

**Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes
Escuela de Música**

***Análisis musical de siete tangos
compuestos por
Rodolfo “Cholo” Montironi***

**Romina Vega Soto - Cristián Cortés
Seminario de Investigación Musical
Prof.: Dr. Omar Corrado**

Año 2011

Introducción

Rodolfo “Cholo” Montironi es bandoneonista, compositor y arreglador de la ciudad de Granadero Baigorria de gran trayectoria musical y singular personalidad la cual se ve plasmada en su música. La siguiente monografía consistirá de un análisis musical de siete tangos de su autoría. También tendrá como fin encontrar rasgos característicos que lo identifiquen y distingan, y contribuir con la difusión de una parte de su obra.

Estado de la cuestión

Se realizó una búsqueda en el *Diccionario bibliográfico de la música Argentina (y de la música en la Argentina)*¹ y no se encontraron títulos que involucraran a Montironi. También se le preguntó al compositor si sabía de alguna investigación similar a la presente, en curso o finalizada, y éste respondió que no.

Durante el transcurso del mes de enero de 2011 fuimos notificados acerca de una investigación en curso a cargo de dos alumnos de la Universidad Nacional de Rosario cuyo objetivo es realizar un relevamiento de la discografía existente del compositor en cuestión.

Por otro lado, se realizaron cuatro entrevistas a Rodolfo Montironi los días jueves 9, martes 14, martes 21 de septiembre de 2010 y jueves 24 de febrero 2011. Las mismas fueron llevadas a cabo en su domicilio y tuvieron como fin recopilar material musical y biográfico; revistas, diarios, partituras y grabaciones (en CD y discos de vinilo). Todo el material fue fotocopiado, los Discos Compactos fueron copiados y el audio de los discos de vinilo fue capturado en formato Wav.

Objetivos

Este trabajo tendrá dos objetivos; el primero es hacer un análisis musical de siete tangos de Rodolfo Montironi. Dada su larga trayectoria como músico y su permanente contacto con grandes exponentes de la música popular, intentaremos con este análisis, encontrar rasgos característicos que lo identifiquen y distingan como músico y artista.

El segundo objetivo de nuestro trabajo es contribuir con la difusión de una parte de la obra de Rodolfo “Cholo” Montironi, para que quien desee pueda tener una aproximación a la música del artista en cuestión.

Resumen biográfico

Rodolfo “Cholo” Montironi nació en el Hospital Centenario de Rosario el 1 de diciembre de 1931. A los 5 años comenzó a tocar el bandoneón y a los 8 años debutó en LT3 Radio Cerealista.

Comenzó sus primeras actividades musicales con Vicente Viviano y su orquesta en los carnavales de 1941 en el Club Echessortu actuando con libreta de menor.

¹ Donozo, Leandro. (2006). *Diccionario bibliográfico de la música Argentina (y de la música en la Argentina)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Realizó 9 viajes a los Estados Unidos, el primero de ellos en el año 1977 con el cantante Alberto Morán. También se presentó en el Madison Square Garden, Hollywood, Disney Land, la cadena de hoteles Holyday Inn y el club de las américas en Miami. Recorrió casi toda América, China y Japón. Al presente lleva contados 63 viajes a Europa.

Grabó tangos instrumentales como bandoneón solista con la Royal Filarmónica de Londres. Ganó un concurso para acompañar a Paloma San Basilio en la Ópera Rock Evita con texto original de Tim Rice y música de Andrew Lloyd Webber. También grabó con la Orquesta Sinfónica de Francia bajo la dirección de Michel Plasson.

Se desempeñó durante muchos años como bandoneonista y director del conjunto estable de Trottoirs de París de Julio Cortázar, Edgardo Cantón, Susana Rinaldi más un grupo de destacados intelectuales de esa época.

Recibió el legado de la escuela rosarina del bandoneón de Antonio Ríos, Julio Ahumada y Fernando Tell.

Tocó junto a Edmundo Rivero, Roberto “Polaco” Goyeneche, Rubén Juárez, Atilio Stampone, Héctor Stamponi, Domingo Federico, Jorge Sobral, Antoni Agri, tocó en la Orquesta de Enrique Francini y con el dúo Salgán y De Lio, entre otros. En una oportunidad conoció a Astor Piazzolla y tocaron juntos de manera informal.

En la actualidad continúa con su actividad artística como intérprete, arreglador y compositor.²

² Extraído de la autobiografía de Rodolfo “Cholo” Montironi, inédito.

Capítulo I: Metodología y marco teórico

El trabajo se realizó teniendo en cuenta ideas y conceptos tomados de diversas fuentes. Entre ellas cabe destacar el capítulo sobre el estudio formal del tango de la *Antología del tango rioplatense, vol.1*³:

“...los tipos estructurales establecidos por Irma Ruíz y Néstor Ceñal para clasificar los tangos de la Guardia Vieja [conforman una] propuesta que conserva un grado de validez considerable también a comienzos de los años 30...”⁴

Considerando que la obra más antigua de nuestra selección data del año 1965 y que la *Antología del Tango Rioplatense* abarca desde los comienzos del género hasta el año 1920 (año que se considera bisagra entre la Guardia Vieja y la Guardia Nueva), cabría preguntarse por qué tomamos como parte de nuestro marco teórico dicha antología. Esto se debe a que consideramos pertinente un análisis integral del género partiendo de las raíces del mismo. Desde nuestra óptica, para estudiar a un compositor de un determinado género y época, es importante saber qué sucedió en dicho género a lo largo de la historia.

Por esta razón, hemos incluido a nuestro estudio los conceptos que presenta Pablo Kohan en *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)*⁵, donde se abordan autores cuyas obras tienen características que no estuvieron presentes en los tangos de periodos anteriores.

También fueron tomadas ideas del *Curso de Tango*⁶ de Horacio Salgán. En dicho libro, el autor expresa nociones generales sobre el género y sus elementos característicos y trata el uso de determinados instrumentos en el tango. También expone ideas para la confección de arreglos para orquesta.

Por otro lado, se estudiaron los artículos presentes en *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*⁷, de donde tomamos algunos conceptos sobre las nuevas estéticas y algunos abordajes analíticos.

De esta manera se completa un panorama sobre el género desde sus comienzos hasta nuestros días.

Consideraciones generales

Es necesario aquí detenernos en ciertos aspectos que conciernen al género, que dividiremos en algunos puntos para tratarlos.

La escritura del tango

En este punto quisiéramos resaltar dos aspectos, el primero de ellos tiene que ver con la “manera” de escribir, de llevar al papel la idea musical. Dicha “manera” fue variando a lo largo de la historia del tango por algunas razones que aquí detallaremos.

³ AAVV. (1980). *Antología del tango rioplatense, vol.1*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

⁴ Kohan, Pablo. (2010). *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)*. Buenos Aires: Gourmet Musical, p.70.

⁵ Kohan, Pablo. (2010). *Estudios sobre...*

⁶ Salgán, Horacio. (2001). *Curso de Tango*. Buenos Aires: Fundación Konex.

⁷ García Brunelli, Omar (Comp.). (2008). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Ciertamente el autor en cuestión ha adoptado una metodología de escritura y es necesario mencionarla, ya que los análisis presentes en este trabajo son el resultado de la interpretación de una partitura, aunque en algunos casos se complementa con una grabación. En esos casos, las grabaciones fueron utilizadas solo con el fin de facilitar la comprensión de las obras.

Este género, como todos los géneros populares, se ve ampliamente influenciado por la interpretación, no solo en lo referido a la habilidad del ejecutante, sino también en la precisión con la que está escrita la partitura.

Durante el periodo de la Guardia Vieja, las partituras eran un simple acercamiento al resultado final ya que era de manera verbal que el director de la orquesta o el líder de la agrupación indicaba la “manera” de interpretar los contenidos de la misma. Muchas orquestas debido a la gran cantidad de trabajo que existía en la época, que les exigía diversas actuaciones en una misma jornada, tocaban su repertorio de memoria, por lo que se prescindía de la partitura. El resultado no era en ningún caso la exacta interpretación de la misma tal como describe la siguiente cita, referida a la orquesta de Carlos Di Sarli:

“...al aproximarnos a los recursos rítmicos, expresivos, temperamentales, en suma, a toda la gama de herramientas presentes en este estilo, encontramos que estas son tan abundantes como económicas las notas presentes en los pentagramas. Salta a la vista al observar estas partituras, lo despojado de la escritura que contrasta con el altísimo grado de efecto al escuchar las interpretaciones...”⁸

Con el pasar de los años y con la llegada de nuevos estilos y corrientes, fue siendo cada vez más necesario el uso de la partitura ya que se fueron agregando elementos nuevos dentro de la jerga de ejecución, los cuales se empezaron a dejar plasmados en el papel.

Tal es así, que con la llegada de la vanguardia del tango, en la cual encontramos a Piazzolla como uno de sus máximos exponentes, encontramos partituras con una exhaustiva escritura, de manera tal que cualquier persona que tome esa partitura podrá ejecutarla, de manera muy precisa, sin necesidad de contar con demasiada experiencia previa en el estilo. En este sentido, podemos decir que de los tangos analizados, es a partir de *Petichango* (1982) que podemos observar un tipo de escritura más preciso que incluye todas las pertinencias de la interpretación.

El segundo aspecto que queremos abordar es la circulación de las partituras propiamente dichas:

Hemos extraído dos citas del capítulo “El tango como especie constituida”, presente en la antología, para sintetizar algunas ideas:

“Hacia 1911 se generaliza -por simple intensificación de condiciones ya existentes- la difusión del tango, merced a tres canales principales: las partituras impresas, el disco fonográfico y los profesores y manuales de danzas. Los intereses industriales y comerciales se van a volcar de lleno hacia la especie que constituye en sí misma un fenómeno de identificación colectiva.”⁹

⁸ Gallo, Ramiro. *Curso de Tango. Los estilos más representativos. Historia y características distintivas*, inédito, p.3.

⁹ Cuello, Inés; Novati, Jorge. “El tango como especie constituida”. En AAVV. (1980). *Antología...*, p.19.

“La producción de partituras impresas alcanzó en esta época proporciones inusitadas. (...) Los concursos para compositores de tango incentivaban la producción; un premio obtenido significaba un inmediato éxito de venta de la obra en cuestión. (...) se trataba de versiones para piano que pueden denominarse partituras, al no haber existido nunca partituras orquestales. Tampoco se editaron partes para instrumentos, puesto que algunas ediciones para violín o mandolín y para guitarra se limitaban a reproducir la melodía de la partitura original...”¹⁰

Las mencionadas citas corresponden a la descripción de la primera década del año 1900. Es preciso tenerlas en cuenta porque, a pesar de que Montironi comienza su actividad en el tango en los años '40, lo descripto allí es parte de la historia del género y la obra artística de Rodolfo Montironi en algún punto es resultado de los hechos que transcurrieron en el pasado. Es aquí donde llegamos al punto que nos interesa, ya que las partituras editadas que hemos recopilado no corrieron la misma suerte que parecieran haber tenido las de antaño, pues ninguna de ellas se puede adquirir de manera sencilla en casas de música en su ciudad de origen, ni en la ciudad de Rosario, ni en Capital Federal. Esto no significa que no exista la circulación de partituras, sino que no son de tan fácil acceso como lo fuera en otros tiempos donde el género tango impregnaba todos los aspectos sociales.

De los siete tangos analizados, sólo *Para vos... ¡Campeón!*, *Cinco lucas* y *Con el Cholo* fueron editados y no tienen la exactitud, en lo que a escritura musical se refiere, que sí muestran los manuscritos de los cuatro tangos restantes. Podemos decir que este no es un detalle menor si tenemos en cuenta que el tango no es sólo el resultado de la lectura de una partitura y que su interpretación estará más alejada del producto musical que imaginó el autor, cuanto más despojada de precisión esté la partitura.

Sobre las grabaciones

El primer registro fonográfico de un tango grabado por una orquesta típica criolla corresponde a *Rosendo* interpretado por la orquesta de Greco en el año 1911.¹¹ En esta época la industria discográfica crece significativamente. El tango por lo tanto adquiere un lugar preponderante en los repertorios de los sellos editores que operan en nuestro medio, lo cual contribuyó a una difusión virtualmente masiva de la especie.

Montironi irrumpe en la escena del tango cuando este ya estaba ampliamente difundido. El autor posee una gran cantidad de grabaciones merced a su larga trayectoria y a la tendencia de la época respecto de los registros fonográficos.

Para los presentes análisis hemos trabajado con varias grabaciones, algunas de ellas en discos de vinilo, otras en formato CD y algunas sin editar. Cabe destacar que no todas reproducen exactamente la versión escrita que poseemos de las obras en cuestión. En algunos casos no está escrita la introducción, en otros las repeticiones no son exactas. En adición a esto, las partituras editadas son para piano y las grabaciones fueron hechas por una orquesta o grupos con otras formaciones.

Las partituras manuscritas presentan en su frente el título y la formación para la cual fue arreglada la obra (Trío, Orquesta, etc.). Cada una de las partituras que nos fueron cedidas para analizar, según expresó el autor, encierra la idea principal de la obra independientemente de la formación para la cual esté arreglada.

¹⁰ Ibidem, p.23.

¹¹ Cuello, Inés; Novati, Jorge. “El tango como especie constituida”. En AAVV. (1980). *Antología...*, p.20.

Sobre la música

“En las especies populares, es muy frecuente hallar elementos similares -sobre todo en el aspecto melódico- en gran parte de las composiciones que las conforman. Y es necesario que sea así, porque la suma de estos elementos constantes es lo que constituye el modelo de la especie. En algunos casos, dichas similitudes hacen que sean percibidas como parecidas; en otros, el parecido tiende a la identidad. Es que las especies populares se estructuran sobre la base de elementos conocidos (...); algunos sufren modificaciones o ajustes, hasta constituir un estilo nuevo, una nueva manera de hacer. En estos procesos, ciertos rasgos son conservados; otros, de menor fortuna, son desestimados.”¹²

De acuerdo con la cita precedente, en nuestro trabajo pudimos encontrar elementos similares o recurrentes a lo largo de la obra de Rodolfo “Cholo” Montiróni, tanto en distintas obras del compositor como así también considerando obras del género de otros autores. Estos elementos o recursos compositivos serán mencionados en cada caso particular en el próximo capítulo, en donde analizaremos detenidamente las mencionadas similitudes. En particular mostraremos la red intertextual entre los tangos *Cordialmente* y *Luthier*.

Queremos mencionar que estas aclaraciones no representan en ningún caso un juicio de valor respecto de la obra del autor, sino que son una referencia más para abordar el tema con todas las pertinencias que lo alcanzan.

En este trabajo nos hemos ocupado de los aspectos referentes al *estilo compositivo* del autor en cuestión, conscientes de que hemos dejado de lado los aspectos *interpretativos* del tango.

“Restringir cualquier género popular a sus aspectos compositivos o literarios implica una reducción artificial que prescinde del particular modo interpretativo que le es característico, simplificación a la que nosotros recurrimos solo por razones metodológicas.”¹³

Sobre la *Antología del tango rioplatense*¹⁴

A continuación se expondrá un resumen de los conceptos básicos definidos en la *Antología del tango rioplatense*¹⁵ que se utilizaron para nuestro análisis:

Sección: el tango se compone, por lo general, de tres partes, menos frecuentemente de dos, y rara vez de cuatro, separadas gráficamente por una doble barra. Esto obedece a que en cada parte comienza y concluye la exposición de un pensamiento musical acabado. La extensión común de una sección es de dieciséis compases. Es preciso consignar que muchas secciones con comienzo anacrúsico, exceden en uno o dos pulsos esta extensión, pues, contrariamente a lo que es norma en la música académica tradicional, por ejemplo, del compás final no se deduce el lapso que ocupa la anacrusis. Estas fracciones de compás no pueden ser tenidas en cuenta en las generalizaciones; por ello, en todos los casos en los que la extensión se exprese, se utilizarán números enteros.

¹² Cuello, Inés; Novati, Jorge . “Primeras noticias y documentos”. En AAVV. (1980). *Antología...*, p.34.

¹³ Kohan, Pablo. (2010). *Estudios sobre...*, p.57

¹⁴ Los conceptos que figuran a continuación fueron extraídos del capítulo sobre el estudio formal del tango en la mencionada *Antología...*, en algunos casos de manera textual mientras que en otros son una formulación personal de las ideas expresadas por los autores.

¹⁵ AAVV. (1980). *Antología...*

Cláusula: llamaremos cláusula a todo pensamiento musical con sentido cabal que encierre una sola proposición o varias íntimamente relacionadas entre sí. Una cláusula se considerará acabada cuando el compositor lo demuestre, acudiendo a una *reiteración* o *variación* del pensamiento anterior o creando uno nuevo; en suma, dando comienzo a otra cláusula, o concluyendo la sección. En casi todas las secciones que constan de dos cláusulas el autor suele emplear recursos finales distintos para conferir carácter suspensivo a la primera y conclusivo a la segunda. Esto tiene por objeto evitar que el discurso musical pierda continuidad. Todas las cláusulas se constituyen a partir de un motivo, iniciador del proceso compositivo.

Variante de cláusula: cuando dos cláusulas tienen en común la frase inicial o antecedente, y difieren en la frase consecuente, la segunda cláusula se considerará como variante de la primera.

Diferentes especies de la cláusula:

- Cláusula simple: se expresa en una frase.
- Cláusula doble: se expresa en dos frases.
- Cláusula múltiple: se expresa en tres o más frases.

Frase: es la resultante de la suma del motivo más el consecuente. Cada motivo genera un consecuente, que tiene carácter de respuesta, o reafirmación de lo que se plantea en aquél. Como el término lo indica, su existencia se debe al motivo precedente, el cual es determinante de sus características en función de las propias. Cada frase consta de un solo motivo.

Diferentes tipos de frase:

- Frase tipo 1: abarca cuatro compases. Se complementa casi siempre con otra de su especie en la cláusula doble, y con tres, en la cláusula múltiple, cuyo ámbito de expresión coincide con el de la sección.
- Frase tipo 2: abarca ocho compases.

Motivo: es el núcleo inicial de la frase aislable auditivamente y que se caracteriza por ser el elemento generador de la misma. La condición de ser aislable auditivamente, exige que el motivo posea como mínimo dos acentos, sin los cuales carecería de la estructura rítmica indispensable para posibilitar su abstracción del total de la frase mediante un acto perceptivo.

En ocasiones el motivo que mejor individualiza a una obra no es el que se propone en la frase inicial, sino el que aparece en la segunda sección. Por otra parte, es preciso señalar que hay casos en los cuales cualquiera de los motivos principales de las tres secciones permite identificar una obra: es lo que ocurre en *La cumparsita*.

Otro aspecto de particular importancia en la consideración de los motivos es el que se refiere a la tensión; los motivos del tango se elaboran en relación con un punto de tensión.

El motivo según su extensión:

- Motivos breves: son aquellos que se estructuran sobre la base de dos pulsos acentuados¹⁶.
- Motivos largos: son aquellos que incluyen más de dos pulsos acentuados.

Una diferencia entre ambas especies de motivo se relaciona con los mecanismos de respuesta utilizados para lograr la frase. En las frases generadas por motivos breves se emplea, casi con exclusividad, el procedimiento de *reiteración melorítmica*, si bien pueden producirse leves variantes melódicas determinadas por la secuencia armónica correspondiente. En cambio, las frases organizadas a partir de un motivo largo pueden acudir a la *reiteración*, rara vez estricta y casi siempre encubierta, pero también admiten complementaciones del motivo diferentes de éste y aun opuestas en carácter.

El motivo según la relación tensión-relajamiento: según la tensión resuelva o no dentro de los límites del motivo es posible distinguir dos tipos de estructura, cada una de las cuales presenta distintos mecanismos de complementación.

- Motivos cerrados: son auditivamente completos, la tensión resuelve dentro del motivo mismo. Establece relación con su consecuente.
- Motivos abiertos: presentan fuerte carácter suspensivo y se complementan con una respuesta.

Incisos: Llamamos incisos a cada una de las fracciones mínimas perceptibles en que se divide la frase. Es una consecuencia de la propia naturaleza del discurrir musical y no cumple una función estructural primordial, por lo cual sólo interesa desde el punto de vista formal. Cuando el motivo se desarrolla en un inciso, se produce una simple coincidencia entre un elemento cuyo contenido es fundamental para la comprensión del proceso compositivo y un elemento meramente formal.

¹⁶ Tradicionalmente se entiende que el pulso es inacentuado. La estructuración acentual que la percepción le impone, determinando órdenes rítmicos fundamentales (binario, en el caso del tango) es lo que se ha tenido en cuenta para hablar de pulso acentuado. Es preciso aclarar que para los tangos escritos en 4/8 se ha considerado a la corchea como pulso y para los tangos escritos en 4/4, se ha considerado a la negra como pulso.

Tomando en consideración las cláusulas constitutivas de una sección, se conforman tres grupos, cuyas características fundamentales son:

Secciones A/A:

- Se componen de dos cláusulas simples (dos frases tipo 2) o de dos dobles (cuatro frases tipo 1).
- La segunda cláusula, reiteración de la primera, suele diferenciarse de ésta por su final conclusivo.
- Los conflictos tensionales que pueden suscitarse no tienen una localización fija; si los hay, su reaparición en la segunda cláusula les resta fuerza y los invalida como factores estructurales de la sección.

Secciones A/A':

- Se componen, por lo general, de dos cláusulas dobles.
- La segunda cláusula, variante de la primera, tiene en común con ésta la frase inicial, en consecuencia, la tercera frase de la sección es igual a la primera.
- El foco tensional se localiza en el motivo de la frase final, casi siempre provocado por una inflexión armónica, y por la introducción de cambios melódicos y/o rítmicos.

Secciones A:

- Se componen, en casi todos los casos, de una cláusula múltiple constituida por cuatro frases tipo 1.

Capítulo II: Análisis musical

En este capítulo se expondrán los análisis realizados para cada uno de los siete tangos de nuestra selección:

1. *Para vos... ¡Campeón!*
2. *Cinco Lucas*
3. *Petichango*
4. *Con el Cholo*
5. *Cordialmente*
6. *Luthier*
7. *Sublime fantasía*

1. *Para vos.... ¡Campeón! (1971)*

Historia y material de trabajo

El tango *Para vos... ¡Campeón!* data del año 1971. La edición que se utilizó para el siguiente análisis es la impresa por Ediciones Musicales FERRER en dicho año. También se trabajó con la grabación de la compañía discográfica APOLO-FON, cantado por Luís Correa e interpretado por la orquesta dirigida por el autor. Cabe destacar que dicha grabación cuenta con una introducción omitida en la edición impresa. En este trabajo analizaremos solo el material expuesto en la partitura antes mencionada.

Este tango está dedicado a Carlos Monzón, sin embargo fue ejecutado en su época con tres letras distintas¹⁷.

Análisis musical

Está compuesto de dos secciones que coinciden con los tipos descritos en la *Antología del Tango Rioplatense*¹⁸. La primera **tipo A/A** y la segunda **tipo A/A'**. Ambas secciones compuestas en la tonalidad Do menor.

Sección I

La primera sección está compuesta por dos cláusulas dobles de ocho compases cada una. La primera de ellas termina en armonía de dominante lo cual le otorga carácter suspensivo y genera un nexo interclausular fuerte. La segunda termina en armonía de tónica y su diseño melódico termina en la nota Do, generando así un final de sección de carácter conclusivo.

¹⁷ Comunicación personal.

¹⁸ AAVV. (1980). *Antología...*

El foco tensional se encuentra ubicado en el penúltimo compás de la sección y está dado por el uso del II napolitano seguido de la dominante. En este compás se acentúa dicho foco tensional usando dos funciones armónicas por compás, a diferencia del resto de la sección que utiliza una por compás, característica típica de los tangos de la guardia vieja.

A su vez, esta sección está compuesta por cuatro frases arquetípicas (**a, b, a, b'**) de cuatro compases cada una. La primera frase es igual a la tercera y la segunda frase utiliza el mismo motivo que la cuarta pero difieren en su consecuente. En el siguiente cuadro se exponen características importantes de dichos motivos.

frase	tipo		extensión	relación tensión-relajamiento	diseño melódico	estructura armónica	nota final
a	1	motivo a	largo	cerrado	quebrado	I - IV	La
b	1	motivo b= motivo b'	largo	cerrado	descendente	IV - I	Mi



Cabe resaltar la función que cumple el acompañamiento en el compás cuarto, final de la primera frase, en donde la melodía sostiene un mismo sonido a lo largo de casi todo el compás. Aquí el acompañamiento se encarga de “rellenar” el espacio libre que deja la melodía para introducir el acorde de Do mayor con séptima de dominante y así dar lugar a la segunda frase que comienza en Fa menor. Esto se repite textualmente también en el compás doce.



Recordemos lo expuesto por Horacio Salgán en su *Curso de Tango*¹⁹, cuando habla de las características especiales del acompañamiento del tango, diciendo que la interrelación entre la melodía y el acompañamiento distingue especialmente al tango de otros géneros.

Luego, cuando habla del acompañamiento del tango melódico o cantado, como en este caso, expone:

“El acompañamiento debe elaborarse de manera tal que apoye, sostenga, brinde el marco necesario, prepare la frase siguiente (...) Generalmente, en el acompañamiento pueden encontrarse espacios para el agregado de ideas y notas complementarias, sin necesidad de enturbiar la melodía (...) Es función del acompañamiento no sólo suministrar el ritmo necesario, sino también el de cubrir los espacios libres que deja la melodía.”²⁰

Sección II

Esta sección comparte varias características estructurales con la primera, estas son: estar compuesta por dos cláusulas dobles de ocho compases cada una, que la primera de ellas termine en armonía de dominante (carácter suspensivo, nexo interclausular fuerte) y que la segunda termine en armonía de tónica y su diseño melódico en la nota Do (final de sección de carácter conclusivo).

Aquí también podemos observar el foco tensional de la sección ubicado en el penúltimo compás, sólo que esta vez, está dado por el uso del VI grado con séptima mayor seguido de la dominante con la novena agregada. Este compás, al tener dos funciones armónicas, acentúa el foco tensional. El resto de la sección utiliza una función armónica por compás (excepto en el compás 29, que se utilizan dos).

Esta sección se puede dividir en cuatro frases arquetípicas (**a**, **a'**, **a**, **b**) en donde la primera frase es igual a la tercera. Si observamos los melogramas que a continuación se exponen podremos ver la similitud rítmica e interválica entre **motivo a**, **consecuente a**, **motivo a'** y **consecuente a'**.

The image displays musical notation for four phrases, grouped into two pairs. Each pair consists of a 'motivo' and a 'consecuente'. The notation is in 4/8 time and B-flat major. The first phrase, 'frase a', shows 'motivo a' and 'consecuente a'. The second phrase, 'frase a'', shows 'motivo a'' and 'consecuente a'' with a triplet in the final measure. The notation includes a 3-measure triplet in the final measure of 'consecuente a''.

¹⁹ Salgán, Horacio. (2001). *Curso de...*

²⁰ Ibidem, p.35.

La última frase de la sección se construye con nuevos componentes, no expuestos anteriormente. Utiliza un **motivo b**, breve-cerrado, que su consecuente triplica en largo.



A continuación se expone un cuadro a manera de síntesis. Aquí también podremos ver la insistencia en el uso de interdominantes cada dos compases, a lo largo de casi toda la sección.

frase	tipo		extensión	relación tensión-relajamiento	estructura armónica	nota final
a	1	motivo a	largo	cerrado	V7 - I	Do
		consecuente a	largo	abierto	V7/III - III	Sol
a'	1	motivo a'	largo	cerrado	V7/V - V	Si
		consecuente a'	largo	abierto	VI - V	Sol
a	idem frase a					
b	1	motivo b	breve	cerrado	V7/IV - IV	Fa

Conclusión

Valiéndonos del análisis realizado podemos concluir que, en lo referido al aspecto formal y melódico, los esquemas generales y procedimientos compositivos en ambas secciones de *Para vos... ¡Campeón!* coinciden con los tipos estructurales establecidos por Irma Ruiz y Néstor Ceñal en la *Antología del Tango Rioplatense*²¹.

En el aspecto armónico podemos observar el uso constante de interdominantes (o dominantes secundarias) en la segunda sección, así como también el uso del II napolitano y eventuales alteraciones accidentales para enriquecer el color de algunos acordes.

Cuando Pablo Kohan habla del aspecto armónico en la obra de Raúl De Los Hoyos (1902-1989) hace referencia a que el compositor utilizaba procesos de alta elaboración (cambios de modo dentro de frases, acordes disminuidos, cadenas de dominantes). Así también cuando analiza el estilo compositivo de Enrique Delfino (1895 - 1967) encuentra cambios de modo internos, indefiniciones tonales, empleo extensivo de dominantes secundarias, “desvíos” hacia grados no habituales, secuencias modulantes, etc.

Teniendo en cuenta los procedimientos armónicos estudiados por Kohan, en la obra de artistas que ingresan al escenario del tango en la Guardia Nueva, nos inclinamos a pensar que *Para vos... ¡Campeón!* utiliza un lenguaje armónico similar al de los tangos de mitad de siglo XX.

²¹ Ceñal, Néstor; Ruiz, Irma. “La estructura del tango”. En AAVV. (1980). *Antología...*

2. Cinco lucas (1971)

Este tango se llama *Cinco lucas* a raíz de que Rodolfo Montironi vendió el tango *Glorioso Newell's Old Boys* por un precio de “cinco lucas”, jerga utilizada en aquel entonces. Al igual que *Para vos... ¡Campeón!*, el tango data del año 1971 y la edición que se utilizó para el análisis es la impresa por Ediciones Musicales FERRER en ese mismo año. La compañía discográfica APOLO-FON grabó este tango cantado por Luis Correa e interpretado por la orquesta dirigida por el autor.

Este tango cantado está formado por dos secciones en Sol menor. Siguiendo la partitura, la indicación al *segno* nos lleva a repetir la primera sección variando los últimos cuatro compases. Estas variaciones no son significativas, por eso no serán tomadas en cuenta en nuestro análisis.

Sección I

Esta sección coincide con los tipos descritos por la *Antología del Tango Rioplatense*. Es una **sección A/A** compuesta por dos cláusulas simples de ocho compases cada una. La función interclausular es asumida por la respuesta de la primera frase que termina en armonía de dominante, provocando un nexo interclausular fuerte. La segunda cláusula termina en armonía de tónica y la melodía en la nota Sol, dando carácter conclusivo a toda la sección.

La primera frase coincide con la primera cláusula, es decir, abarca ocho compases (frase tipo 2) y es generada a partir de un motivo largo-abierto. Su diseño melódico presenta como característica principal la nota repetida, grados conjuntos y también utiliza un salto de tercera. Está estructurado sobre armonía I – II7 – I. Esta frase se completa con una respuesta compuesta por variaciones sucesivas del motivo (variación 1, 2 y 3), es decir, que no aporta información nueva sino que reitera la expuesta por el motivo variándola.

motivo a 

respuesta 

La segunda y última frase de la sección, coincidente con la segunda cláusula, es una reiteración textual de la primera salvo por su último inciso que se presenta levemente variado. Este recurso sirve para preparar el foco tensional de la sección,

ubicado en el penúltimo compás, dado por el uso de armonía de subdominante y dominante que resuelve en el último compás de la sección.

frase	tipo		extensión	relación tensión-relajamiento	diseño melódico	estructura armónica	nota final
a	2	motivo a	largo	abierto	quebrado	I - II7 - I	Re

Sección II

Esta sección no coincide con los tipos descritos por la *Antología del Tango Rioplatense*, aunque podría pensarse como una **sección B/B'** en la que la reiteración de la **frase a** no es estrictamente textual y las **frases a' y b** abarcan cinco y seis compases respectivamente, es decir, no son de tipo 1.

Esta sección está compuesta por dos cláusulas dobles, irregulares, de nueve y once compases respectivamente, ambas de carácter conclusivo por terminar en armonía de tónica. El nexo interclausular es débil. Podemos decir que la segunda cláusula es variante de la primera ya que ambas tienen una frase inicial muy similar.

A su vez, podemos dividir esta sección en cuatro frases (**a, a', a, b**) la primera de cuatro compases (tipo 1), la segunda y tercera de cinco, y la última de seis compases.

La primera frase es generada a partir de un motivo breve-cerrado de estructura armónica estática y su consecuente elabora la información que éste presenta. Pensando que esta frase regionaliza Sib mayor (III grado) podemos decir que el motivo está estructurado sobre armonía de V grado.

La segunda frase utiliza un **motivo a'** que es idéntico al **motivo a**, sólo que está escrito una tercera menor más abajo y está estructurado sobre armonía de dominante.



La última frase de la sección se construye con nuevos componentes con el fin de destacar la cadencia final. Su motivo tiene la misma estructura rítmica que el **motivo a** y su diseño melódico presenta grados conjuntos descendentes. Está construido sobre armonía de V7/IV – IV (inflexión al IV grado) y en el tercer compás del consecuente se produce el foco tensional de la sección.

Esta sección se caracteriza por el uso de puentes que sirven para fortalecer los nexos entre motivo y consecuente y entre frases. Este recurso distingue en forma decisiva a este tango de aquellos que fueron compuestos en la Guardia Vieja. A continuación se exponen dichos puentes.

Puente entre el **motivo a** y su **consecuente**: secuencia ascendente de acordes que comienza en Fa mayor y termina en Do menor con séptima de dominante.



Puente entre la **frase a** y la **frase a'**: secuencia descendente de acordes con séptima de dominante.



Puente entre el **motivo a'** y su **consecuente**:



Puente entre el **motivo a** de la tercera frase y su **consecuente**:



Puente entre el **motivo b** y su **consecuente**: Do menor, Re mayor con séptima de dominante, Sol mayor con séptima de dominante y Do menor. Este puente cumple la función de reafirmar el acorde Do menor sobre el cual concluye el motivo.



Conclusión

Cinco lucas, a pesar de ser un tango compuesto en el año 1971, mantiene en gran parte el estilo compositivo de los tangos de la Guardia Vieja, aunque con algunas excepciones, entre ellas: el uso de dos funciones armónicas por compás y en la segunda sección, frases que abarcan cinco y seis compases. También, como se expuso anteriormente, el uso de puentes en favor del nexo entre motivo y consecuente, y entre frases, es un recurso que aleja a este tango de aquellos compuestos hasta el año 1920.

3. *Petichango* (1982)

Petichango es un tango instrumental compuesto en París en abril de 1982. Este análisis se realizó con la partitura de *Bandoneón A*, la cual encierra todos los aspectos melódicos, armónicos y formales necesarios para dicho análisis (tal como fue indicado en la página 6 del presente trabajo).

En esta partitura podemos observar un tipo de escritura más detallado o evolucionado que en las de Ediciones Musicales FERRER del año 1971. *Petichango*, a diferencia de los dos primeros tangos analizados, es un tango instrumental que tiene como protagonista al bandoneón. Suponemos que ésta es una de las razones por la cual la escritura musical es detallada en profundidad. El uso de acentos, ligaduras de expresión, indicaciones de articulación y demás indicaciones, abundan en esta partitura.

Pudimos observar en los dos análisis anteriormente expuestos, que esos tangos tienen un alto grado de “parentesco” con los de la Guardia Vieja. Desde el punto de vista formal, *Petichango* presenta una estructura que se separa de la de estos tangos ya que, sus dos secciones principales, forman una unidad que cobra sentido lógico estando en conjunto. Según Pablo Kohan esta característica aparece en la Guardia Nueva con los tangos de Pedro Maffia (1899 – 1967).

“Los tangos de Maffia son las sumatorias de las partes, siendo la obra una totalidad en la que cada una de ellas, con sus características, se complementa con las restantes. Esto constituye un aporte fundamental ya que, hasta la época, las secciones de un tango no parecían cumplir una función específica en la globalidad de la pieza, sino que ésta era una sucesión de partes individuales. Para corroborar esta afirmación, basta con recordar un sinnúmero de tangos en dos secciones, cada una de las cuales era creada por dos autores que trabajaban por separado.”²²

La mano derecha del bandoneón es la encargada de dibujar toda la melodía mientras que la mano izquierda se ocupa del acompañamiento armónico y por momentos adorna a la melodía con terceras.

Para ordenar nuestro análisis delimitaremos cada una de las “partes” del tango para poder describirlas y analizarlas.

introducción (7) (1 – 7)		
sección I (18) (8 – 25)	cláusula I (9) (8 – 16)	frase a (5)
		frase b (4)
	cláusula II (9) (17 – 25)	frase a' (5)
		frase b' (4)
transición (4) (26 – 29)		
sección II (12) (30 – 41)	frase c (5)	
	frase d (4)	
	frase e (3)	
variación (19) (43 – 61)		

²² Kohan, Pablo. (2010). *Estudios sobre...*, p.30.

Con respecto a la forma podemos decir que, siguiendo los *signos de repetición* que se encuentran en la partitura, al terminar la **sección I** se repite la **introducción** y la **sección I** para luego “saltar” directamente a la **variación**.

Introducción

La introducción está basada en un motivo que se desarrolla sobre armonía I - V7/II - II - V7 - I usando dos funciones armónicas por compás. Esta secuencia se reitera dos veces consecutivas para dar comienzo y fin a la introducción. El motivo aquí presente será retomado luego en la **sección II** para su desarrollo.

Sección I

Está compuesta por dos cláusulas dobles de las cuales la segunda es variante de la primera.

La primera frase de ésta sección es generada a partir de un **motivo a** largo-cerrado y su complemento transpone parte del motivo una segunda mayor más arriba. Esta primera frase está precedida por una idea musical corta, de un compás de duración, la cual será denominada como **idea introductoria a**.

La segunda frase es generada a partir de un **motivo a'** y a su vez esta frase es precedida por una **idea introductoria a'**.

The musical score is presented in two systems. The first system, labeled 'Introducción', shows a treble and bass clef. The treble clef contains a triplet of eighth notes (idea introductoria a) followed by a sequence of eighth notes (motivo a) with a 5-measure rest and a trill. The bass clef contains a whole note chord (I), a half note chord (I6), a quarter note chord (II7), and a quarter note chord (V7). The second system, labeled 'Sección I', shows a treble and bass clef. The treble clef contains a triplet of eighth notes (idea introductoria a') followed by a sequence of eighth notes (motivo a'). The bass clef contains a whole note chord (I) and a quarter note chord (V).

Podemos observar en el melograma expuesto que la primera frase tiene un acompañamiento de mano izquierda que consiste en un ostinato rítmico 3+3+2 que luego se mantendrá a lo largo de tres compases. Montironi utiliza este ostinato o acentuación 3+3+2, junto con un grupo de variantes del mismo, numerosas veces a lo

largo de este tango. A continuación se exponen algunos compases de *Petichango* en donde se pueden ver las distintas variantes antes mencionadas.

compás 15 

compás 24 

compás 45 

compás 53 

Según describe Gabriela Mauriño en su artículo “Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla”²³, esta acentuación 3+3+2 es un tratamiento rítmico heredado de las orquestas de Julio De Caro y Alfredo Gobbi que luego Piazzolla elaboró, amplió y sistematizó hasta hacer de dicha acentuación una característica distintiva de su obra.

Rodolfo Montironi utiliza en *Petichango* diferentes variantes de esta acentuación piazzolliana, escritas tanto para la mano izquierda como para la mano derecha del bandoneón. En algunos casos el autor escribe dicho ritmo en corcheas acentuando la primera, cuarta y séptima, en otros lo escribe en semicorcheas con acentos sobre la primera, séptima y trecena.

La segunda frase utiliza un acompañamiento que “aprovecha” las notas largas de la melodía para rellenar con semicorcheas.

A lo largo de esta primera sección, el bajo aparece enriquecido muchas veces por cromatismos para pasar de un grado a otro, también utiliza la superposición de segundas menores a manera de “clusters” y alteraciones accidentales para dar color a algunos acordes. Todos estos recursos dan como resultado una armonía más rica y variada que en los tangos analizados hasta ahora en este trabajo.

Transición

Comienza con una **idea introductoria t** no expuesta anteriormente, abarca un compás. En los tres compases restantes se trabaja con un **motivo t** que más tarde volverá a aparecer en la **frase e** de la **sección II**. En ellos se usa la misma secuencia armónica que en la **introducción** sólo que con algunos cambios. Entre el I y V7/II intercala el VII modal con séptima de dominante y por momentos utiliza una función armónica por compás en vez de dos.

idea
introductoria t **motivo t**



I VII7 V7/II II

²³ Mauriño, Gabriela. “Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla”. En García Brunelli, Omar (Comp.). (2008). *Estudios sobre la obra...*

Sección II

La primera frase de esta sección retoma el motivo utilizado en la **introducción** pero levemente variado, él mismo es transpuesto dos veces a lo largo de la frase. La secuencia armónica se mantiene casi idéntica a la de la **introducción** pero con pequeños cambios. En particular en el primer compás de la frase (compás 30) se utilizan movimientos cromáticos de las voces (mano izquierda) para pasar del I grado al V7/II.



El último compás de ésta frase termina en tónica sólo que ahora se le agrega la séptima de dominante para así introducir la segunda frase de la sección, la cual comienza en Do menor.

La segunda frase mantiene una secuencia armónica y motivo similar a la de la primera frase, sólo que en este caso, la frase regionaliza Sib mayor. O sea que la secuencia Am – D7 – G de la primera frase, pasa a ser Cm – F7 – Bb en la segunda.

La tercer y última frase de esta sección retoma el **motivo t** de la **transición**, como bien ya dijimos, respetando la armonía exactamente como aparece por primera vez.

Variación

Horacio Salgán señala que la variación es un recurso que consiste en contraponer cuatro semicorcheas a cada negra en un compás de cuatro cuartos y que trata de tomar como base algunas de las partes ya oídas, componiendo sobre ellas una variación. También dice que es usada comúnmente como un recurso dinámico y que en general se utiliza como final de un tango.²⁴

La variación de este tango comienza con una “idea introductoria” casi idéntica a la **idea introductorio t** (de la transición), salvo por las últimas tres semicorcheas. En adelante se desarrollan tres compases de variación (c.44 a c.46) utilizando armonía idéntica a la de la **transición** y en los tres compases siguientes (c.47 a c.49), armonía casi idéntica a la de la **introducción**.

Luego se intercalan dos compases con un ritmo característico, la síncopa.



²⁴ Salgán, Horacio. (2001). *Curso de...*, p.40.

Cuando Horacio Salgán describe los esquemas rítmicos más usados en el tango nos dice: “Este grupo de esquemas, cuya presencia es sin duda la más frecuente, actúa a modo de centro alrededor del cual giran y al que vuelven prácticamente todas las variantes. Son fundamentalmente los denominados Cuatro, Dos y la Síncopa.”²⁵ Podemos observar en el melograma antes expuesto una variante de la síncopa, en donde el primer sonido es mantenido a lo largo de todo el compás por la mano izquierda del bandoneón mientras la mano derecha “dibuja” el resto de la síncopa.

Conclusión

En *Petichango* podemos observar un lenguaje compositivo más rico, variado y completo que en los dos tangos que se analizaron anteriormente. La utilización de cromatismos, segundas menores o “clusters”, alteraciones accidentales, interdominantes y regionalizaciones tonales hablan de un lenguaje armónico “más moderno” que en los tangos precedentes.

Además la presencia de una **introducción**, una **transición** que une ambas secciones y una **variación** final, son recursos que enriquecen la estructura formal del tango en cuestión y lo separan de los compuestos en el año 1971.

²⁵ Ibidem, p.46.

4. Con el Cholo (1985)

Historia y material de trabajo

Este tango fue analizado a partir de la partitura impresa por Editorial Musical Korn Intersong, editada en septiembre de 1985, para piano y bandoneón (el cual sólo participa sobre final de la obra).

Es conveniente aclarar que en dicha partitura figura el nombre de Eduardo Lettera sin especificar cuál fue su participación en el tango. Según palabras del autor, Lettera se acercó a Montironi con un esbozo de una melodía con la intención de que Montironi la “armonizara” y con la promesa de que sería llevada a la editorial. Montironi aceptó la propuesta pero terminó componiendo un tango integralmente nuevo, es decir, sin uso de aquella melodía.

Por lo tanto el nombre de Lettera finalmente figura en la partitura a raíz de su participación, podríamos decir, puramente “administrativa”. Esta situación era muy común en la época.²⁶

Para realizar este análisis también se trabajó con un archivo midi, resultado de la transcripción de la obra a un soporte sonoro.

No hay grabaciones disponibles de esta obra.

Análisis musical

Este tango está compuesto de dos secciones que coinciden con los tipos descritos en la *Antología del Tango Rioplatense*²⁷. Cada una de ellas consta de dieciséis compases, tanto la primera como la segunda son **secciones A/A**, ambas conformadas por dos frases tipo 2.

El tango está escrito en la tonalidad de La menor.

Sección I

Aquí se presenta el motivo de esta primera sección, el cual es largo-abierto, su diseño melódico es ascendente y en él predominan grados conjuntos. Dicho motivo está construido sobre una armonía I – IV. En este tango tanto como en otros del autor, las apoyaturas son un elemento medular ya que su uso es constante. Al respecto afirman J. Novati e I. Cuello:

“Otro rasgo sustancial en la melodía del tango es la utilización de la apoyatura, o sea la articulación de la melodía sobre una nota extraña al acorde (...) En algunos casos, como se vio, pueden estar bordadas con el típico tresillo de semicorcheas (...) característica tan propia de la especie.”²⁸

²⁶ Comunicación personal.

²⁷ AAVV. (1980). *Antología...*

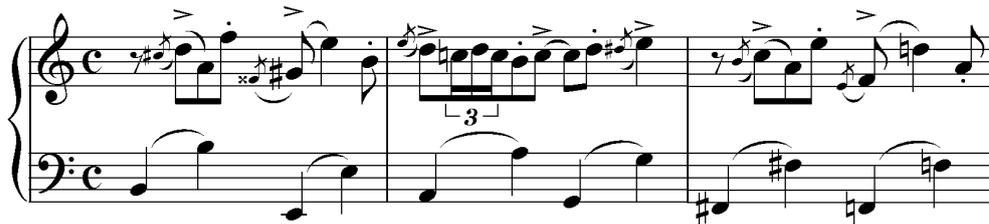
²⁸ Cuello, Inés; Novati, Jorge. “Primeras noticias y documentos”. En AAVV. (1980). *Antología...*, p.40.

Como dijimos anteriormente, esta primera sección está conformada por dos frases tipo 2. Las sucesivas elaboraciones del **motivo a** son las que le otorgan unidad y coherencia a la primera frase de esta sección. Éstas no están relacionadas únicamente con las apoyaturas sino también con otros elementos tales como el acompañamiento de mano izquierda del piano, tal como lo expresa Horacio Salgán:

“El bajo es el cimiento del edificio sonoro y una buena marcha del mismo contribuye no sólo a un buen efecto armónico, sino que incide sobre el ritmo, sobre la dinámica del pasaje, etc.”²⁹

En el mencionado apartado del libro, el autor explica y ejemplifica diversas formas de acompañamiento del bajo. En la primera frase de esta sección Montironi utiliza un bajo en cuatro y por intervalo de octavas. Se utiliza el salto de cuarta o descenso por grado conjunto y en algunos casos se presentan cromatismos. Este procedimiento podríamos considerarlo como propio del autor ya que, de la manera específica en que lo desarrolla Rodolfo Montironi durante esta primera frase, no ha sido encontrado en los escritos estudiados para el presente trabajo.

La utilización de este tipo de bajo es a su vez un condicionante de la armonía ya que, gracias su construcción, la resultante es un ritmo armónico de dos funciones por compás. Por otro lado dicha armonía no es de gran densidad pues finalmente, a pesar de que el bajo ejecuta 4 negras, los sonidos son sólo dos. De esta manera se presentan los acordes desplegados en lugar de sucederse en simultáneo más de dos sonidos a la vez, como acontece en otros fragmentos del tango.



La segunda frase de esta sección comienza con el **motivo a'**, variado levemente en con respecto al **motivo a**. Este **motivo a'**, al igual que en el comienzo de la obra, se presenta sin ningún tipo de acompañamiento. Salgán denomina a estos pasajes como “pasajes de enlace”, cuya función es ser un puente entre dos partes. Esto sólo se cumple en el **motivo a'**, que hace de enlace entre la primera y segunda frase.



²⁹ Salgán, Horacio. (2001). *Curso de...*, p.36.

frase	tipo		extensión	relación tensión-relajamiento	Diseño melódico	estructura armónica	nota final
1	2	motivo a	largo	abierto	ascendente	I - IV	Fa
2	2	motivo a'	largo	abierto	ascendente	I - IV	La

Los primeros compases de esta segunda frase presentan un bajo con un comportamiento distinto al de la primera. Aquí Rodolfo “Cholo” Montironi utiliza un bajo en cuatro que Salgán describe como “...bajo en marchas, que sin dejar de cumplir su función de tal, se mueve dentro de su área en un sentido casi melódico...”³⁰



Sección II

Esta sección está compuesta por dos frases tipo 2 de ocho compases cada una.

La primera de ellas presenta un **motivo b** con diseño melódico ascendente en donde se pueden percibir saltos interválicos. Este motivo está construido sobre armonía IV-V7-I y su posición melódica es de quinta. Aquí el bajo utiliza una combinación de los elementos empleados en la primera sección pudiéndose observar grados conjuntos, acordes desplegados y octavas.

La melodía no presenta apoyaturas ni adornos de ningún tipo en contraste con la sección anterior. También en ella aparecen valores con puntillo ausentes anteriormente.

La armonía es más densa que en la primera sección, ya que aquí el compositor le da una particular importancia a la mano derecha otorgándole una gran cantidad de acordes, recurso que es intensamente explotado durante esta primera frase.

motivo b

**puente
(compás 20)**

Por otro lado, podemos observar en el compás 20 el uso de una secuencia de acordes (o puente) para introducir el V7/IV. Mientras la melodía permanece en un mismo sonido el resto de las voces se mueve casi siempre por cromatismo. Podemos

³⁰ Idem.

afirmar que este recurso ya fue utilizado por el compositor de forma similar en el compás 4 del tango *Para vos... ¡Campeón!*, también en ese caso para introducir el V7/IV.

La segunda frase de esta sección tiene como particularidad la participación del bandoneón. El piano repite idénticamente la idea que expuso en la primera frase de la sección (salvo por los últimos 2 compases), mientras que el bandoneón presenta una variación.

Horacio Salgán dice al respecto: “El uso simultaneo de la variación y la contra melodía suele ser de gran efecto y se han logrado con esta feliz combinación, finales muy hermosos.”³¹

Esta situación es precisamente la que podemos observar sobre el final de este tango.

Bandoneón

Coda

Para concluir la obra el compositor introduce una coda de cuatro compases de duración formada por un descenso cromático de acordes para ambas manos, lo cual es un pasaje de gran virtuosismo y efecto sonoro.

El penúltimo compás utiliza ritmo de síncopa de manera similar a la que aparece en *Petichango*, en donde la mano izquierda marca el primer pulso y la derecha responde completando la síncopa.

Conclusiones

Podemos concluir que *Con el Cholo* presenta una variedad de elementos que son expuestos y combinados de manera eficaz y precisa a lo largo del tango. Esto nos habla de un trabajo compositivo de gran detalle y una búsqueda orientada hacia la optimización de los recursos.

La aparición del bandoneón (o de cualquier instrumento solista) sobre el final de una obra es un elemento del que no hay precedente en las fuentes que conforman el marco teórico del presente trabajo, por lo que podemos decir, que desde la óptica de este análisis es un rasgo propio del compositor.

³¹ Ibidem, p.41.

5. *Cordialmente* (1992)

Historia y material de trabajo

Este tango fue analizado a partir de un manuscrito del compositor, originalmente para piano, compuesto en París y data del año 1992.

También se trabajó con un archivo midi, resultado de la transcripción de la obra a un soporte sonoro.

No hay grabaciones disponibles de este tango ni partituras editadas. *Cordialmente* fue interpretada en Europa por el compositor junto al dúo de Horacio Salgán y Ubaldo de Lío.³²

Análisis musical

Este tango está compuesto de dos secciones que coinciden con los tipos descriptos en la *Antología del Tango Rioplatense*³³. La primera de estructura interna (**a, b, a', c**) y la segunda (**a, b, a, a'**). Esta obra está escrita en la tonalidad de Sol mayor.

Cabe resaltar que *Cordialmente* es el primero de los tangos hasta ahora analizados que presenta indicaciones de dinámica. Se utiliza la indicación “*p*” (piano) en dos ocasiones y la indicación “*cresc*” (creciendo) solamente una vez.

Sección I

Comienza con una introducción de tres compases donde se expone material que luego será desarrollado en el transcurso de la obra, tal como la fórmula cadencial:

II-V7-I que se utilizará en el 70% de los finales de frase del tango.

También presenta un recurso que será utilizado tanto en éste como en otros tangos del autor, que consiste en dejar un compás como nexos entre una idea musical y otra; a cargo de la mano izquierda del piano, teniendo la mano derecha una función meramente armónica.

Esta primera sección está compuesta por una cláusula múltiple, la cual se expresa en cuatro frases (**a, b, a', c**).

El desarrollo de la cláusula se produce por elaboraciones sucesivas del motivo que se expone en la **frase a**. Dicho motivo no presenta las características descriptas en la *Antología del tango rioplatense*³⁴: que sea aislable auditivamente y que posea como mínimo dos pulsos acentuados.

Podemos decir que esta **frase a** está elaborada a partir de una idea musical que, por no cumplir las condiciones antes mencionadas, llamaremos elemento generador. Este elemento, generador de la frase, es la cuarta justa, que se presentará tanto por salto como por grado conjunto descendente.

³² Comunicación personal.

³³ AAVV. (1980). *Antología...*

³⁴ Idem.



También podemos observar el movimiento del bajo por grados conjuntos. Este movimiento le otorga una característica melódica al mismo.

Podemos decir que Juan Carlos Cobián fue uno de los precursores de dicha herramienta compositiva.³⁵

El diseño melódico es descendente y su ritmo armónico es de dos funciones armónicas por compás.

Esta primera frase finaliza sobre la fórmula cadencial II-V7-I.

La segunda frase o **frase b** tiene un diseño melódico similar al de la primera frase enriquecido con una mayor cantidad de apoyaturas y la aparición del tresillo, elemento presente a lo largo de toda la obra estudiada del compositor.

Por otro lado Montirón pone énfasis en esta frase en los recursos armónicos sobre los que fue compuesta la melodía. Ésta fue desarrollada sobre una armonía de la tonalidad homónima (Sol menor), por lo cual, aparecen en la melodía notas ajenas a la tonalidad pero que por ser éstas de la tonalidad homónima, permiten que el discurso musical se mantenga unificado.

La tercera frase o **frase a'** varía el ritmo de la primera frase de la forma siguiente:



Este nuevo patrón rítmico luego será utilizado en la **sección II** del tango.

La **frase a'** comparte con la **frase a** la armonía sobre la cual fue compuesta y la melodía, al presentarse con otros valores rítmicos, agrega o quita algunas notas de la primera frase. Podemos decir que, salvo esos pequeños cambios, ambas frases son casi idénticas.

También aquí utiliza para finalizar la fórmula cadencial II-V7-I.

La cuarta y última frase de esta sección se introduce en el momento de mayor tensión de la sección, provocada por la idea musical en la mano derecha del piano, en valores irregulares y en tesitura aguda; aquí aparece la nota más aguda de la obra.

³⁵ Kohan, Pablo. (2010). *Estudios sobre...*, p.70.

También podemos observar como elemento nuevo las semicorcheas y a su vez se compactan y fusionan todos los elementos utilizados en las frases anteriores, tanto rítmica como armónicamente.

Melódicamente esta frase tiene un comportamiento ascendente, algo inusual dentro del género, mientras que la última frase de la sección tiene direccionalidad descendente.

Una vez más la fórmula cadencial para el final de esta frase es: II-V7-I.

Al finalizar la sección I comienza una pequeña transición de 4 compases (o puente) sobre armonía de V grado.

Dicha transición aparecerá en otros tangos del mismo autor.

frase	tipo		extensión	relación tensión-relajamiento	diseño melódico	estructura armónica	nota final ³⁶
a	1	motivo a	breve	cerrado	descendente	I-V/II (VI)	-
b	1	motivo b	breve	cerrado	ascendente	I-IV	-
a'	1	motivo a'	breve	cerrado	descendente	I-V/II (VI)	-
c	1	motivo c	breve	cerrado	ascendente	I-II	-

Sección II

La segunda sección también está conformada por cuatro frases. Todas ellas comparten material con las frases de la **sección I**. A su vez dos de ellas son idénticas entre sí (**frase a'**).

Esta frase es rítmica y armónicamente idéntica a la **frase a** de la sección I, lo cual le otorga unidad al discurso musical.

La diferencia radica en la melodía, construida por saltos. Esta construcción melódica se presenta aquí por primera vez en la obra:



La **frase b** de esta sección está construida sobre la misma armonía que la **frase b** de la **sección I**, por lo que es de notarse la presencia de notas alteradas, ajenas a la tonalidad.

Su diseño melódico es ascendente y, al igual que la **frase b** de la **sección I**, presenta valores rítmicos cortos, otorgándole homogeneidad al discurso musical y permitiendo así que se pueda percibir como un elemento familiar a las frase con la cual comparte su designación.

³⁶ Dado que en este tango no se pueden percibir motivos como los descritos en la *Antología del tango rioplatense*, no nos detendremos en este punto (nota final) por no resultar de relevancia en el tipo de análisis que se llevó a cabo con el presente tango.

Las **frases b y b'** fueron construidas sobre una armonía con una particularidad: son acordes que presentan séptima y no presentan quinta.

Aquí también podemos apreciar la repetida fórmula cadencial: II-V7-I.

Este tango finaliza con una variación construida sobre la armonía de la **frase c** de la primera sección.

La presencia de dicha variación nos indica que es un tango que si bien conserva algunas características de la Guarda Vieja en su estructura, tiene más correspondencia con la corriente evolucionista, ya que las primeras variaciones que se oyeron fueron ejecutadas por los bandoneones del Sexteto Julio de Caro, considerado el precursor de la corriente antes mencionada.³⁷

Sobre el final de la variación podemos observar que el compositor utiliza la introducción de la obra como coda, recurso que como veremos más adelante emplea en algunas de sus obras.

Frase	Tipo		Extensión	Relación Tensión-Relajamiento	Diseño melódico	Estructura armónica	Nota final
a''	1	Motivo a''	Breve	Cerrado	Quebrado-Descendente	V/II - II	-
b'	1	Motivo b'	Breve	Cerrado	Ascendente	IV - VII	-
a''	idem frase a''						
-	1	Variación	-	-	-	-	-

No haremos un análisis profundo de la variación ya que esta forma de expresión musical surge como un despliegue de virtuosismo del bandoneonista y muchas veces sólo tiene en común con el tema, como en este caso, la armonía sobre la cual fue escrita.

Conclusiones

Podemos concluir que este tango presenta muchos elementos que nos permiten percibir un discurso musical completamente homogéneo y acabado.

Cordialmente presenta una estructura “arquitectónica” simétrica. Todas las ideas musicales aparecen en el “mismo” lugar pero con ligeras variaciones que cumplen una doble función antagónica: que se perciba como algo nuevo y que sea familiar a lo que ya pasó. Para lograr esto el compositor utiliza para las frases similares, los mismos ritmos o las mismas armonías.

Por otro lado, en los cuadros que se presentaron, podemos observar como el compositor intercala los diseños melódicos de las frases de manera simétrica, esta herramienta le otorga al tango la simetría antes mencionada y variedad tímbrica a ideas similares.

³⁷ Gallo, Ramiro. *Curso de...*

6. *Luthier*

Historia y material de trabajo

Este tango compuesto por Rodolfo “Cholo” Montironi y poesía de Rogel De’Niz, está dedicado al luthier Patrick Arguence. En la partitura no figura la fecha de composición del mismo, pero sabemos que fue escrito cerca de 1992, año de composición de *Cordialmente*, época en la que Rodolfo Montironi trabajó en la tanguería “Trottoirs de Buenos Aires” en París, según él mismo nos informó.

Su estructura abarca cuatro secciones, rasgo que lo distingue de los cinco tangos analizados anteriormente, cada uno de los cuales está compuesto de dos secciones.

Este tango tiene partes instrumentales y partes cantadas, la parte cantada comienza en la tercera sección con la indicación “voz”. En adición a esto hay dos recitados, uno que comienza a mitad de la primera sección con la indicación “recitado” y otro que comienza en la cuarta sección con la indicación “recitado final”.

A pesar de que este tango está compuesto para bandoneón solo, podemos encontrar la indicación “**tutti**” al comenzar la segunda sección y la indicación “**orquesta**” al terminar la tercera sección. Esto nos hace suponer que quizás el autor haya puesto estas indicaciones pensando en un futuro arreglo para orquesta.

Es importante resaltar que, de los tangos hasta ahora analizados, éste es el primero en utilizar indicaciones de *tempo* (con excepción de *Petichango*, que presenta la indicación “*poco rall*” en el compás 24).

En *Luthier* podemos encontrar las indicaciones “*cantabile ed. lento*” y “*tempo di tango*”, así como también las indicaciones de cambio de tiempo “*rit*”, “*rall poco a poco*” y “*rall molto*”.

En especial se distingue de los tangos anteriores por presentar una modulación. El tango comienza en Re mayor y al terminar la tercera sección modula a Sol mayor para terminar en esa tonalidad. Todos los tangos antes analizados empiezan y terminan en la misma tonalidad.

Luthier utiliza indicaciones de dinámica a diferencia de los cuatro primeros tangos analizados que no presentan ninguna.

No hay grabaciones hechas de este tango.³⁸

Análisis musical

Con el fin de ordenar nuestro análisis delimitaremos las diferentes “partes” del tango en el siguiente cuadro.

³⁸ Comunicación personal.

sección I (16) (1 – 16)	<i>cantabile ed. lento</i>	frase a (9)
		frase a' (7) (recitado)
sección II (16) (17 – 32)	<i>tempo di tango</i>	frase a (4)
		frase b (4)
		frase c (4)
		frase a (4)
puente en Re (4) (33 – 36)		
sección III (12) (37 – 48)	(voz)	frase a (8)
		frase a' (4)
enlace para modular a Sol (5) (49 – 53)		
puente en Sol (4) (54 – 57)		
sección IV (13) (58 – 70)	<i>cantabile ed. lento</i> (recitado final)	frase a (8)
		coda (5)

Sección I

La primera sección de este tango abarca dieciséis compases y está compuesta por dos cláusulas que llamaremos atípicas por tener nueve y siete compases de duración respectivamente. Son cláusulas simples ya que cada una de ellas se expresa en una sola frase (coincidente con la cláusula).

La primera frase está estructurada a partir de un **motivo a** largo-abierto construido sobre armonía I – V, precedido por una **idea introductoria a'**. Su consecuente se puede dividir en tres partes de las cuales las dos primeras son transposiciones del motivo y la última aporta nueva información. Esta frase utiliza una función armónica por compás excepto en el penúltimo compás que se utilizan dos.

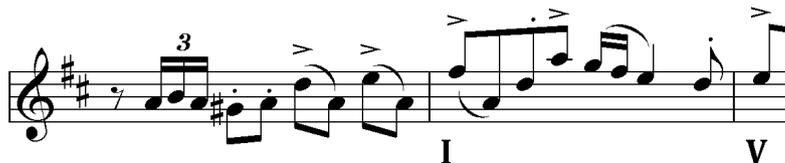
El **motivo a'**, generador de la segunda frase, es una transposición del motivo de la primera como muestra el siguiente melograma.

The melogram consists of two staves of music in G major (one sharp) and common time (C).
 The top staff is divided into two parts: 'idea introductoria a' (3 measures) and 'motivo a' (7 measures). The 'idea introductoria a' starts with a triplet of eighth notes. The 'motivo a' is marked with a '3' above it and is over chords I and V.
 The bottom staff is divided into two parts: 'idea introductoria a'' (9 measures) and 'motivo a'' (7 measures). The 'idea introductoria a'' starts with a triplet of eighth notes and is marked with a '9' below it. The 'motivo a'' is marked with a '3' above it and is over chords IV and I.

Sección II

La segunda sección, de dieciséis compases de duración, tiene una estructura interna de cuatro frases tipo 1 (**a, b, c, a**). Todas ellas comienzan con armonía de tónica y presentan sobre el final la cadencia dominante-tónica.

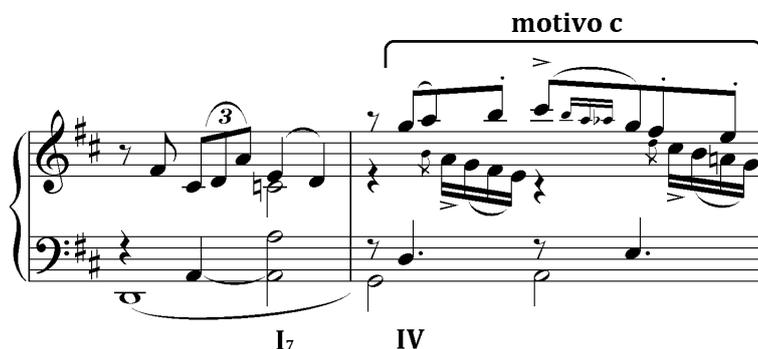
La primera frase está estructurada a partir de un motivo largo-abierto de dos compases de duración. La suspensión del motivo sobre armonía de V grado genera un vínculo fuerte entre motivo y consecuente, recurso en favor de la continuidad del discurso musical de la frase.

motivo a 

La segunda frase está organizada a partir de un motivo breve, de un compás de duración, que se desarrolla sobre armonía I – V7/II. Dicho motivo toma la cabeza del motivo de la primera frase. El consecuente está constituido por tres elaboraciones sucesivas del motivo. En esta frase el ritmo armónico es de dos funciones por compás a diferencia de la primera que utiliza una función por compás.

motivo b 

La tercera frase está organizada a partir de un motivo breve, que luego se transpone dos veces sucesivas. Dicho motivo comienza en el segundo compás de la frase mientras que el primer compás cumple una función de “comentario”, que sirve para introducir la séptima de dominante en el acorde de tónica para dar comienzo al motivo que se elaborará sobre el IV grado.

motivo c 

La cuarta frase es una repetición textual de la primera.

Puente en Re y puente en Sol

Entre la segunda y tercera sección de este tango hay un puente de cuatro compases de duración al que llamaremos **puente en Re**. También antes de comenzar la cuarta y última sección podemos observar un puente, transposición una cuarta justa más arriba del primero, al cual llamaremos **puente en Sol**.

Este último es una copia casi textual (cambia en una sola nota) del puente que separa ambas secciones del tango *Cordialmente* antes analizado. De esta manera, podemos observar en el siguiente melograma la red intertextual que propone Rodolfo “Cholo” Montironi entre los tangos *Luthier* y *Cordialmente*.

Puente en Re

Puente en Sol

Puente utilizado en el tango *Cordialmente*

Sección III

La tercera sección de *Luthier* es cantada. Está constituida por una frase tipo 2 y una frase tipo 1, lo cual da como resultado una sección atípica de doce compases.

La primera frase tiene un **motivo a** largo-abierto con armonía I – V. Su consecuente lo triplica en extensión y está formado por tres transposiciones sucesivas del motivo, la **transposición 3** es casi idéntica a la **transposición 1** pues sólo cambian las últimas tres notas.

motivo a

transposición 1

transposición 2

transposición 3

El ritmo armónico es de una función por compás excepto en el último compás que es de dos. La secuencia correspondiente es I – V₆ – IV₆ – I – IV – I – II₇, V₇ – I. Esta secuencia fue tomada casi textualmente de la frase inicial de *Luthier*, también de ocho compases de duración, solo que varía en dos funciones armónicas y algunos acordes aparecen en primera inversión.

La última frase de esta sección está construida con el mismo **motivo a** de la frase inicial sólo que levemente variado y su respuesta, que abarca dos compases, concluye con la cadencia V₇ – I para dar carácter conclusivo a toda la sección.

Enlace para modular a Sol

Este enlace comienza con el primer compás del **motivo a** de la sección II e inmediatamente se produce la modulación por ataque directo a Sol mayor con el **motivo a**, esta vez completo y modulado. Luego para concluir el enlace se agrega una variación del motivo de dos compases.

primer compás del motivo a
de la sección II

motivo a (completo)
en Sol mayor

variación

Sección IV

La cuarta sección está en Sol mayor y es constituida por una frase tipo 2 y una coda que abarca cinco compases.

Los primeros siete compases de la frase que da comienzo a esta sección son una modulación a Sol mayor de los siete primeros compases del tango, con algunas pequeñas variaciones que no son de gran relevancia.

El tango termina con una coda de acordes plaqué con secuencia armónica V – VI – IV – I – II7 – V7 – I.

Conclusión

Podemos concluir que este tango tiene algunas características particulares que lo distinguen claramente de todos los tangos hasta ahora analizados en el presente trabajo, a saber:

- El uso de una estructura formal más compleja formada de cuatro secciones, dos puentes y un enlace para modular.
- La modulación y el hecho de que el tango comience y termine en tonalidades diferentes.
- El uso de indicaciones de *tempo*.
- El hecho de que haya secciones instrumentales y secciones cantadas en el mismo tango.
- El uso de un recitado.

A pesar de lo expuesto anteriormente podemos decir que, en lo que respecta al tratamiento melódico y armónico, *Luthier* no presenta grandes cambios en comparación con los tangos de lenguaje “más moderno” de Rodolfo Montironi, es decir, con los tangos *Petichango* y *Cordialmente*.

7. *Sublime fantasía* (1965 - ¿?)

Historia y material de trabajo

Este tango fue compuesto en diciembre de 1965 en la ciudad de Rosario. Inicialmente era una composición de ocho compases utilizada como saludo musical de una radio. Antonio Agri le sugirió al compositor que hiciera un tango a partir de esa idea musical y así fue como se compuso *Sublime fantasía*, que fue originalmente escrito para quinteto.³⁹

Luego de estudiar las obras de Montironi nos inclinamos a pensar que este tango, tal como se lo conoce hoy en día, fue finalizado mucho después del año que figura en el manuscrito; probablemente sea contemporáneo o posterior a *Cordialmente o Luthier*. Es por esto que ocupa el último lugar en este capítulo de análisis musical. Los signos de pregunta en la fecha de composición responden a esta hipótesis, en la que sostenemos que los mencionados ocho compases surgieron en 1965, pero la obra en su totalidad fue finalizada con posterioridad.

Una de las principales razones que nos llevó a plantear esta hipótesis es la suma de recursos que encontramos presentes en este tango y el lenguaje “moderno” en el cual está escrito. *Sublime fantasía* presenta dos temas bien contrastantes, uno melódico y otro rítmico, de los cuales el primero es totalmente libre de esquemas compositivos prefijados, tales como los que fueron utilizados en algunos de los tangos anteriormente analizados. También el uso de acentuaciones piazzollianias, postpiazzollianias y la utilización del *walking bass*, entre otros recursos, marcan un lenguaje elaborado, rico y complejo que nos lleva a pensar que este tango se terminó varios años después de 1965.

Sublime fantasía fue grabado en el Estudio del Nuevo Mundo en la ciudad de Buenos Aires en el año 1994. El disco del cual forma parte se llama “*Canto, bandoneón y cuerdas*” y es una producción del sello Melopea. Está interpretado por grandes exponentes del género en formación de septimino:

Violines: Antonio Agri (solista), Pablo Agri.
 Viola: Mario Fiocca
 Violoncello: José Bragato
 Contrabajo: Omar Murtagh
 Piano: Francisco Tejedor
 Bandoneón: Rodolfo “Cholo” Montironi

El siguiente análisis fue realizado a partir de la partitura manuscrita para bandoneón, cedida por el compositor. Dicha partitura contiene la idea principal de la obra y según sus propias palabras “está lista” para una eventual edición.

Es importante destacar que *Sublime fantasía* es la única obra propia que Montironi ejecuta actualmente en sus espectáculos tocando como solista, en formación de trío o junto a orquestas sinfónicas. También la ha ejecutado con cada una de las generaciones de la Orquesta Escuela de Tango de Rosario en sus respectivas graduaciones.

Para un mejor estudio y comprensión de la obra, la dividiremos en las siguientes secciones:

³⁹ Comunicación personal.

	fragmento musical	cantidad de compases	indicaciones escritas
	Introducción	5	-
	Cadencia	-	<i>cadenza ad libitum</i>
parte I	Introducción Tema A	4	<i>piano-crescendo</i>
	Tema A	4 + 3(cadencia)	<i>forte</i>
	Tema B	5	-
	Desarrollo Tema B	7	-
	Tema B	4 + 3(cadencia)	<i>forte-poco rallentando</i>
	Tema A'	1(levare) + 4 + 5(desarrollo)	<i>cantabile</i>
Se repite desde Introducción Tema A			
parte II	Introducción Tema A	4	<i>piano-crescendo</i>
	Tema A''	2	<i>forte</i>
	Variación	5	<i>accelerando</i>
	Tema B	4	<i>forte-prestísimo</i>
	Coda	7	-

Esta división interna de la obra nos facilitará la comprensión de su forma, que desde nuestra óptica, consta de estructuras breves que a lo largo del tango van siendo combinadas de distintas maneras hasta concretar la totalidad de la obra musical.

Detallaremos a continuación las características de cada una de estas estructuras.

Introducción y Cadencia

Comienza el bandoneón con una melodía figurada sobre una armonía de acordes con séptima, todos ellos sobre blancas. Esta melodía figurada no hace alusión al contenido del tango, en ninguno de sus aspectos (melódico, rítmico y armónico), hasta que llega la cadencia en donde aparecen las primeras insinuaciones de lo que vendrá.

Introducción Tema A

Aquí aparece una de las ideas que será recurrente a lo largo del tango. Comienza con figuras largas que luego se reducen para anticipar la llegada del Tema A. El bajo se mueve por cromatismo descendente, mientras que la voz superior se mueve por cromatismo ascendente (salvo entre la tercer y cuarta nota que hay una distancia de segunda mayor). Este comportamiento de las voces genera que la armonía sea una caída de quintas, donde se utilizan casi todos acordes mayores excepto por el primero y el último: Cm-Ab7-Db7-Gb-Cb-G7-Cm.

La indicación *crescendo* sobre el final de estos compases y sobre el acorde de Sol mayor con séptima menor, dominante para llegar a Do menor, agrega a este pasaje gran expectativa generando así que la llegada del Tema A, junto con el primer *forte*, sea realmente imponente.

Tema A

Podemos decir que el Tema A se percibe como un tema melódico en contraste con el Tema B de carácter rítmico. Desde el comienzo hasta aquí el bajo presenta una figuración principalmente sobre blancas y redondas, generando así un gran “colchón” armónico. Sobre la cadencia de este tema aparecen algunos acordes utilizados como interdominantes que serán la preparación para introducir el Tema B.

Cabe destacar que el Tema A comienza sosteniendo por dos tiempos la nota Re sobre armonía Do menor. El hecho de que el tema utilice como primera nota la novena del acorde y en figuración de blanca, es un recurso que no había sido observado antes en los tangos hasta ahora analizados.

Tema B

Como se dijo anteriormente, este tema representa la idea más rítmica del tango. Es presentado por la mano derecha del bandoneón e inmediatamente repetido a la octava inferior por la mano izquierda, de manera tal que la repetición no sólo reafirma el tema sino que también lo enriquece tímbricamente. Dicha repetición a la octava inferior está escrita para la mano derecha del bandoneón pero sabemos que Rodolfo Montironi acostumbra ejecutarla con la mano izquierda.⁴⁰

La métrica de este tema es (1)3+3+3+3+3, extensión del 3+3+2, fórmula que comienza a tomar fuerza en los arreglos del Sexteto típico de Julio de Caro entre 1926 y 1928 y que luego fue ampliada por Piazzolla. “Piazzolla (...) sistematizó su uso de tal forma que lo convirtió en un rasgo distintivo de su estilo.”⁴¹



La segunda vez que aparece el Tema B, lo hace con acompañamiento de mano izquierda en negras a manera de *walking bass*. Ramón Pelinski hace referencia a este recurso piazzolliano diciendo lo siguiente:

“Piazzolla privilegia la superposición de estructuras rítmicas asimétricas en contratiempo con una pulsación continua y regular, frecuentemente bajo la forma de un *ostinato* que procede por grados conjuntos.”⁴²

Cabe aclarar que en nuestro caso el bajo no se mueve por grados conjuntos sino que despliega las notas del acorde Lab mayor con séptima mayor.

⁴⁰ Comunicación personal.

⁴¹ Mauriño, Gabriela. “Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla”. En García Brunelli, Omar (Comp.). (2008). *Estudios sobre la obra...*, p.21.

⁴² Pelinski, Ramón. “Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística”. En García Brunelli, Omar (Comp.). (2008). *Estudios sobre la obra...*, p.41.

Desarrollo Tema B

Aquí se presenta una estructura melódico-rítmica, de tres compases de duración, que será repetida dos veces.

En su segunda aparición, esta estructura se encuentra transpuesta una segunda mayor más arriba.

Podemos observar aquí también algunas fórmulas rítmicas piazzollianias tales como el 3+3+2, en dos de sus formas: dos negras con punto más una negra y su respectiva subdivisión. Se puede observar fácilmente la riqueza rítmica de este desarrollo en ambas manos del bandoneón.

Sobre la cadencia de este desarrollo podemos observar un elemento también presente en *Petichango*. Dicho elemento es la suma de dos estructuras: el tratamiento asimétrico de corcheas (resultado de ligar la segunda corchea de cada dos a la siguiente, provocando así que los acentos se presenten en la segunda de cada una de ellas) y una bajada cromática descendente en cada una de las voces. En *Con el Cholo* esta bajada cromática se presenta sobre una figuración de semicorcheas pero podemos decir que la idea conceptual es la misma. En *Sublime fantasía* este recurso representa, en el plano armónico, una cadencia que incluye varios acordes disminuidos con séptima disminuida y que termina en la dominante de la tonalidad para que luego la cadencia final tenga efecto de idea terminada (compás 33).

Tema A'

Aquí se presenta por segunda vez el tema A para dar pie a los siguientes cinco compases que serán un pequeño desarrollo del mismo.

Sobre el levare podemos observar la indicación *cantabile*, lo que nos muestra que el autor desea que esta parte sea de gran lirismo y fraseo, por lo que se puede deducir que los ritmos no deben ser interpretados metronómicamente exactos sino en *tempo rubato*.

El ritmo armónico es de un acorde por compás la mayor parte del tiempo y se utilizan interdominantes. Cabe destacar que el último acorde de este fragmento es una superposición de Re^b mayor en la mano izquierda, es decir el II napolitano, y un acorde aumentado (Do^b, Mi^b, Sol) en la mano derecha. Esto produce un efecto de suspenso que concluirá nuevamente en Do menor, dando paso a la exacta repetición de todo lo que hemos descripto hasta aquí.

Parte II

Comienza con la introducción al Tema A y seguidamente expone sólo dos compases de dicho tema para dar comienzo a la variación, que anuncia el final de la obra.

Variación

Podemos observar que la variación de *Sublime fantasía* tiene un acompañamiento de mano izquierda muy parecido al de la variación de *Cordialmente*. Este acompañamiento es una ampliación de la acentuación piazzolliana 3+3+2 también utilizada, de forma muy similar, en la variación de *Petichango* (ver página 20).

variación
Sublime fantasía



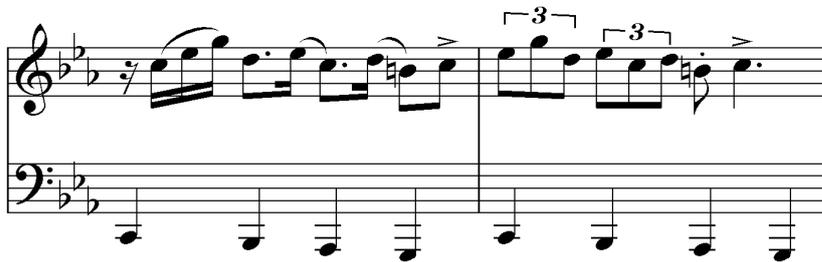
variación
Cordialmente



La utilización de recursos similares es uno de los factores que le otorga continuidad y homogeneidad al discurso musical de Rodolfo Montironi, como podemos observar en estas variaciones. Según los años de composición plasmados en la partitura, *Sublime fantasía* y *Cordialmente* distarían 27 años una de la otra. Sin embargo, la aparición del recurso antes mencionado puede considerarse como una de las varias razones para sostener nuestra hipótesis, desarrollada al comienzo de este análisis, acerca de la fecha en la cual Montironi terminó de componer *Sublime fantasía*.

Coda

Para terminar el tango se utiliza una coda de siete compases de duración y a continuación se exponen los dos primeros.



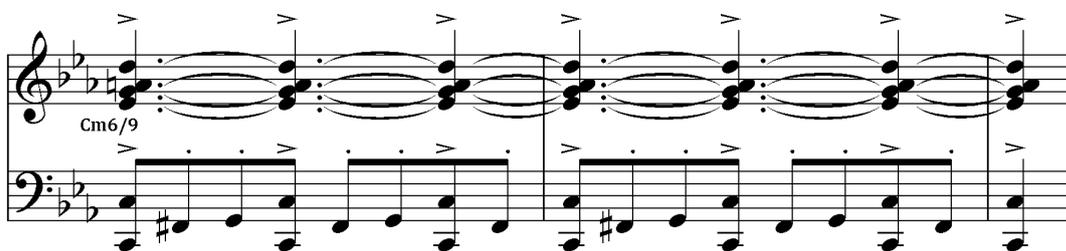
Podemos observar nuevamente aquí el recurso piazzolliano utilizado antes para el Tema B (ver página 39), en el cual se superpone una estructura rítmica asimétrica con un bajo a manera de *walking bass*, sólo que esta vez, el bajo sí se mueve por grados conjuntos.

Cabe resaltar también que las síncopas se dan en el nivel de las semicorcheas y no en el de las corcheas, como en el caso anterior. Al respecto Ramón Pelinski dice:

“La formación de síncopas en el tango de Piazzolla se produce al nivel inmediatamente superior a la pulsación en negras del bajo, esto es, al nivel de las corcheas. Por el contrario, la formación de síncopas a nivel de semicorcheas (...) no parece frecuente en el Nuevo Tango piazzolliano”⁴³

Pelinski aclara también que este último tipo de síncopas es más frecuente en el tango postpiazzolliano, como bien podemos observar en esta composición de Rodolfo “Cholo” Montironi.

Para finalizar, la mano izquierda ejecuta el 3+3+2 en corcheas mientras la mano derecha lleva dos negras con punto y negra. La armonía no cambia a lo largo de este pasaje, se mantiene constante en Cm6/9, como lo indica el cifrado americano escrito por el autor.



⁴³ Pelinski, Ramón. “Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística”. En García Brunelli, Omar (Comp.). (2008). *Estudios sobre la obra...*, p.42.

Algunos comentarios sobre la interpretación

“Las partituras tienen un valor relativo, incluso si hubiesen sido escritas por el compositor, ya que sólo incluyen referencias más o menos cercanas a lo que éste pudo haber concebido o imaginado en el momento de grabación. Por lo tanto, aparece como imprescindible el complemento fonográfico...”⁴⁴

Tal como hemos descripto anteriormente, los objetivos de este trabajo no tienen que ver con la interpretación, considerando que éste es un tema amplio, importante y abordable en estudios futuros. En concordancia con nuestros objetivos, hemos elegido analizar las partituras cedidas por el propio compositor, tal como se ha detallado en el capítulo anterior.

Es por esto que aquí querríamos hacer una salvedad, ya que consideramos importante hacer unos breves comentarios sobre la interpretación de *Sublime fantasía* por ser ésta la única obra propia que el compositor ejecuta hoy día en sus espectáculos. Podemos entender con esto que es una obra a la cual el autor le ha otorgado una relevancia digna de ser tenida en cuenta.

En la grabación de la mencionada obra que Montironi nos cedió, podemos observar algunos cambios con respecto a la partitura. Las repeticiones son diferentes y el hecho que el arreglo grabado sea para formación de septimino, conduce a un aprovechamiento tímbrico de los instrumentos que cabe destacar en forma especial. Describiremos entonces la forma que presenta la obra en la grabación antes mencionada y qué instrumentos participan en cada una de las partes:

	fragmento musical	instrumentación
	Introducción	Bandoneón
	Cadencia	
	Introducción Tema A	
parte I	Tema A	Tutti
	Tema B	Bandoneón - Tutti
	Desarrollo Tema B	
	Tema B	
	Tema A'	Solo Piano (contracanto Violín)
parte I'	Introducción Tema A	Tutti
	Tema A	Bandoneón - Tutti
	Tema B	
	Desarrollo Tema B	
	Tema B	Solo Violín (acomp. Cuerdas)
Tema A'		
parte II	Introducción Tema A	Cuerdas
	Tema A'	Solo Bandoneón (acomp. Tutti)
	Introducción Tema A	Tutti
	Tema A''	Bandoneón (acomp. Tutti)
	Variación	
	Tema B	Tutti
	Coda	

⁴⁴ Kohan, Pablo. (2010). *Estudios sobre...*, p.15.

En primer lugar, cabe destacar que las cuerdas y el piano se integran al conjunto recién en la presentación del Tema A; esto cobra sentido si consideramos que la indicación allí es *forte*.

En segundo lugar, en el transcurso del Tema B el autor intercala los instrumentos aprovechando sus diferencia tímbricas. Este tema es presentado sólo por el bandoneón y en su repetición a la octava inferior introduce a las cuerdas, también en registro grave.

En tercer lugar, en el desarrollo del Tema B se presenta una estructura de tres compases que luego se repite íntegramente un tono más arriba, como ya analizamos anteriormente. Esta estructura tiene un fragmento que corresponde al bandoneón a manera de pregunta y otro que corresponde a las cuerdas y mano derecha del bandoneón, a manera de respuesta.

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 2/4. The first part of the snippet, labeled 'bandoneón (pregunta)', consists of a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second part, labeled 'cuerdas + bandoneón (mano derecha) (respuesta)', features a complex texture with chords and arpeggios in both staves, primarily in the treble clef.

También cabe destacar la utilización del Tema A', el cual es ejecutado por un solista diferente en cada una de las repeticiones, dándole así una gran preponderancia a este fragmento ya que aquí los instrumentos solistas (piano-violín-bandoneón) pueden desplegar sus ideas musicales, enriqueciendo la repetición, todos ellos con gran virtuosismo y conocimiento del estilo.

Este importante despliegue -en lo que a orquestación se refiere- deja a la vista la calidad de Montironi como arreglador y músico íntegro. Con esto queremos decir que si sólo nos acercamos a la partitura de la obra analizada, probablemente no podremos imaginar por completo el producto final. Como ampliamos anteriormente, este resultado se debe a la suma de diferentes elementos presentes en el género, que enriquecen y dan cierre a la obra como producto acabado. Esto queda en evidencia al comparar la partitura con la grabación.

Conclusión

Sublime fantasía es -sin duda- la obra que Rodolfo Montironi más ha ejecutado en vivo y en consecuencia, esto la ha llevado a constantes transformaciones a lo largo del tiempo, en lo que a orquestación y arreglos se refiere.

Podemos decir que esta obra es una de las más evolucionadas de Montironi, tanto por el lenguaje musical que utiliza como por el tipo de escritura, detallado y completo, que podemos observar en la partitura.

La presencia de múltiples recursos a lo largo de este tango, hablan de un proceso que el compositor fue desarrollando a lo largo de toda su obra, hasta llegar a resultados tales como *Petichango*, *Cordialmente* o *Sublime fantasía*, donde podemos encontrar variados elementos musicales, un libre manejo de los mismos y la maestría para fundirlos en una misma obra.

Conclusiones finales

A lo largo de los análisis expuestos en este capítulo, se estudiaron los diferentes recursos que hacen al *estilo compositivo* de Rodolfo “Cholo” Montironi. En particular se destacan los tangos *Petichango*, *Cordialmente*, *Luthier* y *Sublime fantasía* por estar escritos en un lenguaje “más moderno” que el resto. Este lenguaje abarca desde formas musicales que incluyen introducciones, transiciones, puentes y enlaces para unir las diferentes secciones, hasta el uso de motivos generadores con estructuras melo-rítmicas elaboradas que dan como resultado frases complejas. En el plano armónico podemos encontrar acordes disminuidos, cadenas de interdominantes, secuencias modulantes, regionalizaciones tonales, cromatismos y “clusters”. El uso del *walking bass* y acentuaciones piazzollianas y postpiazzollianas enriquecen también este *estilo compositivo*. Esta suma de recursos nos habla de un lenguaje de alta elaboración, variado y completo, al cual llamamos lenguaje “moderno” y caracteriza a los cuatro tangos anteriormente mencionados.

En el plano rítmico podemos observar que los tangos compuestos en el año 1971 están escritos en compás de cuatro octavos y ambos musicalizan poemas en valores breves, que dan como resultado frases donde predominan las semicorcheas. En estos dos tangos y en *Con el Cholo* podemos observar un acompañamiento de mano izquierda sencillo, que no presenta mayores dificultades en lo que a ritmo respecta. Así también, los motivos generadores utilizados en estos tangos se pueden percibir como motivos de carácter rítmico, ya que en ellos predomina el uso de corcheas y semicorcheas.

En contraste con esto, los cuatro tangos restantes están escritos en compás de cuatro cuartos. En ellos, el acompañamiento de mano izquierda es rítmicamente más rico y complejo, presentando en muchos casos contracantos melódicos, así como también marcas en cuatro o 3+3+2, ya sea escritos como dos negras con punto y negra, o en corcheas con su respectiva articulación. Podemos encontrar también, motivos de carácter melódico y rítmico contrastando uno con el otro a lo largo de un mismo tango. Los valores irregulares, en algunos casos, forman parte de estos motivos y en otros son usados como “adorno” de los mismos.

Con respecto a nuestra selección de tangos podemos decir que sólo *Cordialmente*, *Luthier* y *Sublime fantasía* presentan indicaciones de dinámica y, a su vez, de estos tres tangos, sólo los últimos dos presentan indicaciones de *tempo*. Cabe resaltar que *Luthier* se distingue de todos los otros tangos por estar compuesto en cuatro secciones y no en dos. En adición a esto, es la única obra de la selección que utiliza una modulación.

Podemos observar también que la mayoría de los tangos analizados son instrumentales con excepción de *Para vos... ¡Campeón!* y *Cinco lucas*, que son cantados, y de *Luthier*, que utiliza el canto en la tercera sección.

Sobre la obra de Rodolfo “Cholo” Montironi

Rodolfo Montironi es un artista que continúa con sus actividades como bandoneonista en la actualidad, tanto en la ciudad de Rosario como en alrededores. Esto habla de su importante y reconocida trayectoria como intérprete y es importante resaltar que quizás sea ésta la característica más sobresaliente de Montironi por la cual se destacó en su labor como músico y artista a lo largo de su vida. Como ya mencionamos en la página 7, el presente trabajo se basó en un análisis del *estilo compositivo* del autor,

dejando el aspecto *interpretativo* para una futura investigación. Este recorte fue hecho a conciencia con el fin de resaltar un aspecto destacable de Rodolfo “Cholo” Montironi un tanto “empañado” por su prolífera trayectoria como intérprete.

Respecto de las composiciones de Rodolfo Montironi cabe señalar que los siete tangos elegidos para este trabajo son sólo una parte de su obra; la misma no sólo abarca obras de este género. Podemos mencionar entre sus producciones las siguientes obras: *Jardín Ribereño* (Zamba), *Fantasia Ibérica* (Malagueña) y *Orillas del Sena* (Vals). Para nuestro trabajo elegimos analizar los tangos de Montironi ya que fue el género en el cual el artista más se destacó.

Cabe resaltar también la existencia de un tango llamado *Al frate... “Mundi”*, el cual es una transcripción casi textual del tango *Para vos... ¡Campeón!*, sólo que escrita en compás de cuatro cuartos en lugar de cuatro octavos. Por esta diferencia en la métrica del compás, podemos suponer que *Al frate... “Mundi”* fue escrito posteriormente.

Otro punto importante a mencionar es el hecho que el autor escribe todas sus composiciones a mano, sin utilizar ningún soporte actual.

Durante los últimos años, los soportes sonoros y gráficos, y la aparición y renovación constante de *software*, se convirtieron en herramientas al alcance de quien desea incorporarlas a su actividad profesional. En este punto, es real que Montironi no ha adoptado ningún soporte nuevo, ya que todos sus escritos están hechos a mano, inclusive los arreglos para orquesta que hemos tenido oportunidad de ver. Sin embargo, esto no ha sido para Rodolfo “Cholo” Montironi una traba en su carrera profesional, ya que sus partituras han evolucionado, en cuanto a grafía musical se refiere, a lo largo de su carrera como compositor y arreglador. Por otro lado, es con estas partituras manuscritas que el autor se desempeña en su vida artística como intérprete, ya sea como integrante de su Trío o como invitado de Orquestas Sinfónicas de la Provincia de Santa Fe.

A manera de cierre

El conjunto de todos los elementos presentes en los tangos de Montironi habla de una búsqueda en el estilo, una búsqueda personal de recursos compositivos y de la manera de emplearlos y combinarlos a lo largo de su obra, trazando con esto una línea de homogeneidad entre sus composiciones con un estilo propio.

Las características que pudimos observar a lo largo de este trabajo sirvieron para ver la forma en la que el autor emplea sus recursos con el pasar de los años, cómo se fue apropiando de elementos que surgieron en el género y cómo su obra ha ido atravesando la evolución del mismo. Podemos decir entonces que el *estilo compositivo* de Rodolfo “Cholo” Montironi está impregnado de esta evolución.

De esta manera fuimos viendo cómo el compositor, paulatinamente, fue agregando elementos sin perder una búsqueda propia. Esta larga búsqueda difícilmente sea resumible sólo en palabras ya que el estilo del autor es el conjunto de muchos elementos, algunos de los cuales se fueron mencionando a lo largo del presente trabajo y otros que serán la puerta para una futura investigación.

Anexo

Al campeón mundial de box: "Carlos Monzón" (Los Autores)

PARA VOS... ¡CAMPEON!

T A N G O

Letra de FRANCISCO SAPPIETRO

Música de RODOLFO MONTIRONI (CHOLO)

PIANO

Sol⁷ *Do m.* *Si b⁷*

Musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system is labeled "Mib". The second system has chord markings "Sol7", "Dom.", and "Sib7". The third system has markings "1º", "2º", "al. G.", and "Fin.".

I

Las notas, en los fueles jubilosas
 afloran melodiosas ; salpican emoción!
 El tango voz de pueblo en su lenguaje
 le rinde su homenaje al ídolo campeón...
 El mundo te contempla alborozado
 la cima has alcanzado con garra y corazón
 ; sentí! ; gozá! .. Escuchá del Luna el grito
 ya lo tenés Carlitos ; Qué grande sos Monzón!

I Bis

Las aguas del Salado con su ritmo
 entonan algún himno al rey de la afición
 gigante, gladiador en el Epopeya
 brillás como una estrella de la constelación...
 Tus puños al golpear barren con "tutti"
 lo supo Benvenuti, lo mismo que "Griffints"
 de "noche" cuando actuás sobre la lona
 el "sol" su rostro asoma ; también quiere aplaudir!

Se repite la II

II

Santafecino...
 Con cuánto orgullo
 bate el "chamuyo"
 mi bandoneón...
 El dos por cuatro
 esboza un "guiñe"
 mientras te ciñes
 el cinturón...
 Tu figurita
 dicen los pibes
 si se consigue
 "vale por cien"...
 Con tu derecha
 puño de oro
 quedo mi "bobo"
 ;nock-aut también...

Grabado en discos APOLO - FON por LUIS CORREA
 con la Orquesta que dirige el Autor.

Al hermano de bohemia "Bolita" Antebi (Los Autores)

"CINCO LUCAS"

T A N G O

Letra de FRANCISCO SAPIETRO

Música de RODOLFO MONTIRONI (CHOLO)

PIANO

© Copyright 1971 - PROPIEDAD DE LOS AUTORES - Impreso en Argentina
 Derechos Internacionales asegurados - International copyright secured.
 Ediciones Musicales FERRER, Impresor Musical - Lafuente 1208, Bs. Aires.

I

Te confieso francamente, que yugando noche y día
no podés pasar al frente ni salir de perdedor
yo no entiendo el mecanismo del famoso siglo veinte
y la fórmula ¡ni Einstein! La hallaría, sí señor! ...
Por más números que haga siempre faltan diez p'al peso
p'al puchero sólo un hueso a la hora de "cocción".
Cada vez más "olfateo" que la "crema está pasadá"
y el loco de la balada pa' mí que tiene razón!

I Bis

Le apliqué palanca al piso a mis botines de infante
mientras la suela me aguante será "facchile l'andar"
de reajo campaneó la gilada que transita
todos con fiebre de guita desesperan por llegar...
El oxígeno es un lujo, respirar es imposible
el asado digerible de mi mesa se piantó
yo ya tengo mi boletó el camino es uno sólo
¡cacho viaje en un Apolo! ¡Que se arregle el que quedó

II

¡San Conito!
A ver... dame una manito
con el cero cero tres...
¡Quiero un tigre!
pa' poner en el bolsillo
y llenarlo hasta el orillo
con los pesos nueva ley.
¡Es inútil!
Siempre chapa el que amarroca
quien la vive no la emboca
ni por equivocación...
¡Cinco lucas!
¡Cuánto hace que no veo!
Estoy haciendo el "arqueo"
¡tres chirolas y un botón!

Grabado en discos APOLO-FON por LUIS CORREA
con la Orquesta que dirige el Autor.

BANDONEÓN «A»

PETICHANGO TANGO

ORIGINAL DE: CHOLO MONTIRONI.

PARIS, ABRIL DE 1988

(ORQUESTA)

trillando

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a circled 'S' symbol. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

(A)

The second system continues the piece. It starts with a circled 'A' above the first measure. The upper staff features a melodic line with a circled 'B' above a specific measure. The lower staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The system concludes with a fermata over the final measure.

teigun

The third system features a melodic line in the upper staff with the word *teigun* written above it. The lower staff continues the accompaniment. A circled 'B' is placed above a measure in the upper staff. The system ends with a fermata.

(B)

The fourth system continues the melodic and harmonic development. It features a circled 'B' above a measure in the upper staff. The lower staff has a steady accompaniment. The system ends with a fermata.

The fifth system shows the continuation of the musical piece. The upper staff has a melodic line with various ornaments and the lower staff provides a consistent accompaniment. The system concludes with a fermata.

Poco RALL

(C)

The sixth system begins with the tempo marking *Poco RALL* (Poco Rallentando). The upper staff has a circled 'C' above a measure. The lower staff has a circled 'C' below a measure. The system ends with a fermata.

The seventh system is the final system on the page. It features a melodic line in the upper staff and an accompaniment in the lower staff. The system concludes with a fermata.

This page contains a handwritten musical score for a string quartet, consisting of seven systems of staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. Key features include:

- System 1:** Features a *V* (Vibrato) marking and a *W* (Wedge) marking.
- System 2:** Includes a circled *D* (Dolce) marking.
- System 3:** Includes a circled *D* (Dolce) marking and a circled *E* (Elegante) marking.
- System 4:** Includes a circled *E* (Elegante) marking.
- System 5:** Includes a circled *E* (Elegante) marking.
- System 6:** Includes a circled *E* (Elegante) marking.
- System 7:** Includes a circled *E* (Elegante) marking and a circled *E* (Elegante) marking.

The score concludes with a large, dark rectangular stamp in the bottom right corner that reads "CHORO MONTROSSI".

Grabado por ROBERTO ZANNONI en ALMALI

CON EL CHOLO

TANGO

Música de: EDUARDO LETTERA
RODOLFO MONTIRONI

EDITORIAL MUSICAL KORN - INTERSONG S.A.I.C.

PIANO

Dm Dm⁶ E⁷ Am Am⁷

Am⁶ F⁷ E⁷

Dm G⁷ C

Dm⁶ E⁷

Bandoneón

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff containing the melody. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs) containing the piano accompaniment. The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

The second system continues the piece with three staves. The melody in the top staff is more active, featuring many sixteenth notes. The piano accompaniment in the bottom two staves provides a steady harmonic and rhythmic foundation.

The third system includes a first ending. The top staff has a first ending bracket labeled "1º" leading to a double bar line, followed by a section labeled "AL." with a key signature change to one flat (Bb). A second ending bracket labeled "2º" follows. The piano accompaniment continues throughout.

The fourth system features a more complex and rhythmic melody in the top staff, with many sixteenth notes and slurs. The piano accompaniment in the bottom two staves is also more active, with many sixteenth notes.

The fifth and final system concludes the piece. The top staff has a melodic line that ends with a final chord. The piano accompaniment in the bottom two staves also concludes. The word "FIN" is written in the right margin of the system.

PARIS 1992

ORIGINAL DE: Rodolfo Montironi

(Cholo)

CORDIALMENTE**TANGO**

Piano

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various chordal textures. The piece concludes with a final cadence marked 'P' for piano.

Handwritten musical score for piano, consisting of seven systems of two staves each. The music is in G major and 4/4 time. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Performance markings include "CRES." (crescendo), "P" (piano), and "D.C." (Da Capo). The score concludes with a double bar line.



LUTHIER

Fughettangó

MUSICA

Rodolfo Montironi
"cholo"

POESIA

Rogel De' Niz



Al Señor

Patrick Argence

Cuyo talento ha sido la
musa inspiradora de
esta obra.

Con profundo
y sincero cariño.

Los autores.

LUTHIER - Fughettangó

RECITADO (introducción)

*Luthier
¡qué!.....
si tus manos
no fueran
el capullo del sonido.
¡Qué!.....
si tus manos,
fuesen.....
mariposas yertas.
¡Qué de la Música!
Luthier.....
si tus manos amantes...
¡no fueran!*

CANTO

*Con tu obra Luthier
adornas al amor
y el sonido es tu piel
que se hace canción.
Artesano del bien
que en la noble rutina
del humilde taller
das al arte... la vida.
Con tus manos Luthier
lo sutil redimís
y aferrado en tu ser
vive el arte... por ti.*

MÚSICA: RODOLFO MONTIRONI (CHOLA)
POESÍA: ROGEL DE'NIZ

RECITADO (final)

*Luthier.....
si en silente camino de Luz
¡Tú!.....
que das la fontana sonora
en su gloria oculto titilas.
Y en tu pecho, paloma de amor
vas tejiendo la excelsa canción
donde al alma, se eleva y prodiga.
¡Hoy Luthier!
vengo con justicia
para darte
ese justo lugar,
que tu ciencia
merece y precisa.*

LUTHIER

FUGHETTANGÓ

Poesía: ROGEL DE NIZ

Música: RODOLFO MONTIRONI
(CHOLO)

BANDONEÓN ~ CANTABILE ED. LENTO

pp.

REGITADO
rit.

V

V

TEMPO DI TANGO
TUTTI

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass clef staff contains a bass line with quarter and eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with eighth notes and triplets. The bass clef staff has a bass line with quarter notes and rests. The key signature remains two sharps.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with eighth notes and triplets. The bass clef staff contains a bass line with quarter notes and rests. The key signature remains two sharps.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with eighth notes and triplets. The bass clef staff contains a bass line with quarter notes and rests. The key signature remains two sharps.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with eighth notes and triplets. The bass clef staff contains a bass line with quarter notes and rests. The key signature remains two sharps. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

(VOZ) CON TU O BRA LU THIER-A DOR NÁS AL A

MOR- Y EL SO NI DO ESTU PIEL QUE SE HACE CAN CIÓN AR TE SA NO DEL BIEN QUE EN LA NO BLE RU

TI NA DEL HU MILD E TA LLER DAS AL AR TE LA VI DA CONTUS MA NOS LU THIER LO SU TÍL RE DI

MÍS Y-A FE RRA DO EN TU SER VI VEEL AR TE POR TÍ. ORQUESTA

f

RALL *POCO*

CANTABILE ED. LENTO

RECITADO FINAL

A *POCO*

RALL *MOLTO*... *pp.*

Detailed description: This is a page of a musical score for piano, consisting of six systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is marked with a forte dynamic (*f*) and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The second system continues this pattern, with a *RALL* (rallentando) instruction followed by a *POCO* (poco) instruction. The third system is marked *CANTABILE ED. LENTO* and includes a *RECITADO FINAL* section. It features a *p* (piano) dynamic and a *POCO* instruction. The fourth system continues the *CANTABILE ED. LENTO* section. The fifth system shows a continuation of the slow, expressive music. The sixth system concludes with a *RALL* instruction, followed by *MOLTO* and a *pp.* (pianissimo) dynamic marking.

BANDONEÓN

SUBLIME FANTASIA (TANGO) ORIGINAL DE: RODOLFO MONTIRONI

First system of musical notation for the bandoneon. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with chords. Chords are indicated by letters: Fm7, Bb7, Eb7+, Ab7+, Dm7/5-, and G7.

Second system of musical notation. It includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. The text "Cadenza ad. lib." is written across the middle of the system. The bass staff contains chords: Em, Eb7, Eb, and G7.

Third system of musical notation. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. The text "Cresc" and "F" are written above the treble staff. The bass staff contains chords: Em and Ab7.

Fourth system of musical notation. It consists of a treble staff and a bass staff. The bass staff contains chords: G7, Em, Eb7, Eb, G7, and Em.

Fifth system of musical notation. It includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. The text "V" is written above the treble staff.

Sixth system of musical notation. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The bass staff contains chords.

Seventh system of musical notation. It includes a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The bass staff contains chords.

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of eight systems of staves. Each system typically includes a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key performance instructions include "POCO RALL" (slowing down) and "CANTABILE" (softly). Chord symbols such as Cm9, Ab7, G7, and Cm are present, along with dynamic markings like *triumm*, *cresc.*, and *p*. The score concludes with a double bar line and a final chord.

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with chords and eighth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo marking *F PRESTÍSSIMO.* is written below the first staff. The word *accel.* is written above the second staff.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with some triplet markings. The lower staff contains a complex bass line with many sixteenth notes and chords. The key signature remains two flats. The chord *Cm 6/9* is written below the first staff, and *Cm 9/7+* is written below the second staff.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a long, sweeping line that spans across the system, possibly representing a glissando or a long note. The lower staff has a few notes and rests. The chord *Cm 9/7+* is written below the first staff. The word *gliss.* is written below the upper staff.

HOLO MONTIRONI -
 ROSARIO - DICIEMBRE DE 1965

Fuentes

Partituras

- ✓ Montironi, Rodolfo “Cholo”, *Para vos... ¡Campeón!*, Buenos Aires, Ediciones Musicales FERRER.
- ✓ Montironi, Rodolfo “Cholo”, *Cinco lucas*, Buenos Aires, Ediciones Musicales FERRER.
- ✓ Montironi, Rodolfo “Cholo”, *Petichango*
- ✓ Montironi, Rodolfo “Cholo”, *Con el Cholo*, Buenos Aires, Editorial Musical Korn Intersong S.A.I.C, (s.a).
- ✓ Montironi, Rodolfo “Cholo”, *Cordialmente*
- ✓ Montironi, Rodolfo “Cholo”, *Luthier*
- ✓ Montironi, Rodolfo “Cholo”, *Sublime fantasía*

Fuentes sonoras

- ✓ Montironi, Rodolfo “Cholo”, F. Sappietro, *Para vos... ¡campeón!*
Disco de vinilo simple de 33 r.p.m. LADO 1
Luis Correa (intérprete) con orquesta dirigida por Cholo Montironi
- ✓ Montironi, Rodolfo “Cholo”, F. Sappietro, *Cinco Lucas*
Disco de vinilo simple de 33 r.p.m. LADO 2
Luis Correa (intérprete) con orquesta dirigida por Cholo Montironi
- ✓ Montironi, Rodolfo “Cholo”, *Petichango*
- ✓ Montironi, Rodolfo “Cholo”, *Sublime fantasía*

Bibliografía

- AAVV. (1980). *Antología del tango rioplatense, vol.1*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Ceñal, Néstor; Ruiz, Irma. "La estructura del tango". En AAVV. (1980). *Antología del tango rioplatense, vol.1*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Cuello, Inés; Novati, Jorge. "El tango como especie constituida". En AAVV. (1980). *Antología del tango rioplatense, vol.1*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Cuello, Inés; Novati, Jorge. "Primeras noticias y documentos". En AAVV. (1980). *Antología del tango rioplatense, vol.1*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Donozo, Leandro. (2006). *Diccionario bibliográfico de la música Argentina (y de la música en la Argentina)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Gallo, Ramiro. *Curso de Tango. Los estilos más representativos. Historia y características distintivas*, inédito.
- García Brunelli, Omar (Comp.). (2008). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Kohan, Pablo. (2010). *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Mauriño, Gabriela. "Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla". En García Brunelli, Omar (Comp.). (2008). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Pelinski, Ramón. "Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística". En García Brunelli, Omar (Comp.). (2008). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Salgán, Horacio. (2001). *Curso de Tango*. Buenos Aires: Fundación Konex.

Índice

Introducción.....	2
Estado de la cuestión.....	2
Objetivos.....	2
Resumen biográfico.....	2
Capítulo I: Metodología y marco teórico.....	4
Consideraciones generales.....	4
La escritura del tango.....	4
Sobre las grabaciones.....	6
Sobre la música.....	7
Sobre la Antología del tango rioplatense.....	7
Capítulo II: Análisis musical.....	11
1. <i>Para vos... ¡Campeón! (1971)</i>	11
2. <i>Cinco lucas (1971)</i>	15
3. <i>Petichango (1982)</i>	18
4. <i>Con el Cholo (1985)</i>	23
5. <i>Cordialmente (1992)</i>	27
6. <i>Luthier</i>	31
7. <i>Sublime fantasía</i>	37
Conclusiones finales.....	45
Sobre la obra de Rodolfo “Cholo” Montironi.....	45
A manera de cierre.....	46
Anexo.....	47
Fuentes.....	68
Partituras.....	68
Fuentes sonoras.....	68
Bibliografía.....	69
Índice.....	70