



La utilización de la batería en la orquesta de Raúl Garelo

Implicancias en el aporte rítmico y tímbrico

Gabriel Maximiliano Rinaldi¹ y Manuel Alejandro Ordás²

1 Cátedra Metodología de las Asignaturas Profesionales (FBA-UNLP). Argentina.

2 Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP). Argentina

Desde la consolidación del tango como género, podemos apreciar múltiples formaciones con diferentes instrumentos que las integran. Sin embargo, los más significativos para el son el piano, el violín, el bandoneón, el contrabajo y la guitarra. La batería y la percusión fue una sonoridad muy poco utilizada por los compositores y arregladores de tango, siendo Raúl Garelo uno de los que más la incluyó no solo en sus arreglos para sexteto típico, sino también en la orquesta de tango *Ciudad de Buenos Aires*. En este trabajo (1) analizamos y transcribimos el audio de la ejecución de un tango seleccionado, enfocándonos en los diferentes patrones rítmicos de la batería; (2) comparamos la versión transcrita con la partitura del arreglo original para batería; (3) indagamos en la experiencia del baterista de la orquesta analizada en primera persona; y (4) derivamos conclusiones acerca de una posible construcción del estilo performativo (Alimenti Bel, Martínez, y Ordás, 2014) de Raúl Garelo. Emergieron diferencias entre la música escrita (arreglo original) y lo que se percibió de la ejecución. Asimismo, encontramos diferencias en fragmentos con idéntica escritura, pero de diferente resultado sonoro, como la síncopa o la escritura del bombo en notación de negras, en donde el resultado sonoro es decisión del instrumentista (por su conocimiento y experiencia en el estilo musical) y no conforma una mera reproducción de lo escrito.

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

presentado en las Jornadas de Investigación en Música: Experiencia, producción y pensamiento. La Plata, 15 y 16 de noviembre de 2018.

Editado por:

M. Alejandro Ordás,
Matías Tanco, e
Isabel C. Martínez
LEEM-FBA-UNLP

Correspondencia:

Gabriel M. Rinaldi
gabrielrinaldi466@gmail.com
M. Alejandro Ordás
ordasalejandro@fba.unlp.edu.ar

Sesión temática:

Tango: Estilo e interpretación

PALABRAS CLAVE

Tango, batería, aportes rítmicos y tímbricos, Raúl Garelo.

~

Rinaldi, G. M. y Ordás, M. A. (2019). La utilización de la batería en la orquesta de Raúl Garelo: Implicancias en el aporte rítmico y tímbrico. En M. A. Ordás, M. Tanco e I. C. Martínez (Eds.), *Investigando la experiencia, la producción y el pensamiento acerca de la música. Actas de las Jornadas de Investigación en Música* (pp. 120-137). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

FUNDAMENTACIÓN

El Tango es un género complejo que emerge de la confluencia de diversos factores. Surge a finales del siglo XIX con la llegada de los inmigrantes al Río de La Plata acompañado de numerosos cambios sociales y culturales. En sus comienzos fue una música que se tocaba y bailaba en el puerto de la ciudad de Bs. As, y que luego se extendió a los conventillos de sus alrededores. Fue un género que nació de manera prohibida y una expresión del mestizaje multicultural y multiétnico. Desde su consolidación como género hasta la actualidad, el tango ha sufrido innumerables transformaciones, tanto su rol en la sociedad, sus arreglos, sus letras, su forma de componerlo e interpretarlo, como sus múltiples formaciones instrumentales, consecuencia de los diversos aportes de diferentes corrientes que atraviesan la extensa historia del tango.

Los géneros musicales, sobre todo los populares, han ido conformándose –en su mayoría– con el aporte de elementos de distinto origen y la influencia de corrientes diversas. En algunos casos estas concurrencias, poco a poco, a través del tiempo y con la imprescindible contribución de los creadores, han ido concretándose en géneros con identidad propia, los que a veces conservan parte de los elementos que se sumaron para formarlos o bien aparecen, una vez definidos, como una entidad nueva con pocos o ningún rasgo de su iniciación. (Salgan, 2001, p. 28)

Actualmente podemos acceder a variada bibliografía que revisa las diversas formaciones instrumentales que se han dado en el tango a lo largo de la historia, desde su consolidación como género, pasando por la guardia vieja, la guardia nueva, el tango de vanguardia y finalmente las modernas fusiones de la actualidad (Salgán, 2001; Sierra, 1976). Pero poco se ha escrito acerca del uso de la percusión y la batería en el tango y su evolución, quizá sea porque su utilización a lo largo de la evolución del género fue escasa y no es hasta el tango moderno que la percusión ha adquirido un rol más protagonista en las diferentes formaciones instrumentales.

Son múltiples las formaciones instrumentales que fueron apareciendo, mutando y consolidándose hasta llegar a la formación de la llamada *Orquesta Típica*, en tanto formación instrumental característica del tango.

Los primeros conjuntos instrumentales estaban forma-

dos por violín, flauta y arpa, y en alguna ocasión un acordeón. Estos conjuntos llamados primitivos (Sierra, 1976), sufrieron rápidamente una transformación con la llegada de la guitarra, quien reemplazó al arpa. Esta nueva estructura instrumental formada por violín, flauta y guitarra perduró casi intacta hasta el advenimiento del bandoneón.

No podemos dejar de mencionar la incorporación del piano como uno de los instrumentos fundamentales en la instrumentación del tango. El piano acompañó de manera solitaria el tango durante mucho tiempo, acompañando ciertas veladas, y se vio obligado a su condición de solista por su dificultad de traslado y su costosa adquisición. Podemos decir entonces que el piano se anticipó al bandoneón en su aparición, pero este habría de precederlo en la incorporación definitiva a conjuntos instrumentales del género; dato fundamental para la evolución instrumental, ya que el piano, junto al bandoneón y el violín mantuvieron una inalterable permanencia en las orquestas dedicadas al tango.

Fue en el año 1911 donde el tango ya sonaba en diversos cafés de Buenos Aires y en los bailes de salón, no obstante, el disco había logrado despertar arduo interés en las grabaciones del género. Entonces fue necesario adoptar un nombre que identifique de manera genérica al conjunto. Vicente Greco adoptó la denominación *Orquesta Típica Criolla*, que luego se reduciría a la simple expresión de *Orquesta Típica*, con la que se distinguen hasta hoy en día a los conjuntos que se dedican a la ejecución del tango.

Sobre la base de piano, violín y bandoneón, la orquesta típica comenzó a adquirir su composición definitiva. Fue necesario agregar otro violín y otro bandoneón para compensar la fuerza sonora del piano, y es aquí donde algunas orquestas incluyeron la batería para rellenar el basamento rítmico. Este set rítmico estaba compuesto por matraca, raspador, triángulo, tambor, platillos y bombo (Rossi, 1958). La batería se usó apenas en algunos conjuntos, y no de manera definitiva. Es muy posible que, la estridencia de la percusión no proporcionara el fondo para la apagada gama sonora que formaba tan homogéneamente el piano con los bandoneones y los violines (Sierra, 1976). El contrabajo fue el instrumento que apareció para dar solución a dicho problema, su sonoridad aportó a las orquestas típicas el gran apoyo para la marcación rítmica. Así habría quedado conformado definitivamente el sexteto típico. Dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo, formación

que compuso las orquestas típicas más famosas, derivando de estas las sucesivas transformaciones hasta llegar a los conjuntos posteriores más numerosos. En 1920 la constitución de las orquestas típicas se ajustó casi invariablemente a esta formación de sexteto, prolongándose su vigencia por aproximadamente 15 años. Según Sierra (1976), alguna vez se dijo, con indudable acierto, que en el sexteto típico residía la manera más genuina de expresar el tango instrumental.

De todo lo mencionado anteriormente, podemos concluir que, en el tango, por lo menos en el momento de su creación, la percusión no ha estado presente. Cuando recorremos la evolución instrumental en el tango con sus diversas formaciones, nos encontramos con la ausencia de la percusión como instrumentos típicos en el género, de hecho, podríamos afirmar que es una sonoridad que no se asocia para nada con el tango. Sin embargo, en las décadas del '30 y del '40, orquestas típicas como las de Osvaldo Fresedo y Francisco Canaro agregaron batería a sus conjuntos, pero no como grupo independiente tal como es usada en otros géneros (como en el jazz), sino como un simple refuerzo de la marcación de las cuatro corcheas, las semicorcheas o la marcación de la síncopa que realizaban el piano, el contrabajo y/o los bandoneones.

Horacio Salgán, ha sostenido en varias ocasiones que la percusión debería intervenir en conjuntos de tango para darle más libertad al piano, al contrabajo y al bandoneón. Tal es así que en el año 1961 compone dos tangos llamados *Con bombo legüero* y *tango de balanceo*, donde incorpora el uso de la percusión. Sin embargo, Salgan (2001) afirma que se puede tocar tango sin necesidad de usar la percusión y sin que el tango así tocado dé la sensación de que algo le falta.

Retomando la idea anterior, podemos decir que algunos arregladores que incorporaron instrumentos de percusión como la batería, el vibráfono, el glockenspiel y campanas en sus orquestas, fueron incorporaciones vinculadas a las orquestas de jazz de esa época, las cuales sí utilizaban ese tipo de instrumentos. Muchos de estos arregladores tenían una fuerte vinculación con el jazz y sus orquestas *big band* características de la época. Ahora bien, cuando la orquesta típica se consolida como grupo instrumental característico del tango la percusión casi desaparece por completo de la escena.

No es la finalidad de este trabajo resolver el dilema acerca de por qué no se conoce bibliografía acerca del

uso de la percusión en el tango, ni tampoco hacer un análisis histórico de la intervención y la evolución de la misma en el género, sino por contrario, hacer un aporte mediante un análisis de un tango de la orquesta de Raúl Garelo, el cual requiere de la utilización de la batería y la percusión, y ver así cuál es su aporte tímbrico y rítmico. Mas precisamente, nos proponemos hacer un análisis y derivar conclusiones acerca de qué tipos de aportes rítmicos y tímbricos incorpora Garelo en la utilización de la percusión, y cómo este rol es interpretado por el ejecutante, desde su lectura de la parte hasta su propia interpretación, donde emerge su frecuentación del estilo y conocimiento del género.

Raúl Garelo fue uno de los bandoneonistas y arregladores más significativos de las décadas del '70 y '80 y fue quien incorporó la batería y la percusión como un instrumento con mayor protagonismo, tanto en su sexteto de tango, como de la orquesta de tango de la ciudad de Bs. As. Garelo pensaba y escribía la parte de batería en función de sus arreglos, dándole un rol particular. Son muchísimos tangos y arreglos de su autoría que contaban con la parte escrita de batería o percusión. Para llevar a cabo este trabajo se seleccionó en tango *Che Buenos Aires* (1969), compuesto, arreglado e interpretado por el sexteto de Raúl Garelo.

CARACTERÍSTICAS DEL ACOMPAÑAMIENTO

Esquemas rítmicos más utilizados

El tango posee varias características particulares, una de ellas es el acompañamiento, el cual está relacionado directamente con la melodía. según Horacio Salgan (2001), no podría realizarse un acompañamiento de un tango si no se conoce la melodía, esto se debe a que el acompañamiento del tango debe ser, de un modo u otro, consecuencia de la melodía. No obstante, con la finalidad de acotar los variados recursos rítmicos en el acompañamiento, nos centraremos en las formas más elementales del mismo, las cuales son sin duda las más frecuentes, y alrededor de las cuales giran y vuelven prácticamente todas sus variantes. Estos esquemas rítmicos son los denominados: *cuatro*, *dos* y *la síncopa* (ver Figura 1).

La ejecución en *cuatro* consiste en un acompañamiento que toma como base los cuatro tiempos del compás, ya sea en acordes o solamente el bajo. El *dos* consiste en marcar el primer y tercer tiempo del compás; y la *síncopa* (en un compás de cuatro cuartos) está

compuesta por una corchea, una negra y una corchea, que resuelve a la negra correspondiente al tercer tiempo del compás. La síncopa tiene diferentes formas de interpretarse: si la acentuación está sobre el tiempo fuerte del pulso, o si está sobre la parte débil, es decir sobre la segunda corchea del primer tiempo. Generalmente, esta viene precedida por un arrastre del compás anterior que puede ser de todo el último tiempo o de solo la mitad. Habitualmente esto lo marca el arrastre del contrabajo y/o la guitarra.

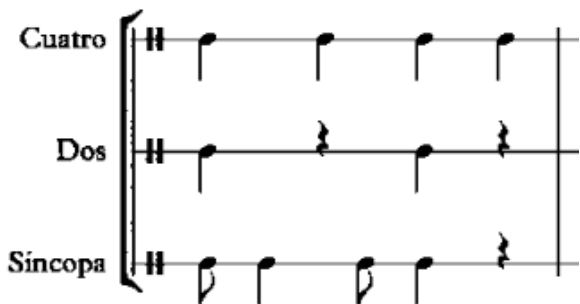


Figura 1. Esquemas rítmicos en cuatro, dos y síncopa.

De estos esquemas, y ya sobre las rítmicas de la *Tercera Guardia* -desde 1949 en adelante-, o lo que llamamos tango de *Vanguardia*, se desprende el acompañamiento de 3+3+2 (ver Figura 2) como un patrón de acompañamiento predominante en la marcación. Este material rítmico guarda estrecha relación con las claves afroamericanas y en el marco del tango, representa una clara derivación de ellas. Son referentes de la utilización de esta rítmica Astor Piazzolla, Horacio Salgan, Eduardo Rovira, Raúl Garelo, entre otros. Este tipo de acompañamiento surge de una agrupación de la división del compás de cuatro cuartos en dos grupos de tres corcheas y uno de dos corcheas formando así tres pulsos, dos de división ternaria y uno de división binaria.

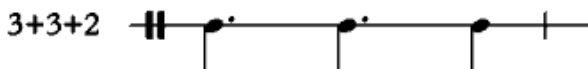


Figura 2. Esquema rítmico 3 3 2.

Otro recurso rítmico muy característico del tango es el *arrastre*, el cual consiste en una anticipación para dar comienzo a una síncopa o a un *marcato* en cuatro o en dos (Salgan, 2001), anticipando su ataque, de acuerdo a los siguientes esquemas:



Figura 3. Arrastre sobre la síncopa, con anticipación de corchea.

Puede anticiparse solo el bajo o el bajo y el acorde. Como observamos, consiste en comenzar la síncopa sobre la última corchea del compás anterior. Esta forma de anticipación de la síncopa tuvo su origen, aproximadamente, en el año 1943 en la orquesta de Aníbal Troilo.



Figura 4. Arrastre sobre el marcato en cuatro, con anticipación de negra.



Figura 5. Arrastre sobre el marcato en dos, con anticipación de negra.

Como se observa en las Figuras 4 y 5; en el cuatro, el arrastre va desde la última negra de un compás hasta la primera negra del compás siguiente. Y, si se trata de hacerlo cada dos negras, tiene el mismo comienzo, con el agregado del arrastre del segundo al tercer tiempo. En todos los casos la anticipación del arrastre lleva una acentuación, como anticipación de lo que va a venir. Podría considerarse casi como un efecto de percusión, puesto que con él no se busca una claridad tonal, por el contrario, un efecto rítmico. En los instrumentos de cuerda, como el violín, o el contrabajo, se logra arrastrando los dedos sobre la *tastiera* desde la anticipación del arrastre hasta el comienzo del compás. En cualquier caso, es importante que la conclusión del arrastre sea un sonido corto, bien marcado y separado de lo que sigue.

OBJETIVOS

- 1. Transcribir y analizar en notación tradicional el audio de la ejecución de la parte de batería y percusión de un tango interpretado por el sexteto de Raúl Garelo,

enfocándonos en los diferentes patrones rítmicos de la batería, sus aportes tímbricos y cuál es su relación con los diferentes tipos de acompañamientos que intervienen en la obra.

- 2. Comparar la versión transcrita con la partitura del arreglo original para batería, escrita por el propio Garelo.

- 3. Indagar en la experiencia de José María Lavandera, baterista que participa del audio analizado con el objeto de analizar y comparar las partes, enfocando en las diferencias entre 1 y 2 a partir de su reporte en primera persona.

- 4. Derivar conclusiones acerca de la construcción del estilo performativo de Raúl Garelo.

MÉTODO

Participante

El baterista José María Lavandera participó de una entrevista para el presente estudio, quien fue uno de los bateristas que más ha tocado y grabado junto a Raúl Garelo. El reconocido músico no solo aportó su experiencia en el género, la cual ya lleva una trayectoria de más de 30 años, sino también las partes originales para batería escritas por Garelo, que él mismo utilizó para tocar el tango analizado en este trabajo.

Estímulo

Se seleccionó el tango *Che Buenos Aires* (1969), compuesto, arreglado e interpretado por la orquesta de Raúl Garelo; y ejecutados en batería por el participante.

Descripción del estímulo

Cabe mencionar que el interés por el tango a analizar en este trabajo parte de la premisa que el mismo posee parte de batería, y que además contienen una amplia variante rítmica y tímbrica en su desarrollo. Si bien, como se mencionó anteriormente, Garelo fue uno de los arregladores que tuvo en cuenta el rol de la percusión en sus arreglos y composiciones, dándole participación en una gran parte de su producción musical, para los fines de este trabajo se ha seleccionado solo un ejemplo. Se analizó el tango *Che Buenos Aires* (1969), en versión grabada por el sexteto de Garelo que integra el *track* número 1 del CD *Arlequín Porteño* lanzado a fines del 2016. Dicho tango de su autoría, fue estrenado en el año 1969 por la orquesta de Aníbal Troilo, la cual Garelo integraba

como bandoneonista y también como arreglador desde 1963, lo que le valió el reconocimiento de ser uno de los orquestadores más importantes entre los de su época. Esta versión fue grabada por la orquesta típica de Aníbal Troilo e incluida en el LP homónimo. Esta primera versión no incluía parte de batería, ya que la orquesta de Aníbal Troilo estaba formada por bandoneones, violines, violas, violoncello, piano y contrabajo. Además, en los años '70 la batería no formaba parte de casi ninguna orquesta típica. Este tango también integra el primer disco grabado por Garelo junto a su gran orquesta llamado *Buenos Aires a todo tango*, editado en el año 1977. En esta ocasión se incluye la parte de batería para su grabación y es ejecutada por un percusionista y baterista, referente del género y de la época, José Pepe Corriale, quien era integrante del sexteto de Garelo por ese entonces.

El motivo por el que se determina realizar el trabajo sobre una versión más actual, es simplemente que el ejecutante de dicha grabación nos ha brindado su aporte experiencial como ejecutante integrante de la orquesta de Garelo y como experto en el género.

Procedimiento

Se realizó un análisis del audio de la ejecución que incluyó la transcripción del arreglo para batería. Se extrajeron y analizaron los patrones rítmicos de la partitura para batería del arreglo original y se le realizó una entrevista semiestructurada al mismo ejecutante de las grabaciones analizadas.

Resultados

En primer lugar, se transcribió y analizó la parte de batería del arreglo del tango *Che Buenos Aires* (ver partitura completa en *Apéndice 1*). La transcripción auditiva fue realizada por el autor y plasmada en notación musical tradicional, de acuerdo a plasmar toda la información que se pudo extraer perceptualmente producto de las repetidas audiciones del estímulo (ver apartado *Análisis I - Patrones rítmicos extraídos de la transcripción de batería*).

En segundo lugar, se analizó la partitura original escrita para batería por R. Garelo del mismo tango (ver partitura completa en *Apéndice 2*), con el objeto de derivar conclusiones acerca de sus diferencias respecto de la transcripción realizada perceptualmente (ver apartado *Análisis II - Partitura original del arreglo para batería*).

Análisis I – Patrones rítmicos extraídos de la transcripción de batería

Para una mejor comprensión del desarrollo del análisis, se fragmentó la obra en diferentes secciones, las cuales también están indicadas en la partitura (ver *Apéndice 1*).

Ejemplo 1: Introducción

La pieza comienza con un tremolo *sfz* y *crescendo* sobre el tom tom grave, simulando el efecto de un timbal sinfónico, el *levare* del piano al segundo compás da comienzo a la melodía en *tutti* que define la introducción, la misma es acompañada de manera homorrítmica por la batería, orquestando esta rítmica sobre los diferentes tom toms de la batería, estableciendo una sonoridad marcada y homogénea en timbre, ya que toda la frase se desarrolla en diferentes tonos dentro del mismo instrumento, los tom toms. Esta sección concluye retomando la idea del comienzo, con un tremolo en el tom tom grave, solo que esta vez es acompañado por todo el sexteto, destacándose el *glissando* del violín y del piano (ver Figura 6).



Figura 6. Introducción, compases 1 a 5.

Ejemplo 2: Sección 1

Esta sección también comienza con *levare* del piano, quien establece el tempo de la obra (negra=140 bpm, aproximadamente). El motivo rítmico-melódico que desarrolla esta sección es el mismo que se expuso en la introducción, acompañado por una marcación caminada en cuatro por el contrabajo y la mano izquierda del piano. La parte de batería se asienta con un *pattern* regular entre el hi-hat y el bombo (ver Figura 7).



Figura 7. Sección 1, acompañamiento en 3 3 2 entre hi-hat y bombo. Compases 6 a 13.

El mismo está compuesto por dos planos texturales, uno grave y otro agudo, el grave está ejecutado por el bombo, marcando la rítmica de 3 3 2 constante, mientras que el plano agudo está ejecutado por el hi-hat, alternando figuras rítmicas dentro de la división y la subdivisión del tiempo (corchea y dos semicorcheas, dos corcheas, y cuatro semicorcheas). Este *pattern* se mantiene de manera regular por casi toda la primera sección, a excepción del compás 11, donde se ve una variación rítmica en el tiempo tres y cuatro (dos semicorcheas, corchea). Cabe mencionar que el segundo bombo de cada compás, es decir, el que coincidiría con el segundo pulso de la agrupación 3 3 2, siempre está acompañado por el hi-hat con apertura, esto implica que la cuarta corchea de cada compás tiene una duración completa, ya que la apertura y el cierre del hi-hat permiten ligar la cuarta corchea con la siguiente. Esto apoya la rítmica de la melodía, la cual posee el mismo patrón rítmico, generando una sincopa entre el segundo y tercer tiempo del compás y además acentuando esa misma nota (ver Figura 8).



Figura 8. Melodía del tema, ejecutada por el violín y el bandoneón.

La sección concluye con un *rallentando*, finalizando el compás 12 y concluyendo en la cuarta corchea del compás, coincidiendo con la sincopa de la melodía mencionada anteriormente, esto es acompañado por la batería, deteniendo el *pattern* y dejando extender la sonoridad de la apertura del hi-hat (ver Figura 9), dando así lugar al *levare* a sección 2.



Figura 9. Final de la sección 1. Compases 12 a 13.

Ejemplo 3: Sección 2

En la sección 2, la cual comienza en el compás 14, encontramos materiales nuevos a analizar. En primer lugar, hay un cambio notorio en el tempo y en el carácter, no solo que se ralentiza el tempo en relación a la sección anterior, sino que, además, el carácter de la ejecución se

hace más pesante y más marcado, esto lo da principalmente el cambio en el acompañamiento del cuatro a la síncopa, y la rítmica bien marcada de la melodía a contratiempo. Como se dijo anteriormente, en esta sección aparece el acompañamiento de la síncopa y con el mismo, un cambio en el acompañamiento que realiza la batería. Cada compás, es antecedido por una anticipación (*levare*), de cuatro fusas de la última corchea del compás anterior, esto coincide y apoya la rítmica del arrastre del contrabajo y del piano (ver anteriormente ejemplos de arrastre). El acompañamiento de la síncopa en batería está realizado por la anticipación mencionada anteriormente, la cual concluye en el tiempo uno del compás y es seguida por la siguiente corchea ejecutada por el hi-hat pisado (ver Figura 10), generando así un contraste tímbrico entre el tiempo y la división del mismo. En el tercer tiempo, hay un apoyo del hi-hat pisado nuevamente, pero esta vez con apertura, lo cual refuerza la idea de acentuación del tercer tiempo del compás luego de la síncopa, para concluir, en la segunda corchea del cuarto tiempo, nuevamente con el *gruppetto* de cuatro fusas que dará *levare* a la siguiente síncopa del siguiente compás.



Figura 10. Síncopa, orquestada entre tom tom grave y hi-hat.

En el compás 18 se abandona el acompañamiento de la síncopa y la batería apoya parte de la melodía con los tom toms, retomando la idea de la introducción. En el compás 22, hay un marcado y repentino apoyo sobre la segunda corchea del primer tiempo, la cual es anticipada por la batería con dos golpes sobre los tom toms (agudo-grave) y la segunda corchea con platillo crash y bombo, marcado de manera acentuada la síncopa (ver Figura 11) y apoyando la melodía, del comienzo a esta parte es la primera vez que se escucha la utilización del platillo crash en la pieza. La sección concluye con un *rallentando* progresivo del tempo sin acompañamiento de batería, para dar lugar a la sección 3.



Figura 11. Apoyos orquestados en los tom toms.

Ejemplo 4: Sección 3

De tempo lento, con un carácter *cantabile*, la sección tres se establece en el compás 28, con un solo de piano. El acompañamiento rítmico de toda esta sección es en cuatro, solo que a diferencia de la sección 1, el carácter y el tempo son diferentes, por lo tanto, observamos que el acompañamiento de la batería también posee diferencias.

La batería, al igual que el bajo, ejecuta un patrón constante de negras ejecutadas entre el platillo *ride* y el platillo crash (ver Figura 12), con una dinámica *piano*, es recién en el compás 31, que acompaña el *crescendo* de la melodía con un desarrollo en corcheas por los diferentes platillos. En el compás 33 se escucha como el acompañamiento de la batería apoya rítmicamente, el contra canto en síncopa que está haciendo el violín.



Figura 12. Acompañamiento en cuatro con platillo ride y crash.

La sección concluye en el compás 34 con un *crescendo* y en el compás 35 con una detención del acompañamiento en negras, para cambiar a dos blancas sobre los platillos con apoyaturas (ver Figura 13).



Figura 13. Apoyaturas sobre el platillo, final de sección.

Ejemplo 5: Sección 4

Esta sección, la cual presenta el solo del violín, vuelve a estar acompañada por la síncopa, pero a diferencia de la sección 2, hay una variación en el acompañamiento de la batería. Si bien, la síncopa se anticipa de la misma manera, con el *gruppetto* de cuatro fu-

sas antecediendo el compás, y también se acentúa el tiempo tres de cada compás (ver Figura 14), esta vez el timbre del acompañamiento esta realizado sobre el platillo hi-hat, lo cual aporta un timbre más brillante y mucho más definido, que acompaña el carácter del solo de violín, la forma de articular la síncopa con el piano y el bajo.



Figura 14. Síncopa, orquestada en el hi-hat, con anticipación de corchea.

Es recién en el *levare* al compás 40, donde el tempo se acelera poco a poco, y se retoma la idea de acompañamiento de la síncopa idéntica a la sección 2, no solo hay un cambio en el timbre del acompañamiento de la batería, sino que el piano, también refuerza ese cambio, ejecutando la síncopa en un registro mucho más grave (ver Figura 15) de lo que la venia haciendo anteriormente, amalgamándose así con el tom tom grave de la batería.



Figura 15. Síncopa, orquestada entre tom tom grave y hi-hat pisado, con anticipación de corchea.

Para finalizar esta sección, en los compases 42 a 44 se retoma el acompañamiento en cuatro, como anticipación a la siguiente sección, la batería anticipa el acompañamiento siguiente con un *levare* al compás 43 de cuatro semicorcheas en el hi-hat y apoyos en la segunda corchea del segundo tiempo y en la segunda corchea del tercer tiempo (Figura 16) de los compases 43 y 44 finalizando la sección con un *levare* al compás 45 de cuatro semicorcheas en el hi-hat.



Figura 16. Final de sección 4, apoyo rítmico en hi-hat.

Ejemplo 6: Sección 5

Con el *accelerando* poco a poco del compás 40 hasta el compás 45, se establece el nuevo tempo, y el retorno a la sección 1, la cual presenta el mismo tratamiento en el acompañamiento, a diferencia que en los compases 46, 48 y 50 las semicorcheas se ejecutan sobre el platillo crash con *crescendo*, en lugar de sobre el hi-hat como se venía haciendo en la sección anterior (ver Figura 17). Esto genera una sensación de tensión. Otra diferencia que se presenta es que no se hace el *rallentando* al final de la parte, sino que sigue a tempo para yuxtaponerse con un desarrollo del violín en pizzicato, y del bandoneón, acompañado por la imitación rítmica de la batería en los tom toms, idea que ha había sido utilizada en la introducción. Del *levare* al compás 57 al compás 62 se repite la misma coda de la sección 2.



Figura 17. Sección 5. Acompañamiento en 3 3 2 entre bombo y hi-hat, compases 45 a 53. Imitación rítmica de los pizz. del violín con los tom toms, compases 56 a 57.

Ejemplo 7: Sección 6

Dicha sección presenta la misma forma y desarrollo armónico que la sección 3, solo que esta vez está a cargo el solo de bandoneón, a diferencia de la sección 3, en los primeros compases, esta presenta un fraseo más libre, acompañando al bandoneón, el bajo interviene con un ritmo de acompañamiento en redondas, con algunos dibujos, y el piano tiene muchísima menos intervención, dando así más libertad al solista. La percusión esta vez desarrolla una contra melodía ejecutada con el glockenspiel (ver Figura 18), primera y única vez que aparecerá este instrumento en la pieza. La sección concluye con

un tremolo de bandoneón advirtiendo el nuevo tempo, acompañado por un tremolo de batería ejecutado en el tom tom grave, al igual que al comienzo de la obra.



Figura 18. Sección 6. Acompañamiento de glockenspiel al solo de bandoneón. Compases 62 a 70.

Ejemplo 8: Sección 7

La sección 7, retoma la idea del solo de violín de la sección 4, solo que esta vez acompañado por todo el sexteto como un gran *tutti* desde el compás 72 al 75, en el compás 76 comienza la coda, con un progresivo *rallentando* hasta el final de la pieza. Toda dicha sección presenta un acompañamiento de síncopa, y la batería utiliza el mismo recurso tímbrico que la segunda mitad de la sección 4, anticipando la síncopa con un grupo de cuatro fusas en el tom tom grave. En los compases 76 y 77 hay un apoyo sobre el tercer tiempo con el platillo *ride*, y en el compás 78 se utiliza el mismo acento sobre la segunda corchea del primer tiempo que se utilizó en los compases 22 y 57 (ver Figura 19). La pieza concluye con un característico final armónico de V-I sobre el segundo y tercer tiempo del último compás, con la dinámica de *forte* sobre el V grado y *Piano* sobre la resolución al I grado, típico del estilo; la batería apoya esta resolución con un golpe en el platillo crash y tom tom en el V grado y un sutil cierre de hi-hat para su resolución.



Figura 19. Sección 7. Acompañamiento en síncopa y final. Compases 72 a 79.

Análisis II - Partitura original del arreglo para batería

Como podemos observar en la partitura (ver *Apéndice 2*), ya en la *introducción* (Compases 1 al 5) se notan diferencias entre lo escrito y lo ejecutado y grabado en la versión analizada. En primer lugar, la clave de la partitura

utilizada es una clave de Sol, las partituras para batería o tambor se escriben en clave de Fa en 4ta línea, esto no representaría una gran dificultad, ya que la batería no lee alturas definidas, sino ritmos en diferentes componentes de la batería, aunque en la escritura tradicional para dicho instrumento, cada altura representada ya sea en una línea o en un espacio representa un cuerpo o platillo a ejecutar.

De la rítmica podemos decir, se quiere representar el tremolo de la introducción con una sonoridad más grave que lo siguiente, ya que este está escrito por debajo, y que el desarrollo rítmico que en la grabación se escucha en diferentes alturas ejecutadas en los tom toms de la batería, está escrito en una sola altura dando como información solo la línea rítmica.

De la dinámica y carácter podemos observar que, por ejemplo, en el primer compás está escrito un *diminuendo* y un *crescendo*, cosa que en la grabación no se oye. También encontramos escrituras como palabra "seco" en el 5to compás, dando a entender que se quiere un corte abrupto del sonido, luego silencio con el signo del calderón sobre este como indicando una espera *ad libitum* al comienzo del tema a tempo, lo cual lo da el *levare* del piano.



Figura 20. Introducción, compases 1 a 5.

En lo que en la partitura se advierte como *cifra 1*, observamos la indicación de *A Tempo* (bien movido), sin indicación de metrónomo, pero sí dando la idea de tempo ágil, con la aclaración de Milonga a continuación, refiriéndose a un tipo de acompañamiento, ahora bien, en el pentagrama lo único que se ve escrito es una indicación como de acompañamiento en negras y todos signos de repetición hasta el final de la sección, dando solo la información de la dinámica *pp* (*pianissimo*) y *crescendo*. Lo que podríamos considerar como más relevante de esta sección es que el acompañamiento de la parte de batería no está en cuatro, sino en 3 3 2, como se mostró anteriormente, y si se observa arriba de la palabra *Milonga*, hay un agregado con la indicación 3 3 2, advirtiendo que el ejecutante de la parte, realiza un acompañamiento de 3 3 2 y como conocedor del estilo no es necesario su escritura en el pentagrama.



Figura 21. Sección 1, acompañamiento en 3 3 2 entre hi-hat y bombo. Compases 6 a 13.

En la *cifra 2*, donde comienza el acompañamiento en síncopa, la partitura escrita nos brinda solamente la escritura del ritmo de la misma, toda en una misma altura, al igual que sucedió con el comienzo de la obra. Al final del compás anterior a cifra 2 hay escritas dos líneas paralelas con la dinámica *forte*, como *levare* al compás siguiente, anticipando el arrastre de la síncopa (ver *Arrastre*). La articulación y los timbres utilizados en la resolución de la ejecución de dichos compases quedara a la elección interpretativa del ejecutante, ya que en la grabación se puede oír muchísima más información que lo que está escrito en la partitura.

A partir del 5to compás de *cifra 2*, hay un cambio en la escritura, la misma presenta en el compás 5 y 6 dos alturas homorrítmicas, las cuales indican apoyos que hay que marcar en la música, en los compases 7, 8 y 9 hay otra rítmica escrita, esta vez en una sola voz, para concluir la sección de batería con acento en la segunda corchea del primer tiempo del compás. Claramente la información que brinda la partitura, es de una mera guía, ya que la resolución de dicho pasaje podría abordarse de distintas maneras, obteniendo resultados sonoros diferentes, como hemos descripto en el análisis anterior, el ejecutante de esta versión decidió, según su criterio y experiencia en el género orquestar dicho pasaje de una determinada forma, no siendo esta la única manera de resolverlo. En el encuentro que se realizó con el maestro Lavandera, nos cuenta que dichas resoluciones intentan ser no más que su propio criterio musical sobre el instrumento, no nos puede afirmar con certeza cuál es la manera de tocarlo, sino que simplemente ése es su enfoque.



Figura 22. Cifra 2. Acompañamiento en síncopa.

En la *cifra 3*, solo de piano, se puede observar la escasa información que nos brinda la partitura original, con tan solo la indicación de *lento*, como categoría temporal, y la cifra de ocho compases de espera. Con tan poca precisión en la parte, se podría llegar a la conclusión de que en dicha sección no se requiere del aporte de la batería, aunque en la grabación oímos un acompañamiento con los platillos (ver análisis en el apartado *Ejemplo 4: Sección 3*). Lo mismo sucede con el comienzo de *cifra 4*, donde hay cuatro compases de espera, y luego, recién en el *levare* al quinto compás de dicha sección se indica una intervención de la percusión, es la marcación de la síncopa, con una anticipación de corchea. La partitura indica que hay un cambio de sección, ya que cambia la cifra de ensayo y a la vez divide las partes con una doble barra, pero no tenemos en una primera audición, manera de advertir lo que va a pasar, por ello, se ven en la parte, agregados escritos con el lema de *piano solo, o violín*. Sin embargo, en *cifra 4*, donde comienza el solo de violín, también comienza el acompañamiento de la síncopa con la batería, ejecutada en el platillo hi-hat, es a partir del quinto compás donde en mismo acompañamiento sufre un cambio textural, dando así una variante tímbrica dentro del mismo.



Figura 23. Cifra 3, solo de piano. Cifra 4, solo de violín.

Para concluir el solo de violín, sí la partitura muestra una rítmica específica, la cual está construida por dos voces, una inferior que marca la pulsación del cuatro (negras), y otra superior, que marca un contratiempo, en el último tiempo del compás, cuatro semi corcheas indican el *fill* para la nueva sección. En este caso, sucede algo inverso, la partitura tiene más información de lo que se oye, ya que de todo lo que está escrito, solo el intérprete tocó los contratiempos y el *fill* en el platillo hi-hat.

En *cifra 5*, ocurre lo mismo que en *cifra 1*, se retoma el tema, y por lo tanto la batería vuelve a ejecutar el mismo tipo de acompañamiento que en *cifra 1*, solo que esta vez, distribuye el patrón del hi-hat con el platillo crash, para generar el crescendo que pide la música.

En la parte de batería, vemos dos planos nuevamente, una marcación en negras, lo cual luego no se ejecuta así, y un plano superior, advirtiendo la rítmica de la melodía. Aunque la similitud entre el acompañamiento de *cifra 1* y *cifra 5* es muy similar, se podría llegar a interpretar que, en *cifra 5*, sí se requiere de un aporte de la batería, mientras que en *cifra 1* la elección es más libre.



Figura 24. Cifra 5. Retorno al tema, acompañamiento en 3 3 2. Cifra 6, orquestación de la melodía en los tom toms.

En *cifra 6*, lo que se oye, varía bastante respecto de la información que nos provee la partitura, en primer lugar, hay una rítmica de 3 3 2 en el plano grave de la escritura, y un apoyo sobre la segunda corchea del primer tiempo, esto se repite por casi cuatro compases. Lo cierto es que se oye un desarrollo rítmico orquestado en los distintos toms de la batería, dicho desarrollo se desprende de la rítmica 3 3 2, aunque no exactamente igual todo el tiempo, es un acompañamiento homorrítmico junto a la melodía que ejecutan los violines en *pizzicato*. Si se presta atención a la partitura, la misma presenta una escritura rítmica agregada posteriormente, dicha escritura es la transcripción de la rítmica que finalmente se ejecutó y quedó en la grabación, no sabemos con exactitud quien la escribió, ya que el propio Lavandera nos cuenta que él tocó eso en ese momento y así quedó, y es posible que algún otro interprete, en algún remplazo, lo haya escrito para tocarlo de la misma manera. Sobre el final de esta sección, se indica lo mismo que en los compases 21 y 22, solo que esta vez con una anticipación más desarrollada.

La *cifra 7*, presenta la misma indicación de *cifra 3*, *lento*, y compases de espera, al igual que *cifra 3*, pero esta vez hay una intervención del *glockenspiel*, la parte de esta sección se encuentra a continuación de la parte de batería.



Figura 25. Melodía de glockenspiel con acompañamiento solo de bandoneón.

Para finalizar, la *cifra 7* se anticipa con la misma idea del *tremolo* de la *introducción*, agregando un compás de 2 cuartos para completar el tremolo de cuatro tiempos, esta indicación no es un agregado exacto, ya que en realidad el bandoneón es el que frasea y da el *levare* al tremolo, donde sí, vuelve la pulsación del comienzo. La escritura de *cifra 7* es similar a la de *cifra 2*, indicando que se articule la síncopa, aunque no indicando donde, por lo tanto, quedará a elección del ejecutante. También se indica un *rallentando*. En el cuarto compás, el cual no es perceptible en la grabación, como tampoco son perceptibles las dinámicas *p cresc. f*, sugeridas en los compases siguientes. El último y anteúltimo compás presentan contradicciones entre la dinámica escrita y la ejecutada finalmente, por ejemplo, el *pp* (*pianissimo*) escrito en la tercera negra del anteúltimo compás no es ejecutado así, sino que sigue con la dinámica *forte*; el final sobre el segundo y tercer tiempo del último compás (la resolución V - I), muestran dos acentos, con un *cresc. (crescendo)* y un *f (forte)* en la resolución. Lo cual está tocado como la primera negra (V grado) *f (forte)* y la segunda, es decir la resolución (I grado) *p (piano)*.



Figura 26. Final, acompañamiento en síncopa. Resolución final.

CONCLUSIÓN

El presente trabajo se propuso analizar las partituras y ejecuciones que realiza la batería y la percusión en dos tangos interpretados por el sexteto de Raúl Garelo desde dos estrategias metodológicas. La primera fue analizar la ejecución, por medio de una transcripción de la parte y hacer un aporte acerca de los patrones rítmicos y tímbricos utilizados y su relación con la música (*Análisis I*). La segunda, comparó dichos resultados con la partitura del arreglo original, dado que la misma presentaba muchísima menos información de lo que se percibía sonoramente (*Análisis II*). Todo lo descrito anteriormente fue relacionado y corroborado con el reporte en primera persona del ejecutante de los dos tangos analizados por medio de una entrevista, lo cual constituyó un valioso

aporte que nos acercó mucho más a la experiencia del músico ejecutante al momento de tocar mediante su reflexión en y acerca de la acción (Schön, 1992).

Conclusiones del Análisis I

Los resultados mostraron que el aporte de batería en el tango *Che Buenos Aires* está relacionado directamente con el tipo de acompañamiento que realiza el resto del sexteto. Podemos decir que tal como se describió al comienzo del trabajo, los patrones rítmicos del acompañamiento en el tango se acotan principalmente a cinco ejemplos (dos, cuatro, síncopa, y 3 3 2), y que de estos derivan todas las variaciones que se utilizan. Por lo tanto, el aporte de la batería y su función es tocar esos diferentes *patterns* acompañando la música. Como vimos en los diferentes análisis, los recursos sonoro-estilísticos que posee la batería son las diferentes formas de orquestar y de articular un mismo patrón rítmico o una misma frase.

Según el aporte del propio ejecutante de la versión analizada, una de las cosas más difíciles para el instrumentista de percusión, principalmente para el baterista, es encontrar el lugar dónde y cómo tocar. Este concepto se desprende de que la batería en este género, tiene un rol de apoyo, no líder, como sí lo es en otros estilos. La concepción del percusionista de tango es apoyar lo que hace el bajo en principio, y la mano izquierda del piano y del bandoneón, por lo tanto, podemos decir que el paradigma a seguir sería: tocar *con* ellos y no *sobre* ellos. Para alcanzar la comprensión de este concepto no solo hay que regular cuestiones de dinámica como *tocar más fuerte* determinada parte o *menos* en otra, sino también atender a las cuestiones tímbricas, como por ejemplo, compensar la sonoridad: si la orquesta tiene un pasaje donde el registro predominante es principalmente grave, el baterista puede compensar eso utilizando un timbre distinto, por ejemplo, en los platillos o en el tambor y no así en los tom toms. De esta manera logrará resaltar su aporte desde el timbre y no desde la dinámica.

Retomando la idea del comienzo, el ejemplo analizado muestra cómo en las diferentes secciones de la obra se perciben diferentes patrones rítmicos predominantes. Así, vemos cómo en cada uno de ellos el acompañamiento de la batería (y la forma de orquestar los mismos) está vinculada directamente al acompañamiento

del resto de los músicos. Tal es el caso de la síncopa, la cual, como se pudo ver en las transcripciones anteriores, se ejecuta en distintos timbres de la batería. El *arrastré* en ocasiones está apoyado por una rítmica ejecutada en el tom toms grave, mientras que el contrabajo es el que realiza el *arrastré*. En otras ocasiones, donde la dinámica es más sutil, el mismo *arrastré* es acompañado por el hi-hat. Siguiendo el mismo concepto, en la *sección 3*, el acompañamiento de la batería va junto con la pulsación en negras sobre el platillo, acompañando el *caminado* del bajo en cuatro. Este es un ejemplo concreto para ver la interpretación del ejecutante en un pasaje de estas características, donde surge el dilema de cómo acompañar esa pulsación de negras. Se podría resolver de diversas maneras, como por ejemplo sumar el bombo en negras, acompañar con los tom toms, o simplemente acompañar con los platillos de manera libre.

Conclusiones del Análisis II

En primer lugar, podemos decir que dada la información que nos brinda la partitura, ésta no deja de ser un mero boceto de la obra. Podríamos relacionarla incluso con un mapa que me lleva por distintos caminos y me muestra solo algunas indicaciones. Por lo tanto, si el que utilizase ese *mapa* fuese una persona que nunca ha recorrido esos caminos, o que por lo menos, conociese algo, posiblemente nunca llegue a *destino*. Esto mismo ocurre con esta partitura, si yo fuese un excelente instrumentista y un muy buen lector, y me sentaría en el atril del percusionista por primera vez a tocar sin tener conocimientos del estilo, posiblemente los demás músicos me mirarían como diciendo... ¡no sabes tocar el tango! Esto se desprende de las múltiples sutilezas que abarca la música que no están escritas en la partitura, ya sea por falta de conocimiento del arreglador, o simplemente porque no se puedan escribir en el sistema de notación musical tradicional. Por lo tanto, entendemos que la partitura nos servirá como guía para la búsqueda y construcción de lo que se ejecuta, pero no resulta suficiente para comunicar el estilo. Entendemos que esto se desprende de la idea de que, como en el tango la batería tiene una intervención acotada, dentro de ciertos patrones rítmicos, no es necesario escribir más que ciertas sugerencias al instrumentista, para que éste, si es conocedor del estilo, pueda interpretarlas a su manera y en función de la obra.

DISCUSIÓN

Nos propusimos hacer un pequeño aporte a la escasa bibliografía que trata el tema de la percusión en el tango. Si bien es una pequeña selección, dentro de la extensa historia del tango, y sus múltiples intérpretes, se pretende extender este trabajo hacia un análisis más exhaustivo.

Ahora bien, de lo analizado hasta aquí, y teniendo en cuenta que el tango es un género musical complejo con un fuerte rasgo de oralidad en la transmisión desde sus comienzos, que luego de un tiempo se comenzó a escribir en partituras de manera muy simplificada, podemos dar cuenta que algunos de esos rasgos característicos aún persisten, por lo que la partitura no sería suficiente para tocar el tango en estilo. La música como texto en sí misma carece de muchísima información, por lo tanto, podemos tomar la partitura como una mera guía.

Por último, nos centraremos en algunos conceptos transmitidos por el baterista del sexteto de Garelo y de su orquesta. El maestro Lavandera nos contó que, para aprender a *tocar el tango*, se aprende escuchando, imitando, y posteriormente agregándole tu propia experiencia. Él sostiene que el baterista que quiera tocar la batería en este género, tiene que saber *reinterpretar* la información que puede estar escrita en una partitura. De esta idea se desprenden algunos paradigmas: *siempre se toca distinto*, nos cuenta el maestro, y se refiere a que por ejemplo un *rallentando* o un *acelerando*, no siempre se hacen de la misma manera. O que el *volver a tempo* no siempre es volver al mismo tempo del comienzo, existen muchos tempos dentro de una misma pieza. Esto puede darse por diversos factores; por ejemplo, si el arreglo está tocado por el sexteto, a diferencia de por la orquesta, o si el propio Garelo estaba dirigiendo o tocando, o simplemente debido a distintos estados de ánimo, hay cosas que son relativas según el momento. J. M. Lavandera también nos cuenta que las partes van sufriendo modificaciones en el momento, cambios que salen en un ensayo o en tiempo real y se agregan a la parte posteriormente. Quizás hay indicaciones que se escribieron originalmente cuando se escribió la parte, pero después con el tiempo se fue modificando, porque el instrumentista lo tocó y a él le gusto y decidió modificarlo. Hay indicaciones que se agregan (*rall*, *accel*, dinámicas, entre otras), y hasta contradicen lo que se escribió originalmente, lo que se va moldeando con el tiempo.

Retomando la idea de la experiencia del intérprete, podemos decir que cuestiones como la orquestación son libres, a criterio del ejecutante. Hay cuestiones estilísticas que se ejecutan intuitivamente, pero no se necesita de una escritura puntillosa y detallada. El desarrollo rítmico en el hi-hat o la apertura del mismo, son cuestiones intuitivas que no intentan seguir un patrón regular o estrictamente específico, sino que son recursos que se adaptan a la música, como por ejemplo duplicar la rítmica de una melodía, o acentuar una determinada nota.

Otro caso particular es la *síncopa* y su manera de articularla. Hay diferentes formas de articular las síncopas. Aunque muchas veces se escriben de una sola manera, luego estará en la interpretación del ejecutante el cómo tocarla. La información de cómo hacerlo se halla en el fraseo de la música o en cómo ese conjunto o esa orquesta lo toca. Por este motivo muchos músicos que van por primera vez a un ensayo, en la primera pasada solo se abstienen a seguir la lectura de la parte, y así poder extraer la mayor cantidad de información la cual no está escrita. Al hacer esto, el instrumentista luego puede tocar más cómodamente ya que entendió diferentes cuestiones que no han estado escritas, como articulaciones, cambios de tempo, dinámicas, y demás.

En este sentido y a modo de ejemplo, mostraremos dos posibilidades de articulación de la síncopa (ver Figura 27). Según donde se oye el acento, ésta se acompañará con la batería de diferentes maneras: si se acentúa la llegada al primer tiempo, puede acompañarse con el bombo o algún tom tom; en cambio, si el acento se ubica sobre la segunda corchea del primer tiempo, el bombo se utilizará en ese lugar y no en la primera corchea. También puede acompañarse con platillo y bombo para lograr un mayor efecto de acentuación.

Ejemplo 1



Ejemplo 2



Figura 27. Diferentes formas de articular la síncopa

Otro dato relevante, que nos ayuda a entender algunas de las cuestiones que se escuchan y que quizás no estén escritas, o ni siquiera se han pensado en un comienzo, es que muchas veces se escuchan diferentes interpretaciones o mejor dicho reinterpretaciones del mismo arreglo. Es el caso del tango *Che bandoneón* publicado en el año 1949, el cual tiene letra de Homero Manzi y música de Aníbal Troilo. Cuando concluye la primera exposición del tema, antes de volver al comienzo, en su versión con el sexteto hay un marcado *rallentando* en el tempo, lo que denota una fuerte intención de frenar el tempo en el que se venía tocando. En cambio, en la versión con la orquesta que Garelo dirige, se hace todo lo contrario: la intensión del tiempo es *tirarlo hacia adelante*, que es como se concibió el arreglo en sus comienzos.

En conclusión, uno de los desafíos que se le presentan al baterista que quiera abordar este repertorio, es poder pensar la batería en función de lo que está sonando y saber a la vez que no será siempre de la misma manera. Como nos decía el propio José María:

podes marcar lo que está escrito, pero también podés tocar pensando en lo que están tocando los demás y así la parte va sufriendo modificaciones.

Por tal motivo, podemos diferenciar, por un lado: (i) la escritura del texto (partitura), la partitura como boceto, como guía; y por otro, (ii) la heurística de la interpretación en el momento, que incluye variables que afectan y modifican el texto original, variables contextuales de determinado momento o lugar, pero que al fin y al cabo modifican la performance de los intérpretes. Es por esto, que decimos que esta música se concibe como, *música como práctica o performance* (Cook, 2003), para descubrir el cómo hacerlas y dónde hacerlas hay que ir directamente a la práctica.

Para finalizar, luego de los análisis y sus comparaciones, llegamos a la conclusión de que para un trabajo de mayores alcances habría que revisar las categorías de análisis de la *performance*. Es decir, la categorización que se utilizó para el presente estudio, es una categorización proveniente de la música occidental académica europea, la cual, como dijimos, no resulta suficiente para derivar conclusiones acerca de lo que pasa hacia el interior de un motivo. Esta categorización es mas de carácter macro

formal, o de frases. En futuras investigaciones, indagaremos acerca de cuáles serían las categorías de análisis para esta música, ya que las utilizadas hasta aquí, no significan lo mismo en un contexto que en otro. La variabilidad va ocurriendo momento a momento, dentro de la música, y de ahí que nos preguntamos *¿Cómo organizar el tiempo en la ejecución?* y por ello no decimos que se puede clasificar únicamente como *rallentandi* o *accele-randi*. El *saber tocar el tango* entonces, tendría más que ver con una regulación temporal y de articulación que no está escrita, pero que sí está implícita en la música.

REFERENCIAS

- Alimenti Bel, D., Martínez, I. C., y Ordás, M. A. (2014). Los Mareados por la Orquesta de Osvaldo Pugliese: La dinámica y la temporalidad de la yumba entendida a partir de los rasgos performativos emergentes del arreglo. En M. Escobar y L. Gasparoni (Eds.), *Música Latinoamericana: Tradición e Innovación. Actas de las III Jornadas de la Escuela de Música de la U.N.R.* Rosario: UNR Editora.
- Cook, N. (2003). Music as Performance. En M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton (Eds), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction* (pp. 204-214). New York & Londres: Routledge.
- Salgan, H. (2001). *Curso de tango*. Buenos Aires: Pablo J. Polidoro.
- Schön, D. (1992). *La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje en las profesiones*. México: Paidós.
- Sierra, L. A. (1976). *Historia de la orquesta típica*. Buenos Aires: Peña Lillo.

APÉNDICE 1

Transcripción del autor del arreglo para batería y glock-enspiel del tango *Che Buenos Aires*.

Ché Buenos Aires
 Transcripción de batería,
 versión del cd "Arlequín Porteño"
 (2016)

Aut: Raúl Garelo
 Trans: Gabriel Rinaldi

Intro - Pesante
 Baqueta de tímbral

A tempo $\text{♩} = 140$ aprox (3 3 2 ágil)
 Hi hat - Baqueta de madera

11

2 **Pesante**

19


3 **Lento - Solo Piano**
 Platillos y Campana Ride

34

2 *accel. poco a poco...*

39 

43 **5** *A tempo* 

47 

50 

54 

60 *En 4 pesante* **2** *Lento* **6** *Solo de bandoneon - Tempo de fraseo*
Glockenspiel 

67 

72 **7** *rall..* 

77 

APÉNDICE 2

Partitura del arreglo original para batería y glockenspiel del tango *Che Buenos Aires*.

PERCUSION "I"

"CHE BUENOS AIRES"

The score is written on a grand staff with a treble clef and a 3/4 time signature. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into seven numbered sections (1-7) with specific tempo and performance instructions. Section 1 is marked 'A TEMPO (BIEN MOVIDO) Milonga' with a '3-3-2' pattern. Section 2 is marked 'poco rall.'. Section 3 is marked 'LENTO' and 'Piano Solo'. Section 4 is marked 'VIBRATO' and '3'. Section 5 is marked 'GUIRO' and 'apurado'. Section 6 is marked 'Lento' and '2'. Section 7 is marked 'rall.' and 'pesante'. The score also includes dynamic markings like 'pp', 'p', 'f', and 'seco', as well as performance directions like 'A GUIRO' and 'PLATO'. The piece concludes with a final measure marked 'rall.' and a double bar line.

3/4 *MANO*

seco *MANO*

1 **A TEMPO** (BIEN MOVIDO) *Milonga* 3-3-2

pp *CRISE.* *RALL.* *f*

2 *p* *poco rall.*

3 **LENTO** *Piano Solo*

4 *VIBRATO* 3

A GUIRO *PLATO* *ocell.*

5 *GUIRO* *apurado* 2 *ocell.*

6 *Lento* 2 **LENTO** *Piano Solo* 6

f *rall.* *pesante*

7 *rall.* *2/4* *3*

