berto) Vers. Arolas 1917	286
Mi noche triste (Contursi y Castriota) Vers. Gardel 1917	288
Ivette (Costa, Roca y Contursi) Vers. Gardel 1920	291
La mariposa (Flores y Maffia) Vers. Gardel 1923	293
Mano a mano (Flores, Gardel y Razzano) Vers. Gardel 1923	297
La Gayola (Tagini y Tuegols) Vers. Gardel 1927	300
Aquel muchacho triste (De Grandis) Vers Gardel 1928	305
Chorra (E. S. Discépolo) Vers. Gardel 1928	311
Tomo y obligo (Gardel y Romero) Vers. Gardel 1931	314
Las cuarenta (Gorrindo y Grela) Vers. Charlo 1937	316
La Ingrata (Andrade) Ver. Rivero 1946	319
En la vía (Méndez y Vaccaro) Vers. Rivero 1952	320
Olvidao (Cadícamo y Barbieri) Vers. Rivero 1952	322
Como querés que te quiera (Marcó) Vers. Rivero 1953	330
Como abrazado A Un Rencor (Rossi y Podestá) Vers. Rivero 1967	334
El motivo (Cobián y Contursi) Vers. Rivero 1967	337
Tomo y obligo (Gardel y Romero) Vers. Rivero 1968	349

La Chirimoya

(Arturo A. Mathon)

Vers. A. Mathon con OT 1912

**A**

Voz

Flauta y Bandoneón

Guitarra 9 u 11C.

7

V.

Fl. y Bd.

Guit.

La Chi - ri -

**B**

10

V.

Fl. y Bd.

Guit.

mo-yaes un tan - gui - to un nue-vo tan-go po-pu - lar...(etc)

(etc.)

16

V.

Fl. y Bd.

Guit.

E7 Am Am E7 E7 Am

22

V.

Fl. y Bd.

Guit.

(La melodía varía levemente. El VI. y el Bd. realizan otras voces)

Dm Am (E7) Am Am

28

V.

Fl. y Bd.

Guit.

Y si

Am Am Dm E7 Am

34

V.

Fl. y Bd.

Guit.

ven la Chi-ri - mo-ya...etc.

etc.

C C G7 C E7 Am E7

(Sic)

41

V.

Fl. y Bd.

Guit.

47

V.

Fl. y Bd.

Guit.

50

V.

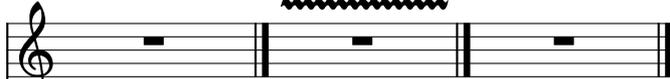
Fl. y Bd.

Guit.

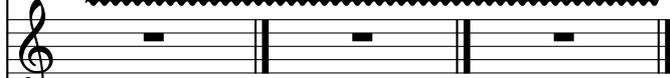
Instrumental. Arreglo similar.      Cantado. Arreglo similar      Instrumental Arreglo similar      Cantado. Arreglo similar

54

**A**                      **B**                      **A**

V. 

8 Instrumental      Cantado.      Instrumental.  
Arreglo similar      Arreglo similar      Arreglo similar

Fl. y Bd. 

Guit. 

8

El apache argentino

(Manuel Aróstegui-Arturo Mathon)

Vers. A. Mathon con OT 1913-14

**A**

Voz

Es el a - pa - chear - gen - ti - no

Guit. 7 o 9 Cuerdas.

Voz.

Guit.

E E B7 B7 (E)

(sic)

Voz.

Yay dea - quel - que sea - tre - vie - ra...

Guit.

♩ = 40 ♩ = 70

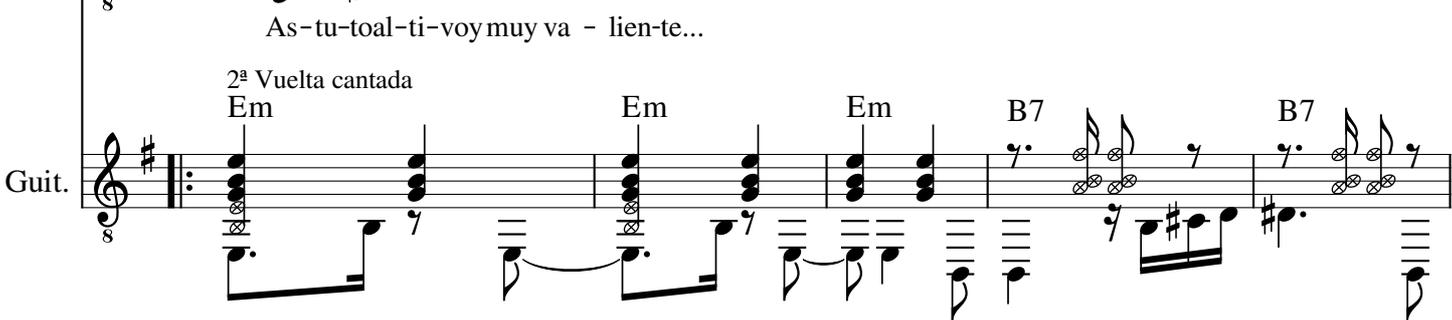
Em B7 E

Voz.

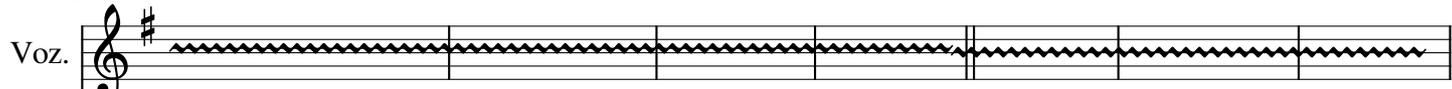
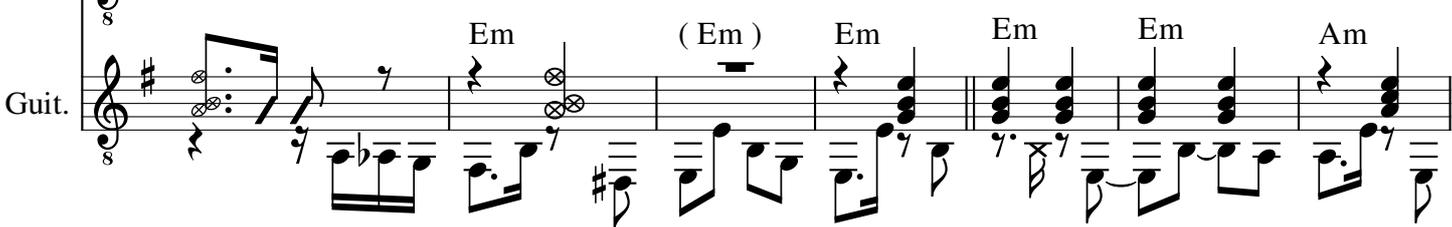
Guit.

(C) (Em) B7 Em

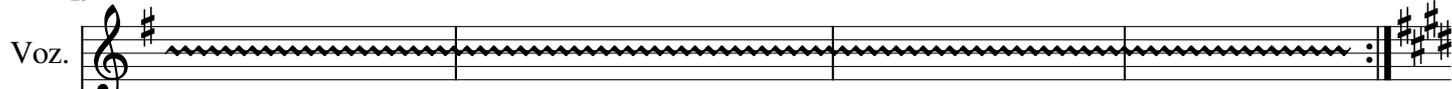
17 **B** 1ª vuelta Instrumental, 2ª Cantada. Acompañamiento similar.

Voz.    
 8   
 As-tu-toal-ti-voy muy va - lien-te...   
 Guit.    
 8   
 2ª Vuelta cantada   
 Em Em Em B7 B7

22

Voz.    
 8   
 Guit.    
 8   
 Em (Em) Em Em Em Am

29

Voz.    
 8   
 Guit.    
 8   
 Em

33

Voz.    
 8   
 Arreglo similar Arreglo similar   
 Guit.    
 8   
 **A con canto** **C instrumental s/IIIº** **A Instrumental**   
 (G)

# La Payanca

(A. P. Berto)

Vers. F. Bianco con OT E. Arolas 1917

Guitarrista: Emilio Fernández

**A**

Voz

8

Ay!u-na pa-yan-caio quie-roa-rro-jar pa-raen-la-zar tu-co-ra-zón

En la segunda vuelta, el bandoneón refuerza con acordes los primeros tiempos del compás.

(Bd.)

Violín y Bandoneón

Guitarra 7C.

8

B7 B7/A Em Em

6

V.

8

¡Que va cha-che; ¡Qué va cha - che! E - sa - pa

1.

VI. y Bd.

Am (Am) (B) (B)

Guit.

8

10

V.

8

Porque no

VI. y Bd.

(B) Am Em Em

Guit.

8

**B**

16

V.

VI. y Bd.

Guit.

22

V.

VI. y Bd.

Guit.

29

V.

VI. y Bd.

Guit.

35

**A** Arreglo similar **B** Arreglo similar **A** Sin repetición de primera estrofa. Arreglo similar

V.

VI. y Bd.

Guit.

# Mi noche triste (Contursi y Castriota)

Vers. Gardel 1917

Guitarristas: J. Ricardo y, probablemente, C. Gardel (en la introducción)

**Intro**

The musical score is written for three parts: Voice (Voz), Guitar (Guitarra ¿Gardel?), and Guitar (Guitarra 7 u 8 Cuerdas Ricardo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (6, 10, and 14). The first system (measures 1-5) features a vocal line with rests, a guitar line with chords B7 and Em, and a guitar line with a melodic line starting with a forte (f) dynamic. The second system (measures 6-9) shows the vocal line with rests, the guitar line with chords B7, Em, and B7, and the guitar line with a melodic line. The third system (measures 10-13) shows the vocal line with rests, the guitar line with chords Em, B7, and Em, and the guitar line with a melodic line. The score includes various musical notations such as rests, chords, dynamics (mp, f), and articulation marks.

14

V.

Guit. Am Em B7 Em

Guit.

18

V.

Per-can-taque mea-mu-ras - te

Guit.

Guit. B7 B7 Em D7

23

V.

Guit.

Guit. G (C) B7 Em B7 Em

30

V.

Cuan-dovoya mi co - to-ro

Guit.

Guit. Am Em B7 Em (Em)

En B se construye el acompañamiento a partir de los mismos recursos.

36 C

V. La gui-ta-rra en el ro - pe - ro

Guit. (Em) D7 D7 G G

41

V. Y la lám - pa - ra del cuar - to

Guit. D7 D7 G <sup>5</sup> (G) B7

46

V. mi no - che tris - tea - lum -

Guit. B7 Em Em B7 B7

Final

51

V. brar de tua - mor

Guit. Retoma A similar a otras vueltas. Em Em Em Em

Ivette (Costa, Roca y Contursi)

Vers. C. Gardel 1920

Guitarristas: J. Ricardo y, probablemente, Gardel (en la introducción)

**Intro**

Voz

Guit. ¿Gardel?

Guit. Ricardo

5

V.

G. G.

G. R.

9

V.

G. G.

G. R.

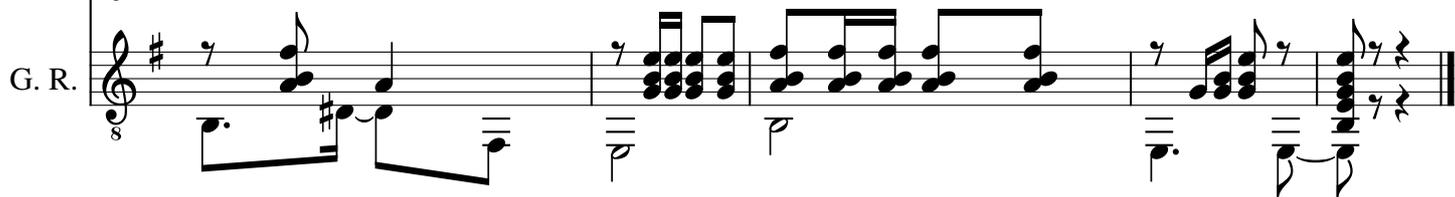
En la puer-ta de un bo-li - che un ba-can en-cur-de - la - do

13

V. 

re - cor-dan-do supa-sa - do queu-na mi-na loa-mu-ro - o

G. G. 

G. R. 

La Mariposa (Flores y Maffia)  
Vers. C. Gardel 1923  
Guitarristas: J. Ricardo- G. Barbieri

**Intro**

Voz

Guits. Mel

Guits. Acomp.

G C G C

gliss.

6

V.

Guits. M

Guits. A.

B7 E B7 E

gliss.

11

V.

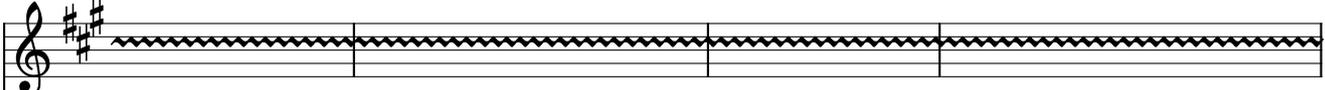
Guits. M

Guits. A.

Noesquees-tea - rre-pen - ti - A do

A

15

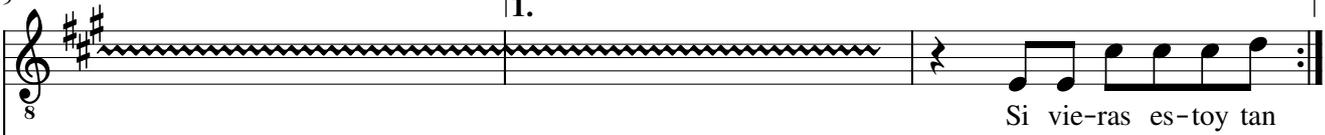
V. 

Guits. M. 

Guits. A. 

A E7 E7 E7

19

V. 

Guits. M. 

Guits. A. 

E7 A

22

V. 

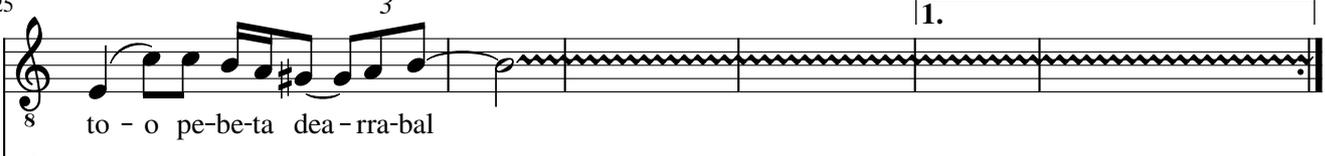
Guits. M. 

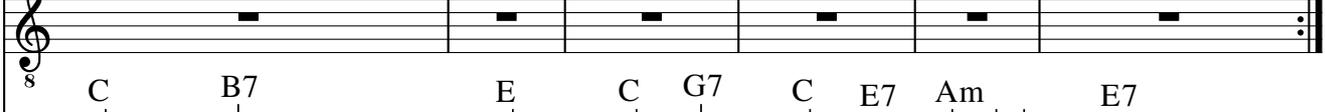
Guits. A. 

A (E) A Am E7 Am G7

**B** ♩ = 145

25

V. 

Guits. M. 

Guits. A. 

C B7 E C G7 C E7 Am E7

31 2. D.S. al Coda

V.

Guits. M.

Guits. A.

37

V.

Guits. M.

Guits. A.

41

V.

Guits. M.

Guits. A.

46 A''

V.

Guits. M.

Guits. A.

49

V.

Guits. M

Guits. A.

E7

E7

E7

E7

53

V.

Guits. M

Guits. A.

A

A

A

E7

58

V.

bien te ten-go que per - do - nar

Guits. M

Guits. A.

E7

E7

E7

Am

Mano a mano (Flores, Gardel y Razzano)

Vers. C. Gardel 1923

Guitarristas: J. Ricardo - G. Barbieri

**Intro**

Voz

Guits. Melodías

Guits. Acompañamientos

4

V.

Guits. M

Guits. A.

Re-chi-fla - doen mitris-te -

7

**A**

V.

Guits. M

Guits. A.

- za... (mu)jer tu pre-sen - cia de ba

11

V. ca - na

Guits. M. (Probablemente con arpeggio de pulgar)

Guits. A. Bm F#m C#7

14

V.

Guits. M.

Guits. A. F#m C#7 F#m 5

17

V. Se dio el jue - go de re - man - ye **B**

Guits. M. E7 A C#7

Guits. A. F#m E7 A C#7

21

V.

Guits. M. F#m D

Guits. A. F#m D

23

V.

Guits. M.

Guits. A.

**Inter**

$\text{♩} = 120$

26

V.

Guits. M.

Guits. A.

29

V.

Guits. M.

Guits. A.

Repite mismo arreglo desde A

**Final**

33

V.

Guits. M.

Guits. A.

La Gayola (Tagini y Tuegols)  
 Vers. Gardel 20/8/1927  
 Guitarristas: J. Ricardo y G. Barbieri

**Intro**

Voz

Guitarra

Guitarra 6ª en D

5

V.

No tea-sus - tes ni me yas nohevenni do pa' ven - gar -

Guit.

Guit.

C#m G#7

7

V.

- me sim - m - ma - ña - na jus - ta - me - en - te ya me vo - oy pa no vo - ol - ve

Guit.

Guit.

C#m C#7

9

V. *s* 3 3 3

ver He - ve - ni - do a des - pe - di - ir - me yel gus - ta - a - zo quie - ro - o dar -

Guit. *s*

Guit. *s* F#m

11

V. *s* 3

me de mi - ra - ar - teff - fren - tia - a - fren - te yen tus o - o - jo scam - pa - niaa -

Guit. *s*

Guit. *s* C#m G#7

13

V. *s* 1.

ar - me si - len - cio - so lar - ga - men - te co - mo me mi - ra - baa - ye - r

Guit. *s*

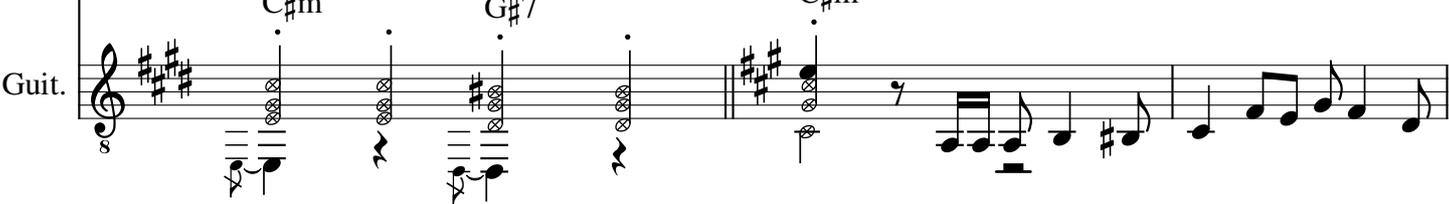
Guit. *s* C#m C#m G#7

Inter

16

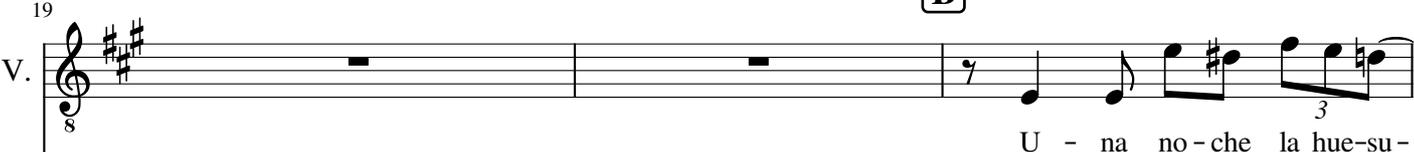
V.   
bu - na con-trael fri - o del des - den

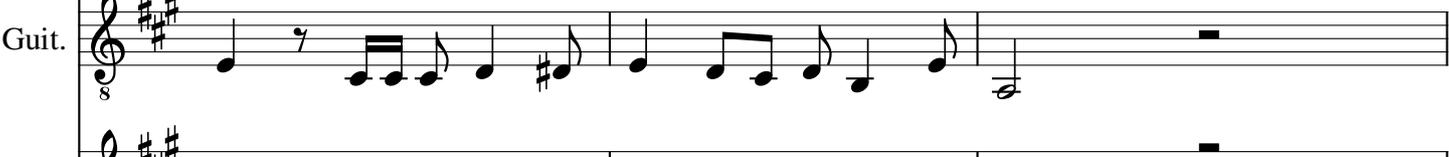
Guit.   
C#m G#7 C#m

Guit. 

B

19

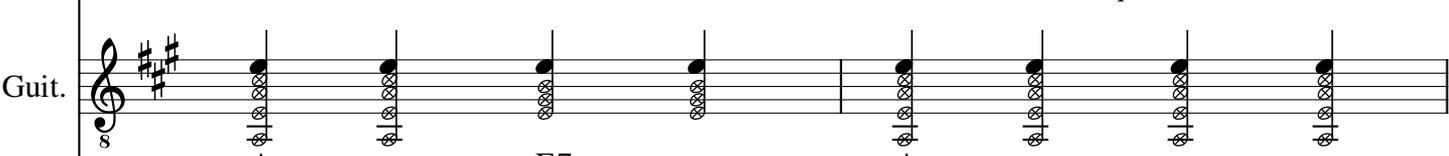
V.   
U - na no-che la hue-su-

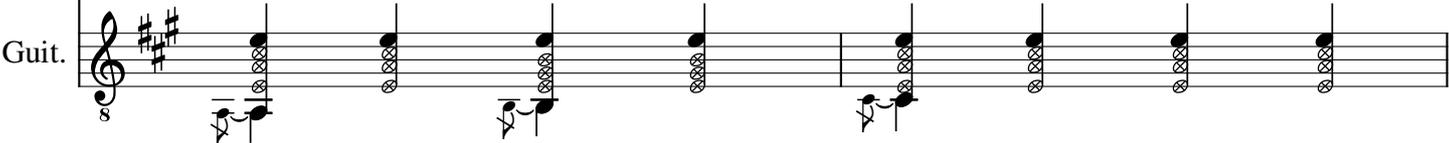
Guit. 

Guit. 

22

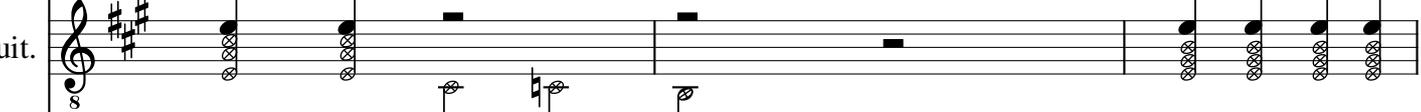
V.   
- da me vis-tiél al - ma - a de due - e - lo mi-que-ri - da ma-dre - ci -

Guit.   
A E7 A

Guit. 

24

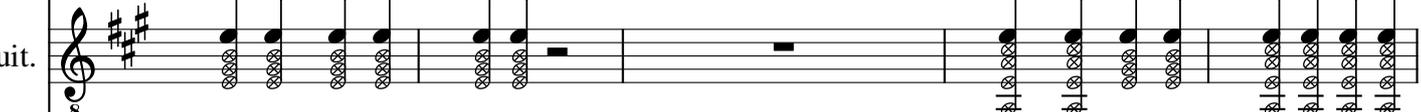
V.  i - ta seme fua vi - vir con Dio - os Yen mis sue-ños pa-re-ci - a

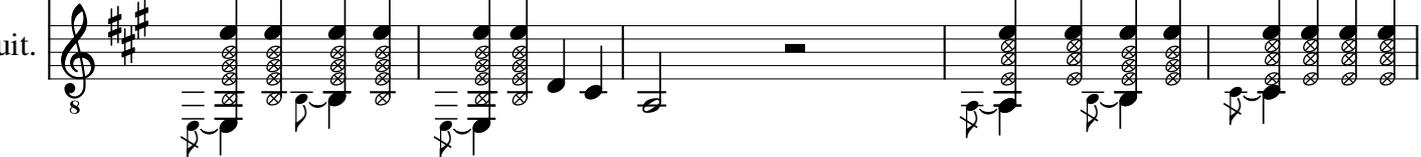
Guit. 

Guit.  A (E7) E7

27

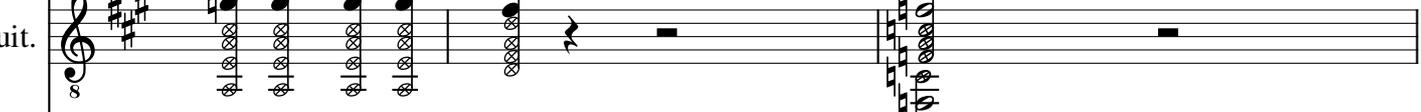
V.  Pe-ro me ju-gas-te su-cio

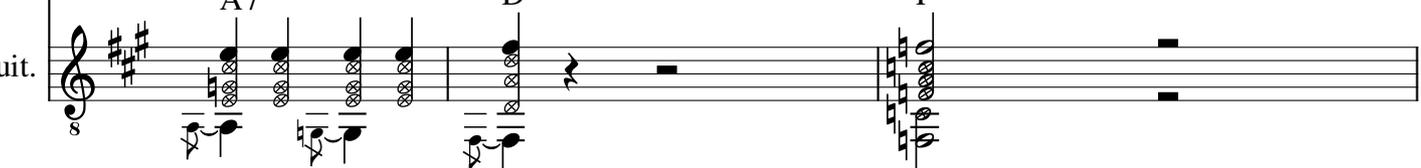
Guit. 

Guit.  E7 E7 (A) A E7 A

32

V.  y más tar-de ya se-re - no muer-ta miu-ni-caes-pe-ran - *gliss.*

Guit. 

Guit.  A7 D F

35

V. *gliss.*

za u - nas lá - gri - mas re - bel - des las se - quén un bo - de - gon

Guit.

Guit.

A B7 E7 A (E) A (G#)

38

Repetición similar

V.

Guit.

Guit.

C#m

Aquél muchacho triste (José De Grandis)  
 Vers. C. Gardel 15/12/28  
 Guitarristas: J. Ricardo - G. Barbieri - J. M. Aguilar

**Intro**

Voz

Guit.

Guit.

Guit.

Am/C Em B7

4

V.

G.

G.

G.

Em Am/C (Em) (F#7) (B7)

A

8

V.   
 Lle-gas-te <sup>3</sup> aes-te ba-rrio

G.   
 (Em) Em B7/F# B7/F#

12

V.   
 Y nues-tra - mu-cha - cha-da

G.   
 Am D G F#7 B7

G.   
 Em Am D G F#7 B7/F#

17

V.

G. Em B B

G. Em B7/F# B7/F#

G.

20

V. nnni te fal-ta-roncaa - ar-tas (Madri)gal

G. Em Am D G B7 (Em)

G.

G. Em Am D G B7/F# Em

25 **B**

V. Y en las no-ches si-len-cio - sas

G.

G.

G.

29

V. Y

G.

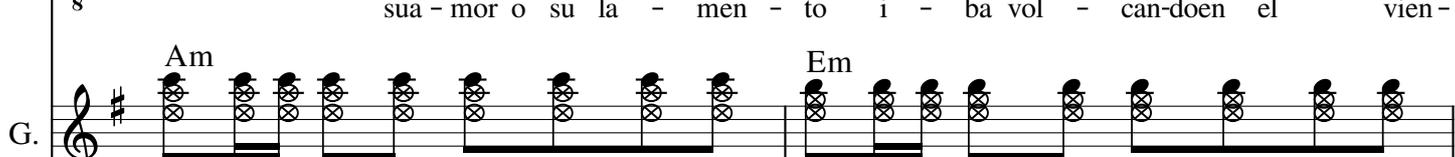
G.

G.

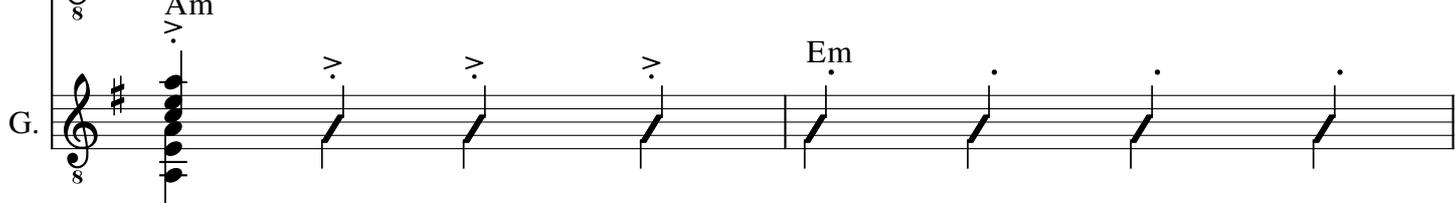
33

V. 

sua - mor o su la - men - to i - ba vol - can - doen el vien -

G. 

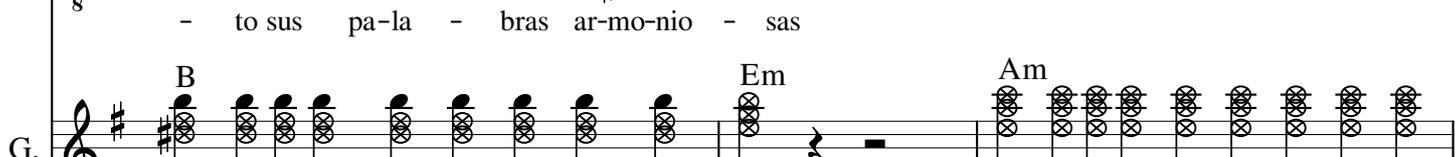
G. 

G. 

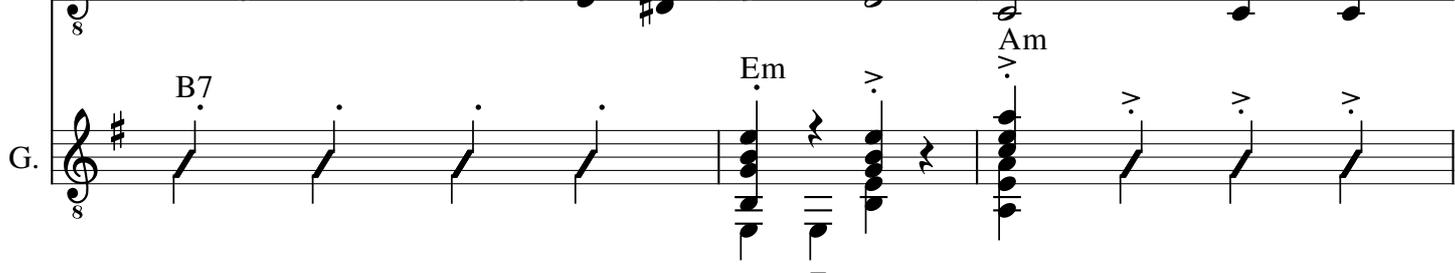
35

V. 

- to sus pa - la - bras ar - mo - nio - sas

G. 

G. 

G. 

38

V.

G.

G.

G.

Repite A y B  
Final Gardeliano

Chorra (E. S. Discépolo)

Vers. Gardel 23/7/1928

Tonalidad: Dm

Guitarristas: J. Ricardo - G. Barbieri - J. M. Aguilar

**Intro**

Voz

Melodías y Acordes agudos

Acordes

5

**A**

V.

M y AA

Ac.

Por ser bue - no me pu - sis - tea la mi - se - ria

8

V.

M y AA

Ac.

lor En seis me - ses me co - mis - teel mer - ca - di -

11

V.

M y AA

Ac.

- to dor Cho - rra

15

V. Me ro-bas - tehas-tael a - mor

M y AA

Ac. 

19

V. Que sien la ca - lle mea - fi - la me pon-goal-la - odel bo - tón Lll -

M y AA

Ac. Dm/F A7 Dm/F

22

V. o que más bron - came da es ha - ber - si - dotan gil. Si ha - ceun mes me de - sa - yu -

M y AA

Ac. F

**B**

25

V. - no

M y AA

Ac. F C7 C7 F

29

V. treeees. Yes sa - bi - do quel gue -

M y AA

Ac. A7 Dm/F C7 C7/G F



Tomo y obligo (Gardel y Romero)

Vers. Gardel 28-9-1931

Guitarristas: G. Barbieri - D. Riverol - J. Vivas

Tonalidad: Dm

**Intro**

Canto

Melodías y Acordes agudos

Acordes

Gm Dm A7 A7 Dm

5

C.

M. y A. A.

Ac.

Gm Dm A7 (Dm) (A7) (Dm) A7

9

C.

M. y A. A.

Ac.

To-moyo - bli-go mán-de-seun tra-go ma-tar

Dm Dm

13

C.

M. y A. A.

Ac.

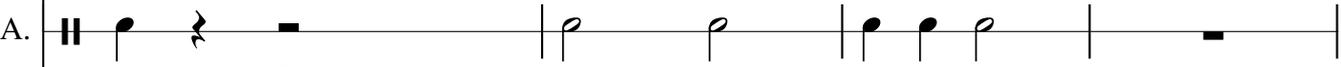
sin una - mi-go

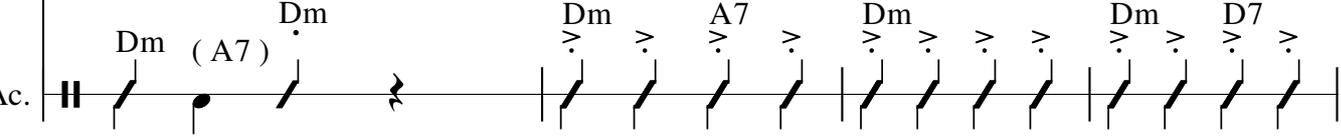
A7 A7 Bb7 A7 A7

17

C. 

Be - ba con - mi - go

M. y A. A. 

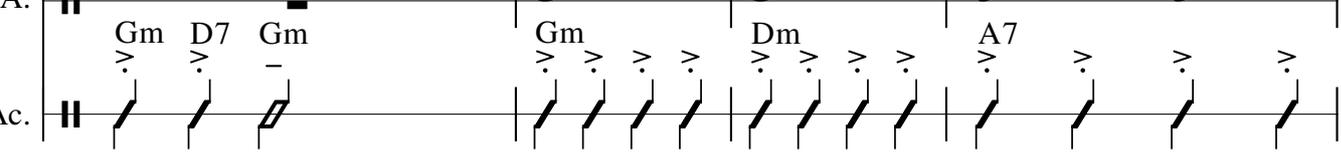
Ac. 
 Dm (A7) Dm A7 Dm Dm D7

21

C. 

noes que la llo - re hom-bre node-bello -

M. y A. A. 

Ac. 
 Gm D7 Gm Gm Dm A7

25

C. 

rar

M. y A. A. 

Ac. 
 (Dm) (A7) (Dm) A7

Las cuarenta (Francisco Gorrindo y Roberto Grela)

Vers. Charlo 1937

con Roberto Grela

**Intro**

Rubateado

5

**A**

9

V. - da a - pre - ta - doen - tre los la-bios la mi - ra - da tur - biay frí

Guit.

Guit. Eb Bb7 Eb G7

Guit.

11

V. aun po-co ler - doel an-dar do - bló laes - qui - na del

Guit.

Guit. Cm C#dim Fm

Guit.

13

V. ba - rrioy cur - da ya de re-cuer - dos co-mo-vol - can - doun ve -

Guit.

Guit.

Guit. Abm6 Bb7 Eb Db7 Cb7

15

V. **1.** <sup>3</sup> ne - no es - to se leo-yoa-cu - sar vie - ja ca - lle de mi ba **2.**

Guit. <sub>s</sub>

Guit. <sub>s</sub>

Guit. <sub>s</sub> F7 Abm Bb7 Bb7/b13 F7 Bb7

18

V.

Guit. <sub>s</sub>

Guit. <sub>s</sub> Eb G7 Cm

La ingrata (C. W. Andrade)

Vers. Rivero Cantores del Valle 1946

Guitarristas: Ubaldo de Lío, Héctor Santos, Enrique Davis, Elvirita Tamasi

The musical score is arranged in four systems, each containing four staves. The first three staves in each system are for melodic lines (Guitarra 1, 2, 3) and the fourth is for accompaniment (Guitarra 4). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various guitar techniques such as slurs, accents, and grace notes. Chord symbols are provided for the accompaniment parts.

**System 1:** Guitarra 1, 2, 3, 4. Chords: Am, E7, Am.

**System 2:** Guit. 1, 2, 3, 4. Chords: A7, Dm, E7.

**System 3:** Guit. 1, 2, 3, 4. Chords: Am, Am/G, F, E7.

En la vía (E. Escaris Méndez y N. Vaccaro)

Vers. Rivero 1951

Guitarristas en esos años: Amando Pagés, Adolfo Carné, Benjamín Achával y Milton

**Intro**

Guit.

Guit.

Guit.

Guit.

Guit.

26 **B**

Guit.  $F\#/A\#$   $B7/A$

Guit.  $(Em)$   $F\#$   $B7/F\#$

$Ie$   $Ie$   $V$

29

Guit.  $Em/G$   $B7/F\#$   $Em$   $Em/G$   $F\#$   $Am$   $B7$

Guit.  $Em$   $B7/F\#$   $Em$   $Em/D$   $F\#/C\#$   $Am/C$   $B7$

$I$   $V$   $I$   $I2$   $Ie$   $IV6$   $V$

33

Guit.  $(Em)$

Guit.  $(Em)$   $E/G\#$

$I$   $Ie$

35

Guit.  $Am$   $D7$   $G$   $B7$   $Em$

Guit.  $Am$   $D7$   $G$   $B7$   $Em$   $(B7)$   $(C7)$

$IV$   $VII7$   $III$   $V$   $I$   $(V)$   $(VI7)$

40

Guit.  $B7$   $B7/F\#$   $Em$   $Em$

Guit.  $B7$   $B7/F\#$   $Em$   $Em$

$V$   $I$   $I$   $I$

Olvidao (E. Cadícamo y G. Barbieri)

Vers. Rivero 5-12-1952

Guitarristas en esos años: Amando Pagés, Adolfo Carné, Benjamín Achával y Milton

**Intro**

Voz

Guits. Mel

Guits. Mel

Guits Mel

Síntesis Rítmica de acompañamiento

B7 Em A7/C# D A7

VIe II V I V

5

**A** (Escritura rítmica proporcional, sin fraseo exacto)

V.

G. M.

G. M.

G. M.

S. R.

Loma - ta-ron al po - bre Con - te-ras re-cién se ca - sa-ba siespa - ra no

A7 D D A7 D G D A7

I V I I V I IV I V

En la repetición cambian algunos rasgueos. En general, más enérgico el Portato

9

V.   
 crear un luz ma - la sal - tó la tran-que - ra y vi - noa lle -

G. M.

G. M.

G. M.

S. R.   
 D G F#7 F#7/A? Bm   
 I III=V I

12

V.   
 var-le su pro - pia mu - jer fuen el pa - tio'e laes-tan - cia LaHa

G. M.

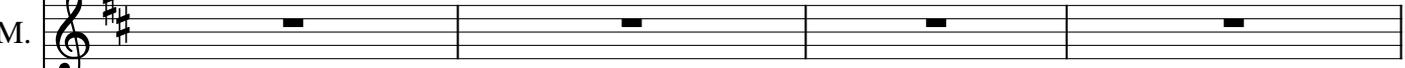
G. M.

G. M.

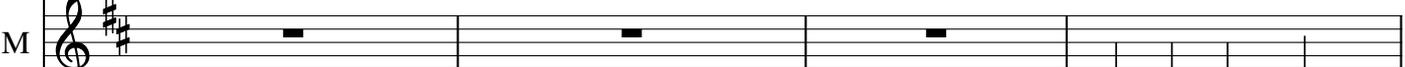
S. R.   
 C#7 G7 F# G7 B7   
 Iie VIe V Ie=VI

15

V.    
 za-ña la fies-ta'e los no-vios e-raunes-plen dor más de pron-to dos da-gashi-

G. M. 

G. M. 

G. M. 

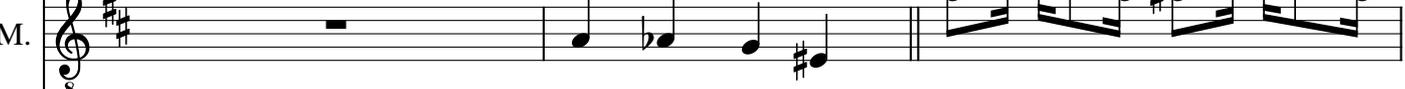
S. R.    
 Em/G G#7 A7 D Do D D# A7   
 II IV# V I VIomI I V

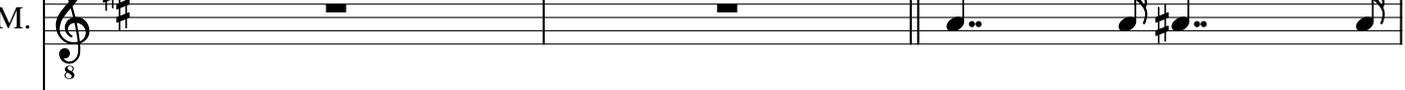
**Recitado**

1. ♩ = 100

19

V.    
 cie-ron dea-que-llaa-le - gría-a un cua drodeho rror [Y]

G. M. 

G. M. 

G. M. 

S. R.    
 D G D A7# D/A D5+/A#   
 I IV I V I=VI

22  $\text{♩} = 80$

V.

G. M.

G. M.

G. M.

S. R.

**B**

*Molto Ritenuto*

24  $\text{♩} = 120$

V.

G. M.

G. M.

G. M.

S. R.

27

V. 
  
 - do      senos fue el fa - cón      sien-to      que me lle-gaun      vien-ti-tohe - la -

G. M.

G. M.

G. M.

S. R. 
  
 F#7      Bm      Bm

30

V. 
  
 - do      a - quí      dees-te      la-do      en el      co-ra-zón      lle - va-meu-nas flo -

G. M.

G. M.

G. M.

S. R. 
  
 Em      Em      C#7      F#7

33

V.   
 8   
 - res An - dáa vi - si - tar - me la tie -

G. M.   
 8

G. M.   
 8

G. M.   
 8

S. R.   
 8   
 Bm B7 Em   
 I Ie IV

35

V.   
 8   
 rraes muy fri - a paes - tar ol - vi - dao A - dio - si - to gau - cha tees - ta - rees - per - ran -

G. M.   
 8

G. M.   
 8

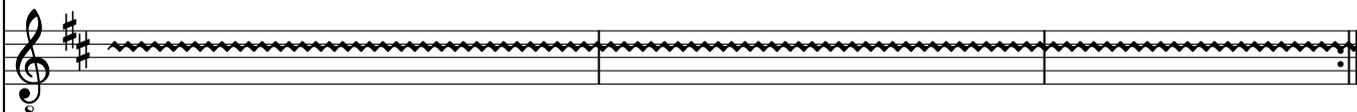
G. M.   
 8

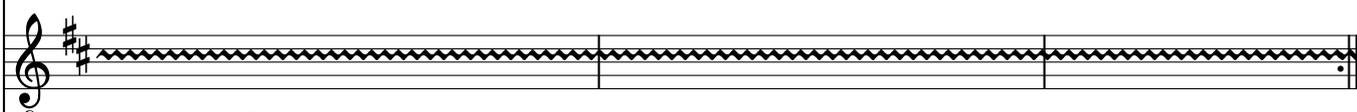
S. R.   
 8   
 F#7 Bm Bm B7   
 V I I Ie

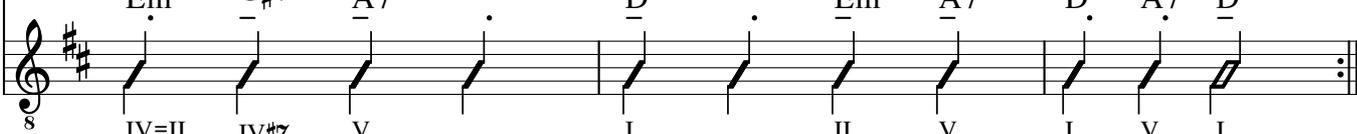
38

V.  - do me voy a-pa - gan-do de pu - ro fi - nao

G. M. 

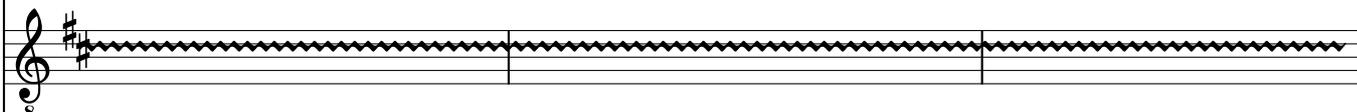
G. M. 

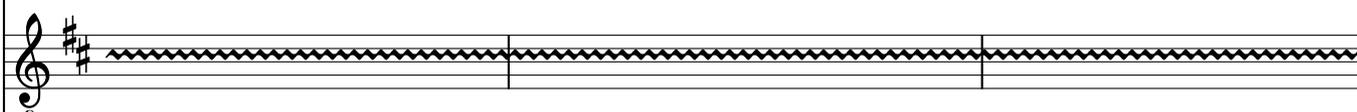
G. M. 

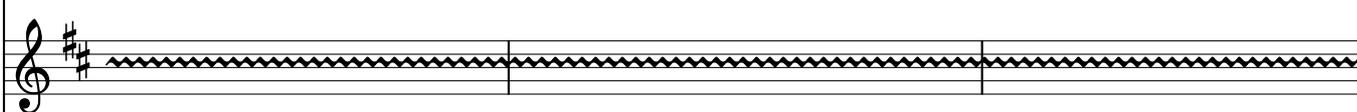
S. R.  Em G#7 A7 D Em A7 D A7 D  
IV=II IV#7 V I II V I V I

41

V.  lle - va-meu-nas res an-daa vi-si-tar - me la tie -

G. M. 

G. M. 

G. M. 

S. R.  D Bm B7 Em  
I VI=I le IV

44  $\text{♩} = 80$

V.

G. M.

G. M.

G. M.

S. R.

47

V.

G. M.

G. M.

G. M.

S. R.

*Rit.*

# Cómo querés que te quiera (Héctor Marcó)

Versión Rivero 1953

Guitarristas en esos años: Amando Pagés, Adolfo Carné, Benjamín Achával y Milton

Tonalidad: D

## Intro

Voz

Melodías y Acordes agudos

Acordes

D D#o A7 G#7/D#A7/E D

I VI7om V IV#7 V I

5

V.

M y AA

Ac.

D B7 Em /Eb /D /C A7/C# A7 D A7

I VIe II V I V

Molto Rall

Rit...

9

V.

Melodías y Acordes graves

Ac.

De cis que sosun co-so

(D) (C) (B) (F#) (E) (D) (C#) (B) (A) (F)

Contracanto grave

D B7 Em A7 A7/G

I I VIe II V

13

V.

M y AA

Ac.

(F#) (B) (Bb) (A) (A#) (B) (B#) (C#)

D/F# D D A7

I I V

16

V.

M y AA

Ac.

Arpeggio agudo ascendente

Contracanto grave

IIe V I VIe

19

V.

M y AA

Ac.

(E) (D) (C) (C#) (E) (F) (F#) (B) (Bb) (A) (A#) (B) (B#)

Em A7 A7/G D/F# D D

I VIe I VIe I I

23

V.

M y AA

Ac.

Melodías contracanto y enlace

(C#) A7 E7 A7 A7 D D#°

V IIe V V I VIeom

27

V.

M y AA

Ac.

A7 G#7 A7 D D B7 Em

V IV# V I I VIe II

V.

M y AA

Ac.

A7 D Em A7 D D7 G A7

V I II V I Ie IV V

V.

M y AA

Ac.

D B7 B7/D# E7 A7 C#/E#

I VIe Iie V

V.

No fu-mas novas al ci - ne

M y AA

Ac.

D/F# F#7 Bm G7

I V I VI7

V.

M y AA

Ac.

F#7 Bm G A7 D C B7

V I VI=IV V I VII VI7

Luego:  
B, A, C, B Fin.

V. 

M y AA     

Ac.  

II V

# Como abrazado a un rencor (Rossi y Podestá)

Vers. Rivero 1967

Tonalidad: B / Bm

Guitarristas en esos años: Del Pino, Morán, Barceló

## Recitado

Voz 

Melodías y Acordes agudos 

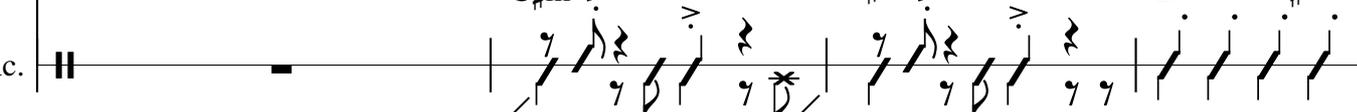
Acordes 

## Intro Ton: B

2

V. 

M y AA 

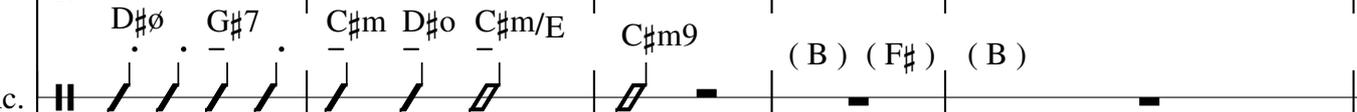
Ac. 

C#m > F#7 > B D#m

6

V. 

M y AA 

Ac. 

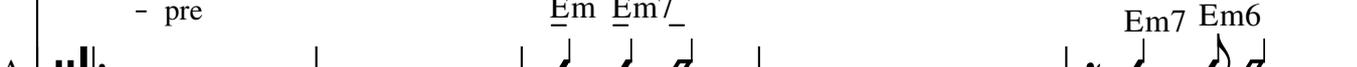
Es-ta no - che pa-ra siem -

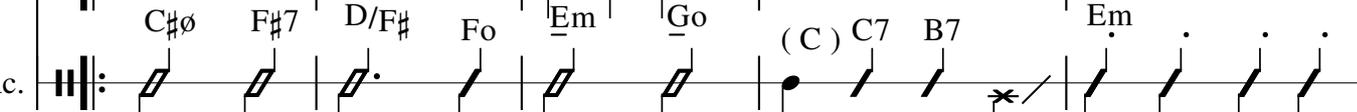
D#ø G#7 C#m D#o C#m/E C#m9 (B) (F#) (B)

## A Ton: Bm

11

V. 

M y AA 

Ac. 

- pre Em Em7 Em7 Em6 C#ø F#7 D/F# Fo Em Go (C) C7 B7 Em

16

V. 

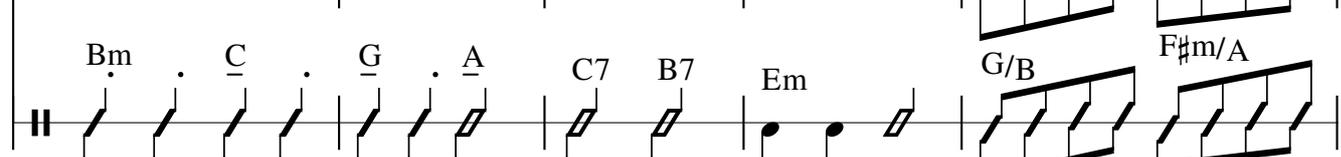
M y AA 

Ac. 

Los re-cuer-dos más fu - le-ros

20

V. 

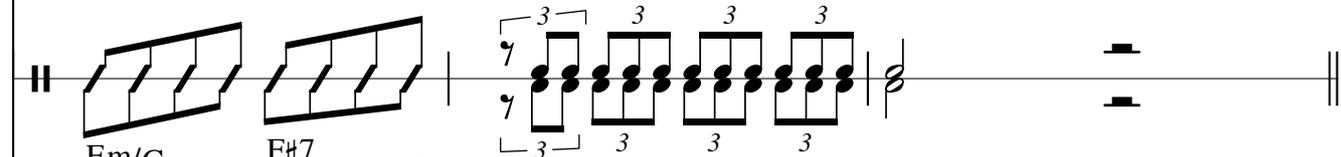
M y AA 

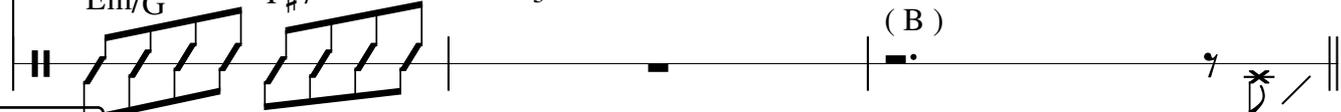
Ac. 

G/B F#m/A

25

V. 

M y AA 

Ac. 

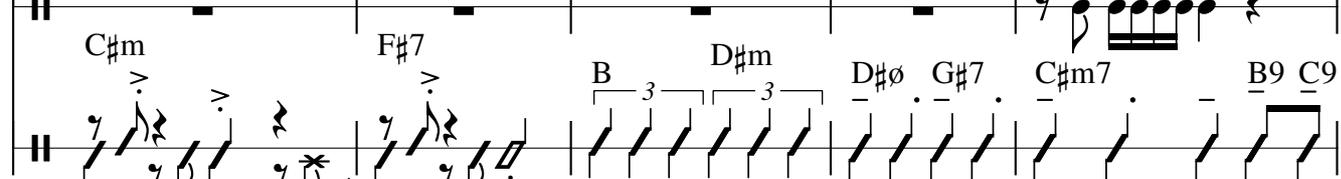
(va)rón yo quie-romo-rir con - mi -

(B)

**B**  
Ton: B

28

V. 

M y AA 

Ac. 

go

(4<sup>as</sup>)

33

V.

M y AA

Ac.

Na-da le de - boa la vi - da

Chords: C#9, F#7, (B), C#m

37

V.

M y AA

Ac.

Chords: F#7, B, D#m, D#ø, G#7, Em/G, F#13

(C# D# E F#)

42

Repite la forma A y B con cambios en el arreglo

V.

M y AA

Ac.

(tra)ición.

Chords: B, F#13b, Bm

El Motivo (J.C. Cobián y J.M. Contursi)  
Vers. Rivero 1967.  
Guitarristas en esos años: Del Pino, Morán, Barceló.

**Intro**

Tenor

Guit.

Guit.

Guit.

3

T.

G.

G.

G.



11

T. 8

G. 8

G. 8

G. 8

Dm7(b5) Cm G7 Cm Cm/Bb

14

T. 8

G. 8

G. 8

G. 8

D7/A Dm7(b5) G7

fes - ti -

16

T. *iiin* Ya no tie - ne pa po-ne -

G.

G.

G. Cm Ab7 G7 Cm

18

T. e - er-se - e

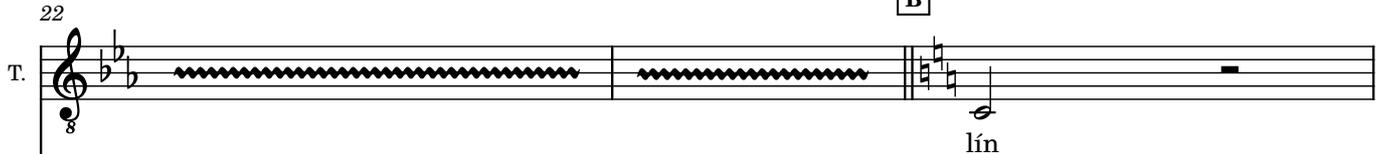
G. Dm7b5 Dm7(b5) Cm G7 Cm

G. Dm7b5 Dm7b5 Cm

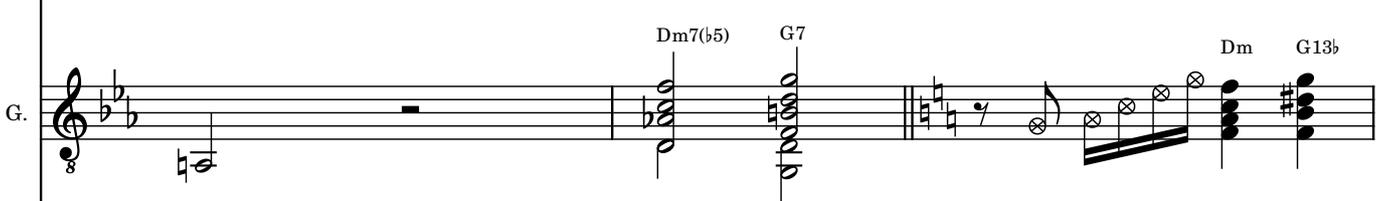
G. Dm7(b5) Dm7(b5) Cm G7 Cm Cm/Bb

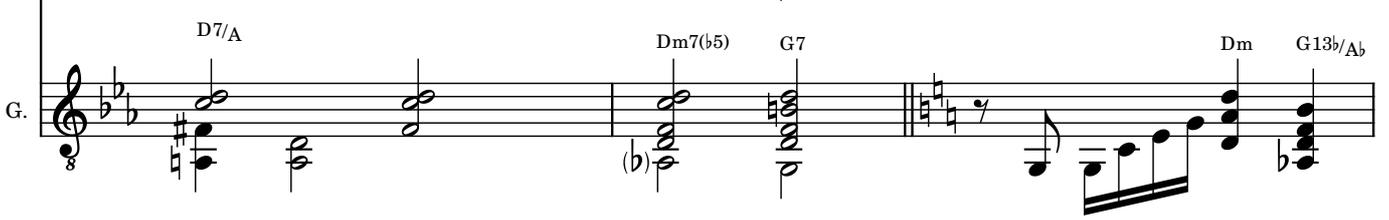
**B**

22

T.  *lín*

G.  3

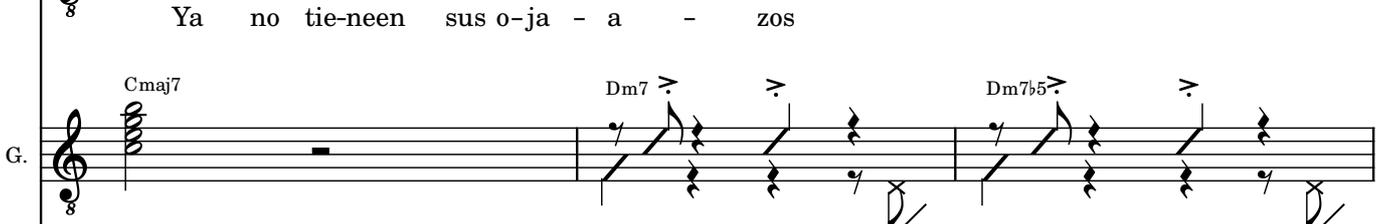
G.  Dm7(b5) G7

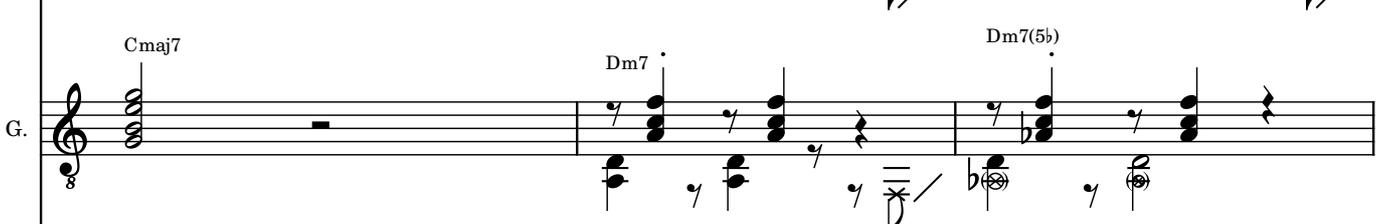
G.  D7/A Dm7(b5) G7 Dm G13b/Ab

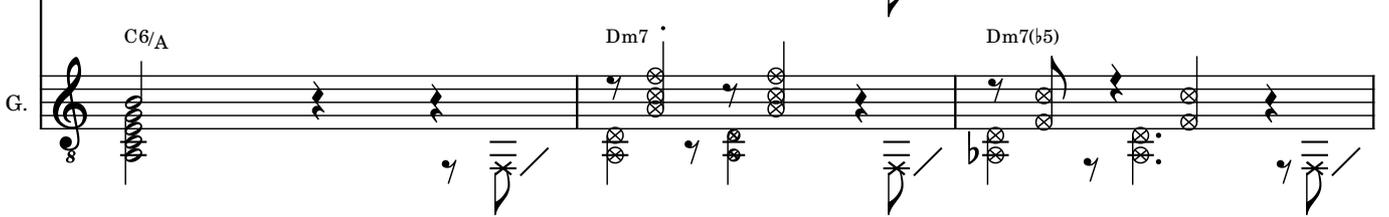
25

T.  *gliss.*

Ya no tie-neen sus o-ja - a - zos

G.  Cmaj7 Dm7 Dm7b5

G.  Cmaj7 Dm7 Dm7(5b)

G.  C6/A Dm7 Dm7(b5)

28

T.

G.

G.

G.

32

T.

G.

G.

G.

35

T.

G. Dm7b5 C Cm D7

G. Dm7b5

G. Dm7(b5) C G7 Cminor Cm7/Bb D7/A

39

C

T. la vaa que - rer Y cuan-do

G. Dm7b5 Ab7 G7 Cm G7 Cm Db Ab Bb7

G. Ab7 G7 Cm G13b Cm Db9(#11)/G Ab Bb7

G. Dm7b5 Ab7 G7 Cm G7 Cm Db Ab Bb7

44

T.

G.

G.

G.

Chord labels: Eb, Ddim, Cminor, G7

48

T.

G.

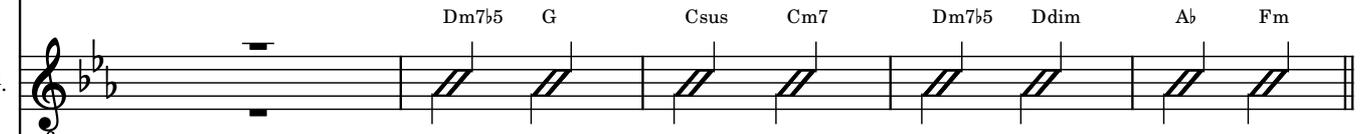
G.

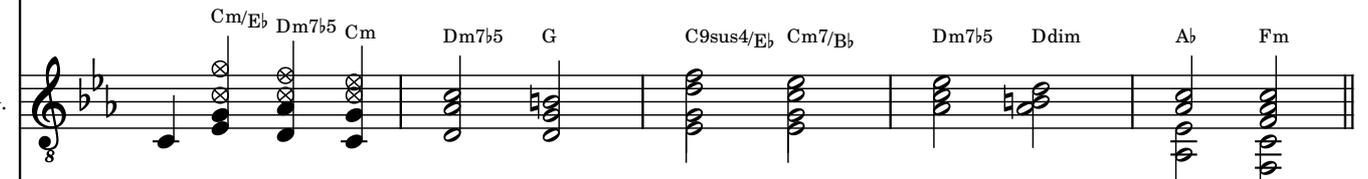
G.

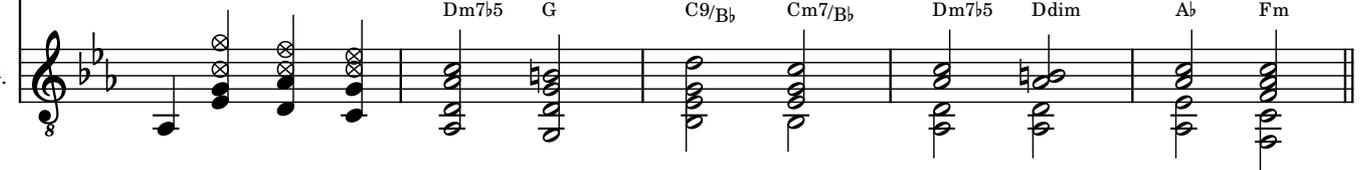
Chord labels: Cm, Cb7, Bb7, Eb, Fdim, Eb/G, Fdim7

52

T. 

G. 

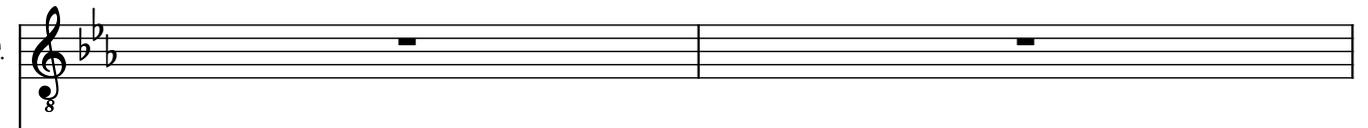
G. 

G. 

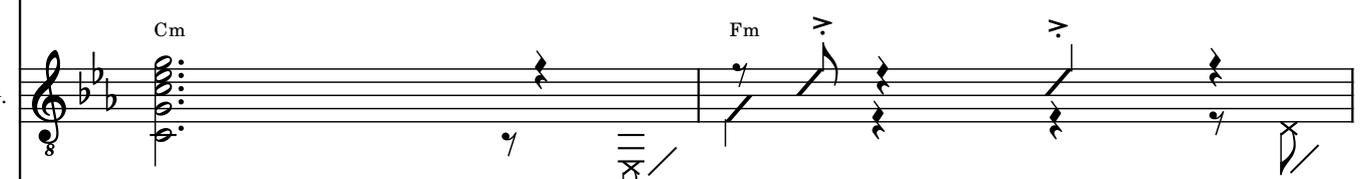
Chords: Dm7b5, G, Csus, Cm7, Dm7b5, Ddim, Ab, Fm, Cm/Eb, Dm7b5, Cm, Dm7b5, G, C9sus4/Eb, Cm7/Bb, Dm7b5, Ddim, Ab, Fm, Dm7b5, G, C9/Bb, Cm7/Bb, Dm7b5, Ddim, Ab, Fm

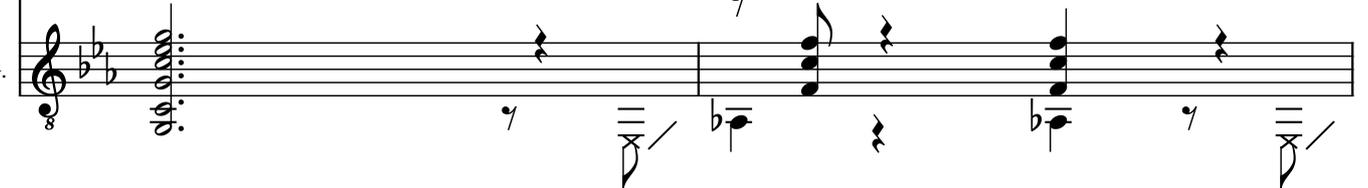
57

A'

T. 

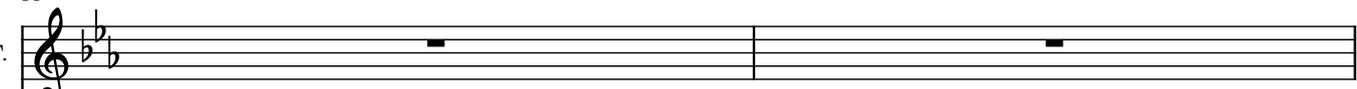
G. 

G. 

G. 

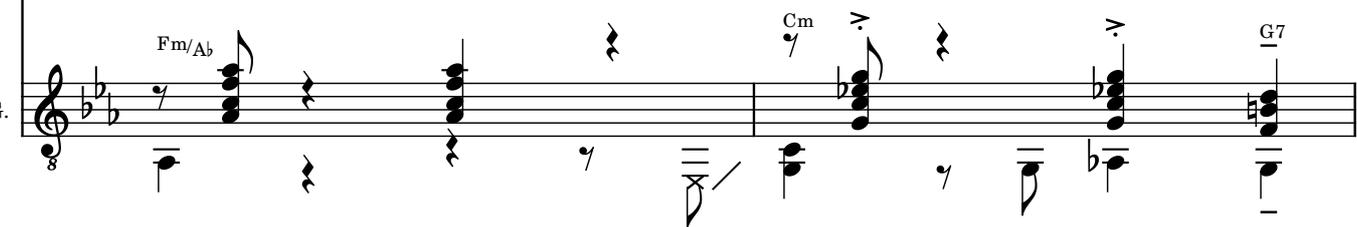
Chords: Cm, Fm, Fm/Ab

59

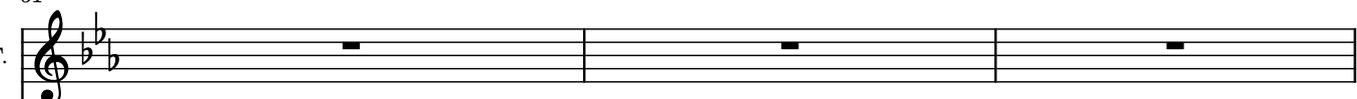
T. 

G. 

G. 

G. 

61

T. 

G. 

G. 

G. 

64

T.

G.

G.

G.

Cm Ab7 G7 Cm Dm7b5 Dm7(b5)

67

T.

G.

G.

G.

Dm7(b5) Cm Dm7b5 Cm G7 Cm Cm/Bb D7/A

71

The image shows a musical score for measures 71 through 76. It consists of four staves. The top staff is for Tenor Saxophone (T.) and contains a continuous tremolo pattern. The second staff is for Guitar (G.) and shows a melodic line with some slurs. The third and fourth staves are for Guitar (G.) and show chordal accompaniment. Chord symbols are placed above the notes: Dm7(b5) and G7 in measures 71-72, and Cm and G7 in measures 73-76. A '8' is written below the first staff of each system.

# Tomo y obligo (Gardel y Romero)

Vers. Rivero 1968

Tonalidad: Bm

Guitarristas en esos años: Del Pino, Morán, Barceló

**Intro**

Canto

Melodías y Acordes agudos

Acordes

Mel. Intro

(Em) (G7) (F#7) Bm Bm/A

4

C.

M y AA

Ac.

Enlace . To - moyo - bli-go

G F#7sus F#7 Dm Bm A#o

Rit.

7

C.

M y AA

Ac.

ma - tar Sin un am-mi - go

Bm (F#7) Bm Bm A G F#7 A7 Ab7 G7 F#7

11

C.

M y AA

Ac.

Be-bacon - mi-go F#13b

F#7 F#7 Fm Em F#7 Bm A G F#7 Bm F#13b

15

C. Noes que la llo-re

M y AA Bm Bm Bm B7 Em Em Em Em G7 Bm Bm/A A<sup>b</sup>o

Ac. Bm Bm Bm B7 Em Em Em Em G7 Bm Bm/A A<sup>b</sup>o

20

C. hom - bre no de - be - llo - rar

M y AA C<sup>#</sup>o F<sup>#</sup>7

Ac. C<sup>#</sup>o F<sup>#</sup>7

# **Anexo 3**

## **Fichas armónicas**

Obra: **Acquaforte**  
(H.Petrossi-J.C.M.Catán)

Versión: **Gardel**  
22/3/1933

**Anexo 3**  
**Ficha Armónica**

	Ton. y Mod.	Intro		A 0	1	
<b>Partitura</b>	Gm / G	Si	Acorde		Gm / / (G)	Cm / / γ
	Modulación: homónimos		Bajo	<u>2</u>	Bb D B	
			Función	4	I (IM)	IV
			Bajo		6 6/4 6	
<b>Versión</b>	F#m / F#	Si	Acorde		F#m / / /	Bm6 / / /
			Bajo	<u>4</u>		
			Función	4	I	IV6ta
			Bajo			

3

D7 / / /	Gm / / /	Gm / / G	Cm / / γ	D7 / / /
F# 8 8	A B A	Bb D B		F# 8 8
V7	I	I (IM)	IV	V7
6/5	p 6 p	6 6/4 6		6/5
C#7 / / /	F#m / / (F#)	F#m / / /	Bm6 / / /	C#7 / / /
	G A A#			
V7	I (IM)	I	IV6ta	V7
	p 6 6			

8

Gm / γ	Gm / / (G)	C / / γ	D7 / / /	Gm / / γ
D C# C	Bb D B		F# C F#	B C D
I	I (IM)	IV	V7	I
6/4	6 6/4 6		6/5 2 6/5	6 p 6/4
F#m / / /	F#m / / /	Bm / / /	C#7 / / /	F#m / / / /
D C A		C D	E# C#	C (F8)
I	I	IV	V7	I
p 6/4 6			6/5 t	6/4 t

13

**B**

D7 / F#° /	Gm / / γ	C#° / D7 /	Gm γ	D7 / Em /
	D	F#		F#
V7 VII2	I	IIcom V	I	V VI
ó Vom	6/4	6/5		2
G#s° / /	F#m / /	G#M C#7s4 3	F#	C# / Dm# /
II(s°)	I	IIM V7/4s 3	IM	V VI

18

B7 / C /	G / D7 /	G / γ	D7 / Em /	B7 / C /
D# F	B D A D		F# A E G	D# F E
IIIe IV	I V	I	V VI	IIe IV
6/5 4/3	6 6/4 6/4 t		6/5 4/3 6	6/5 4/3 6
A# / C# /	F# / C# /	F#	C# / D#m /	A# / B /
Cx B				
III V	I V	I	V VI	III V
6				

**Fin**

23

1ra-----

2da-----

G /	D7 /	(G) ♯
D G C D	B	.
I	V	I
6/4 t	2 t	6

G D7 G ♯	
B A	
I V I	
6 2	

1ra-----

2da-----

F# /	C# /	F# a intro y
		repite
I	V	I

F# ♯	C#7 ♯
I	V

F# <sup>1</sup>	
I	

---

<sup>1</sup> Final Gardeliano.

Obra: **Chorra**  
(E.S. Discépolo)

Versión: **Gardel**  
23/7/1928

**Anexo 3**  
**Ficha Armónica**

	Ton. y Mod.	Intro	A 0	1
<b>Partitura</b>	Bm / D	No	Acorde	(mel)
			Bajo	<u>2</u>
			Función	4
			Bajo	(4) <sup>1</sup>
<b>Versión</b>	Dm / F	Si <sup>3</sup>	Acorde	—
			Bajo	<u>4</u>
			Función	4
			Bajo	6

3

Bm / F#7 /	Bm / / F#7	Bm / F7 /	Bm / F7 /	Bm / F#7 /
	E	B	B	
I V7	I V	I V7	I V7	I V7
	2	(4) <sup>4</sup>	(4) <sup>5</sup>	
Dm / A7 /	Dm $\xi$ Dm $\xi$	—	Dm / A7 /	Dm / A7 /
	A		F	
I V7	I (V) I		I V7	I V7
			6	

8

Bm $\gamma$ A7 /	C#s <sup>o</sup> D /	A7 / / /	D $\mu$	F# — Bm /
	G F			A#
I VIIe	VIIom III	VIIe	III	V I
Dm $\xi$ <sup>6</sup> C7 /	C7 / F /	C7 / / /	F / $\mu$ <sup>7</sup>	A7 / Dm /
		Bb	A	F
I VIIe	VIIe III	VIIe	III	V7 I
		2	6	6

13

**Fin** | **Puente**

F#7 / / /	Bm / / /	F#7 / / /	Bm $\xi$	$\mu$ <sup>8</sup>
			F# B	
V7	I	V7	I (V) (I)	
A7 / / /	Dm $\mu$	A7	Dm	$\mu$ <sup>9</sup>
	F <sup>10</sup>			
V7	I	V	I	
	6			

<sup>1</sup> Pedal sobre la fundamental (B) o sea la 4ta. del V grado.

<sup>2</sup> Pedal sobre la fundamental (B) o sea la 4ta. del V grado.

<sup>3</sup> Introducción semitemática con giros de la parte A, con una duración de cuatro compases.

<sup>4</sup> Pedal sobre la fundamental (B) o sea la 4ta. del V grado.

<sup>5</sup> Pedal sobre la fundamental (B) o sea la 4ta. del V grado.

<sup>6</sup> Misma melodía de enlace y arpeggio sobre el VIIeol7 en versión y original.

<sup>7</sup> Misma melodía de enlace en original y versión.

<sup>8</sup> Melodía de enlace, semihomorrítmica al canto, ascendente diatónica.

<sup>9</sup> Melodía de enlace, homorrítmica al canto, descendente, en terceras paralelas por debajo.

<sup>10</sup> Bajo anticipado.

Chorra F.A.

18

**B**

— A 7	D / / /	D / / /	A7 / / /	A7 / / /
			C# A	
V (de D)	I	I	V7	V7
			6/5 t	
<b>Fin <sup>11</sup></b>				
—	F —	F / / /	C7 / / /	C7 / / /
	I	I	V7	V7

23

D / / /	F#7 / / /	Bm A7 /	A7 / / /	D ξ
	C#			
I	IIIe	VI V7	V7	I
	4/3			
—				
F —	A7 / / /	Dm —	C7 / / /	F — <sup>12</sup>
		F	G	
I	IIIe	VI	V7	I
		6	4/3	

28

D / / /	D / / /	A7 / / /	A7 / / /	D / / /
		C# A		
I	I	V7	V7	I
		6/5 t		
—				
	F / / /	C7 / / /	C7 / / /	F —
	I	V7	V7	I

33

F# / / /	Bm / A7 /	D / A7 /	D ξ
C#			A D .
IIIe	VI V7	I V7	I (V) (I) .
4/3			
—			
A7 / / /	Dm —	Dm A7	Dm ξ Dm ξ
		F <sup>13</sup> E	F .
V7 (de Dm. Modul) <sup>14</sup>	I	I V7	I (V) I .
		4/3	

<sup>11</sup> En la versión se repiten, en la segunda vuelta, los dos compases del puente (17 y 18). Final Gardeliano.

<sup>12</sup> Similar melodía de enlace al original, en terceras paralelas.

<sup>13</sup> Bajos anticipados.

<sup>14</sup> En la versión se modula al relativo en este lugar, o sea sobre el final de la 2da. parte, a diferencia del original donde se cierra en la tonalidad mayor correspondiente a la parte.

Obra: Haragán  
(E.Delfino-M.Romero)

Versión: **Gardel**  
21/6/1929

Anexo 3  
Ficha Armónica

	Ton. y Mod.	Intro		A 0	1
<b>Partitura</b>	C / F Modulación al IV grado.	No	Acorde	C C#°	G C#° G / C / C C#
			Bajo	<u>2</u>	B C# B G
			Función	4 I VIom	V VIom V I VIom
			Bajo		6
<b>Versión</b>	D / G	Si <sup>1</sup>	Acorde	ξ ξ	A / / / D / / /
			Bajo	<u>4</u>	E ↗ <sup>2</sup>
			Función	4	V I
			Bajo		6/4

3

G C# G /	C / E7 /	Am / D7 /	G / F /	C / G /
B B G		E		E D
V VIom V	I IIIe	VI IIe	V IV	I V
	6			6 6/5
A / / /	D ξ ξ ξ	Bm / E /	A / G /	D / A /
		<sup>3</sup>		F# <sup>4</sup>
V	I	VI IIe	V IV	I V

8

C γ C C#	G C#° G /	C / C C#	G C# G /	C / C7 /
	B C# B G		B B G	
I I VIom	V VIom V	I VIom	V VIom V	I Ie
	6		6	
D ξ ξ ξ	A / / /	D / / /	A / / /	D ξ ξ ξ
I	V	I	V	I

13

**B**

F / F#° /	C / F /	C / G /	C / γ	F / / /
	G	E D	G C	C
IV "IV#°"	I IV	I V	I (V) I	I
	6/5	6 6/5		6/4
G / G#° /	D / G /	D / A /	D D ξ	G / / /
	A	F# E	A	
IV "IV#°"	I IV	I V	I I	I
	6/4	6 6/4	6/4	

<sup>1</sup> Introducción temática con la parte **B** completa.

<sup>2</sup> Arrastre hacia el bajo del compás siguiente.

<sup>3</sup> Los bajos de los acordes se anticipan una semicorchea en ésta y otras secuencias de cambio armónico en blancas. Este tipo de anticipación también se observa en algunos inicios de compás cuando cambia el acorde o el bajo del mismo acorde.

<sup>4</sup> Los acordes y bajos en cursiva no se identifican claramente en la versión. Luego de reiteradas escuchas, se ha optado por incluirlos con esta salvedad.

## Haragán F.A.

18

F / F#° /	C7 / / /	C / / /	C7 / / /	F / / F7
	G	E G		C F8
"I#°"	V7	V	V7	I Ie
	6/5			6/4 t
G / / /	D / / /	D / / /	D / / /	G / / /
	A		C C F#	
I	V	V	V	I
	6/4		2 6/5	

23

Bb / / /	<sup>5</sup>	Es° / / Bbm	F / / /	Dm6 / Dm713b /
F B F		G	C	C#
IV		VII IVm	I	VI (6) VI7(13b)
		6/5	6/4	(2)
C / / /	C / / /	C /	G / / /	Em / / /
G <sup>6</sup>	E G	<u>2</u>	<u>4</u> D G	D#
IV	IV	<u>4</u> IV	<u>4</u> I	VI
6/4	6 6/4		6/4 t	2

28

F / C7 /	F 7 7 7
C	.
I V7	I .
6/4	
G / D /	G <sup>7</sup> 7 7 7
D F#	.
I V	I .
6/4 6	

<sup>5</sup> En relación con el original, la versión posee dos pulsos mas del IV grado dado que el cantante prolonga una nota durante ese tiempo de mas. Para evitar el defasaje, se han acomodado los compases según el cambio armónico correspondiente.

<sup>6</sup> Melodía de enlace en registro grave-medio.

<sup>7</sup> Final Gardeliano.

Obra: **Tomo y obligo**  
(C.Gardel-M.Romero)

Versión: **Gardel**  
28/9/1931

**Anexo 3**  
**Ficha Armónica**

	Ton. y Mod.	Intro		A 0	1
<b>Partitura</b>	Em Sin modula- ción.	Si <sup>1</sup>	Acorde	(mel)	Em / / $\gamma$ Em / / /
			Bajo	<u>2</u>	B E G
			Función	4	I (V) I
			Bajo		6
<b>Versión<sup>2</sup></b>	C#m	Si <sup>3</sup>	Acorde	(mel)	-- <sup>4</sup> C#m / / /
			Bajo	4	<sup>5</sup> G#/ C# G#/
			Función	4	I
			Bajo		

3

(Em) $\xi$ <sup>•</sup>	B $\xi$ <sup>•</sup> <sup>6</sup>	B7 / / F#s <sup>o</sup>	B / / $\gamma$	(B)
C/B A/ G F/E <sup>7</sup>	D#	D# C		A/G F G F <sup>8</sup>
(I)	V	V7 II <sup>9</sup>	V	(V)
	6	6/5 4/3		
C#m / / /	G#7 / (A $\xi$ b9) <sup>10</sup>	G#7 / / A7 D# G# <sup>11</sup> A	G#7 / / / (D#)	G#7 / / / (F#)
I	V7 --	V7 VI <sub>↓</sub> 7	V	V
		4/3 t	4/3	2

8

Em $\xi$ <sup>•</sup> <sup>12</sup>	Em / / $\gamma$	Em $\gamma$	Em — E7 —	Am / / / $\gamma$
F/F# G	B	G	G#	8 C
I	I (V)	I	I Ie	IV
p 6		6	6/5	6
C#m $\xi$ C#m $\xi$	C#m / G#7 /	C#m / / /	C#m / C# /	F#m E#° F#m $\xi$
G#		G# C#		
I (V) I	I V7	I	I Ie	IV Icom IV
		6/4 t		6/5

<sup>1</sup> Introducción temática con los últimos cuatro compases de la parte B.

<sup>2</sup> Tres aguitarras, la mas grave con 6ta. en D.

<sup>3</sup> Introducción libre, cromática sin relación temática.

<sup>4</sup> Sin acompañamiento en el primer compás.

<sup>5</sup> Con ritmo de corchea, anacrúsica hacia el C#. Idem los siguientes.

<sup>6</sup> Melodía de enlace en terceras paralelas hacia la 3ra. y 5ta. del acorde.

<sup>7</sup> Línea de bajos en décimas con melodía principal.

<sup>8</sup> Línea de bajos en décimas con melodía principal.

<sup>9</sup> Ó: V con retardo 9/4 a V (8/5).

<sup>10</sup> Sobre final de melodía de enlace quedan sonando 7 y 9 del V sin el acorde completo.

<sup>11</sup> Éste y muchos otros bajos, generalmente del medio de la frase, se observan con una anticipación de semicorchea.

<sup>12</sup> Melodía de enlace en terceras paralelas hacia la 3ra. y 5ta. del acorde.

## Tomo y obligo F.A.

13

Fin B

Am / / (B)	Em / / γ	B7	Em γ Em γ	Em ζ
E C B	8 B	D#	B B	
IV (V)	I	V7	I (V) I (V)	I
6/4 6	6/5	6/5		
Fin <sup>13</sup>				
D# <sup>o</sup> / / /	C#m / / /	D#s <sup>o</sup> <sup>14</sup> G#7	C#m ζ C#m G#	C#m ■
		D# C F# G#	G# D#	F
Vom	I	II V7	I (V) I V	I
		2 2	6/4	6

18

Em / / /	Em / / /	Em / / /	B / ζ <sup>15</sup>	(B) ζ
B E8 B	E B E B	E B E B	D#	D#
I	I	I	V	(V)
C#m / G#7 / C#m / / / C#m / / /				
			G#7 ■ D# <sup>16</sup> <sup>17</sup>	(G#) ■ C
I V	I	I	V	(V)
			4/3	(6)

23

B / B7 /	B7 / / /	B7 / / /	Em / / /	(Em) ζ
D# B	D# B D#8 B	D# B D#8 B	G B	E
V V7	V7	V7	I	(I)
6/5 t	6/5 t 6/5 t	6/5 t 6/5 t	6 6/4	
G#7 / / / G#7 / / / G#7 / / / C#m ■				
F#			<sup>18</sup>	(C#m) ■ F
V7	V7	V7	I	(I)
2				

28

Em / / /	(Em) (E7)	E7 / / /	Am / / /	(Am) ζ
B E8 B	E Eb D B <sup>19</sup>	G# E G#8 E	A8 C E	A
I	I le	le	IV	(IV)
6/4 t 6/4	p 2 4/3	6/5 t 6/5 t	6 6/4	
C#m / G#7 / C#m / / / C#7 / / / F#m / / C#7 F#m ■				
			A F# A B	C#
I V	I	le	IV le	IV
			6 t 6 2	6/5

<sup>13</sup> Final Gardeliano.

<sup>14</sup> Los acordes y bajos en cursiva no se aprecian claramente en la grabación. Luego de escuchas reiteradas, se cree son los más posibles.

<sup>15</sup> Melodía de enlace en 8vas. paralelas descendentes, diatónicas, de tónica a tercera del acorde.

<sup>16</sup> Arrastre hacia el bajo. El D# es tocado en la 6ta. cuerda (en D) o en guitarrón.

<sup>17</sup> Melodía de enlace, sobre registro medio, en corcheas, en terceras paralelas, con final de sobre inversión del compás siguiente.

<sup>18</sup> Melodía de enlace, sobre registro grave, en corcheas, en sextas paralelas, con final del bajo sobre la inversión del compás siguiente.

<sup>19</sup> Línea de bajos sin acorde completo.

Tomo y obligo F.A.

33

Am	Em	B	Em	Em	D.C. al Fin
C	B		B	B	
IV	I	V	I	(V) I	
6	6/4	6/4	t	6	
F#m	E	G#7	A#7	G#7	D.C. al Fin
				D#	
IV	III	V	VI	(V) I	
				4/3	

Obra: **Audacia**  
(H. La Rocca-C. Flores)

Versión: **Rivero 1950** Anexo 3  
Ficha Armónica

	Ton. y Mod.	Intro		A 0	1	
<b>Partitura</b>	Gm / (Bb) <sup>1</sup>	Si <sup>2</sup>	Acorde	-----	ξ	Gm Eb
	Modulación al relativo		Bajo	<u>4</u>	G	
			Función	8 <sup>3</sup>	(I)	I VI
			Bajo			
			1ra---			
<b>Versión</b>	Dm / (F)	Si	Acorde	-----	(Dm)	Dm Bb7
			Bajo	<u>4</u>		
			Función	4	(I)	I VIe
			Bajo			

3

			ξ	G7 / / /	Cm / D /
D C A D <sub>8</sub>	D C A D <sub>8</sub>	G		F	Eb <sup>8</sup> F#
(V)	(V)	(I)		V7	IV V
				2	6 6
(A7) <sup>4</sup>		Dm		D7 Eb7 D7 /	Gm A7
A G E C#	A G E C#	D			
(V)	(V)	I		Ie II <sup>↓</sup> e Ie	IV V7

8

Gm / Eb7	D7 ξ	Gm Eb		D C A D <sub>8</sub>	D C A D <sub>8</sub>
<sup>8</sup> G				(V)	(V)
I VIe	V7	I VI			
6/5					
Dm E7	A7	Dm <sup>5</sup>		A7	A7
		F D F D		E G E	C# B A G
I IIe	V7	I		V7	V7
		6 t 6 t		4/3 2 4/3	6/5 p t 2

13

			ξ	G7 / / /	Cm / D /	Gm / D7 /	Gm γ F7
G				F	Eb <sup>8</sup> F#	A	F# F <sub>8</sub>
(I)				V7	IV V	I V7	I Vd/Bb
				2	6 6	4/3	
Dm	D7 Eb7 D7 /	Gm A7		Dm E7 A7	Dm C		
F							
I	Ie "II <sup>↓</sup> e" Ie	IV V		I IIe V7	I Vd/F		

<sup>1</sup> Tanto en el original como en la versión, el relativo menor no se sostiene claramente durante toda la segunda parte ya que se presentan numerosos cierres de frase sobre el VI lo que podría interpretarse como una vigencia del relativo mayor como centro tonal.

<sup>2</sup> La melodía introductoria en original y versión es la misma. En el original, se repite dos veces la frase de cuatro compases con una duración total de ocho mas levare. En la versión, la melodía principal es presentada en homorritmia de terceras por debajo.

<sup>3</sup> El original para piano se encuentra escrito en 4/8. Se diferencia de la mayoría de los originales considerados que se encuentran escritos en 2/4.

<sup>4</sup> En homorritmia con el bajo se presentan terceras y octavas paralelas.

<sup>5</sup> Arpeggio en corcheas.

## B 18

Bb $\xi$	F / F7 /	(Bb) (Gm) E7	D $\xi$	$\xi$
		Bb A G Eb	D $\gamma$ E F#	G
I	V V7	I Id/Gm VIe	V	(I)
		2	p 6/5	
F	C	F Gm6 E7	A7	Dm
	Bb			
I	V	I IVd/Dm IIe	V7	I
	2			

## 23

Eb / Eb7	Gm / Cm /	A7 / D7	Gm $\xi$	F / F7 /
Bb G	D G	G C		
VI VIe	I IV	IIe V7	I	Vd/Bb V7
6/4 6/5	6/4	2 2		
B	Dm	E7 A7	Dm	C
VI	I	IIe V7	I	Vd/F

## 28

(Bb) (Gm) E7	D $\xi$	$\xi$	Eb	Gm
Bb A G Eb	D $\gamma$ E F#	G	Bb G Eb	Bb D E
I Id/Gm VIe	V	(I)	VI	I
2	p 6/5		6/4 6 t	6 6/4 p
F Gm E7	A7	Dm	B	Dm
I IVd/Dm IIe	V7	I	VI	I

1ra----- 2da----- **Fin**

A D7		D7 Gm	
D8	G	G	
IIe V7	(I)	(I) V I	
E7 A7	(Dm) Bb A7	Dm	
IIe V7	I VI V	I	

Obra: Como querés que te quiera Versión: **Rivero 1953** Anexo 3  
(Héctor Marcó) Ficha Armónica

	Ton. y Mod.	Intro		A 0	1
<b>Partitura</b>	E / C#m		Acorde		E E#° F# ζ
			Bajo	<u>2</u>	E B E D# D C# C
			Función	4	I VIom IIe
			Bajo		6/4 p
<b>Versión</b>	D / Bm		Acorde		D B7 Em
			Bajo	<u>4</u>	
			Función	4	I VIe II
			Bajo		

3

(B7)	(E) ζ	C#m / /	B / / /	F#
B Bb A Bb <sup>1</sup>	E C#	E	D#	A# F# 8
V7	I	VI	V	IIe
p 2		6	6	6 t
A7	D	D	A7	E7
G	F# D			
V	I	I	V7	IIe

8

B7 ζ	E E#°	F# ζ	(B7)	(E) ζ
	E B E D# D	C# C	B Bb A Bb <sup>2</sup>	E C#
V7	I VIom	IIe	V7	I
		6/4 p	p 2	
A7	D B7	Em	A7	D
		D	C# E F	F# D
V	I VIe	II	V7	I I
				6

13

**B**

C#m / /	B / /	F#		
E	D# B	A# F# 8	B C# A B G# A F# A	E γ B
VI	V	II	(V)	I
6	6 t	6 t		
D	A7	E7	A7 / / /	D D#°
I	V	IIe	V	I VIom.

<sup>1</sup> Sic: Bb. Se cree que es un error de partitura.

<sup>2</sup> Sic: Bb. Se cree que es un error de partitura.

18

$D\#dis^3$	(B)	(E)	(C#7)	F#m
F# G# A G# F# E D# C#	B C# D# B	E B C# D# E F# G#	B G# E# C#	F# C# A G# F# E D# C#
Vomit	(V)	I	Vle	II
		6		
A7 / / / G#7	A7 / / / /	D / / / /	D B7	Em / / / /
V7 "IV#7"	V7	I	I Vle	II

23

B	(E)	E	A	(B)
B D# F# B	G# B C# D# E F# G# C#	B y E	C# F# E	F# B
V	I	(I)	IV	V
6 6/4 t			6 p 6/4	6/4 t
A7	D	D D7	G	A7
V7	I	I le	IV	V7

28

				<b>C</b>
C#m	C#7	F# <sup>4</sup>	B	E
F# G# A G# F#	E#	C# C# F#	E	E C# A
VI	Vle	Ile	V4	I=III
	6/5	4/3		
D	B7	E7	A7 C#	D #
			E#	F#
I	Vle	Ile	V7	I=III

G# / / / /	C#m / / / /	G# / / /	C# # G#	A D#
B# D# B#	E	B# D# B#	C# y G#	
V	I	V	(I)	VI=IV "VIIM"
F#7	Bm G7	F#7	Bm	G A7
A# C# G F#	B F# G			
V7	I	V7	I	VI=IV V7

<sup>3</sup> Se cree el C sea un B por error.

<sup>4</sup> Sic: F#. La melodía canta el A#.

38

**B**<sup>5</sup>

E / / /	B	E	A 4 - 3	F#m7	D#dis
	B D# F# B		A C# A B C# E A G#		F#
I	V	I			
	6 6/4 t				
D C B7	Em A7	(D)			
I VIIeol VIe	II V7	(I)			

43

**fin**

E	C#7 / /	D#dis B	B	E	E
E B G# F# E γ	B E 8	F# D# D#	B D# B C#	E .	B E
				I .	

<sup>5</sup> La melodía escrita en este segundo B no es igual al primer B a excepción del final. Rivero canta dos veces la misma melodía.

Obra: Cuando me entrés a fallar  
(José María Aguilar-Celedonio Flores)

Versión: **Rivero 1952** Anexo 3  
Ficha Armónica

	Ton. y Mod.	Intro		A 0	1
<b>Partitura</b>	Fm	No	Acorde	(mel)	Fm / C7 / (Fm) ζ
			Bajo	<u>2</u>	F C C8 E
			Función	4	I V7 (I)
			Bajo		6/4 6/5
<b>Versión</b>	Em	Si	Acorde	(mel)	Em F# Em / D
			Bajo	<u>4</u>	G F#
			Función	4	I II° I VII
			Bajo <sup>1</sup>		6 6

3

Ab / Eb7 / (Ab) ζ	Bbm / / /	Fm / / /	G / / /
Eb Eb8 D	F D F	C Ab F8	D F
III VIIe (III)	IV	I	IIe
6/4 2	6/4 6 6/4	6/4 6 t	4/3 2
G / D /	G Am / /	Am / Am6	Em /
G B A C	B E F# G	G F#	E D
III VII	III IV	IV IV6	I
6 6/4 2	6 6/4 p 2	2	2 4/3

8

(C) ζ	Fm / C7 / (Fm) ζ	Ab / Eb / (Ab) ζ
	F C C8 E	Eb Eb8 D
(V)	I V7 (I)	III VIIe (III)
	6/4 6/5	6/4 2
(*)		
B7	Em / F# / Em / D /	G / D / G
	G E F# A	G B C
V7	I II° I VIIe	III VIIe III
	6 t 6	6 6/4 2 6

13

\* **B**

Bbm / / /	Fm / / /	Db / C7 /	Fm (C) ζ	Bbm / / /
F D F	C Ab F8	D8 E	C F	F B F8
IV	I	VI V7	I (V) I	IV
6/4 6 6/4	6/4 6	6/5		6/4 t 6/4
Am / F# /	Em / C /	F#7 / B7 /	Em <sup>2</sup>	Am / / /
G	G E		G	C
IV II°	I VI	IIe V7	I	IV
2	6 6		6	6

<sup>1</sup> Guitarrón con melodía de bajos independiente al armado de posiciones de acordes.

<sup>2</sup> Melodía de enlace en 8vas., acéfala, en corcheas fraseadas.

18

Bb?	/ / /	Fm / / /	E / / /	Fm / / /	Db / / /
	D D F	C F A F	Bb E G E	G A	F Db F
IV		I	VII <sup>o</sup>	I	VI
	6 6/4	6/4 t 6 t	6/4 t 6 t	p 6	6/4 t 6/4
Am / / /	Em / / /	B7 / / /	Em G	C / / /	
			3		
IV	I	V7	I III	VI	

23

Db	ξ	Ab / C /	G / / /	(C)	4
		Eb E	D F F <sub>8</sub>	C	
VI		III V	Ile	(V)	
		6/4 6	6/4 2		
C	D /	G / / /	F# / F# <sup>o</sup> /	B7 / (Bm,%,Bbm) <sup>5</sup>	Am / / /
					→
VI	VII	III	Ile II	V7	IV

27

Bbm / / /	Fm / / /	E <sup>o</sup>	Fm / / γ	Db / / /
D F	C F A F	Bb E G E	G A	Ab
IV	I	V <sub>om</sub>	I	VI
	6 6/4	2 6/5 4/3 6/5	p 6	6/4

28

Am / / /	Em / / /	B7 / / /	Em G	C / / G
				6
IV	I	V7	I III	VI III

32

Db / / /	Ab / / /	(Ab) ξ	Db / C7 /	Fm / / γ
F D	Ab <sub>8</sub>	C	F E	C F <sub>8</sub>
VI	III	(III)	VI V7	I
	6 t		6 6/5	6/4 t

33

C	D	G	7
VI	VII	III	

35

D.C. a \* y Fin

Db / C7 /	Fm / / γ
F E	C F <sub>8</sub>
VI V7	I
6 6/5	6/4 t

35

D.C. a (\*) y sigue

B7	Em
V7	I

<sup>3</sup> Melodía de contracanto, registro medio-agudo.

<sup>4</sup> En la versión, se agrega un compás extendiendo el final de la frase anterior.

<sup>5</sup> Con ritmo de corchea, negra, corchea, el primer Bm se encuentra superpuesto con un disminuído sobre F# lo que completaría un acorde con 7, 9b y 11 agregadas.

<sup>6</sup> Melodía de contracanto.

<sup>7</sup> En la versión se omite un compás reduciendo la duración del final de la frase anterior.

8						
49						
						<b>Fin</b>
Am	D /	G /	Em /	Am	B7	Em <sup>9</sup>
						E
IV	VII	III	I	IV	V7	(I) I

<sup>8</sup> En el original no hay diferencia en la secuencia del final sino que repite la correspondiente a la parte A.

<sup>9</sup> Final Gardeliano.

Obra: **Olvidao**  
(G.Barbieri-E.Cadicamo)

Versión: **Rivero 1952** Anexo 3  
Ficha Armónica

	Ton. y Mod.	Intro	A 0	1
<b>Partitura</b>	F / Dm		Acorde	(F) F Bb
			Bajo	<u>2</u> F C F8 A DC# CBb A
			Función	4 I I IV
			Bajo	6
<b>Versión</b>	D / Bm		Acorde	D A7 D G
			Bajo	<u>4</u>
			Función	4 I V I IV
			Bajo	

3

F C (7)	F $\xi$	A7 / / /	Dm / / $\gamma$	E B7
A	FA DC# C $\gamma$	C# E A	F A	
I V	I	Vd/Dm	I	Ile VIe
		6/5 4/3 t	6 6/4	
D A7	D $\mu$ <sup>1</sup>	F#7	Bm	C#7 G7
I V7	I	Vd/Bm	I	Ile VIe

8

A7 Gdis	(D <sup>^om</sup> ) D <sup>^</sup> /	G G	C C	F $\xi$
G# G# Bb	A D A		8	FF AD C $\gamma$
V7	VIe <sup>^d</sup> /F	IIM	V	I
F# C7	B7 B C B A	Em G#7	A7	D
V7 VIle d/D	VIe	II "IV#"	V	I

13

Recitado.....

(F)	F Bb	F G C7	F $\xi$	C Bb
FC F8 A DC# CBb	A	A D		
I	I IV	I Ile V7	I	V IV
	6	6		
D A7	D G	D A7	D D5+	Bm Em
A A# B? C#	D C B Bb	A Ab G E#?	A A#	
I V7	I IV	I V	I	VI II
	6	2		

<sup>1</sup> Arpeggio de enlace.

18

**B**

F	ξ	(G)		(Dm) Cm D7	Gm / / /
		G D Bb D C B	C	D G F# D	D G F
I			V7	Id/Rm	Ie
					IV
Em C# F#				Bm B7	Em
				Id/Rm	Ie
					IV

23

A7 / / /	(Dm) ξ	D /	Gm ξ	E / / /
E C# G A	D	F#		G E
V	I	Ie	IV	Iie
4/3 6/5 2 7				
F#7	Bm	Bm B7	Em Em	C#7
		A	G	
V	I	I Ie	IV	Iie

28

Am <sup>2</sup> ξ	(Dm) Cm D7	Gm / / /	A7 / / /	(Dm) ξ
	D G F# D	D G F	E C# G A	D
Vm	I Ie	IV	V	I
		6/4 t 2	4/3 6/5 2 7	
F#7	Bm B7	Em	F#7	Bm
V7	I Ie	IV	V7	I

33

D /	Gm ξ	D /	Gm / / /	F / C7
F#		F#	Bb 8	C A
Bm B7	Em G A7	D Em A7	D A7 D	
I Ie	IV=II IV V	I II V	I V I	

38

F (C) (F)				
A F F				

<sup>2</sup> Sic: Am = Vm. Se cree error de original.

Obra: Atenti pebeta  
(Ciriaco Ortiz-Celedonio Flores)

Versión: **Rivero 1968**

Anexo 3  
Ficha Armónica

	Ton. y Mod.	Intro		A 0	1
<b>Partitura</b>	Fm / F	No	Acorde	(mel)	Fm / / / / Bbm / / / /
	Modulación: homónimos		Bajo	<u>2</u>	8 A F Bb8
			Función	4	I IV
			Bajo		6 6/4
<b>Versión</b>	Cm / C	Si	Acorde	(mel)	Cm $\xi$ C9b $\xi$ Fm $\mu$ Ab7
			Bajo	<u>4</u>	
			Función	4	I Ie IV VI $\downarrow$ 7
			Bajo		

3

(C)	/	Fm / F /	Bbm / Gdis /	Ab $\xi^1$	G7 / / /
C	Bb	Ab F A E	Bb F G 8	E	F G D F
(V)	(V)	I Ie	IV VIIeom	III	Ile
	2	6 t 6/5 2	6/4 6/5	6/4	2 t 4/3 2
G7 / / /		Cm6 <sup>2</sup> C7	Fm7 Bb7	Eb6 $\xi$	D7 Ab7
	B				
V7		I Ie	IV VIIe	III	Ile VIe
	6/5				

8

C $\xi$		Fm / / /	Bbm / / /	C7 / / /	Fm / F7 /
		8 A	F D F	E Bb C Bb	Ab A
V		I	IV	V7	I Ie
		6	6/4 6 6/4	6/5 2 t 2	6 6/5
G7 $\mu$		Cm <sup>3</sup> $\xi$ C9b $\xi$	Fm $\xi$ Ab7b5	G7 / / /	Cm C9b
				B	E
V		I Ie	IV VI $\downarrow$ 7	V	I Ie
				6	6

13

1ra.----- 2da. **Fin**

Bbm / Gdis /	Ab / Fm /	(C9) $\xi$	(F) $\xi$	(F) (C) F $\gamma$
Bb F G 8	Eb 8	D C Bb E		F C
IV VIIeom	III I	V	I	I V I
6/4 6/5	6/4			
Fm Bb7	Eb Cm7	Fm G7	C6/9	<sup>4</sup>
Ab	G	Ab	G	
IV VIIe	III I7	IV V7	I M	
2	6	6	"6/4"	

18 **B**

C7 / / /	F / / /	C7 / / /	F / / /	Gm / /
E G C		Bb G E	A F# A	B
V	I	V	I "I# <sup>oo</sup> "	II
6 6/4 t		2 4/3 6/5	6 A	6
Dm7 / G7 /	C7M / Eb <sup>o</sup> /	D9 <sup>5</sup> / G7 /	C <sup>6/</sup> / /	Dm / B <sup>o</sup> /
	<sup>7</sup>	G	G	A Ab
II7 V7	I VI7	II V7	I	II VII <sup>o</sup>
			6/4	6/4

23

F / / / /	G7 / / / /	C 7	C7 / / / /	F / / / /
A C A	F G D F	E D C	Bb G C	C/B
I	Ile	V	V	I
6 6/4 6	2 t 4/3 2	6	2 4/3	
8				
C B A G	D Ab9	G7	Dm9 <sup>9</sup> / G9 /	C / C6 /
(I)	Ile VI <sup>9</sup>	V7	II9 V9	I6/9 I6

28

C7 / / / /	F / / / /	Bb / C7 /	F / F#dis /	Gm7 / C7 /
Bb G Bb A	A Eb A	D F E G	A A	F G E G
V7	I le	IV V	I VIom	II7 V7
2 4/3 2 p	6 2 6/5	6 6/4 6/5 4/3	6 6	2 t 6/5 4/3
8				
Dm9 / G9 /	C <sup>10</sup> C7	F B7 <sup>11</sup>	Gm A	D9 G7
	E E	F#		
II9 V9	I le	IV VIIe	Vm VI M	IIe V7
	6 6/5	4/3		

33

(F) 3	D. C.
F	a
	Fin
Ira.-----	12-----
C <sup>13</sup>	(Cm)
G Gb F	Eb
I	(Im)
	I V I

<sup>1</sup> Sin acorde, línea en décimas con la principal.

<sup>2</sup> Marcha de acordes en blancas en este y en todos los compases de escritura similar.

<sup>3</sup> En este compás y en el primer pulso del siguiente, los acordes son ejecutados en *falsa sincopa* -dos corcheas- con arrastre de corchea.

<sup>4</sup> La versión repite las dos partes enteras.

<sup>5</sup> Acorde de Dm con bajo en G.

<sup>6</sup> Superpuesto al rasgueo, melodía de enlace.

<sup>7</sup> En este compás y el siguiente, sobre el *marcato* en cuatro se superponen contratiempos agudos



con retardo en la primera negra (9-8) resuelto en la corchea siguiente.

<sup>8</sup> Junto con la línea de bajos, melodía de enlace en tresillos de corchea, en sextas descendentes.

<sup>9</sup> En este compás y el siguiente, sobre el *marcato* 4 se superpone un ritmo de contratiempos agudos



con retardos en la primera negra a contratiempo que resuelven en las blancas.

<sup>10</sup> Acordes en blancas junto con escala de enlace.

<sup>11</sup> Desde este pulso y durante los próximos dos compases, en la primera vuelta: acordes en blancas junto con arpeggio en corcheas

<sup>12</sup> La Versión posee un compás más que el original dado que prolonga el final de la parte **B** antes de volver a la parte **A**.

<sup>13</sup> Cierre en negras por movimiento contrario hacia tercera y octava.

Obra: Como abrazado a un rencor  
(Rafael Rossi-Antonio Podestá)

Versión: **Rivero 1967** Anexo 3  
Ficha Armónica

	Ton. y Mod.	Intro	A 0	1
<b>Partitura</b>	Em / E		Acorde	mel B7 / Em /
			Bajo	<u>2</u> B B E E
			Función	4 V I
			Bajo	
<b>Versión</b>	Bm / B	si	Acorde	Em F#7 D E7 <sup>1</sup>
			Bajo	<u>4</u> F#
			Función	4 IV V7 III IVM
			Bajo	

3

Am D G γ (E)	Am B7 Em	F#7 /
A D F# G# E	A B D# E8 B B8	A# C# F# C#
IV VII <sup>eo</sup> l III Ie	IV V7 I	Ile 6/4 6/5 4/3 7 4/3
Em7 / C#°	F#m7/5b B7	Em6- 7 / / Bm9 / Bm / C#7 G7
IV(m)	Vs° Ie	I9 Ile VI <sup>7</sup>
	(II d/)	

8

B7	B7 /	Em /	Am D G γ (E)
	B B	E E	G# E
V7	V	I	IV VII <sup>eo</sup> l III Ie
F#7	Em / 7 F#7 /	Bm / C	G A7 F#m5b/7 B7
			C
V7	IV V7	I	VI <sup>7</sup> V7 Vs° Ie
			(II d/)

13

**B**

Am B7 Em	F#7 B7 Em	(E) ζ°
A B D# E8 B B8	A# C# B G E B E F#	G#
IV V7 I	Ile V7 I	IM
arpeggio		
Em	G Bm7 Em F#7	γ (B) <sup>3</sup> (B)
E D C#	B A G	
IV	VI <sup>7</sup> I IV V7	I I

<sup>1</sup> En realidad es un retardo de la tercera

<sup>2</sup> El acorde se presenta como retardo de tercera y tónica en relación al siguiente.

<sup>3</sup> Arpeggio de B, quebrado y con sesibilizaciones ascendentes y descendentes, en tresillos.

18

A /	(B)	(E)	(E)	B7
A C# EC# AG#	F# B D B	E G# BE C# BG#	E E D#E C#C	B C# DE E#
IV	V	I	I	V7
C#m /	F#7 /	B / <sup>4</sup> / D#m //	D#° / G#7 /	C#m / 7 F#°G°
		A#		
II	V	I III	III° VIe	II

23

F#	B	ξ	A /	(B)	
F# A# F#	B D# F# B A F# D# B	E	A C# EC# AG#	F# B D D	D B
IIe	V	I	IV	V	
<b>Fin</b>					
G#° B^ C#7	F# <sup>5</sup>	B	C#m /	F#7 /	
VI° I^ IIe	V	I	II	V	

28

(E)	(E)	B7	B7	E ξ
E G# BE C# BG#	E E D#E C#C	B F#D# B γ	G# A A# B B8	.
I	I	V	V	I .
B / D#m /	A / G#7 /	(C#m)	C#° F#7/13	B F#7/13b
		C# D# E F#		
I III	VIIeol VIe	II	II° V	I V

2-----Fin

E B7 E γ
I V7 I

D.C. a Fin

Bm7
Im .
.

<sup>4</sup> Los dos acordes en tresillos de negra.

<sup>5</sup> Arpeggio de enlace.

Obra: **El Motivo**  
(Cobián-Contursi)

Versión: **Rivero 1967** Anexo 3  
Ficha Armónica

	Ton. y Mod.	Intro		A 0	1
<b>Partitura</b>	Cm / C / Cm	No	Acorde	-----	Cm <sup>1/</sup> / (C) Fm / /
			Bajo	<u>2</u>	G E Ab F# G
			Función	4	I IM IV p
			Bajo		6/4 6 6
<b>Versión</b>	Cm / C / Cm	Si	Acorde	-----	Cm <sup>1/</sup> / Ds <sup>o</sup> / <sup>2</sup> /
			Bajo	<u>4</u>	/ / / ↗
			Función	4	I II
			Bajo		

3

Fm / /	Cm / / /	Cm / / /	F# <sup>o</sup> / F <sup>o</sup>	G7 <sup>3</sup> / / /
Ab GF	Eb G	G	Ab	F
IV	I	I	II <sub>omit</sub> V <sub>omit</sub>	V7
6 p	6	6/4	"5/6" "2"	2
Ds <sup>o</sup> / /	Cm / / G7	Cm / / /	D7 / / /	Ds <sup>o</sup> G7
/ / ↗	/ /	Bb		
II	I V	I	II <sub>e</sub>	II V7
		2		

8

D <sup>o</sup> / Cm	Cm / /	Fm / /	Fm / /	Cm / /
F Eb	Eb	F# G	Ab GF	Eb G
II I	I 6	IV	IV	I (V)
6/5b 6		p	6 p	6
<b>Fin</b>				
Cm	Ab7 G7	Cm ↗	Ds <sup>o</sup> / /	Ds <sup>o</sup> / /
			A D / ↗	/ / / ↗
I	VI7 V7	I	II	II
				I V7
				6/4 t

13

**B**

Cm / / /	F# <sup>o</sup> / F <sup>o</sup>	G7 / /	Cm y Cm	C / / /
G	Ab	F G	G	G C
I	II <sub>omit</sub> V <sub>omit</sub>	V7	I (V) I	I
6/4	"5/6" "2"	2 t		6/4 t
Cm / / /	D7 / Ab7	Ds <sup>o</sup> G7	C M Dm G5+	C <sup>^</sup> 4 ↗
Bb	A		C	A ↗
I	II <sub>e</sub> VI <sub>7</sub>	II V7	I M II V5+	I
2	4/3			

<sup>1</sup> En este compás y otros similares, ritmo de acompañamiento de: corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas.

<sup>2</sup> Rasgueo de síncopa hacia el 2do. pulso, grave-agudo-grave-agudo, con arrastre de corchea.

<sup>3</sup> En este compás y en los compases 15, 37, 39 y 45, el G figura con el Bb o sea menor. Se cree que es un error de impresión ya que funcionalmente debería aparecer como acorde de dominante.

<sup>4</sup> Acorde mayor con séptima mayor.

18

F //	(F) / (Fm) /	C //	Cm //	D //
A B Bb	A Ab	G F# F	Eb G G Eb	Ab
IV	(IV) (IVm)	I	Im	IIe
6 p	6 6	6/4 p	6 6/4 p	p
Dm7/ /	Ds° / /	C / / G7	Cm / / /	D7 / Ds° /
/ / ↗	/ / ↗	/ /	Bb	A Ab
II7	II°	I V7	Im	IIe II°
			2	4/3 4/3

23

G7 //	C ↗	γ C /	F //	(F) / (Fm) /
F G	F# GB CD#	E G C	A B Bb	A Ab
V7	I	(I) I	IV	(IV) (IVm)
2 t	p p p	6 6/4 t	6 p	6 6
Ds° G7	C C#° Dm7 G5+	C^ A7 ↗	Dm7 / /	Ds° / / ↗
		G ↗	/ / ↗	/ / ↗
II° V7	I "I#°" II7 V	I VIe	II7	II°

28

C //	Cm //	D //	G7 //	C γ C γ
G F# F	Eb G Eb	F# Ab	F G	G
I	Im	IIe	V7	I (V) I
6/4 p	6 6/4 6	6/5 p	2 t	
C / / G7	Cm / / /	D7 / / ↗	Ds° G7	↗ ↗ Ab7 G7
/ /	Bb			F# G
I V7	Im	IIe	II° V7	V↘7 V7
	2			

C 33

Cm / (G)	(Cm) /	Fm //	(Cm) /	G7 //
G GF	Eb C	Ab GF	Eb C	F G
I (V)	(I) I	IV	(I) I	V7
6/4 p	6 t	6 p	6	2 t
Cm G7/5+	Cm Db9	Ab Bb7	Eb $\bar{\cdot}$ Eb D C	$\bar{\cdot}$ B° ↗
I V7	I II↘9	VI VIIe	III	VII°

38

Cm //	G7 //	Cm /	Bb7 //	Eb //
Eb	F G	Eb C B	Ab Bb	G Bb
I	V7	I	VIIe	III
6	2 t	6 p	2 t	6 6/4
Cm/ /	G7/ /	Cm/ / Cb7	Bb7 Eb° Bb7 /	Eb
/ / ↗	/ / ↗	/ /		
I	V7	I "I↘7"	VIIe	III

43

Bb / /	Eb / /	G7 / /	Cm / /	G7 / /
D Ab Bb	G	F G	Eb G	B F
VIIe	III	V7	I	V7
6/5 2 t	6	2 t	6 6/4	6/5 2
D° <sup>5</sup>	Ab E D C <sup>6</sup>	Ds° G	Cm7s4 Cm7	Ds° D°
Ab		C B	Bb Bb	
II		II V	I	II II
			2	

48

Cm <sup>γ</sup> Cm <sup>γ</sup>
G
I (V) I

Ab B°	Cm	D. C. a Fin
VI Vomit	I	

<sup>5</sup> Melodía de contracanto en homorrítmica con el mismo.

<sup>6</sup> Enlace de bajos con tercera superior homorrítmica.



## B 18

G		D /	E ♯ E ♯
B D D E F#	G G8 G# 8	A F# A	D C# C B A G# G#
IV		I 6/4 6 6/4	IIe
C	F A7	Dm G7	C6 Bb7 A7
.			
.I	IV VIe	II V7	I6 VII↓7 VIe

## 23

A7 / / /	D	D	G /	
A G	A D F# A D F# A	F# A#	B D E F#	G 8 G# 8
V7	I	I	IV	IV (IV#)
2		6	6 6/4	
Dm7/9	Dm°9	C C#° G74s A°	C^	F A7
II7/9	II°9	I I#° V74s IVom	I^	IV VIe

## 28

D. C. a Fin

D /		E / ♯	C#dis / /	D (A) (D)
A F# A	DC# C B A	G# B	G	F# A D
I		IIe	VII°	I (V) I
6/4 6		6		
<b>1ra.</b>				
Dm7 A°	C Bb7	A7	Dm7/9	Dm°9
II7 IVom	I VI↓7	V7	II7/9	II°9

## 33

5				
2da				
C	C7	Dm7 6 6- (5)	D° G7	C G A B
I	Ie	II7 6 6-	II° V7	I

## 38

C
I

D. C. a Fin

<sup>5</sup> La versión repite toda la segunda parte con finales distintos en cada una.