

Adaptación de los estilos de Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo y Juan D'Arienzo al Sexteto de Tango Makía

Adaptation of the Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo and Juan D'Arienzo styles to the tango Makía sextet

Daniel Pérez , Laura Canro , Nicolás Correa , Eliana Carvajal , Luis Montealegre ,
Sebastián Colimon , Diego Villa , Ricardo Barrera  y Juana Pinilla 

Universidad Distrital Francisco José de Caldas – Facultad de Artes ASAB, Bogotá, Colombia

Artículo de investigación - PP. 9-52

Recibido: 26/05/2022 - Aceptado: 26/06/2023

Publicado en línea: 01/12/2023

DOI: <https://doi.org/10.36436/30283388.462>

RESUMEN

Este artículo presenta los resultados obtenidos del análisis estilístico realizado sobre tres orquestas típicas de tango durante el periodo de finales de la década de los años 40 hasta comienzos de la década del 60: la de Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo y Juan D'Arienzo; así como la posterior adaptación de tres obras interpretadas en dichos estilos, por parte del sexteto de tango Makía. De modo que se analizaron entre 8 a 10 temas ejecutados por cada orquesta, para luego, responder cuáles son las características distintivas que definen el estilo de cada orquesta y cómo se puede adaptar e interpretar cada estilo en un formato instrumental más pequeño y con instrumentos no pertenecientes al formato de orquesta típica.

PALABRAS CLAVE: estilo en el tango, estilo, Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo, Juan D'Arienzo, sexteto de tango Makía

ABSTRACT

This article presents the results obtained from the stylistic analysis carried out on three typical tango orchestras during the period from the late 1940s to the early 1960s: Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo and Juan D'Arienzo; as well as the subsequent adaptation of three works performed in these styles, by the tango Makía sextet. So, between 8 to 10 songs performed by each orchestra were analyzed, to then answer what are the distinctive characteristics that define the style of each orchestra and how each style can be adapted and interpreted in a smaller instrumental format and with non-instrumental instruments. belonging to the typical orchestra format.

KEYWORDS: style in tango, style, Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo, Juan D'Arienzo, Tango Makía Sextet

CÓMO CITAR: Pérez, D., Canro, L., Correa, N., Carvajal, E., Montealegre, Colimon, S., Villa, D., Barrera., R., & Pinilla, J. (2023). Adaptación de los estilos de Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo y Juan D'Arienzo al Sexteto de Tango Makía. *Revista Arte y Creación*, 1, 9-52.

Introducción

For me, music and life are all about style

Miles Davis (1989)

■ La historia del tango se ha clasificado en diversas etapas como comenta Benedetti (2015) o Martín (2014), una de las más importantes y que es eje del presente estudio, es la época dorada del tango, que corresponde a la década de los 40 y 50. Durante estos años se popularizaron estas orquestas típicas gracias a los bailes y demás eventos públicos de la ciudad de Buenos Aires, a la gran acogida en las emisoras y a las ventas masivas para las casas disqueras como Radio Corporation of America (RCA) Victor u Odeon. Las orquestas más representativas fueron las de Juan D'Arienzo, Aníbal Troilo, Osvaldo Pugliese, Carlos Di Sarli, Horacio Salgán, entre otros. El formato de estas estaba conformado por piano, contrabajo, una línea de bandoneones (dos o más intérpretes) y una línea de violines (dos o más intérpretes) y eventualmente incluía viola y violonchelo. Cada una de estas agrupaciones tenía una forma específica de interpretar el tango, lo que derivó en lo que hoy en día se conocen como los estilos en el tango. Aunque esta etapa empezó a mediados de la década de los 30 y 40, fue en los 50 donde la mayoría de estas orquestas llegaron a una madurez interpretativa que definió sus estilos y marcó la manera de tocar el género en los años posteriores, a pesar de que algunas orquestas se disolvieron.

Por lo anterior, este trabajo pretende profundizar en el estilo de tres orquestas típicas de tango: la de Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo y Juan D'Arienzo durante su etapa de mayor madurez, es decir, a finales de los años 40 hasta comienzos de la década de los 60; para luego, adaptar cada estilo al formato del sexteto de tango Makía (bandoneón, violín, piano, contrabajo, guitarra acústica y guitarra eléctrica). Se adaptaron tres piezas en total, interpretadas cada una por las orquestas antes mencionadas, con el fin de emular los estilos dentro de un formato más pequeño al de una orquesta típica. Este proceso llevó a plantear las siguientes preguntas: ¿qué es el estilo en el tango?, ¿cuáles son los elementos distintivos que definen un estilo?, ¿cuáles son las características distintivas de cada uno de los estilos de las orquestas estudiadas? y ¿cómo se puede adaptar e interpretar cada estilo en un formato instrumental de corte no tradicional?

Conforme con lo anterior, este documento pretende mostrar las respuestas encontradas durante el proceso investigativo, interpretativo y creativo que

se realizó en la adaptación y ejecución de las piezas: *Emancipación* de Alfredo Bevilacqua (1955), en el estilo de Pugliese, *Contrabajando* de Astor Piazzolla (1953), en el estilo de Troilo y, *Loca* de Antonio Viérgol y Manuel Jovés, en el estilo de D'Arienzo. En primera instancia, es necesario aclarar y profundizar en el concepto *estilo*, desde el panorama más general del arte y la música al contexto más específico del tango, para luego presentar las características fundamentales de cada orquesta, junto con la descripción detallada de cómo fue el proceso de adaptación e interpretación de cada pieza por parte del sexteto de tango Makía.

■ La metodología empleada en esta investigación fue bajo un enfoque cualitativo, que inició con la revisión bibliográfica para definir el estado del arte sobre los estudios realizados de cada orquesta. En la revisión se encontró que hay pocos trabajos sobre la orquesta de Juan D'Arienzo, mientras que, sobre Osvaldo Pugliese y Aníbal Troilo la bibliografía es mucho más abundante. Luego se definieron cuatro categorías: *tipo de tiempo*, *modelos de acompañamiento*, *solos y orquestación*, a partir del modelo de análisis empleado por Ignacio Varchausky, por lo que se planteó el análisis estilístico de cada orquesta para abstraer aquellos elementos musicales e interpretativos que las definen e identifican. Cabe señalar que más adelante se presentarán los elementos estilísticos de cada orquesta, en el orden expuesto y desde las cuatro categorías, debido a que, según Varchausky, priman los elementos rítmicos sobre los elementos melódicos que se encuentran en la base ritmo-armónica, al momento de definir un estilo. A continuación, se presenta la definición de cada una de las categorías empleadas para el análisis estilístico con sus subcategorías.

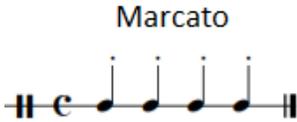
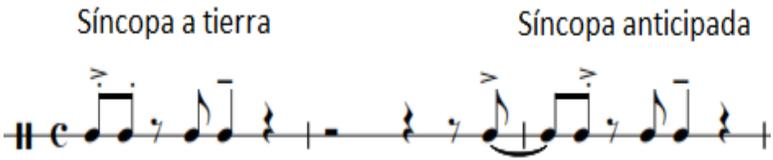
Ahora bien, para esta deducción estilística, se analizaron entre ocho a diez obras ejecutadas por cada una de estas orquestas, durante el periodo de finales de los 40 hasta comienzos de los 60, donde se encontraron y establecieron los elementos comunes que se mantenían en cada interpretación, para lograr identificar los elementos constitutivos del estilo de cada una de estas.

Por otra parte, para la adaptación de las tres piezas al formato de sexteto de tango Makía, se hizo primero la transcripción exacta de las obras en el arreglo interpretado por cada orquesta. Después de esto, se adaptaron y distribuyeron las voces y los roles instrumentales entre el sexteto, conforme a la deducción estilística realizada anteriormente, en especial, entre las guitarras, pues son los

Metodología

dos únicos instrumentos que no hacen parte de un formato de orquesta típica. Una vez realizadas las adaptaciones se continuó con el proceso de montaje y grabación de cada obra, en las que se buscó mostrar los elementos distintivos que definen a cada estilo, por medio de elementos interpretativos como articulaciones, gestos, fraseos, cambios de tiempo, etc. Es decir que, se indagó en la manera de mantener la esencia estilística que identifica a cada orquesta, con un formato diferente al de orquesta típica para brindar herramientas interpretativas y orquestales a cada instrumento y emular dichos estilos.

Tabla 1. Definición de las cuatro categorías y subcategorías de análisis

Categoría	Definición	Subcategorías
Tipo de tiempo	Corresponde al manejo de la agógica, según el estilo y la parte del tango que se esté ejecutando. Producto del trabajo realizado en ensayos, se añadían los cambios a la partitura o la ejecución en grupo	<p>Tiempo fijo: corresponde al manejo de un tiempo estático donde el pulso y la velocidad no varían a lo largo de un tema.</p> <p>Tiempo fluctuante: consiste en acelerar o disminuir la velocidad y el pulso dentro de un tema sin alejarse demasiado del tiempo inicial.</p> <p>Tiempo variable: este consiste en manipular el tiempo al antojo de los intérpretes, generando cambios drásticos en la velocidad y el pulso de las secciones de la obra, volviendo ocasionalmente al tiempo inicial de la misma.</p>
Modelos de acompañamiento	Se pueden definir como las diferentes formas del tratamiento homorítmico con los instrumentos de la orquesta. Las decisiones para alternar pasajes homorítmicos y pasajes polifónicos, con diferentes patrones de acompañamiento, se basaban en la creatividad del arreglista	<p>Marcato: es el patrón rítmico más característico del tango, consiste en acen- tuar las cuatro negras de un compás de 4/4.</p> <div style="text-align: center;">  <p>Figura 1. Marcato Fuente: elaboración propia</p> </div> <p>Síncopas: son patrones rítmicos de acompañamiento de dos tipos: la síncopa a tierra, donde el acento va sobre la primera corchea del compás; y la síncopa a contratiempo, la cual es siempre antecedida por un arrastre, que comienza desde la anacrusa del anterior compás.</p> <div style="text-align: center;">  <p>Figura 2. Síncopas. Fuente: elaboración propia</p> </div>

Continúa tabla...

Categoría	Definición	Subcategorías
Modelos de acompañamiento		<p>332 y Bordoneo: es un patrón rítmico en el que se agrupan los acentos de las 8 corcheas de un compás de 4/4, de la siguiente forma: en el primer pulso, en el tiempo débil del segundo y en el cuarto pulso del compás. El bordoneo es el tipo de línea melódica que se realiza con este ritmo.</p> <p style="text-align: center;">3-3-2 y bordoneo</p>  <p style="text-align: center;">Figura 3. 332 y bordoneo. Fuente: elaboración propia</p> <p>Blancas y coral: es el tipo de acompañamiento más pausado, de intención lírica y homofónica, similar a los corales del periodo barroco.</p>
Solos y análisis melódico	Se puede decir como generalidad, que suelen destacar variaciones del tema principal en las melodías empleadas en los solos de la orquesta, es decir, configuraciones rítmicas de semicorcheas, o, fraseos con una intención rubato, alterando la figuración rítmica de la melodía principal	<p>Solos violín: son melodías compuestas exclusivamente para el violín.</p> <p>Solos bandoneón: son melodías compuestas exclusivamente para el bandoneón</p> <p>Solos piano: corresponden a melodías compuestas exclusivamente para el piano</p> <p>Solos contrabajo: se refiere a las melodías compuestas exclusivamente para el contrabajo.</p>
Orquestación	Forma de organización de los timbres y los roles instrumentales en una pieza musical. Por ende, implica un tratamiento armónico y contrapuntístico para dar más o menos textura a la pieza en sus diferentes momentos	<p>Solis: línea melódica o rítmica ejecutadas por una familia de instrumentos de la orquesta. Por ejemplo, solis de cuerdas o de bandoneones.</p> <p>Tuttis: sección musical interpretada por todos los instrumentos de la orquesta.</p> <p>Roles instrumentales: melódico y de acompañamiento.</p> <p>Densidad: cantidad de instrumentos o melodías sonando al mismo tiempo.</p> <p>Contra Melodías: melodías que complementan a la melodía principal.</p> <p>Técnicas instrumentales: técnicas específicas de cada instrumento para la interpretación del tango.</p> <p>Dinámicas: intensidad en el volumen de la música.</p> <p>Finales: también denominado como "chan chan": ritmo característico de cierre en una pieza de tango.</p>

Fuente: elaboración propia

Cabe destacar que en el proceso hubo cambios en la orquestación y en los roles interpretativos. Se pueden mencionar ejemplos muy simples, como usar una tercera guitarra en el tema de *Contrabajando*, para dar más peso e imitar la densidad orquestal de las cuerdas en la orquesta de Troilo, o usar las guitarras para apoyar las melodías del bandoneón y así tratar de emular la masa sonora de línea de bandoneones, en la orquesta de Juan D'Arienzo. Sin embargo, podemos destacar el valor que presentó desarrollar cada uno de los cambios, motivados por la búsqueda de un mejor resultado sonoro, acorde con las características del estilo y el nivel de la experiencia que iba adquiriendo cada uno de los investigadores durante el proceso musical del montaje de cada pieza.

Concepto de estilo en el tango

El concepto de estilo tiene varias acepciones, sin embargo, para fines de esta investigación se profundizará en la noción de *estilo* empleada en el arte, en especial, en la música. De acuerdo con Shifres, Pereira, Herrera y Bordoni (2012), se puede decir que estilo es la competencia o conjunto de características que identifica los rasgos expresivos de una acción, que la clasifica dentro de un género en un ámbito de carácter socio-cultural. Este concepto fue validado, en primera instancia, por los historiadores del arte para clasificar y estudiar las peculiaridades de cada artista y periodo, con el fin de evaluar las tendencias, las características comunes y aquellas cualidades, como la originalidad, por las que destacaba la obra de arte.

Ahora bien, el concepto de estilo desde una visión más individualista, de acuerdo con Cremades (2008), se entiende como la firma personalizadora que tiene cada artista para mostrar, a su manera, los rasgos culturales que lo definen, transmitiendo las vivencias y sensaciones del ambiente social donde se encuentra inmerso. Siguiendo este postulado, Meyer (1989), desde un enfoque musicológico, en su libro *Style and Music. Theory, History and Ideology* menciona que el estilo surge a partir de decisiones tomadas de manera consecutiva, las cuales se pueden identificar como patrones que definen la conducta del ser humano o los artefactos y obras de arte creados por éste.

De acuerdo a Shifres, Pereira, Herrera y Bordoni (2012), quienes siguen los postulados de Gardner (1996), cuando se habla de sensibilidad estilística —refiriéndose a la capacidad para operar con la música que involucra un estilo particular— se debe dar lugar a dos conceptos: *la capacidad clasificatoria*, con la cual se puede catalogar ciertos rasgos de un producto artístico a una determinada categoría; y por otro lado, *la capacidad discriminatoria*, con la que se comprenden las diferencias o similitudes entre diferentes productos. A partir de estas nociones generales de estilo, se puede profundizar sobre lo que implica este concepto en el tango.

El estilo en el tango toma un sentido de carácter individualista, es decir, de cada director. En consecuencia, el estilo en este género se puede definir por un uso particular de los recursos y fundamentos técnicos del género que definen la capacidad clasificatoria de éste. Estos recursos, de acuerdo a Varchausky (2018), pueden ser resumidos en la forma en la que cada orquesta maneja y ejecuta los siguientes elementos: el tiempo, el *marcato* y los modelos de acom-

pañamiento, el fraseo, los solos y *solis*, la orquestación y roles instrumentales y los finales o "chan chan". Conforme con lo anterior, *la capacidad discriminato-ria* sobre cada estilo en el tango recae en el uso característico que le dan los intérpretes del género a estos elementos, que están fuertemente ligados con el baile por el rol social que cumplían las orquestas típicas durante la primera mitad del siglo xx.

Estilo de la orquesta de Osvaldo Pugliese

Osvaldo Pugliese y su orquesta

Osvaldo Pugliese fue un destacado pianista, compositor, arreglista y director argentino. Nació en el seno de una familia de músicos, el 2 de diciembre de 1905, en la ciudad de Buenos Aires. A sus quince años hizo parte de un trío, junto con el bandoneonista Domingo Faillac y el violinista Alfredo Ferrito, con el cual debutó en el bar "El Café de la Chancha". A partir de ese punto, Pugliese integró diversas agrupaciones con músicos como Francisca Bernardo, Enrique Pollet, Pedro Maffia y Roberto Firpo. Sin embargo, sus intereses artísticos lo llevaron a abandonar la orquesta de Pedro Maffia y, junto al violinista Elvino Vardaro, conforma su orquesta típica en 1929.

Esta orquesta evolucionó su sonido y estilo a través de los años, razón por la cual se divide en tres etapas: desde sus inicios hasta finales de la década del 40, finales de los años 40, la década del 60. Según Varchausky (2018), la primera etapa del sonido de la orquesta de Pugliese era de corte *decareano*, pues los arreglos e interpretaciones continuaban con el estilo rítmico, armónico y solista de la orquesta de Julio de Caro. A partir de finales de los años 40 y gracias al ingreso del violinista y arreglista Emilio Balcarce, empezó la segunda etapa, en la que la orquesta inicia a desarrollar un discurso mucho más complejo por medio de la escritura de arreglos. Así mismo, durante este periodo los integrantes de la orquesta debían ser, además de intérpretes, arreglistas y compositores, por ello, gran parte de los temas interpretados por esta orquesta fueron arreglados o compuestos por los mismos integrantes, lo que implica que el estilo de Pugliese fue construido junto a estos músicos. Finalmente, durante la década del 60 la orquesta llegó a su tercera y última etapa, donde consolidó su estilo característico.

Para presentar el estilo de la orquesta de Osvaldo Pugliese, al igual que el de las demás orquestas, se emplearán las categorías mencionadas anterior-

mente en la descripción metodológica de este trabajo. Las obras analizadas para abstraer los elementos estilísticos fueron: Derecho viejo (Arolas, 1945), Gallo ciego (Bardi, 1959), Emancipación (Bevilacqua, 1955), Para dos (Ruggiero, 1952), Si sos brujo (Balcarce, 1952), La Yumba (Pugliese, 1952), Negracha (Pugliese, 1948), Julie Alessio & Lazzari (1958) y Marrón y Azul (Piazzolla, 1956). Las versiones grabadas de donde se hicieron los análisis se encuentran en las referencias.



Figura 4. Ejemplo de la yumba como patrón rítmico
Fuente: elaboración propia

Don Agustín Bardi

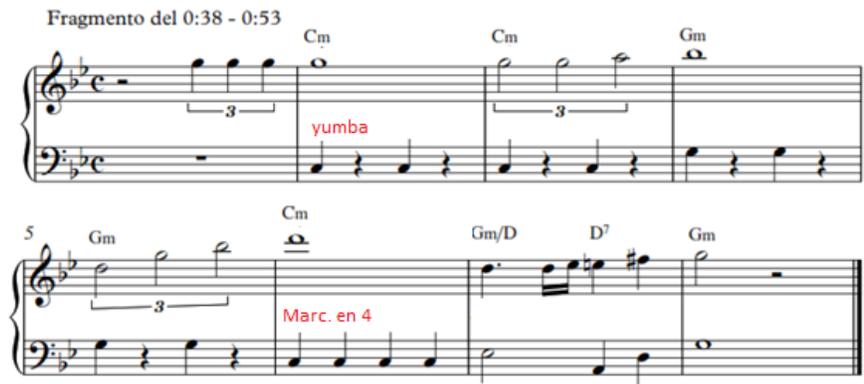


Figura 5. Transcripción aproximada y reducción del fragmento de Don Agustín Bardi
Nota. La melodía de los violines está en clave de sol y el acompañamiento rítmico del piano y el contrabajo, en clave de fa.
Fuente: elaboración propia

Análisis estilístico

Análisis del tiempo

El manejo del tiempo es un elemento estructural y fundamental dentro de las orquestas de tango, pues dota de sonido y estilo particular a las orquestas de este género musical, según cómo aborden y manipulen este tópic. Es así

como, de acuerdo a la categorización realizada por Varchausky, se encuentran tres tipos de tiempo: el *tiempo fijo*, el *tiempo fluctuante* y el *tiempo variable*, subcategorías definidas en la tabla 1.

En el estilo de la orquesta de Osvaldo Pugliese, el tiempo variable es una característica fundamental; evidente en temas como *Gallo Ciego* (Pugliese, 1996), donde el tiempo inicial establece 115 Pulsos Por Minuto (PPM), aproximadamente, que se mantiene hasta el segundo 33, donde la velocidad disminuye de forma drástica, a un tiempo de unos 96 PPM (0'm35"s), e inmediatamente se acelera en el siguiente compás, con un tiempo cercano a los 100 PPM (0'm41"s) para, finalmente, regresar al tiempo inicial en la siguiente sección, es decir, a los 115 PPM (0'm41"s). Conforme con los análisis realizados se puede decir que el uso del tiempo variable como recurso estilístico es empleado para delimitar las partes de la obra a interpretar, así como el carácter de esta. De modo que, la variación del tiempo suele suceder para los finales de frase o de alguna sección del tema.

Modelos de acompañamiento

El modelo de acompañamiento más característico en el estilo de Pugliese es la yumba. Este patrón nace del *marcato* en cuatro, diferenciándose en la exageración de los acentos uno y tres, de un compás de 4/4. Peralta (2008) la define como: "un tipo especial de *marcato* (...), dándole a los bajos un carácter netamente rítmico y exagerando la diferencia de acentuación entre los pulsos uno y tres respecto a los pulsos dos y cuatro" (p. 65).

Más allá de la acentuación, lo que más caracteriza a la yumba es el efecto tímbrico que se genera con la articulación del contrabajo, este efecto se suele interpretar de varias formas: el primero consiste en ligar dos notas en dirección al talón del arco, se liga el pulso cuatro y uno y el dos y tres, normalmente la nota de los pulsos débiles es la más grave, que emula de alguna manera el efecto del piano. La segunda manera, muy común, es cambiar la nota grave de los pulsos débiles, por algún efecto percutido o estruendoso, este efecto puede variar entre golpear la tapa trasera del instrumento con la mano izquierda o un golpe que suena más brillante en la tapa lateral; otra forma es dejar caer el arco con fuerza en las cuerdas graves para después acentuar los pulsos fuertes y en ocasiones llegar a dichos pulsos mediante un arrastre.

En el piano, la mano izquierda ejecuta el acorde fundamental: quinta y octava, al mismo tiempo que la mano derecha maneja otras disposiciones de

este. En los tiempos débiles del compás se ejecuta un clúster en el registro grave del instrumento con la mano izquierda. Así mismo, se resalta el ruido intencional que hacen los bandoneonistas con el fuelle de su instrumento para contribuir a la sonoridad creada por el piano y el contrabajo.

Un ejemplo claro de la yumba se puede notar en el 0m40s de la obra *Don Agustín Bardi* (Salgán, 1961), donde la línea de violines lleva una melodía con un carácter ligado, mientras que los bandoneones van ejecutando una melodía rítmica. En esta sección se puede escuchar cómo el piano y el contrabajo acentúan los pulsos fuertes y en los tiempos débiles, este último instrumento realiza el golpe explicado anteriormente. Así mismo, en esta pieza se encuentra otra generalidad, que consiste en que después de un acompañamiento con yumba, se sigue un compás con *marcato* en cuatro, como sucede en el segundo 46 del mismo tema, o en la parte A del tema *Para dos* (Ruggiero, 1952, 0'm28"s-0m36"s).

Por último, en los artículos de Martín Vidal: *El tango instrumental en la orquesta de Osvaldo Pugliese: expresión rioplatense y metalenguaje. Aproximaciones y análisis de su lenguaje musical instrumental* (2011) y *Osvaldo Pugliese y su orquesta típica: estrategias de expresividad y análisis musical del tango instrumental* (2017) se muestra cómo la yumba tiene una función equilibradora dentro de las interpretaciones de la orquesta de Pugliese, ya que siempre antecede o va después de una sección con *rubato* y tiempo variable. De esta manera, la yumba busca estabilizar el pulso y, a su vez, busca un carácter arrebatado, es decir, una manera de fraseo en el tango, donde se realiza un cambio de la figuración rítmica y un acelerando a una sección pequeña de una melodía, que anticipa los ataques o arrebatos de los tiempos uno y tres, sin salirse del pulso establecido.

Los otros modelos de acompañamiento empleados por Pugliese son el *marcato* en cuatro y la síncope, en los que se prioriza la síncope a tierra sobre la anticipada. En el tema *Si sos brujo* (Balcarce, 1952, 0'm28"s-0'm40"s), se puede escuchar cómo se emplean estos tres modelos de acompañamiento en el contrabajo y el piano, mientras que la línea de bandoneones realiza la melodía de carácter rítmico. La primera vez que aparece el tema se usa el modelo de yumba durante tres compases para luego, pasar al modelo de acompañamiento de síncope.

En Pugliese hay uso de la rítmica 3-3-2, un recurso derivado de la música criolla. Este ritmo puede ser usado como modelo de acompañamiento o como herramienta melódica. Un ejemplo del uso que Pugliese le da a este recurso, se puede escuchar en el comienzo de *Gallo Ciego* (Bardi, 1959), en el 0'm0"s al

0'm17"s, donde se marca el 3-3-2 a través de la repetición de motivos rítmicos que, posteriormente, se desarrollan, dando sentido a esta sección.

Score

Gallo Ciego

Agustín Bardi
Osvaldo Pugliese



Figura 6. Transcripción del tema Gallo ciego

Fuente: elaboración propia

Otra forma en la que aparece la rítmica del 3-3-2 es con los bordoneos, los cuales se pueden entenderse como la línea melodía que se genera en el bajo con la siguiente organización: negra con puntillo, negra con puntillo y negra; rellenando los espacios entre las negras con notas del arpeggio en figuración de corchea.

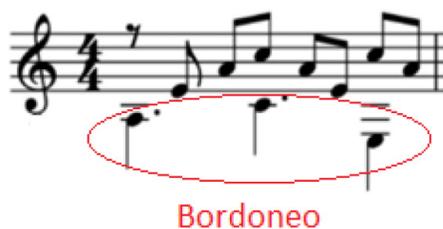


Figura 7. Ejemplo de Bordoneo con el acompañamiento de milonga tradicional en guitarra

Fuente: elaboración propia

Son realizados en la orquesta por el contrabajo y el piano que, según Ochoa (2020), "ayuda(n) a la conducción melódica de un acorde a otro sin perder el carácter de acompañamiento, logrando en ocasiones melodías a manera de contrapunto con la voz principal." (p. 42). Una de las características del bordoneo es la marcación del 3-3-2 en el bajo o en otra sección de la orquesta, contra la acentuación de los tiempos 1 y 3, como se escucha en la pieza *Negracha* (Pugliese & Negracha, 1948), en el 0'm40-0'm55"s.

Solos

A diferencia de otras orquestas, como la de D'Arienzo, las secciones solistas en la orquesta de Pugliese son interpretadas por el bandoneón, el violín o el piano. Se puede decir que las melodías empleadas en los solos de la orquesta

suelen constar de frases melódicas o rítmicas y que pueden ser *rubateadas*, mientras que la base rítmico-armónica se mantiene en un tiempo fijo y, en algunas ocasiones, puede acelerarse o retrasarse para alcanzar los cierres de frase que propone el intérprete solista.

En este estilo hay una gran exploración en el sonido de los registros graves y agudos de los solos de violín, en los que se buscan posiciones superiores en las cuerdas graves para lograr un sonido más profundo, con menos brillo y que permita un *vibrato* continuo y amplio. Por el contrario, en las cuerdas agudas se busca un sonido más brillante y exacerbante, casi siempre acompañado por la orquesta en una intervención de dinámica *forte*.

Los solos de violín suelen estar después de un *tutti orquestal* para dar apertura a una primera parte del solo. Consecutivamente hay una intervención de la orquesta que se une a acompañar al solista y luego, abandonarlo para que culmine el solo, ejecute la melodía principal del tema, y retomar el *tutti orquestal* y continuar con otra sección dentro de la obra. Esto se puede ver en detalle en el solo realizado en el tema *Marrón y Azul* (Piazzolla, 1956, 2m'26"s)

En este ejemplo se puede apreciar que el solo comienza en un registro grave y luego, en la entrada de la orquesta, cambia de registro para pasar al agudo. Después, en el compás ocho, el solista cierra el solo con la misma melodía principal retomando el registro grave y jugando con el tiempo, el fraseo y las dinámicas.



Figura 8. Transcripción del solo de violín de Marrón y Azul

Nota: la línea amarilla marca la entrada de la orquesta, en los compases 5-7 de la transcripción.

Fuente: elaboración propia

Respecto al tratamiento melódico y al manejo formal de los solos de bandoneón, el primer elemento a destacar es que, al igual que en los solos de violín, el solista usa un fraseo *rubato* como consecuencia del tiempo variable de la orquesta. Así mismo, los solos escritos para bandoneón tienden a terminar en una nota aguda que se mantiene hasta que el sonido se apaga, mientras que la sección de violines puede alargar esa nota, ejecutándola junto al bandoneón para agregar fuerza e iniciar la siguiente sección. En algunos arreglos se puede escuchar una interacción responsorial entre el solista y otro integrante de la fila de bandoneones, como ejemplo, la partitura correspondiente al solo de bandoneón del tema *A Don Agustín* (Salgán, 1961, 2'm55"s-3'm20"s) (ver figura 9).



Figura 9. Transcripción de solo de bandoneón del tema *A Don Agustín*

Fuente: elaboración propia

La melodía de este fragmento está ejecutada con un fraseo cerrado que genera un carácter arrebatado, logrado por la ejecución de figuras rítmicas de semicorcheas y figuras atresilladas. Un recurso que no es exclusivo de la orquesta de Pugliese es la yuxtaposición de un fraseo *rubato* sobre una base rítmica de 3-3-2 a cargo del bandoneón. Esto último se suele conocer como “zapar” y sucede, sobre todo, en los dos primeros compases del ejemplo anterior. También aparecen solos al finalizar las obras como una variación virtuosa de la melodía principal, que suele estar acompañada por la base rítmico-armónica con un tiempo fijo, como sucede en el tema *Para dos*¹ (Ruggiero, 1952, 2'm24"s).

1 <https://open.spotify.com/track/7ijYOMj3Fm40X2Cx4MdrBF?si=90ac869633444cc7>

Los solos de piano suelen estar anteceditos por *diminuendos* y *ritardandos* orquestales, por lo que muchas veces los solos son interpretados en un tiempo diferente al que comienza la obra. En esta sección el piano tiende a ser acompañado por la fila de cuerdas, a manera de *background*, el cual sigue al solo con frases ligadas y una dinámica piano. En el apartado técnico y expresivo, los solos pueden realizarse con ambas manos octavando la melodía, o en otros casos, se interpreta la melodía con la mano derecha, mientras la izquierda mantiene melodías secundarias o acompañamiento armónico. Dicho tratamiento se puede escuchar en el segundo 0:57 del tema *Julie*² (Alessio & Lazzari, 1958).

Orquestación

La orquesta de Osvaldo Pugliese también se caracteriza por los contrastes a nivel dinámico, de densidad instrumental y el desarrollo contrapuntístico. Pugliese componía a partir del piano y luego distribuía las voces, de la mano derecha e izquierda, a las cuerdas, bandoneones, piano y contrabajo. A nivel dinámico se destacan los cambios imprevistos, es decir, gran cantidad de *sforzatos* y acentos dinámicos de gran fuerza en toda la orquesta o en secciones parciales de ella, así como pianos súbitos y golpes, usando las técnicas extendidas del arco en los instrumentos de cuerda frotada.

Tabla 2. Descripción formal de la grabación de *Emancipación*, de Bevilacqua (1903)

A	B	B1	Coda
<p>0:00 - 0:45: Tema A por parte de los bandoneones y respuestas ocasionales de los violines.</p> <p>0:45 - 1:14: Modulación a modo mayor, en la que se presentan motivos melódicos por parte del violín y rítmicos, por parte del bandoneón. Uso de percusión en el violín.</p> <p>1:15 - 1:31: Solo de piano. Se disminuye la velocidad del pulso. La orquesta acompaña con notas largas alternadas con síncopas.</p>	<p>1:31 - 2:16: Motivos en staccato, acompañados por yumba y marcato. Melodía en pregunta y respuesta por parte de los bandoneones, el registro grave del piano y el contrabajo. El tiempo se vuelve lento súbita y gradualmente va acelerando hasta convertirse en un pulso más rápido y casi frenético.</p>	<p>2:16 - 3:05: El tiempo se torna más lento; el violín varía su propio pulso, pero la base continúa con el tiempo ya establecido. La melodía rítmica de la fila de bandoneones se repite nuevamente.</p>	<p>3:05 - 3:24: Los bandoneones tocan la variación, mientras la orquesta hace yumba, además de un tutti ejecutado por toda la orquesta. Para el final o “chan chan”, se toca la dominante en el pulso dos, seguida de un silencio en el pulso tres y por último, la tónica en el cuatro.</p>

Nota. La versión grabada por el sexteto de tango Makía (2022, julio 9).
Fuente: elaboración propia

2 <https://open.spotify.com/track/7klg5b6SGmzykiXVeehNA?si=7ab39d7cd01044b4>

De hecho.

los cambios de intensidad se expresan en una avalancha de fuerza que impacta con instantes de extrema tensión o dilatación. (...) Junto a la dimensión rítmica, la intensidad constituye uno de los elementos estéticos más valorados por Pugliese como parámetro musical. (Martín, 2011, p. 94)

Pugliese solía repartir las melodías entre la sección de violines, violas y bandoneones principalmente, al igual que involucraba el piano en algunos pasajes de paso, puentes o reiteraciones melódicas. Dichos contrastes son enfatizados aún más por el empleo de distintas densidades orquestales. Por ejemplo, cuando se trata de una sección de solo, como se encontró en la mayoría de las piezas analizadas, la densidad orquestal es más liviana como en *Si Sos brujo* (Balcarce, 1952, 1'm43"s). El tratamiento melódico en la orquestación puede abarcar el uso de contra-melodías, contrapunto³ o motivos rítmico-melódicos que implican niveles de interpretación muy altos en cada músico, para lograr la intensidad dramática, la claridad de cada sección y la articulación precisa que demanda cada pieza.

Un último elemento que determina el estilo particular de cada orquesta es el cierre denominado "chan chan". En el caso de Pugliese está construido por un ataque en *forte* sobre un acorde de dominante, un silencio y un ataque en piano sobre un acorde de tónica, como se puede observar a continuación en el final del tema *La Yumba* (Pugliese, 1952, 2'm40"s):



Figura 10. Final de la Yumba de la parte de piano

Fuente: elaboración propia

- 3 En este artículo se diferencia la contramelodía del contrapunto porque el primer concepto es usado cuando hay una respuesta melódica en los silencios o notas largas de la melodía principal; mientras que, el segundo concepto, refiere al desarrollo de dos melodías diferentes e independientes que se ejecutan al mismo tiempo.

Adaptación e interpretación del tema

Emancipación

La pieza *Emancipación* fue compuesta alrededor de 1903 por el pianista y director de orquesta Alfredo Bevilacqua, en colaboración del pianista y compositor Antonio Polito (A. Timarni) y fue dedicada a la República de Chile en homenaje al centenario de ese país. Esta pieza fue reinterpretada por Osvaldo Pugliese y su orquesta, grabada en septiembre de 1955 bajo el sello Odeón (Pugliese, 1995).

Forma

La adaptación orquestal formal de *Emancipación* de Bevilacqua (1955), al formato del sexteto, se distribuyó de manera que las dinámicas y la densidad de la orquesta de Osvaldo Pugliese se lograra mantener de manera fiel, por lo tanto, el *background* y las voces secundarias son interpretadas por las guitarras, tratando de igualar la masa orquestal. Por otro lado, también se puede evidenciar cómo en algunas secciones se usan las guitarras para generar mayor densidad orquestal e intentar emular la fila de bandoneones, como sucede en los compases del 3 al 8 (00'm08"s-00'm20"s). La melodía principal está a cargo del bandoneón, acompaña al unísono a la guitarra eléctrica, mientras que la acústica realiza una segunda voz con la misma figuración rítmica y acentúa con acordes los tiempos fuertes. Esto mismo se puede percibir en los compases del 49 al 54 (01'm45"s-01'm57"s).



Figura 11. Fragmento de la adaptación del tema *Emancipación* realizada por el sexteto de tango Makía

Fuente: elaboración propia

En el caso de Makía, el modelo de marcación de yumba es interpretado por el contrabajo, el piano y la guitarra acústica o eléctrica. El papel fundamental de las guitarras es apoyar la sonoridad tímbrica de la yumba, imitando el clúster

del piano al atacar las dos cuerdas más graves del instrumento al aire, como se puede ver en la figura 12.



Figura 12. Fragmento de la guitarra eléctrica en el tema *Emancipación*

Fuente: elaboración propia

El uso del tiempo variable imita el estilo de Pugliese con los cambios súbitos de tiempo en ciertas frases que se aceleran en un gesto arrebatado, como ocurre en el compás 14 (00'm29"s) y en el 23 (00'm47"s-00'm50"s) y existe un *acelerando* en la transición de la modulación a do mayor. Sin embargo, en el audio se evidencia que no se logró realizar el gesto arrebatado, al estilo de Pugliese, debido a su complejidad musical en los cambios de tiempo tan abruptos, los cuales son un reto para cualquier ensamble. Por ello, en el audio se escucha una aceleración pequeña y una figuración rítmica de la melodía más rápida, pero no el cambio de tiempo buscado por el ensamble.

En la figura 13 se aprecia en *Emancipación* los contrastes dinámicos y la búsqueda de *crescendos* en secciones muy reducidas, además del fraseo arrebatado que va hacia una dinámica de *forte* para llegar al cierre de frase. También se puede observar el manejo de las densidades y los roles instrumentales propuestos en las contra melodías, ya que el contrabajo, el piano y el violín llevan una estructura melódica más *cantabile* que empata con los acentos de la frase rítmica desarrollados por el bandoneón y las guitarras. En oposición al pasaje anterior, en las secciones de los solos de piano y violín, la densidad instrumental disminuye (01'm20"s).

El compás resaltado en rojo de la figura 14, sirve de introducción al solo de piano donde todo el ensamble marca este cambio de sección, el cual entra a un tiempo lento, súbito y con menos presencia orquestal, para que el piano pueda desarrollar a gusto su idea musical. En el solo de violín sucede algo similar, ya que todo el ensamble queda en silencio para luego, entrar con un acompañamiento en *síncopa* (03'm02"s).



Figura 13. Fragmento de la adaptación del tema *Emancipación*
Fuente: elaboración propia



Figura 14. Fragmento del solo de piano en el tema *Emancipación*
Fuente: elaboración propia

Figure 15 shows a musical score for a solo violin part. The score includes staves for Violin (Vln.), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Electric Guitar (E.Gtr.), Accordion (Acc.), Piano (Pno.), and Double Bass (D.B.). The Violin part is highlighted in yellow. The Acoustic Guitar and Piano parts have dynamic markings (mp, p) and are highlighted with red and blue boxes respectively.

Figura 15. Fragmento del solo de violín de la adaptación del tema *Emancipación*
Fuente: elaboración propia

Figure 16 shows a musical score for a variation of the theme 'Emancipación'. The score includes staves for Violin (Vln.), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Electric Guitar (E.Gtr.), Accordion (Acc.), Piano (Pno.), and Double Bass (D.B.). The Acoustic Guitar part has dynamic markings (p) and is highlighted with a red box.

Figura 16. Fragmento de la variación de la adaptación del tema *Emancipación*
Fuente: elaboración propia



Figura 17. Fragmento final de la parte de piano y contrabajo la adaptación del tema *Emancipación*

Fuente: elaboración propia

La adaptación también presenta los modelos de acompañamiento 3-3-2 y síncopas representativas del estilo Pugliese. Así mismo, en la variación final (03m15s), se emplea la guitarra eléctrica para doblar al bandoneón y dar la intención de solo, como ocurre en el arreglo original, mientras que el resto de instrumentos acompañan en *marcato* en cuatro.

Para finalizar la obra se emplea el tradicional “chan chan” de la orquesta de Pugliese, con el contraste dinámico de un acorde en *forte*, seguido de un silencio y la última nota en un súbito de piano.

Estilo de orquesta de Aníbal Troilo

Aníbal Troilo y su orquesta

Aníbal Troilo nació en 1914 en la ciudad de Buenos Aires, lugar en el que trabajó en algunos conjuntos típicos importantes de la época, entre los cuales se destacan el de Osvaldo Pugliese y Julio de Caro. A lo largo de su vida estudió con maestros como Pedro Mafia y Pedro Laurenz, de los cuales tomó varios elementos que marcaron su lenguaje como intérprete y compositor. Su orquesta debutó en 1937, se destacó porque la concepción de los arreglos era una actividad que no reposaba únicamente en el arreglista, el director o los músicos, sino que el resultado final era el fruto de un trabajo conjunto. También se menciona que dentro de la orquesta participaron grandes músicos de la época, como Astor Piazzolla, Emilio Balcarce, Julián Plaza, Orlando Goñi, José Basso y Kicho Díaz quienes, participaron como intérpretes, arreglistas y compositores.

Durante los primeros años el estilo de la orquesta se caracterizó por el uso de pulsos rápidos y ágiles, gracias a que estaba al servicio de la danza. Además,

el éxito alcanzado por la orquesta de Juan D'Arienzo había hecho que el público se familiarizara con un pulso vivaz. Sin embargo, con el paso del tiempo la velocidad del conjunto de Pichuco, como era llamado cariñosamente Troilo, se fue ralentizando, lo que dio libertad para explorar cambios tiempos fijos y fluctuantes que caracterizarían el estilo de la orquesta. Otra característica predominante de la orquesta de Troilo es la forma de frasear, que se destaca por la imitación del estilo cantado (sobre todo, tomaba como inspiración la forma de cantar de Gardel), por lo que se le daba énfasis a la sonoridad, a los matices y las dinámicas a través de la instrumentación y el juego con las densidades de la orquesta.

En el análisis del estilo de la orquesta Troilo se tuvo en cuenta la descripción de los elementos musicales encontrados en las siguientes piezas: *La Bordona* (Balcarce, 1958), *El Choclo* (Villoldo, 1952), *Prepárense* (Piazzolla, 1951), *Inspiración* (Paulos, 1943), *Quejas de Bandoneón* (Filiberto, 1958), *Contrabajando* (Troilo & Piazzolla, 1954), *Para lucirse* (Piazzolla, 1950), *Don Juan* (Podestá, 1950).

Análisis estilístico

Análisis del tiempo

En el estilo de la orquesta de Aníbal Troilo, como se mencionó anteriormente, se utilizan dos tipos de tiempo: el tiempo fijo y el tiempo fluctuante. Si bien, en el estilo de la orquesta de los años 40 predominaron los cambios drásticos, por la estrecha relación entre el tango y el baile y por el parecido de su estilo al de Juan D'Arienzo, quien manejaba tiempos estables y hábiles, en el tiempo fijo no se presentan cambios drásticos. En el tiempo fluctuante se presentan variaciones del pulso, no aparece en todos los arreglos, pues empezó a ser una constante a partir de las grabaciones de los años 50, cuando la orquesta de Troilo se separa del estilo de la de D'Arienzo. Al ser una orquesta que pensaba sus arreglos para un público milonguero, trataba de conservar un tiempo fijo en sus interpretaciones, sin embargo, se mantenían los *rubatos* en los solos, para sostener la musicalidad y el carácter cantado de los mismos. En el tiempo fluctuante del estilo de Troilo es característico el uso de *acelerandos* o *ritardandos*, frecuentes al final de las frases como transición de una sección a otra.

Uno de los ejemplos de tiempo fijo en el estilo de esta orquesta, es el tema *Inspiración* (Paulos, 1943), en el que hay pocas variaciones de tiempo contrastante. Se puede decir que es un tema interpretado sobre una base de pulso de 124 PPM casi en su totalidad, puesto que casi todas las frases y motivos rítmicos importantes se desarrollan bajo este pulso y, el único momento donde

esto cambia, es en el que aparecen frases melódicas con alta densidad rítmica, en las que se realiza un *ritardando* leve, para posteriormente, subirle al tiempo (0'm23"s a 0'm40"s), o en los solos, en los que hay una desaceleración del tiempo, que luego se recupera, después de la intervención solista, y así rescatar la intención de rapidez que tiene este tango (1'm06"s a 1m48"s [solo de piano] y del 2'm32"s al 3'm00"s [solo de bandoneón]).

En contraste con el ejemplo anterior, el tiempo empleado por Troilo en *El choclo* (Villoldo, 1952), es fluctuante, porque suele realizar en los finales de frase pequeños *ritardandos* que se acentúan con un cambio de acompañamiento a blancas o en algunos casos, a redondas en el contrabajo, piano y bandoneones, mientras las cuerdas hacen alguna contra melodía o colchón armónico (0'm45"s o en el 1'm10"s). De esta manera, se puede apreciar en el tema cómo el tiempo cambia, sin embargo, no es un cambio drástico de tiempo como sucedía en Pugliese, sino que, por el contrario, parece que el tiempo fluctuante obedeciera más a una especie de respiración o "coma", para darle aire y espacio a la siguiente frase.

Con base en los anteriores ejemplos, se puede decir que los temas interpretados en el estilo de la orquesta de Aníbal Troilo son la mezcla entre los dos tiempos antes mencionados. Además, uno de los recursos más usados para cambiar de sección es el *ritardando* y los cambios temporales son una herramienta importante de contraste, fundamental para comprender las versiones de la orquesta, sobre todo a partir de los años 50.

Modelos de acompañamiento

En el estilo de Aníbal Troilo predomina la gran mayoría de modelos de marcación empleados en el tango, como las síncopas (tanto a tierra como anticipada), *marcato* a 2 y a 4, bordoneo, entre otros. Dentro de las variantes musicales del tango, Varchausky (2018) define el estilo de Aníbal Troilo como uno de los menos caprichosos y más naturales a la hora de desenvolverse, por ser mucho más cercano a lo que está escrito en la partitura. Como se mencionó anteriormente, en el estilo de Troilo es característico que abarque distintos modelos de acompañamiento alternados, con el fin de moldear una base rítmica y armónica variada, como sucede en *La Bordona* (Balcarce, 1958).

En este tema se pueden escuchar el bordoneo realizado por el piano al principio de la canción, hasta el segundo 17, donde el acompañamiento cambia y el bandoneón realiza el *marcato* en cuatro. A partir del segundo 22, la base rítmico-armónica realiza una síncopa anticipada para luego, darle paso al *marcato*

en 2, en el segundo 29. Estos cambios de acompañamiento se exponen en los primeros 30 segundos de la grabación y a lo largo del tema, los modelos rítmico-melódicos de la base se siguen alternando, lo que provoca variaciones que nutren la exposición de las melodías principales.

Otra característica en el estilo se refiere a que la fila de violines también puede acompañar las marcaciones, a diferencia de otras orquestas en la que suelen acompañar de forma melódica. De este modo, la fila realiza el acompañamiento por medio de recursos melódicos, como marcar con negras los acentos de los *marcados*, o con recursos rítmicos, generados a través de golpes de arco sobre las cuerdas o articulación *pizzicato*.

Solos

Frente a los solos de bandoneón se puede decir que, a diferencia de los *solis* o variaciones de la fila de bandoneones, en los que se demuestra destreza y virtuosismo, los solos del instrumento hacen un contraste en forma de exposición de motivos melódicos ligados, compuestos con pocas notas. Además de esto, la frase melódica suele interpretarse con mucho *rubato*, en el que las notas estructurales de las melodías son demoradas por el intérprete. Así mismo, otros recursos usados para los solos son los adornos, que pueden presentarse en forma de arpeggios, notas de paso, cromatismos y bordaduras. En el tema *Quejas de bandoneón* (Filiberto, 1958), el solo que aparece en el minuto 1:11 de la grabación se escucha al intérprete (Troilo) '*rubatear*' la melodía escrita y alargar algunas notas de la misma, las adorna y las varía, como se puede observar en la figura 18, donde estas notas están marcadas en verde.

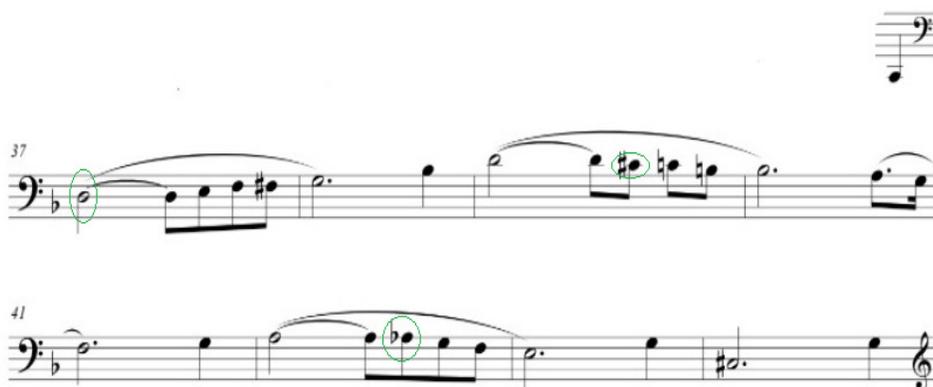


Figura 18. Transcripción del tango *Quejas de bandoneón* de Julián Hasse

Fuente: La pieza pertenece a la versión de la orquesta de Troilo grabada en 1958, por el sello Odeon (compas 37-44)

Las variaciones son un despliegue de destreza y virtuosismo técnico en el instrumento y que pueden ser interpretadas a manera de *solis* o bando-neón solo. El tiempo en estas secciones es fijo y tiende a ser más rápido que las demás secciones de la obra (aunque hay excepciones, donde la variación o parte de la variación ocurre en un tiempo más lento). Respecto a la construcción melódica de esta parte de las obras, las variaciones suelen ser modificaciones de motivos rítmicos de los temas o melodías principales. Para ejemplificar lo anterior, se mostrará en el tema principal de la obra *Don Juan* (Ponzo, 1954) y luego se presentará la variación, donde se señalará los motivos característicos del tema principal y que constituyen estructuralmente la variación.



Figura 19. Transcripción del tango *Don Juan*, del libro “Tango FakeBook” por Mark Wyman 2006 / Delf music

Nota: En la versión de la orquesta de Troilo de 1967 Grabada en RCA pertenece al (0’ m02”s - 0’ m20”s).

Fuente: elaboración propia

En la figura 20 el tema principal de *Don Juan* está transcrito en 2/4, aparece señalado en rojo los motivos melódicos que componen el tema, los cuales consisten en una bordadura cromática o diatónica sobre notas de los acordes de cada compás. De esta manera, se puede identificar en la variación respecto a la figura 19, pues la forma en la que las bordaduras se hacen presentes, aparece adornada con varias escalas diatónicas y dobles bordaduras.

Los solos de violín en Troilo requieren impulsividad, direccionalidad, energía, dramatismo, profundidad sonora y expresiva, así como dominio expresivo en los diferentes y repentinos cambios de registro e intensidad. Algunos recursos expresivos en el violín, dentro del estilo, se desarrollan a través de técnicas como el *pizzicato*, los sonidos rasgados producidos por el tratamiento del arco, el uso de *vibrato* amplio para producir dramatismo, el contraste del registro bajo (denso y profundo) con el registro agudo (brillante y enérgico), el uso de *glissan-*

darle más fuerza a las dinámicas. El manejo orquestal estuvo completamente ligado al dinámico, de manera que: a menor densidad instrumental, hay más apoyo a la dinámica piano y, a mayor densidad, se refuerza la dinámica *forte*. La orquesta también combinó variaciones de dinámica y densidad para dar más posibilidades y riqueza sonora que sobresalen en el estilo. Además, los elementos mencionados también están presentados a manera de apoyo de las melodías, por lo que, en los solos, aunque haya gran densidad se busca resaltar al instrumento solista y que el resto de la orquesta funcione como base en las dinámicas bajas.

En el tema *Prepárense* (Piazzolla, 1951) se puede evidenciar la importancia de la densidad y las dinámicas para generar contraste en la pieza. Por ejemplo, en el segundo 18 hay una entrada de bandoneones que aumenta la densidad orquestal y apoya la dinámica *forte* que se había desarrollado desde el inicio del tema; más adelante, en el segundo 30 al segundo 34, la línea de los bajos (tanto del contrabajo, como del piano) desaparece y el resto de la orquesta realiza una dinámica piano para dar paso a una nueva frase. Otra forma de contraste con respecto a la densidad y la dinámica, es la combinación entre ambos elementos, pues no siempre hay un piano cuando la densidad es baja. Un ejemplo de ello se da entre el minuto 1' segundo 12" hasta el minuto 1' segundo 16", donde, a pesar de solo haber una línea de bajo, *pizzicato* en violines y voces medias del bandoneón, logra mantener la dinámica *forte* cuando entra al *tutti* posterior. Cabe resaltar que muchos de los cambios son apoyados por los diferentes modelos de marcación antes mencionados, que generan un conjunto amplio de elementos que componen el estilo orquestal de la agrupación y su director.

Dentro de la orquestación también se resalta el uso de técnicas instrumentales que aportan a la construcción de la sonoridad del grupo. Muchas de estas técnicas pueden apreciarse en el tema *Para lucirse* (Piazzolla, 1950), en el que se destacan: adornos y voces secundarias en el bandoneón (1'm17"s al 1'm25"s); *pizzicato* de cuerdas (1'm50"s al 2'm04"s) y exploración del registro bajo del violín para unirse al acompañamiento (0'm53"s al 1'm00"s); solos para los violonchelos y violas dentro de la orquesta (2'm46"s); acordes en cambios de octava con la mano derecha en el piano (3'm02"s al 3'm17"s); y uso de arco y *pizzicato* en el contrabajo (arco al principio del tema y *pizzicato* en el solo de piano, a partir del 1'm04"s). Dentro del estilo es común que en el contrabajo se alterne entre arco y *pizzicato*, o viceversa, además del uso de arrastres. Así mismo, este se une a la línea melódica en los *tuttis* orquestales. En general, el contrabajo tiene más participación melódica, que le da un toque distintivo y variado al instrumento, en relación al estilo de Pugliese y D'Arienzo.

Los finales o “chan chan” en el estilo de la orquesta de Aníbal Troilo son interpretados como dos negras en el segundo y tercer tiempo del último compás, en los que la negra del segundo tiempo, tiene dinámica *forte* y acento y la que le sigue, tiene dinámica piano con *staccato*, como se ilustra en la figura 21.



Figura 21. Ejemplo de final típico en el estilo de Aníbal Troilo

Fuente: elaboración propia

Adaptación e interpretación de Contrabajando (Makía, 2020)

La pieza *Contrabajando* (Troilo, 2018) fue compuesta en 1954 en colaboración entre Troilo y Piazzolla, está dedicada al contrabajista Kicho Díaz, quien fue una de las mayores influencias en dicha orquesta, tanto en el desarrollo de su estilo como en su evolución. Esta pieza se compuso durante un arduo periodo de transición en el desarrollo compositivo de Astor Piazzolla, en el que conjugó sus conocimientos académicos (permeados por Bach, Bartók, Stravinsky y el Jazz) con la influencia del tango tradicional impartido por Troilo.

Una de las mayores preocupaciones de Troilo era que su música continuara sirviendo al propósito del baile, es por esto que *Contrabajando* presenta una direccionalidad rítmica y melódica en función de la danza.

Forma

Para desarrollar el arreglo y la adaptación de *Contrabajando* al formato del sexteto Makía, se organizaron las voces transcritas del arreglo original para no perder la sensación de densidad orquestal de la agrupación de Troilo. De esta manera, se adaptó al ensamble la textura orquestal de la fila de violines y bandoneones, haciendo uso de acompañamientos en redondas como colchón armónico, contra melodías y melodías rítmicas en las guitarra acústica y eléctrica. Con esta intención fue que se adicionó otra guitarra eléctrica para reforzar las secciones con *pizzicatos*, realizados por las cuerdas en la versión de Aníbal Troilo, interpretada en formato de septeto.

Es importante señalar que la tonalidad de la obra está en re menor, sin embargo, en la grabación de la orquesta de Troilo pareciese que está en mi bemol, la explicación de esto es debido a que la afinación del bandoneón para esa época solía estar más alta que la afinación empleada en la actualidad. El registro y las digitaciones del bandoneón son elementos que conllevan a afirmar que la tonalidad de la pieza está en re menor, pues esta tonalidad es una de las más cómodas para este instrumento, razón por la que es muy común encontrar una gran cantidad de tangos tradicionales en esa tonalidad.

En la interpretación de la obra se mantuvo los cambios de tiempo de la versión de la orquesta de Troilo, los cuales tienden a ser orgánicos, pues en cada cambio de sección se preparan con *ritardandos* o *acelerandos*. Estos cambios de velocidad pueden realizarse por todo el ensamble o si la sección que sigue lleva a un solo instrumental, el solista puede proponer el desarrollo de su melodía en una velocidad más tranquila. Sin embargo, debido a la dificultad técnica de algunas secciones, se interpretó la pieza a un tiempo más bajo que la grabación de Troilo.

Algunas dinámicas de la orquesta de Troilo están propuestas desde la orquestación, de esta forma se construyeron las dinámicas teniendo en cuenta las sonoridades tímbricas de cada instrumento. Por ello, se buscó usar los instrumentos armónicos como las guitarras para mantener la intención de densidad expuesta en la interpretación original de la orquesta.

Tabla 3. Descripción formal de la grabación de Contrabajando, de Troilo & Piazzolla (1954)

A	B	C	A1	B1	C1	Coda
<p>0:00 – 0:08 Frase inicial por el contrabajo.</p> <p>0:08 – 0:15: Reexposición en fila de violines.</p> <p>0:15 – 0:24: tutti y marcato.</p> <p>0:24 – 0:32: frase inicial en la sección de bandoneones.</p>	<p>0:34 – 0:52: Solo de la fila de bandoneones.</p> <p>Acompañamiento del resto de la orquesta.</p>	<p>0:52 – 1:08: Frase expuesta a manera de pregunta–respuesta, donde la orquesta le responde al contrabajo.</p> <p>1:08 – 1:18: Frase contrastante donde aparece un arreatado y un tutti orquestal.</p>	<p>1:18 – 1:33: Frase inicial por el contrabajo, acompañada por violines y reexposición por bandoneones.</p> <p>1:33 – 1:50: Variación en forma de pregunta–respuesta entre el contrabajo y la orquesta y, frase inicial por violines.</p>	<p>1:50 – 2:12: Solo de contrabajo. Acompañamiento del resto de la orquesta.</p>	<p>2:12 – 2:27: Variación entre contrabajo y sección de bandoneones sobre la misma armonía de “d menor”.</p> <p>2:27 – 2:37: Frase contrastante donde aparece un arreatado y un tutti orquestal.</p>	<p>2:38 – 2:48: Coda.</p>

Nota. Versión grabada por Orquesta de Aníbal Troilo. Buenos Aires, Argentina: T.K.
Fuente: elaboración propia

En algunos casos, como en la frase "A" y sus posteriores apariciones en el tema, el grupo buscó que las articulaciones en cada exposición de dicha frase fuesen similares, por lo que se intentó imitar los arcos o intenciones instrumentales para sonar parecido a lo interpretado por el contrabajo (0m01s-20s). Mientras que, en los dos *tuttis* melódicos que aparecen en la pieza y que tienen un carácter arrebatado, se buscó escoger dos tipos de fraseo específicos para cada uno, con el fin de lograr una unidad sonora (01'm17"s y 02'm48"s). En el acompañamiento se destaca el uso del *marcato* en cuatro cuando hay dinámica *forte* y el uso de síncopas en los solos, que acompañan fielmente y que, se puede apreciar en la grabación de la orquesta original.

Dentro del formato se buscó apoyar los *marcados* con las guitarras acústicas y con las guitarras eléctricas se buscó crear una textura homogénea respecto a los demás instrumentos, por lo que se imitaron las articulaciones dentro de las frases, como el uso de *palm mute*, al mismo tiempo que el violín y la guitarra acústica realizan *pizzicato* (01'm30"s), como se puede observar en la figura 22. En otras secciones también se usó el potenciómetro de volumen de la guitarra para simular un efecto de retraso en algunas frases (02m07s) y un pedal de expresión para apoyar las notas largas del violín. Respecto a la guitarra acústica, en algunas secciones melódicas se realizó la imitación de las articulaciones para apoyar al contrabajo (01'm:02"s) con el timbre logrado con la presión ejercida, sobre las cuerdas, por la yema del pulgar de la mano derecha que, dobla la línea del bajo en la sección de la variación.

The image shows a musical score fragment for three instruments: Violín, Guit. Acu. (Acoustic Guitar), and Guit. Ele. (Electric Guitar). The Violín part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with a *pizz.* (pizzicato) marking above the first measure. The Guit. Acu. and Guit. Ele. parts are written on two staves with a treble clef and a key signature of one flat. Both guitar parts feature a melodic line with a *pizz.* marking above the first measure. The electric guitar part also has a *pizz.* marking below the first measure. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Figura 22. Fragmento de la adaptación de *Contrabajando* del sexteto

Fuente: Makía (2020)



Figura 23. Fragmento de la parte de piano de la adaptación de *Contrabajando*, compas 53 al 58

Fuente: elaboración propia

En *Contrabajando* un recurso del piano es el uso de las campanas, es decir, notas en el registro agudo del instrumento. En el caso de esta obra, este elemento aparece para acompañar y agregar una nueva sonoridad a la reexposición del tema principal, como se muestra en la figura 23, en la que se encierran las campanas en rojo, con la mano derecha, mientras que con la mano izquierda se realizan los arpegios, junto con el contrabajo.

En el estilo de Troilo es común encontrar *solis* de bandoneón, por lo que la fila hace que las líneas melódicas tengan bastante fuerza sonora. Para solventar la falta de la fila de bandoneones en el ensamble Makía, se decidió bajar en algunas secciones, la densidad orquestal del formato y, a su vez, se exageró la dinámica piano para hacer que el bandoneón sobresalga, como sucede en el 0'm40"s. Por otro lado, hay frases en las que se dobla la voz del bandoneón (1'm26"s de la grabación original, compás 45 de la adaptación), donde la guitarra acústica y eléctrica se le unen para apoyar el *solis*.

En cuanto a la variación de este tema, en la grabación de la orquesta original de nuevo participa la fila de bandoneones en sus registros agudo y grave, junto con el contrabajo, por lo que en la adaptación de la agrupación Makía se decidió repartir las voces de la siguiente manera: cuando el bandoneón interpreta las partes de la variación en registro agudo, su voz es doblada por la guitarra eléctrica y cuando está en registro grave, lo dobla el contrabajo y la guitarra acústica (2'm27"s).

En el tema y en la adaptación del contrabajo se destacan varios aspectos: el primero es el protagonismo melódico, pues es el instrumento principal de la pieza presenta las melodías principales, alternando frases rítmicas y melódicas en el instrumento. Otro aspecto importante es que tiene varias secciones de

solo (01'm45"s) y es doblado por la guitarra acústica (01'm02"s) para apoyar el timbre y peso de la sección melódica. En medio de la interpretación el instrumentista está cambiando constantemente de arco a *pizzicato*, como sucede después de la presentación del tema inicial, donde acompaña por medio de *pizzicato* al violín (0'm09"s). Esto también sucede en la interpretación del *marcato*, que en ciertos momentos se realiza con arco (0'm52"s).

Estilo de la orquesta de Juan D'Arienzo

Juan D'Arienzo y su orquesta

El inicio de la carrera musical de Juan D'Arienzo y su orquesta se remonta al año de 1928, cuando Alfredo Amendola, cuñado de su padre y dueño de sello Electra, le propuso conformar una orquesta con la finalidad de grabar en su empresa. Esta primera formación estaba compuesta por 3 bandoneones, 3 violines, piano y contrabajo. El grupo grabó alrededor de 44 temas y fueron conocidos como *Juan D'Arienzo y los Siete Ases de Tango*. Sin embargo, el grupo solo duró año. Durante 1934 a 1939, D'Arienzo ejerció de nuevo como director de una nueva formación de su orquesta, se presentó en la radio *El mundo* y comenzó su etapa musical para el sello discográfico RCA Victor. En este tiempo se realizaron 116 grabaciones y en el mes de diciembre de 1935, Rodolfo Biagi se integró como pianista, dando inicio al clásico estilo de la orquesta de D'Arienzo.

Biagi fue un pianista destacado que había tocado con Juan Canaro y Juan Bautista Guido y al momento de incorporarse a la orquesta significó un cambio de compás dentro de la misma, volviendo al dos por cuarto alegre y juguetón tan característico de aquellos primeros tangos. En 1938, Biagi abandonó la agrupación para poder conformar su propia orquesta, sin embargo, el sonido de D'Arienzo ya se encontraba definido, consolidando la práctica del baile dentro de este género por su marcación de compás y dando pie a numerosas orquestas que replicaban su estilo. Por otro lado, según Varchausky, su orquesta se encargó en determinar el formato de orquesta típica, conformado por 5 bandoneones, 5 violines, piano y contrabajo.

Para evidenciar el estilo de la orquesta de Juan D'Arienzo se hará uso de las mismas categorías ya usadas en los anteriores estilos. Así mismo, los temas analizados para ilustrar los elementos estilísticos de esta orquesta, fueron: *Nueve de Julio* (Padula, 1950), *A Media Luz* (Donato, 1963), *Canaro en París* (Cal-

darella & Scarpino, 1950), *Don Juan* (Podestá, 1950), *El Marne* (Arolas, 1953), *La Cumparsita* (Rodríguez, 1951), *Loca* (Viérgol y Jové, 1955) y *Julie* (Alessio & Lazzari, 1957).

Análisis estilístico

Análisis del tiempo

El tipo de tiempo predominante del estilo de D'Arienzo es el tiempo fijo, el cual no fluctúa o cambia de manera notoria a lo largo de sus obras, es decir, no hay *ritardandos* ni *acelerandos* como sucede en los otros dos estilos analizados. La razón de ello se puede encontrar en el contexto cultural y social en el que se desarrolló esta agrupación, ya que la música realizada por esta orquesta fue pensada principalmente para el baile. En consonancia con lo anterior, se puede encontrar en la mayoría de sus interpretaciones instrumentales, tiempos de carácter vivaz y no tan lentos, lo cual es un elemento esencial para incitar a la danza como sucede en los temas: *A media luz* (Donato, 1963), *Don Juan* (Podestá, 1950) o *El marme* (Arolas, 1954).

Modelos de acompañamiento

La orquesta de D'Arienzo no maneja mucha variedad de modelos de acompañamiento, sus principales formas de marcación son el *marcato* en cuatro, junto a las síncopas. La razón principal es que estas dos maneras de acompañar ayudan a mantener la velocidad y la sensación de que el tiempo no fluctúa. Dentro del *marcato* en cuatro aparecen tres variaciones: la primera es acentuando cuatro pulsos del compás con la misma articulación y dinámica, apreciada en el comienzo de *Canaro en París* (Caldarella & Scarpino, 1950, 0'm08"s); la segunda, es acentuando los tiempos uno y tres, escuchado en el tema *A media luz* (Donato, 1963, 0'm"21-0'm"22); y la última, es invirtiendo la acentuación de los tiempos fuertes a los débiles, es decir, destacando los pulsos dos o cuatro, sin embargo, esta forma de realizar el *marcato* es más un ornamento, por lo cual es común escucharlo únicamente en uno o dos compases seguidos como en la obra *El Marne*, que acentúa por dos compases el cuarto tiempo del compás (Arolas, 1953, 1'm35"s-1'm38"s), o en *Canaro en París*, en el minuto 1:37.

Frente al modelo de acompañamiento de síncopa empleado por D'Arienzo, se puede decir que predominan las síncopas a tierra sobre las síncopas anticipadas, aunque usa estos dos recursos en sus interpretaciones. Como varia-

ción a esta forma de acompañar, utiliza las síncopas a tierra sucesivas como se puede escuchar en *Nueve de julio* (Padula, 1950, 1'm28"s-1'm33"s). También, cabe señalar que cuando se usa este ritmo, suele ser seguido por un compás de transición con notas largas y ligadas por parte de la sección de cuerdas frotadas junto a un adorno por parte del piano como sucede en *A media Luz* (Donato, 1963, 0'm"12s-0'm26"s) y *Loca* (Viérgol y Jové, 1955, 0'm49"s-0'm55"s).

La manera característica de interpretar el *marcato* en cuatro y las síncopas se da con el contrabajo, quien da una sonoridad específica al estilo de la orquesta de D'Arienzo. El contrabajo se caracteriza por el uso predominante del *pizzicato* y crear un efecto percusivo de manera constante. La articulación da como resultado un constante *staccato*, que es reforzado por el piano. La unidad entre contrabajo, piano y bandoneones genera una sonoridad robusta y compacta en la línea de acompañamiento. A nivel técnico, este *pizzicato* se ejecuta de una manera equivalente al *pizzicato* de Bartók, el cual se crea pulsando la cuerda de manera que, en el rebote, esta golpeé la *tastiera* y produzca un sonido seco y un timbre adicional al sonido melódico. Dicho efecto es llamado también *slap bass* y es usado en otros géneros como el jazz.

Solos

Uno de los elementos estructurales dentro del estilo de D'Arienzo es el manejo de los solos de violín y piano. En el caso del primero, se caracteriza por estar escrito dentro de un registro grave, con un *vibrato* profundo, usualmente para ser ejecutado en la cuerda sol, pues busca una sonoridad opaca dentro del timbre del instrumento. Los solos se realizan en su mayoría, después de una frase orquestal que concluye en una cadencia de V-I como se puede ver en la transcripción (figura 24) del primer solo de violín de la obra *Nueve de julio* de la versión de 1950 (Padula, 1950, 0'ms57"s). En dicho ejemplo, no sólo se puede visualizar dicha cadencia, sino que también se puede dar cuenta del registro escogido por la orquesta de D'Arienzo.

La orquesta propone dos solos en esta pieza: uno que va después de la exposición del tema principal y otro al final. En ocasiones esta segunda intervención del violín se desarrolla entre el final de la melodía principal y la variación del bandoneón, como se puede apreciar en el minuto 1:42 de la obra citada anteriormente. Cabe resaltar que estos solos son acompañados por la línea de bandoneones, piano y contrabajo de una forma más rítmica y corta, en la que no se incluye la sección de cuerdas frotadas.

The image shows two systems of musical notation. The first system is for Violin and Guitar. The Violin staff (top) has a melodic line with notes G, D, G, D, G, D, G, D, G. The Guitar staff (bottom) has a rhythmic accompaniment. The second system is for Violin and Guitar. The Violin staff (top) has a melodic line with notes G, G, C, D, G. The Guitar staff (bottom) has a rhythmic accompaniment. The score is in 4/4 time and B-flat major.

Figura 24. Transcripción de solo de violín del tema *Nueve de julio*

Fuente: elaboración propia

En la mayoría de los casos, los solos de piano se desarrollan después del solo de violín y la melodía en forma de *tutti orquestal*. Estos solos están contruidos de una forma similar a las melodías principales, presentan algunas variaciones melódicas, en las que se agregan arpeggios, subdivisiones de semicorcheas y tresillos de semicorcheas. Además, se interpretan en octavas, mientras que la orquesta acompaña con un *marcato* a cuatro. Un ejemplo de lo anterior se encuentra en temas como *La Cumparsita* (Rodríguez, 1951, 1'm30"s-1m'38"s) y en *Canaro en París* (Caldarella & Scarpino, 1950, 0'm55s-1'm13"s), donde se muestran las variaciones melódicas realizadas por los solos de piano.

En la orquesta de D'Arienzo los solos de bandoneón no son predominantes, en su lugar, se ejecutan principalmente en forma de *solis*, en los que se evidencia el virtuosismo en la ejecución grupal. Esto será explicado en el apartado orquestal.

Orquestación

El estilo de la orquesta de D'Arienzo se caracteriza por establecer roles instrumentales bien definidos, los cuales se conforman de la siguiente manera.: los violines se encargan de llevar las melodías principales y secundarias, los bandoneones realizan el acompañamiento y ejecutan melodías rítmicas y melódicas y por último, el contrabajo y el piano llevan el acompañamiento ritmo-armónico. La orquesta de D'Arienzo no presenta mucho desarrollo armónico y melódico dentro del género, por lo cual no se hará un énfasis profundo del tema.

En las características orquestales del estilo de Juan D'Arienzo es necesario mencionar, como se advertía previamente, el manejo del bandoneón y los roles

que cumple dentro de la orquesta. El bandoneón alterna entre roles armónicos de acompañamiento y roles melódicos. En el primer caso, este instrumento por general acompaña mediante el uso del *marcato* en cuatro, acentuando cada uno de los pulsos con la misma intensidad y en *staccato*. Tiende a iniciar el acompañamiento con una dinámica en piano, la cual va creciendo a lo largo de la frase y finaliza con un gran acento en *forte*. De igual forma, se hace uso de síncopas a tierra, anticipadas y dobles síncopas. En el segundo caso, el instrumento alterna entre melodías rítmicas y melódicas: las rítmicas se caracterizan por tocar una línea melódica que se sobrepone al acompañamiento que ejecuta el piano y el contrabajo, por medio de una articulación en *staccato* y una dinámica variada. Un ejemplo de ello se encuentra en el tango *Don Juan* (Podestá, 1950, 0'm51"s). El carácter melódico se caracteriza por el uso de *solis* instrumentales dentro de la fila de bandoneones, empleando en su mayoría en las variaciones de las obras que tienden a estar divididas por voces, comparten el mismo ritmo y direccionalidad, y dan la sensación de que se está ejecutando en un solo instrumento. También es importante destacar que el *tutti* en la sección de los bandoneones podía desarrollarse dependiendo del registro de la melodía en ambas manos, doblando unísonos o en octavas.

El violín cumple el rol melódico dentro de la orquesta, ya sea ejecutando las melodías principales o secundarias dentro de una obra. En primer lugar, las melodías interpretadas por el violín pueden ser ejecutadas solo por la fila de este instrumento o acompañando por el bandoneón, este último suele aparecer cuando la melodía principal es acompañada por el piano. Por otra parte, la fila de violines ejecuta en ocasiones *tuttis* instrumentales, estableciendo un colchón armónico a la melodía principal. Por otra parte, se evidencia un uso frecuente de *glissandos*, ejecución en *legato* y golpes de arco cortos al talón, para producir efectos percusivos.

El contrabajo y el piano cumplen con el rol rítmico-armónico. El piano suele ejecutar pequeños fragmentos melódicos entre compases que generan un efecto conocido como campanas. Este efecto suele ser ejecutado en el registro agudo del instrumento con un carácter percusivo y se puede encontrar en *Loca* (Viérgol y Jové, 1955, 0'm50"s). El piano acompaña los *solis* de los bandoneones con contra melodías.

En el contrabajo es característico el uso de *pizzicato* al momento de ejecutar los modelos de marcación, tocando las cuerdas del instrumento de tal forma que golpean la *tastiera* y produzcan un golpe en seco.

Respecto al manejo dinámico, la orquesta de D'Arienzo se identifica por el uso de dinámicas súbitas en las secciones de solos, con la finalidad de conseguir una mayor expresividad por parte del solista. También se pueden dar

progresivamente *crescendos* de textura, a partir de un pasaje realizado por un instrumento (solo) al que se van sumando las demás secciones de la orquesta para llegar a un *tutti orquestal*. Los *crescendos* son utilizados para sugerir tensiones dentro de las líneas melódicas, evidenciando los puntos de llegada o clímax de una sección. De igual modo, la orquesta ejecuta *sforzandos* de forma exhaustiva en notas y acordes que se encuentren en contratiempo, para acentuaciones rítmicas imprevistas.

En síntesis, la orquesta empleó formas premeditadas en el inicio y el final de sus obras. El comienzo de un tango dentro del estilo de D'Arienzo puede ser de dos formas: con un *levare* rítmico por parte de los bandoneones desarrollando la línea melódica, o por una anacrusa del piano, el cual hace una cadencia V-I en el cuarto y primer pulso. En relación al final, se suele terminar con una cadencia V-I entre el tiempo dos y tres con dinámica *forte* en ambos acordes.

Adaptación e Interpretación de Loca

La canción *Loca* nació en 1922, con la letra de Antonio Viérgol y la música compuesta por Manuel Jovés (español nacionalizado en Argentina desde los 25 años aproximadamente), quien también compuso cuplés, valeses, zambas y pasodobles.

Esta obra fue interpretada, posteriormente, por cantores como Gardel y directores de orquesta como Roberto Firpo. También fue llevada a la orquesta de D'Arienzo, quien imprimió su toque personal con secciones mucho más rítmicas, así como variaciones y dinámicas propias de su estilo (ver tabla 4).

Decisiones orquestales

Para realizar la adaptación de la versión de *Loca*, de la orquesta de Juan D'Arienzo, al sexteto de tango Makía, se transcribió el piano, el contrabajo, el violín y el bandoneón. Se logró establecer que la fila bandoneones es la que genera mayor densidad orquestal, por lo cual se decidió que las dos guitarras apoyarían los roles empleados en el bandoneón durante gran parte del tema. Esto se logró por medio de la ejecución de segundas voces, creadas con notas del acorde de cada pasaje y con la misma rítmica que la línea melódica principal, lo que permitió engrosar las líneas del bandoneón al trasladar el protagonismo característico de la fila de bandoneones de la orquesta de D'Arienzo, al sexteto Makía. Sin embargo, se decidió que, en algunas secciones, como en el tema A, la guitarra acústica apoyaría las contra melodías del piano, mientras que la guitarra eléctrica doblaría algunas de las melodías del violín.

Tabla 4. Descripción formal de la grabación de Loca

A	B	C	A1	B1
<p>0:00-0:15: Tema A interpretado por fila de bandoneones y violines con una contramelodía de piano.</p> <p>0:00-0:30: Tema A expuesto por fila de bandoneones.</p>	<p>0:30-0:50: Melodía carácter rítmico por fila de bandoneón y violines.</p> <p>0:51-0:55: Melodía con carácter melódico fila de violines.</p> <p>0:55-1:00 Melodía carácter rítmico, fila de bandoneones.</p>	<p>1:00-1:02: Puente en tresillos hacia la primera nota de la primera frase del tema C.</p> <p>1:02-1:10: Motivo melódico por fila de violines y bandoneones y luego, solo de violines</p> <p>1:10-1:15: melodía de carácter rítmico fila de bandoneones y contrapunto melódico de violín.</p> <p>1:15-1:32: Puente en semicorcheas para repetir la sección.</p>	<p>1:32-1:46: Tema A interpretado por fila de bandoneones y violines con una contramelodía de piano.</p> <p>1:46-1:58: Solo de piano sobre la segunda frase de la parte A, con fraseo abierto, con figuración rítmica más espaciada.</p>	<p>2:02-2:23: Solo de violín sobre melodía de carácter rítmico de la fila de bandoneones.</p> <p>2:23-2:27: Melodía con carácter melódico, fila de violines y bandoneones.</p> <p>2:27-2:32: Variación como <i>solis</i> de fila de bandoneones sobre los últimos 3 compases de la parte B</p> <p>2:32-2:34: Final i-V7-i con dinámica <i>forte</i> en la dominante y la resolución.</p>

Nota. Grabado por Orquesta de Juan D'Arienzo.

Fuente: Viergol y Jove (1955)

Ahora bien, la orquesta de D'Arienzo presenta de manera recurrente cambios súbitos en sus dinámicas, delimitando algunos motivos, semifrases y frases. En este punto el ensamble Makía buscó usar cambios de dinámicas escalonados por cada motivo en las secciones rítmicas y cambios progresivos en las secciones melódicas como se puede apreciar en el segmento de la parte de bandoneón (0'm29"s) en la figura 25.

Figura 25. Parte de Bandoneón en la adaptación de *Loca*

Fuente: elaboración propia



Figura 26. Fragmento del tema principal de *Loca*

Fuente: elaboración propia

En estas secciones también se usaron *crescendos* desde el inicio de frase hasta el final, para hacer los últimos acordes en *forte* y terminar con un acento que conectara la frase siguiente. Se encontró que el punto de contacto del arco varía en la ejecución del contrabajo: es más sutil la sonoridad hacia el diapasón o más brillante y rústica hacia el puente, dependiendo de la dinámica que requiera determinado pasaje. En términos del *pizzicato*, se intercala la intensidad con la que se hace vibrar la cuerda, ya sea estirándola con el dedo hacia un lado o tirando un poco hacia arriba. Ambas técnicas logran graduar el volumen de las secciones y crear el efecto percutido del choque de la cuerda contra la madera y de los dedos contra el diapasón.



Figura 27. Fragmento de la parte de piano de la adaptación del tema *Loca*

Nota. Otra forma de acompañamiento a destacar en este tema es el uso síncopas anticipadas sobre el Im (Mi menor) y el V (Si7).

Fuente: elaboración propia



Figura 28. Fragmento de la parte de piano de la adaptación del tema *Loca*.

Fuente: elaboración propia

A musical score for Violin and Piano, measures 1-6. The music is in 4/4 time and G major. The Violin part (top staff) features a melodic line with dynamics ranging from *ff* to *mp*. The Piano part (bottom staff) provides a complex accompaniment with arpeggiated chords and rhythmic patterns, marked with *mf* dynamics.

Figura 29. Fragmento de la parte de piano de la adaptación de *Loca*, compás 1 a 6

Fuente: elaboración propia

Resulta ser de suma importancia trasladar al sexteto la sonoridad robusta de la fila de bandoneones presente en el estilo de fraseo de D'Arienzo. Dicha sonoridad se logró imitando la ejecución melódica del bandoneón con el timbre de las guitarras, al replicar las apoyaturas presentes al inicio de cada frase, así como la articulación en *stacato* y sus acentos, como se puede escuchar en el 1'm26"s.

En el acompañamiento se hace uso de dos grandes modelos de marcación, junto con algunas variaciones usadas por D'Arienzo: el *marcato* en cuatro y la síncoa. Este rol instrumental es ejecutado principalmente por el piano y el contrabajo, a excepción del solo de piano, donde el bandoneón junto a la guitarra acústica y el contrabajo son quienes realizan el acompañamiento. El violín también realiza el *marcato* en cuatro, con un efecto percutido que suena como un chasquido, donde los cuatro pulsos del compás suenan igual (0'm38"s). En el caso concreto del piano se ejecuta el *marcato*, cambiando los acordes de disposición o de octava en la mano derecha, mientras que la mano izquierda sigue la línea del contrabajo, con notas del acorde en forma de arpeggio.

El uso de melodías secundarias y campanas decoran las melodías principales. En el primer caso se realiza en forma de motivos melódicos que se eje-

cutan por octavas en el registro agudo con la mano derecha y se octava en el registro medio con la mano izquierda (00m03s); y en el segundo, se interpretan notas del acorde en un registro agudo del piano (01'm34"s), figura 30.



Figura 30. Fragmento de la parte de piano de la adaptación de *Loca*
Fuente: elaboración propia

El contrabajo se ejecuta todo el tiempo en *pizzicato* y este va a la par con la mano izquierda del piano, al igual que varía entre el *marcato* en 4 y la síncopa, deteniendo momentáneamente el acompañamiento cuando aparecen los *tuttis orquestales*.

En cuanto a los solos de violín y piano, se puede decir que tienen cierta variedad en los fraseos, sobre todo en los fraseos cerrados, en los que se alargan las notas de los pulsos fuertes y se subdividen en pulsos débiles, además de usar tresillos en melodías, como se puede ver en el solo de piano, figura 31.



Figura 31. Fragmento del solo de la parte de piano de la adaptación de *Loca*
Fuente: elaboración propia

Esta sección se presenta el solo como variaciones de la melodía principal de la obra. Se ejecuta haciendo uso del mismo recurso interpretativo de las melodías secundarias, es decir, que se realiza en octavas y en el registro medio agudo del instrumento, por lo que las dos manos tocan la misma melodía con pequeñas variaciones de fraseo y/o intención.

El solo de violín está escrito en un registro grave para ser ejecutado en la cuerda sol, ya que se busca una sonoridad pastosa y un movimiento activo de la mano izquierda con los *glissandos* y el *vibrato*, como se puede observar en la figura 32.



Figura 32. Fragmento del solo de la parte de violín de la adaptación de *Loca*

Fuente: elaboración propia

Figura 33. Fragmento de la variación realizada en la adaptación del tema *Loca*

Fuente: elaboración propia

Por último, se adaptó la variación final de la fila de bandoneones como un *tutti* entre guitarras y bandoneón, donde la guitarra acústica octava la melodía principal y la eléctrica realiza una segunda voz construida con un intervalo de cuarta superior. Para lograr la unidad que caracteriza a los *solis* de bandoneón en el estilo de D'Arienzo, se buscó una articulación corta, por parte del bandoneonista, para lograr ensamblarse con los ataques cortos que realizan las guitarras, dada la particularidad tímbrica de estas (02'm28"s).

Conclusiones

■ Una manera de abordar metodológicamente los estilos es por medio de actividades como la transcripción y el análisis musical, aunque lo ideal es poder tener interacción con músicos de tango para solucionar problemas técnicos o de forma. Sin embargo, con la transcripción y el análisis musical se pudo distinguir los rasgos particulares de cada orquesta, tanto en el sentido macro, con los modelos de acompañamiento y, a nivel micro, desde cada rol instrumental.

En la adaptación de las diferentes obras al formato de Makía, con dos y tres guitarras, se presentó el reto de escoger los roles para cada guitarra con el objetivo de recrear los estilos, como resultado encontramos que las melodías rítmicas están más presentes en los estilos de Pugliese y D'Arienzo y con ellas, se logró generar el efecto de masa orquestal (armonía a varias voces), esto es posiblemente porque los pasajes, que suelen estar en el bandoneón, tienen una intención dinámica pequeña, es decir, casi percutida y poco sonora, sin embargo, es determinante al momento de realizar una interpretación fidedigna. Las guitarras también fueron bastante efectivas en roles de acompañantes con armonía en *marcato*, rol que, por lo general, asume un segundo bandoneón en su mano izquierda, pero al momento de apoyar partes de carácter melódico, que llegan a tener el bandoneón o el violín, se quedan un poco cortas si lo que se busca es generar una masa orquestal, quizás, por la cualidad tímbrica e interpretativa de estos instrumentos. Esto quiere decir que, hay obras que por su manejo tímbrico plantean serios retos a la hora de adaptarlas al sexteto. Estos retos pueden motivar al arreglista a encontrar una solución diferente que mantenga un cierto margen de flexibilidad en el diseño de la adaptación o arreglo, respetando los roles instrumentales, las articulaciones y las intenciones gestuales.

También se concluyó que la intención de Makía fue proponer una sonoridad nueva a partir de la experimentación, sobre todo en las dos guitarras. Además, esta sonoridad experimental se construyó desde lo tradicional, desde las referencias históricas del tango que se encontraron gracias a la metodología de trabajo del semillero "Musicología Popular", de la Universidad Francisco José de Caldas y que tienen que ver como parte de la propuesta sonora buscada por el ensamble.

Por último, la experiencia de haber grabado estos temas dejó ver elementos muy importantes para desarrollar criterios interpretativos como el carácter al momento de grabar o cómo se interpreta la pieza desde cada rol instrumental, así como la seguridad en la ejecución visible de parámetros como la afinación, la precisión rítmica, el sonido claro y la intención en conjunto del ensamble.

Referencias

- Alessio, E. & Lazzari, C. (1957). *Julie* [Grabado por Orquesta de Juan D'Arienzo].
- Alessio, E. & Lazzari, C. (1958). *Julie* [Grabado por Orquesta de Osvaldo Pugliese]. Odeón.
- Arolas, E. (1945). *Derecho Viejo* [Grabado por Orquesta de Osvaldo Pugliese]. Odeón.
- Arolas, E. (1953). *El Marne* [Grabado por Orquesta de Juan D'Arienzo].
- Balcarce, E. (1952). *Si sos brujo* [Grabado por Orquesta de Osvaldo Pugliese]. Odeón.
- Balcarce, E. (1958). *La Bordona* [Grabado por Orquesta de Anibal Troilo]. Odeón. <https://open.spotify.com/intles/track/0GCGBWUseyuTCGdsfgTljl?si=1e774629a8794cf2&nd=1&dl-si=23085e5ac2834d32>
- Bardi, A. (1959). *Gallo ciego* [Grabado por Orquesta de Osvaldo Pugliese]. Odeón.
- Benedetti, H. (2015). *Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo xxi*. Siglo XXI Editores.
- Bevilacqua, A. (1955). *Emancipación* [Grabado por Orquesta de Osvaldo Pugliese]. Odeon.
- Caldarella, J., & Scarpino, A. (1950). *Canaro en París* [Grabado por Orquesta de Juan D'Arienzo]. Buenos Aires, Argentina.
- Canaro, F. (1962). *La tablada* [Grabado por Orquesta de Anibal Troilo]. rca Victor.
- Cremades, R. (2008). *Conocimiento y preferencias sobre los estilos musicales en los estudiantes de Educación Secundaria Obligatoria en la ciudad autónoma de Melilla*. [Tesis de Doctorado en Didáctica de la expresión musical, plástica y corporal] Universidad de Granada.
- Donato, E. (1963). *A Media Luz* [Grabado por Orquesta de Juan D'Arienzo]. <https://open.spotify.com/track/7zkg6DVyWqcwfK4f7jXIF?si=c779038fde94dc2>
- Filiberto, J. d. (1958). *Quejas de Bandoneón* [Grabado por Orquesta de Anibal Troilo]. Odeón.
- Gardner, H. (1996). La sensibilidad stilistica nel campo delle arti. Problema evolutivi. Quaderni Della SIEM. *La compresione degli stili musicali*, 34-47.
- Martín, P. (2011, noviembre). El tango instrumental en la orquesta de Osvaldo Pugliese: expresión rioplatense y metalenguaje. Aproximaciones y análisis de su lenguaje musical instrumental. *Ponencia presentada en la octava semana de la música y la musicología. Jornadas interdisciplinarias de investigación "La investigación musical a partir de Carlos Vega"*. Universidad católica Argentina.
- Martín, P. (2014). El tango instrumental rioplatense: Aproximaciones a un análisis musical comparativo de los estilos renovadores en la llamada "Época de oro". *En Varios, El tango ayer y hoy* (pp. 87-140). Montevideo: Banda Oriental.
- Makía [Makía Tango] (2022, julio 9). *Sexteto de Tango Makía: "Emancipación" - Osvaldo Pugliese* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fo8TxZM6HbM>
- Martín, P. (2017). Osvaldo Pugliese y su orquesta típica: estrategias de expresividad y análisis musical del tango instrumental. Disponible en <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/146518>
- Meyer, L. (1989). *Style and Music. Theory, History and Ideology*. University of Chicago Press.
- Ochoa, S. (2020). *Guía didáctica para el acompañamiento del son cubano en la guitarra*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Padula, J. L. (1950). *Nueve de Julio* [Grabado por Orquesta de Juan D'Arienzo].
- Paulos, P. (1943). *Inspiración* [Grabado por Orquesta de Anibal Troilo]. Odeon.
- Piazzolla, Á. (1950). *Para lucirse* [Grabado por Orquesta de Anibal Troilo].
- Piazzolla, Á. (1951). *Prepárense* [Grabado por Orquesta de Anibal Troilo]. Buenos Aires, Argentina: T.K. <https://open.spotify.com/track/2WWD4waOwLI7l5tINmHEXa?si=89f314af538f40b0>

- Piazzolla, Á. (1956). *Marrón y azul* [Grabado por Orquesta de Osvaldo Pugliese]. Buenos Aires, Argentina: Odeon. <https://open.spotify.com/track/07rB3gld1k7Tht7b6iFXqY?si=f31ah136fc8f14c6f>
- Peralta, J. (2008). *La orquesta típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del Tango*.
- Podestá, R. (1950). *Don Juan* [Grabado por Orquesta de Juan D'Arienzo]. <https://open.spotify.com/track/6drH2oFillua6qOVrVvOwG?si=79df1472a75f40cc>
- Ponzio, E. (1954). *Don Juan* [Grabado por Orquesta de Aníbal Troilo]. Buenos Aires, Argentina: T.K. <https://open.spotify.com/track/4MlfezqCw6Vc8PSY8Q4Nrz?si=3cce8e40616843a1>
- Pugliese, O. (1944). *Recuerdo* [Grabado por Orquesta de Osvaldo Pugliese]. Buenos Aires, Argentina: Odeón.
- Pugliese, O. (1948). *Negracha* [Grabado por Orquesta de Osvaldo Pugliese]. Buenos Aires, Argentina: Odeón.
- Pugliese, O. (1952). *La Yumba* [Grabado por Orquesta de Osvaldo Pugliese]. Buenos Aires, Argentina: Odeón. <https://open.spotify.com/intl-es/track/6B11DcP8IV8vq720QEfc9B?si=d4bfEc2acbbcf491e&nd=1&dlsi=4821fd5dc71f43f7>
- Pugliese, O. (1944). *Tierra querida* [Grabado por Orquesta de Osvaldo Pugliese]. Odeón.
- Pugliese, O. (1994). Don Agustín Bardi [canción]. En *Instrumental* [Álbum]. ODEON Saic.
- Pugliese, O. (1995). Si Sos Brujo [canción]. En *Ausencia* [Álbum]. ODEON Saic.
- Pugliese, O. (1996). Gallo Ciego [canción]. En *From Argentina to the World* [Álbum]. ODEON Saic.
- Pugliese, O. (1999). Marrón y azul [canción]. En *Instrumental* [Álbum]. ODEON Saic.
- Pugliese, O. (2003). Negracha [canción]. En *Instrumental* [Álbum]. ODEON Saic.
- Rodríguez, G. M. (1951). *La Cumparsita* [Grabado por Orquesta de Juan D'Arienzo]. Buenos Aires, Argentina.
- Ruggiero, O. (1952). *Para dos* [Grabado por Orquesta de Osvaldo Pugliese]. Odeón. <https://open.spotify.com/intl-es/track/6B11DcP8IV8vq720QEfc9B?si=d4bfEc2acbbcf491e&nd=1&dlsi=4821fd5dc71f43f7>
- Salgán, H. (1961). *Don Agustín* [Grabado por Orquesta de Osvaldo Pugliese]. Philips.
- Satorre, H. (comp). (s.f.). *Variaciones para Bandoneón*. <https://bit.ly/3VuaeJD>
- Shifres, F., Pereira, A., Herrera, R. y Bordoni, M. (2012). Estilo de ejecución musical y de danza en el tango: atributos, competencia y experiencia dinámica. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 7(2), 83-108.
- Troilo, A., & Piazzolla, Á. (1954). *Contrabajando* [Grabado por Orquesta de Aníbal Troilo]. T.K.
- Varassi Pega, B. (2014-2015). Negracha: aspectos innovadores en el tango de Osvaldo Pugliese. *Revista Argentina de Musicología*, 121-134.
- Varchausky, I. (2018). *YouTube*. <https://www.youtube.com/channel/UCxcccB0EwwJU1i3yoxppUCMQ>
- Viérgol, A. y Jové, M. (1955). *Loca* [Grabado por Orquesta de Juan D'Arienzo]. RCA Víctor.
- Villoldo, Á. (1952). *El Choclo* [Grabado por Orquesta de Aníbal Troilo]. T. K.
- Wyman, M. (2006). *Tango Fake Book*. Ámsterdam.