

Contribuciones al análisis formal del tango

Edgardo Rodríguez¹

Alejandro Martínez²

¹ _ Profesor de armonía, contrapunto y morfología musical (Fac. Bellas Artes, UNLP). Licenciado en Composición Musical (Fac. Bellas Artes, UNLP). Doctor en artes (Fac. Filosofía y letras, UBA). Docente e investigador de la Fac. Bellas Artes (UNLP) y de la Fac. de Filosofía y Letras (UBA). E-mail: edgardo.rodriguez2@speedy.com.ar

² _ Profesor de armonía, contrapunto y morfología musical y Licenciado en Composición Musical por la UNLP. Docente e investigador en la Fac. de Bellas Artes de la UNLP. E-mail: alemart@infovia.com.ar

Resumen: En este trabajo nos proponemos comprobar la pertinencia de un análisis formal-funcional del tango aplicando los conceptos de la *Formenlehre* de Schoenberg, profundizada más tarde por William Caplin. En primer lugar nos focalizaremos en algunos ejemplos de la Guardia Vieja (aquellos tangos compuestos entre 1880 y 1920, aproximadamente) para luego abordar algunos otros pertenecientes a la obra de Astor Piazzolla. Procuraremos, por un lado, ilustrar la viabilidad y la pertinencia de las herramientas analíticas propuestas por estos modelos de análisis al estudio formal del tango. Asimismo, aspiramos a sentar las bases de un punto de partida más sólido que otros abordajes previos para desarrollar un estudio sistemático de los aspectos formales del tango.

Palabras Clave: forma musical, tango, enfoque funcional, Schoenberg, Caplin.

1. Introducción

En el ámbito de la teoría musical reciente se observa un renovado interés en la forma musical. Tras un largo período en el que la problemática formal había sido relegada o, simplemente ignorada, textos como los de Caplin (1998), Hepokoski y Darcy (2004) o Gjerdingen (2007), constituyen una suerte de retorno a la tradición de la *Formenlehre* sobre bases más precisas y rigurosas. La teoría de Caplin, de particular interés para este trabajo, toma como punto de partida los aportes a la forma musical de Arnold Schoenberg y su discípulo Erwin Ratz y propone un enfoque que enfatiza el aspecto *funcional* de las unidades musicales, entendiendo por *función formal* “el rol específico que un pasaje musical particular desempeña en la organización formal de

una obra musical.” [Caplin (1998)]. En la propuesta de Caplin, cada pasaje presente en una obra musical es capaz de comunicar su función formal como resultado de la interacción de varios aspectos musicales. De este modo, la constitución interna de un pasaje musical (en términos rítmicos, armónicos, melódicos, de agrupamiento y texturales) y su relación con pasajes anteriores son factores que proporcionan a éste una determinada cualidad temporal. El enfoque de Caplin ha sido continuado en ciertos trabajos posteriores [e.g., BaileyShea (2003 y 2004), Somer (2005), Richards (2011)] que han aplicado el análisis formal-funcional a repertorios diferentes al de la música instrumental del Clacismo, que fue el objeto de estudio original de Caplin. En este trabajo, y siguiendo esta orientación, nos proponemos emplear la terminología y las ideas propuestas por la teoría funcional de Caplin al análisis formal de tangos de comienzos del siglo XX así como a algunos de Piazzolla. Nuestra intención es comprobar la aplicabilidad de las ideas de Caplin

Como muestran los gráficos anteriores, en el nivel inferior formal³ el análisis funcional distingue al comienzo de ambas formas a la *idea básica* (una unidad o módulo, generalmente de una extensión de dos compases que presenta una idea temática compuesta de uno o varios motivos). La idea básica expresa la función formal de *comienzo* y armónicamente es apoyada generalmente –aunque no siempre–, por una armonía de tónica. En la mayoría de los tangos de la Guardia Vieja estudiados, la identificación de la idea básica como agrupamiento claramente delimitado no resulta problemática; ésta frecuentemente finaliza articulada por silencios o sonidos largos:



Fig.2: Ángel Villoldo, *Prendéte del brazo, nena.*



Fig.3: José Martínez, *Pablo.*

En otros casos –siempre en la frase de presentación de una forma oración–, la idea básica es repetida inmediatamente (casi siempre de forma secuencial) sin una cesura rítmica entre ambas:



Fig.4: Villoldo, *Don Pedro.*

³ _ A diferencia de otros enfoques de análisis que comienzan señalando el *motivo* como unidad mínima.

Fig.5 Villoldo, *El Porteño*.

3. Período

Todas las estructuras temáticas comienzan a definirse según el contenido de la unidad formal de nivel inferior que sucede a la idea básica. Como hemos visto, en la forma período, un módulo o *idea contrastante*, sigue a la idea básica constituyendo la frase *antecedente* y finalizando con un cierre o cadencia no conclusiva. El final “suspensivo” del antecedente motiva su repetición en la frase *consecuente*, para alcanzar un cierre cadencial más fuerte y definitivo. La configuración interna del período es entonces la de una organización balanceada de dos frases complementarias. Entre los numerosos tangos que presentan períodos, el tango “Qué hacés, chanberguito?...” de Villoldo presenta, en su sección 2, un período de características casi clásicas.

Fig.6: Villoldo, *Qué hacés, chanberguito*, Sección 2.

Normalmente la idea básica es apoyada por una armonía de tónica. El comienzo de “Comme il faut” de Arolas, sin embargo, presenta un período con la particularidad de que el antecedente comienza en V.

The image displays a musical score for the piece "Comme il faut" by Arolas, focusing on the first period. The score is written for Violins and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two main sections: the Antecedent (Antecedente) and the Consequent (Consecuente). The Antecedent is further divided into an "idea básica" (basic idea) and an "idea contrastante" (contrastive idea). The Consequent is labeled "i.b." (imitatio bina). The score includes a red bracket labeled "CAI" (Causa Antecedente Immediata) under the "idea contrastante" section. Below the main score, there is a separate line of music labeled "idea cadencial" (cadential idea) with a red bracket and a box labeled "CAP" (Causa Antecedente Posterior) underneath it. The score also includes a first ending bracket labeled "1." at the end of the "idea cadencial" section.

Fig. 7: Arolas, *Comme il faut*.

En líneas generales, podemos decir que en los tangos estudiados están presentes la mayor parte de los requisitos motivicos, armónicos y cadenciales del período “standard” según lo plantea Caplin. Sin embargo no son infrecuentes otras posibilidades, las cuales conservan, no obstante, la articulación antecedente con final débil y consecuente con final conclusivo. Un ejemplo interesante lo ilustra la tercera sección del tango “El apache Argentino” de Aróztegui, en la que el antecedente de una forma período concluye en tónica con 5 en la melodía. El consecuente hace lo mismo, con lo que la distinción cadencial entre ambas frases se pierde. Por eso, la presencia de una triple apoyatura en el compás final es necesaria para resaltar la conclusión de la forma:

Antecedente

idea básica idea contrastante

Consecuente

variante de idea básica? idea cadencial

6-----5
#4-----5
#2-----3

CAI

Fig. 8: Aróztegui, *El apache Argentino*.

4. Oración

Si en el período la idea básica reaparece tras un material temático contrastante, en la oración la idea básica es repetida inmediatamente, dando lugar a la frase de *presentación*. La frase siguiente (la *continuación*) presenta –en la versión “standard”– una serie de rasgos que suelen expresar un aumento de tensión o desestabilización de la presentación (lograda a través de diferentes técnicas compositivas [ver fig.1]) para finalizar en una cadencia. Entre los numerosos tangos de comienzos del siglo XX que presentan secciones que se acercan al modelo de oración clásica “standard” podemos citar “Julián” de Donato y “Lágrimas” de Arolas:

The image displays two systems of musical notation for the tango "Julián" by Edgardo Donato. The first system, labeled "Presentación", consists of two staves (treble and bass clef) in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef. A red bracket above the first two measures is labeled "idea básica", and another red bracket above the next two measures is labeled "repetición". The second system, labeled "Continuación", also consists of two staves. It begins with a measure number "5" in the treble clef. A red dashed bracket above the first three measures is labeled "fragmentación". The notation includes various rhythmic patterns and chordal structures typical of early 20th-century tango.

Fig. 9: Edgardo Donato, *Julián*.

Presentación

idea básica repetición

pp *con grazia* *cresc.*

Continuación (Cadencia)

modelo *secuencia*

4 *pp* 3

Fig.10: Eduardo Arolas, *Lágrimas*.

La forma oración ha recibido una atención más profunda después de la publicación de Caplin. Específicamente, las características de la frase de continuación en la formulación original de Caplin han demostrado ser demasiado generales para dar cuenta de las diferentes variantes que pueden observarse en oraciones en otros repertorios. BaileyShea (2003 y 2004), ha propuesto cuatro formas de continuación, de las cuales al menos dos se presentan en los tangos estudiados. El tango “Don José María” de Mendizábal presenta una oración cuya frase de continuación se inicia con una tercera presentación de la idea básica que se fusiona (o “disuelve”, según BaileyShea) con un pasaje cadencial:

The figure displays a musical score for the tango "Don José María" by Rosendo Mendizábal, illustrating the structure of a phrase and its continuation. The score is written in 2/4 time and consists of three systems of staves.

- System 1 (Presentation):** Labeled "Presentación" at the top. It shows the initial phrase. A red bracket labeled "idea básica" spans the first two measures. A second red bracket labeled "repetición" spans the last two measures. The melody features trills (tr) and accents (>) on the notes.
- System 2 (Continuation):** Labeled "Continuación" at the top. It shows the continuation of the phrase. A red dashed bracket labeled "repetición (2)" spans the first two measures, indicating a second presentation of the basic idea. A long red dashed arrow points to the right, indicating the continuation of the phrase.
- System 3:** Shows the final part of the phrase, starting at measure 9. A vertical red dashed line marks the beginning of this section.

Fig.11: Rosendo Mendizábal, *Don José María*.

Un rasgo característico de la forma oración “standard” es la proporción 1-1-2 (o *corto-corto-largo*) entre la presentación (con la idea básica repetida) y la continuación (fusionada con la cadencia). Sin embargo, hay un subtipo de oración en la que la presentación y continuación se equilibran estableciendo 4 agrupamientos de igual extensión. En estas oraciones, de estructura más balanceada (que recuerda al período), el contenido motivico de los agrupamientos suele presentar una disposición A-A-B-A(o C), pero otras posibilidades, incluso las que presentan material motivico nuevo en la continuación, son también frecuentes. Este subtipo de oración guarda estrecha relación con el patrón formal SRDC (*Statement-Restatement-Departure-Conclusion*) propuesto por Everett (2001, 2009) en sus textos sobre la música de los Beatles y el rock en general. Este patrón formal, frecuente en muchas canciones populares, remite claramente a la forma oración. En el tango “Una noche de garufa”, de Arolas puede observarse una oración asimilable a este tipo:

The figure displays three systems of piano accompaniment for the tango "Una noche de garufa" by Eduardo Arolas. The first system is labeled "Presentación" and features a red bracket above the staff indicating the "idea básica (S)" and another red bracket indicating the "repetición (R)". A double bar line with a repeat sign is placed at the beginning of the first measure. The second system is labeled "Continuación" and features a red bracket above the staff indicating the "(D)" section and another red bracket indicating the "(C)" section. The third system shows a single measure starting with a measure rest of 8 measures, followed by a first ending bracket labeled "1.".

Fig. 12: Eduardo Arolas, *Una noche de garufa*.

5. Formas Híbridas

Una innovación de Caplin ha sido la postulación de *formas híbridas* que amalgaman características del período y la oración, tal como ilustra el siguiente cuadro:

<i>Estructura Temática</i>	<i>Componentes</i>
Forma Híbrida 1	Antecedente + Continuación
Forma Híbrida 2	Antecedente + Cadencia (<i>progresión cadencial expandida</i>)
Forma Híbrida 3	Antecedente “débil”+ Continuación
Forma Híbrida 4	Antecedente “débil”+ Consecuente

La Forma Híbrida 1 reúne la primera frase del período con la segunda frase de la oración. La Forma Híbrida 2, por su parte, comienza del mismo modo para concluir con un agrupamiento apoyado por una progresión armónica cadencial. Un ejemplo de estas formas se presenta en la sección 3 de “Una noche de garufa”:

Forma Híbrida 1

Forma Híbrida 2

Forma Híbrida 3

Fig. 13: Eduardo Arolas, *Una noche de garufa*. (sección 3).

Llamamos “Antecedente Débil” en las Formas Híbridas 3 y 4 a lo que Caplin llama “idea básica compuesta”: la sucesión de una idea básica y una idea contrastante pero que no finaliza en cadencia (usualmente prolongando la armonía de tónica). Ejemplo de esta organización se aprecia en el comienzo de “Belgique”, de Delfino, donde la primera frase no es articulada por una cadencia y expresa una prolongación de tónica:

Forma Híbrida 3

Antecedente "débil"

idea básica idea contrastante

Continuación

I —————> I₆

6

SC

Fig.14: Enrique Delfino, *Belgique*.

6. La estructura seccional de los tangos:

Tras comprobar que la mayor parte de los tipos formales propuestos por Caplin y teóricos posteriores se presentan en los tangos de la Guardia Vieja, podemos asimismo observar el modo en que éstos se combinan para constituir secciones completas. Tanto el período, como la oración y las formas híbridas abordados en los ejemplos constituyen *temas simples*, de una extensión “standard” de 8 compases. La mayoría de los tangos de este repertorio suelen presentar 3 secciones⁴ de 16 compases cuya estructura es –en la terminología de Caplin-, la de un *tema compuesto* de 16 compases, casi siempre un *período compuesto*. En esta forma, un tema de 8 compases que finaliza con una cadencia suspensiva (semicadencia) o una cadencia auténtica imperfecta es seguido por la repetición (literal o variada) del mismo, o por otra unidad de 8 compases para finalizar con una cadencia más enfática (casi siempre una cadencia auténtica perfecta). Los siguientes son dos análisis de secciones completas de tangos:

Antecedente
(del período compuesto)

Período (1)
Antecedente idea básica idea contrastante

Consecuente
5 variante de idea básica idea cadencial

Consecuente
(del período compuesto)

Período (2)
Antecedente idea básica idea contrastante

Consecuente
13 variante de idea básica idea cadencial

⁴ _ En algunos tangos se observan secciones que recorren tras una sección diferente, dando lugar a 4 secciones.

Fig.15: Eduardo Arolas, *El Marne*.

7. Estructuras temáticas en algunos tangos de Piazzolla

Para concluir este trabajo, analizaremos brevemente algunas secciones de tangos de Piazzolla que ilustran la persistencia de las estructuras temáticas vistas anteriormente. En *Decarísimo*, por ejemplo, volvemos a encontrar claramente una oración del subtipo SRDC:

The image displays a musical score for Astor Piazzolla's tango 'Decarísimo' in 4/4 time, marked with a 7. The score is divided into four thematic sections by red brackets:

- Presentación:** The first section, starting at measure 1. It contains the **idea básica (S)** (measures 1-4) and its **repetición (R)** (measures 5-8).
- Continuación:** The second section, starting at measure 9. It features a **variante de idea básica (D)** (measures 9-12) and a **Conclusión (C)** (measures 13-16).

The score is written for piano, with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). A red dashed box labeled 'SC' is located at the bottom right of the score, under the final measure (measure 16).

Fig.17: Astor Piazzolla, *Decarísimo*.

El tango “Adiós Nonino” presenta características interesantes. La sección 1 presenta una forma oración cuya presentación es repetida mientras que la continuación sufre un proceso de compresión a sólo 2 compases:

The musical score for Astor Piazzolla's "Adiós Nonino, Tema A" is presented in three systems. The first system, labeled "Presentación", covers measures 1 to 4. It features a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The melody in the treble clef is marked with a red bracket labeled "Presentación" and "idea básica" (measures 1-2), and "repetición" (measures 3-4). The bass clef part consists of sustained chords. The second system, labeled "Presentación (repetida)", covers measures 5 to 8. It is marked with a red bracket labeled "Presentación (repetida)" and "i.b." (measures 5-6), and a red bracket labeled "Z" (measures 7-8). The third system, labeled "Continuación (comprimida)", covers measures 9 to 10. It is marked with a red bracket labeled "fragmentación" and shows a compressed continuation of the melody in the treble clef, while the bass clef part continues with a simple rhythmic pattern.

Fig.18: Astor Piazzolla, *Adiós Nonino*, Tema A.

La unidad siguiente expresa claramente una función transicional, cuyo comienzo se inicia con una nueva presentación de la idea básica y continua secuencialmente hasta llegar a la dominante del próximo tema:

The image displays a musical score for Astor Piazzolla's *Adios Nonino*, specifically the transitional unit leading to Theme B. The score is written in 4/4 time and B-flat major. It is divided into two systems. The first system, labeled "Transición", contains two phrases: "idea básica (modelo)" and "secuencia". The second system, labeled "(Cadencial)", ends with a red arrow pointing to the dominant chord of the next theme, labeled "(dominante del tema B)".

Fig. 19: Astor Piazzolla, *Adios Nonino*, Transición al Tema B.

El tema B está estructurado como un *período compuesto* (en este caso, de 32 compases), formado por dos oraciones que pueden asimilarse al modelo SRDC. En este caso la presentación es una unidad de 8 compases que internamente presenta una idea básica de 4 compases cuya estructura exhibe una “mini oración” en su constitución:

The musical score for Astor Piazzolla's *Adios Nonino*, Tema B, first phrase, is presented in four systems. The first system (measures 1-8) is labeled "Presentación" and contains a red bracket for "idea básica (S)" and a dashed red bracket for "(1)". The second system (measures 9-16) is labeled "repetición (R)" and contains a red bracket for "(1)" and a dashed red bracket for "(2)". The third system (measures 17-24) is labeled "Continuación" and contains a red bracket for "(D)". The fourth system (measures 25-32) contains a red bracket for "(C)". The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and chords.

Fig.20: Astor Piazzolla, *Adios Nonino*, Tema B, primera oración.

8. Algunas breves conclusiones

1) En este trabajo hemos comprobado –y ejemplificado-, la existencia de ciertos tipos, procesos y funciones formales en los tangos estudiados que son comparables a aquellos de la música académica.

2) Creemos que el enfoque utilizado constituye un punto de partida más sólido que otros abordajes previos para desarrollar un estudio sistemático de los aspectos formales del tango.

3) La teoría funcional proporciona una base teórica para construir nuevas categorías que den cuenta de casos o situaciones musicales que no “encajan” en las clasificaciones usadas. Del mismo modo en que Caplin aportó más precisión a la teoría de Schoenberg y BaileyShea hizo lo propio con algunos aspectos de la teoría de Caplin, creemos que es posible refinar las herramientas del análisis formal/funcional para ser adaptadas a las características del repertorio abordado.

Referencias

- Baileyshea, Matthew. 2003. "The Wagnerian Satz: The Rethoric of the Sentence in Wagner's post-Lohengrin Operas", *Tesis Doctoral*, Yale University.
- _____. 2004. "Beyond the Beethoven Model: Sentence Types and Limits." *Current Musicology* 77 (Spring): 5-32.
- Caplin, William. 1998. *Classical Form: a Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York, Oxford University Press.
- Everett, Walter. 2001. *The Beatles as musicians: the Quarry Men through Rubber Soul*, New York, Oxford University Press.
- _____. 2009. *The Foundations of Rock: From "Blue Suede Shoes" to "Suite: Judy Blue Eyes."* New York: Oxford University Press.
- Gjerdingen, Robert. 2007. *Music in the Galant Style*. New York, Oxford University Press.
- Hepokoski James & Darcy, Warren. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*. New York, Oxford University Press.
- Novati, Jorge; Ruiz, Irma; Ceñal, Néstor, Cuello, Inés. 1980. *Antología del tango rioplatense*, vol.1, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología.
- Ratz, Erwin. 1951. *Einführung in die musikalische Formenlehre*. Viena, Österreichischer Bundesverlag.
- Richards, Mark. 2011. *Analysing tension and drama in Beethoven's first-movement sonata forms*, Ph.D Dissertation, University of Toronto.
- Schoenberg, Arnold. 1942. *Models for beginners in Composition*, New York, Schirmer.
- _____. 1967. *Fundamentals of Musical Composition*. New York, Norton.
- Somer, Avo. 2005. "Musical Syntax in the Sonatas of Debussy: Phrase Structure and Formal Function." *Music Theory Spectrum*, Vol. 27, N. 1, p. 67-95.