

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES**

ESCUELA DE MÚSICA



Estudio sobre los recursos técnicos del
tango presentes en *El tango y sus
posibilidades* de Claudio
“Pino” Enríquez

Alumno: Madrid, Facundo

Profesor: Buján, Federico

Asignatura: Seminario de la Investigación

Carrera: Licenciatura en guitarra

Año: 2017

En primer lugar quisiéramos agradecer a Claudio “Pino” Enríquez por su aporte, al habernos brindado el material bibliográfico, el cual -sin saberlo en ese momento- fue el motor de este trabajo. También nuestras palabras de agradecimiento a todos los grandes maestros y docentes de los cuales aprendimos las herramientas básicas y los conceptos principales a lo que el tango se refiere, entre ellos cabe citar a Martín Tessa y Julián Peralta; a Lucas Querini por su predisposición y contribución al presente estudio.

Así mismo agradecemos a Federico Capiglioni e Irina Marcus por su amabilidad y colaboración.

Por último también quisiéramos agradecer al profesor de la cátedra de Seminario de la Investigación, Federico Buján por guiarnos en el proceso de redacción de la tesina.

Dedicamos este trabajo a todos los músicos, en especial a los guitarristas, que deseen profundizar su conocimiento en el género del tango y ampliar las posibilidades en la ejecución del instrumento.

"¿Profeta, yo? ¡No! Soy un laburante como cualquiera, ni más ni menos (...). Soy un poroto, un tornillo de la máquina tanguera..."

OSVALDO PUGLIESE

Índice

Introducción	6
Marco Teórico	8

Capítulo 1: Guitarra solista en el tango: aproximación al tema y al autor

1.1 El tango en arreglos para guitarra sola.....	11
1.2 Biografía de Claudio “Pino” Enríquez.....	14
1.3 <i>El tango y sus posibilidades</i>	16
1.4 Presentación de las obras trabajadas.....	18
1.5 Contexto histórico.....	20
1.6 Conclusión parcial sobre la guitarra solista en el tango y el autor.....	24

Capítulo 2: Aspecto formal

2.1 El tango y sus subgéneros.....	26
2.2 Forma de escritura.....	26
2.3 Organización estructural.....	29
2.4 Conclusión parcial sobre la organización formal en los arreglos.....	40

Capítulo 3: Aspecto melódico

3.1 La melodía.....	43
3.2 Modificaciones en los elementos melódicos.....	43
3.3 Ornamentación.....	48
3.4 Otros recursos: voces, bordoneos y contracantos.....	50
3.5 Conclusión parcial sobre el tratamiento melódico en los arreglos.....	58

Capítulo 4: Aspecto textural

4.1 Rítmicas de acompañamiento en el tango.....	60
4.2 Otras formas de acompañamiento (casos de excepción).....	69
4.3 Formas de acompañamiento no utilizadas.....	71
4.4 Plantilla rítmica.....	72
4.5 Rítmicas de acompañamiento en el vals.....	77

4.6 Otra forma de acompañamiento (caso de excepción).....	78
4.7 Conclusión parcial sobre el tratamiento textural en los arreglos.....	79

Capítulo 5: Aspecto armónico

5.1 Consideraciones previas.....	81
5.2 Modulaciones.....	82
5.3 Secuencia armónica.....	88
5.4 Tratamiento armónico: Armonía estructural.....	90
5.5 Rearmonización de enlaces.....	93
5.6 Armonía cromática.....	104
5.7 Intercambio modal.....	112
5.8 Conclusión parcial sobre el tratamiento armónico en los arreglos.....	115

Capítulo 6: La interpretación

6.1 La forma interpretativa.....	117
6.2 Efectos y ornamentación.....	124
6.3 El tempo.....	128
6.4 Relación con la guitarra clásica y autores.....	129
6.5 Conclusión parcial sobre la interpretación de Claudio Enríquez.....	137

Conclusiones generales.....	138
------------------------------------	------------

Referencias bibliográficas.....	143
--	------------

Materiales complementarios.....	145
--	------------

Grabaciones.....	145
-------------------------	------------

Obras citadas en las ilustraciones.....	146
--	------------

Introducción

El campo de esta monografía se centra en el libro *El tango y sus posibilidades: 11 arreglos para guitarra sola. Guía didáctica sobre arreglos e improvisación* de Claudio “Pino” Enríquez, proyecto editado de forma independiente en el año 2016 que cuenta con el apoyo del programa “Mecenazgo Cultural” de la Ciudad de Buenos Aires.

El desarrollo del siguiente trabajo elabora un estudio analítico que permite exponer los recursos musicales, tanto tradicionales como innovadores, que caracterizan a las piezas contenidas en este material bibliográfico. Para dicha finalidad, nos centraremos en dos objetivos de investigación, uno de carácter general, en el cual se describen los recursos compositivos genéricos que están presentes en las obras de tango; y otro, más específico, el cual versará sobre las obras analizadas del autor atendiendo a las características principales de las categorías planteadas en el estudio (ritmo, melodía, armonía, textura, forma e interpretación). De este procedimiento se concluirá con un estudio integrado de la aplicación de los aspectos musicales más destacados del género en la práctica instrumental de la guitarra en dichos arreglos.

El propósito principal de la investigación obedece a un fin pedagógico concreto. La guitarra es un instrumento intrínseco a la música popular. La práctica de ésta en el tango desde sus comienzos está más bien asociada al acompañamiento y por tal motivo en el rigor de instrumento solista no se ha desarrollado lo suficiente. De allí surge la necesidad de profundizar en el tema abordado y la importancia de otorgar un ejemplar de este escrito en la casa de estudios Escuela de Música (U.N.R.) como material de referencia. También se hará entrega de una copia original del proyecto, obsequiado cordialmente por el propio Enríquez. Cabe señalar que en la carrera de guitarra, el programa curricular contiene en su haber títulos de “obras argentinas” que deben ser ejecutadas por los alumnos, por lo cual estimamos que el libro a disposición de la cátedra incrementará el catálogo disponible mientras que este manuscrito permitirá ampliar el entendimiento y otorgar nuevas herramientas para la interpretación de las mismas. Como fin último el trabajo también se extiende a todo el público en general que se interese tanto en la obra de Enríquez, como en el tango y más aún específicamente en la guitarra.

Para finalizar esta breve presentación, mencionaremos que la monografía está estructurada en tres partes:

La primera parte comprende el primer capítulo, en el cual se brinda un breve panorama histórico sobre el tango en la guitarra clásica, la descripción del libro *El tango y sus posibilidades* y los datos referenciales de su autor. Además, se incluye una descripción del contexto en el cual se inscribe el repertorio y se citan las obras específicas que se trabajarán en la etapa ulterior.

En la segunda parte (capítulos 2 al 6 inclusive), se describen los recursos básicos del tango tradicional ordenados en cinco aspectos: formal, melódico, textural, armónico, e interpretativo.

Este ordenamiento obedece a su vez a dos criterios:

1) Es correspondiente a la lógica planteada en *La orquesta típica: mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango* (Peralta, 2008), material fundamental en nuestro Marco Teórico.

2) Coincidentemente con la forma de trabajo del libro de Julián Peralta (2008), este orden es de carácter inductivo, ya que consigue demostrar de menor a mayor el grado de elaboración y desarrollo por parte de Enríquez.

Como último tópico se expone “La interpretación”, el cual no está presente en la obra de Peralta sino que responde a una necesidad nuestra. Éste último, además de ser favorable para la comprensión del trabajo de Enríquez, es el de mayor contraste con la obra original escrita, quedando así demostrados tanto la originalidad como los aportes propuestos por el guitarrista.

Una vez expuestos los recursos, que son reflejados inmediatamente en nuestro objeto de estudio específico, se hará una breve conclusión parcial acerca de los mismos.

Finalmente, en la tercera parte se presentan las conclusiones generales de este estudio.

Marco Teórico

El presente análisis de *El tango y sus posibilidades* de Pino Enríquez es estructurado siguiendo los ejes temáticos planteados por dos vertientes principales: el soporte teórico incluido en el mismo libro; y el libro de Julián Peralta *La orquesta típica: mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*.

El compendio teórico que desarrolla “Pino” Enríquez es de vital importancia para este trabajo ya que plantea una guía de cómo se deben estudiar y analizar sus arreglos. Ordenado en distintas categorías (canto, forma del arreglo, consideraciones previas, rítmicas de acompañamiento, recursos para enriquecer el acompañamiento y apéndice), este material es imprescindible desde el punto de vista pedagógico, abordando las problemáticas planteadas directamente en el instrumento, la guitarra.

El libro de Julián Peralta expone de forma categórica los elementos constitutivos del tango (análisis estructural, melódico, armónico, contrapuntístico y orquestación) con un carácter descriptivo, fundamentado con ejemplos prácticos en forma fragmentos de piezas del repertorio característico del tango, los cuales permiten visualizar y concretizar los elementos esenciales y su aplicación directa en los arreglos en los distintos estilos del género.

Vale aclarar que el uso de ambas bibliografías no es azaroso sino que obedece a un criterio consciente y enriquecedor ya que consideramos fuente el material teórico de Enríquez por ser emanada por el propio autor y abordar directamente la escritura guitarrística, pero contiene menor grado de información detallada y no explica temas trascendentes como los referidos a la forma musical y el fraseo, sí trabajados por Peralta. Por otro lado, el manual de Julián Peralta es idóneo para comprender las herramientas generales del género pero carece prácticamente de mención alguna al uso de la guitarra, limitando su descripción al uso particular en la orquesta y no al carácter “solista”.

Concluyendo, podemos afirmar que, de la bibliografía que hemos recopilado (ver bibliografía), ambos libros se complementan perfectamente y resultan efectivos a la hora de clasificar los materiales teóricos y prácticos del trabajo¹.

¹ Se recurrirá en cada caso a uno u otro autor de manera indistinta, señalando oportunamente en el caso de existir diferencias en las nomenclaturas para mayor entendimiento del material expuesto.

Otras fuentes teóricas específicas citadas en casos particulares serán el libro *Curso de tango* de Horacio Salgán, el libro *Los códigos del tango* de Andrea Marsili, el libro *Método de guitarra tango* de Julián Graciano y el material didáctico del seminario “Tango Para Músicos” (años 2014 y 2016).

El libro *Curso de tango* es una referencia histórica, tanto por ser uno de los primeros escritos formales sobre la escritura en el tango como por su autor, siendo el legado de una palabra autorizada como lo es la de Horacio Salgán.

Por otro lado, *Los códigos del tango* es un trabajo analítico enfocado en los elementos compositivos, herramientas típicas de “arreglo” y aspectos idiomáticos interpretativos. Además, es particularmente útil ya que centra la clasificación de los elementos en la época clásica del tango, período histórico que abordaremos en el trabajo.

El *Método de guitarra tango* es bibliográfica reciente y específica sobre el instrumento, que trabaja de forma detallada aspectos melódicos y armónicos desde un punto de vista analítico. Además, contiene información histórica sobre la guitarra en el tango y sus ejecutantes.

El seminario “Tango Para Músicos” es un encuentro anual especializado en la formación de músicos de tango. Su objetivo principal es el encuentro, intercambio de conocimientos y estudio intensivo de las herramientas fundamentales del tango, la historia y los estilos. Este seminario cuenta con un plantel docente altamente capacitado para la enseñanza, formado por reconocidos músicos de la actualidad. A su vez, el equipo docente es también autor de la colección *Método de tango* la cual se encarga de decodificar los elementos del lenguaje para que puedan ser asimilados por músicos de cualquier lugar del mundo. Entre los músicos activos en el proyecto podemos citar a Ignacio Varchausky, Ramiro Gallo, Adrián Lacruz, Juan Pablo Navarro, Exequiel Mantega, Julián Peralta, Hernán Possetti y Paulina Fain, quien es la directora del encuentro y también de la colección.

Capítulo 1:

Guitarra solista en el tango: aproximación al tema y al autor

1.1 El tango en arreglos para guitarra sola

“A partir de los años '10 y comienzos de los '20, nuevas camadas de músicos con formación musical se acercaron al tango y plantearon un nuevo modelo formal sobre el cual desarrollar su creatividad musical: el arreglo. A partir de entonces los conjuntos de tango -al menos aquellos alineados en una búsqueda inclinada a la evolución musical- tocarán en base a arreglos musicales en los que se pautase de antemano qué tocar, nota por nota, instrumento por instrumento. Así, poco a poco el tango se convirtió en una música elaborada y compleja, basando el desarrollo de su lenguaje musical en un modelo arquitectónico tomado de la música clásica.”²

El arreglo, a diferencia de la transcripción, la cual según Samuel Adler (2006:667) es “una transferencia literal de una obra compuesta con anterioridad, desde un medio musical hasta otro” implica mayor proceso compositivo, imprimiendo nuevas sonoridades e ideas rítmicas y melódicas.

Como describe Omar García Brunelli “El tango es un género complejo, con más de un siglo de historia, que acumula alrededor de veinticinco mil registros fonográficos desde aproximadamente 1905”³. En este proceso histórico, los arregladores cumplieron -y aún cumplen- un rol fundamental. Un arreglador puede embellecer una partitura con ideas propias, modificando la armonía original, eligiendo la instrumentación y hasta agregando nuevas melodías.

Entre los muchos arregladores importantes de la historia del género, podemos citar a Argentino Galván y Héctor María Artola como los dos grandes pioneros y decanos en este campo, puesto que ayudaron a formalizar un modelo desde entonces utilizado. Como los describe el historiador Luis A. Sierra, “Héctor María Artola y Galván llevaron el tango a los atriles”⁴. Aunque es menester nombrar también a quienes dieron los primeros y fundamentales pasos aún antes de los arregladores: músicos como Roberto Firpo, Juan Carlos Cobián y Francisco y Julio De Caro. De esta camada surgieron los protagonistas centrales de aquella primera revolución musical del tango en las primeras décadas del siglo XX.

² http://www.tangovia.org/archivo_partituras.htm, última consulta el 18/12/2016.

³ García Brunelli, Omar. 2015. “Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile”. *El oído pensante* <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>, última consulta el 25/12/2016.

⁴ http://www.tangovia.org/archivo_partituras.htm, última consulta el 18/12/2016.

Dentro de la llamada “Época de Oro” (1940-1950) hubo arregladores que aportaron novedosas ideas, enriqueciendo así el lenguaje musical del género hasta convertirlo en un universo musicalmente vasto y elaborado. Entre muchos otros, se destacaron como arregladores Horacio Salgán, Astor Piazzolla, Emilio Balcarce, Ismael Spitalnik, Armando Pontier, Héctor Stamponi, Julián Plaza, Oscar de la Fuente, Mario Demarco, Osmar Maderna y Eduardo Rovira. Todos ellos -cada uno a su tiempo y con su propia personalidad- han aportado elementos originales que poco a poco se fueron incorporando al lenguaje del género.

En palabras de Horacio Salgán:

“De la etapa Decareana arribamos a la Década del ’40, que recibe toda la riqueza que en el Tango volcaron los cultores de la época precedente. La Década del ’40 -que extiende su influencia hasta hoy- representa la culminación de todo lo heredado, sumado al aporte de ejecutantes y arregladores de formación musical más completa, que se incorporaron al género y ampliaron el panorama del Tango.” (Salgán, 2001:26)

De lo recientemente expuesto, se puede deducir la importancia y magnitud del “arreglo” en la historia del género y se puede corroborar con los numerosos sitios de consulta de los mismos, no así en el caso de los arreglos para “guitarra sola” (o “solista”).

Siendo la guitarra un instrumento que estuvo incluso desde la génesis del tango, llama la atención el poco material bibliográfico editado para el instrumento. La producción de arreglos escritos publicados⁵ es muy escasa frente a los arreglos orquestales o de las formaciones reducidas típicas (quintetos o cuartetos).

Algunos de los arregladores más trascendentes, de los cuales un guitarrista interesado en el tango puede encontrar material publicado son:

- Agustín Carlevaro (hermano del destacado guitarrista, pedagogo y compositor uruguayo Abel Carlevaro)

- Aníbal Arias
- Astor Piazzolla⁶
- Cacho Tirao
- Carlos Moscardini
- Víctor Villadangos

⁵ José Ferrer, docente y músico de tango. Comunicación personal, Rosario, 10 de enero de 2017.

⁶ Arreglos para guitarra de sus propias composiciones.

De los músicos mencionados, la mayor cantidad de partituras presentes son las de Aníbal Arias con 83 arreglos publicados. Esto se debe a que el cuadernillo con los arreglos fue concebido con gran esmero como material para la cátedra de Guitarra tango de la Escuela de Música Popular de Avellaneda, en la cual Arias se desempeñaba como docente.

No obstante, de los demás maestros solamente existen piezas sueltas y tienen un carácter más “académico” puesto que están concebidas como piezas para ser ejecutadas a la manera “clásica” en los conservatorios (todos estos autores tienen como rasgo común una notable formación escolástica).

Por tal motivo se hace aún más imprescindible el propósito analítico de este material bibliográfico, el cual no sólo deja un legado para los alumnos que quieran interpretar las obras arregladas por Enríquez, sino que también cuenta con un itinerario redactado por el autor para un mejor desenvolvimiento de la ejecución y para extender los propios límites del arreglo.

1.2 Biografía de Claudio “Pino” Enríquez

Claudio Enríquez nació en Buenos Aires, Argentina el 9 de diciembre de 1961⁷. Es profesor egresado del Conservatorio Provincial Juan José Castro de La Lucila. Se formó en guitarra con la Maestra Irma Costanzo y el Maestro Pino Marrone, en armonía con Leónidas Arnedo y en composición con Sergio Hualpa.

Recibió en 1990 una distinción del Berklee College of Music por su trabajo de arreglos. Viajó a Francia en 1991 donde integró el Trío Esquina, junto al bandoneonista César Stroschio y el contrabajista Hubert Tissier. Con esta formación, realizó y realiza giras internacionales hasta la fecha, presentándose en prestigiosos escenarios como el teatro Olympia de París, el Botanique de Bruselas, el Festival del Grec de Barcelona, etc. Desde 1997 a 2001, el Trío integró el *staff* del WOMAD Festival, organizado por Peter Gabriel, y en este marco se presentó en Singapur, Australia, Sudáfrica, USA, etc.

El disco «Trío Esquina: Musiques du Rio de la Plata» (Buda Musique, París), recibió en 1997 el Premio Internacional del Disco de la Académie Charles Cross de París. Creó en 1995 el Atelier de Tango del Conservatorio Nacional de Gennevilliers (Francia), que dirigió hasta 2003 y en el que trabajó con grupos de cámara y repertorio de tango. Junto al bajista Ricardo Capria y el cantante Luis Sampaoli inició un nuevo proyecto musical en Argentina, llamado «La Otra Esquina», con repertorio de tangos tradicionales y contemporáneos. Dirige el área de música y el taller de ensambles de tango del Centro Cultural El Colectivo desde el año 2000.

En 2007 fue invitado a participar en el Festival Guitarras del Mundo y en 2015 tuvo el honor de tocar con Esquina y Turbio Tinte en la sala Carlo Fenice de Venecia (Italia).

A lo largo de su carrera ha grabado una serie de discos interpretando tango. A saber:

- Trío Esquina “Musiques du Rio de la Plata” (Buda musique y Acqua Records)
- Trío Esquina Tango “Músicas para el Corto Maltés” (Buda musique y Acqua Records)
- Trío Esquina Tango (Buda musique, próxima edición)
- Turbio Tinte Trío “Tangos” (Acqua Records)
- Turbio Tinte Trío “Milonga de ida sin vuelta” (Acqua Records)

⁷ Comunicación personal, Rosario, 14 de abril de 2017.

- Pino Enríquez “Tangos para guitarra sola” (edición independiente)

(Enríquez, 2016:58)

Es interesante esta reseña ya que de la misma se desprende no sólo la vasta trayectoria de forma profesional del guitarrista sino que también permite ver la heterogénea formación que tuvo. Por un lado, el adiestramiento “clásico” con la Maestra Irma Costanzo, guitarrista argentina quien “se ubica en el primer plano de una estirpe de guitarristas dedicados a la actividad concertista en momentos en que el instrumento alcanzaba un gran esplendor en todo el mundo”.⁸

Esta docente ha brindado numerosas presentaciones como solista junto a orquestas de Argentina, España, Alemania, Austria, Venezuela, Colombia, Chile, Perú y Estados Unidos, entre otros países. Estrenó conciertos de los creadores argentinos Roberto Caamaño y Gerardo Gandini. También se le debe el estreno americano del "Homenaje a la Seguidilla" del músico español Federico Moreno Torroba, realizado con dirección del autor en el Teatro Colón de Buenos Aires.

A su vez Pino Marrone es un guitarrista de rock y jazz, reconocido por su labor en la agrupación Crucis a mediados de los años 70. Tras el final de Crucis, Marrone se radicó en Los Ángeles, especializándose en jazz, y se dedicó a la enseñanza en el prestigioso Guitar Institute of Technology (GIT) y profundizando la música de jazz.⁹

Sumado a estos músicos, podemos citar un tercer crédito que surge de la propia introducción del libro: Roberto Grela. Según las propias palabras de Enríquez sobre el dúo que compartía este último con Aníbal Troilo “me cautivaron desde las primeras notas” (Enríquez, 2016:5) y prosigue con más palabras de elogio cuando comenta que “vale aclarar que nunca toqué con púa, pero siempre intenté reproducir ese sonido, sobre todo esa increíble energía que desprende la púa tocada “para abajo””.¹⁰ (Enríquez, 2016:5)

Todas estas influencias suman y se ven condensadas en la forma técnica de tocar de Enríquez, desde la tradición de la guitarra romántica, más precisamente de la escuela de

⁸ <http://mujeresinstrumentistas.blogspot.com.ar/2010/10/irma-costanzo-guitarra.html>, última consulta el 20/12/2016.

⁹ Rolling Stone (Ed. Argentina), “Los grandes guitarristas argentinos: del '50 al '69”, publicado el 11 de septiembre de 2012, <http://www.rollingstone.com.ar/1507467-los-grandes-guitarristas-argentinos-del-50-al-69>, última consulta el 06 /01/ 2017.

¹⁰ Como referencia auditiva se recomienda escuchar los discos *Taconeando* (1955) y *Pa' que bailen los muchachos* (1962). Ver Grabaciones.

Francisco Tárrega; los *yeites*¹¹ del estilo tanguero de Roberto Grela; así también como los recursos de improvisación que le ha aportado Pino Marrone.

1.3 El tango y sus posibilidades

El libro de reciente publicación (2016) es fruto de la dedicación que tiene el autor con la guitarra, el tango y la enseñanza. Sus reflexiones sobre la didáctica del tango a lo largo de los últimos veinte años condensan un trabajo particular y minucioso acerca de la práctica en el instrumento. El material es una guía pragmática para el ejecutante ya que desde el comienzo del libro, en la introducción, comienza planteando su forma de llevar a cabo una guitarra “autosuficiente” (Enríquez) musicalmente hablando, es decir “que canta una melodía y se acompaña al mismo tiempo”. (Enríquez, 2016:5)

De una forma coloquial, narra sus experiencias desgrabando y adaptando a la guitarra las ideas musicales de artistas importantes como Carlos Gardel, Edmundo Rivero, Roberto Goyeneche, Francisco Fiorentino, Aníbal Troilo y Roberto Grela (uno de los máximos exponentes de la guitarra tango) a modo de aprendizaje.

“A medida que fui reproduciendo y desarrollando mi manera de cantar en la guitarra, los acompañamientos se volvieron más acompañantes, comenzaron a tener un sentido más orgánico en relación a la propuesta melódica.” (Enríquez, 2016:5)

Estos consejos y el objetivo de “compartir un enfoque basado en la idea de reconocer e incorporar los acompañamientos a partir de nuestras propuestas melódicas” (Enríquez, 2016:6) son aportes valiosos para afrontar el repertorio.

El libro está dividido en cuatro partes principales y un apéndice:

- Primera parte: Conceptos (teórico).

El autor se expone sobre “El canto”, “El acompañamiento” y “La forma del arreglo”.

- Segunda parte: Los arreglos (teórico-práctico).

Esta parte está constituida por una parte preliminar titulada “Consideraciones previas” y el *corpus* con los once arreglos.

¹¹ Según Ramón Pelinski “Se denominan así a las modalidades idiomáticas de ejecución propias del tango”. (Pelinski, 2000:43)

- Tercera parte: Rítmicas de acompañamiento (teórico-práctico).

En esta parte el guitarrista presenta los modelos de marcación (marcados, síncopas, pesantes, etc.), los describe ejemplificando en cada caso y sugiere ejercitaciones para que el alumno pueda individualizar cada rítmica. También amplía el concepto a la forma “Vals”.

- Cuarta parte: Otros recursos para enriquecer el acompañamiento (teórico-práctico).

Aquí desarrolla la temática de las voces, los distintos movimientos contrapuntísticos, los *tuttis*, bordoneos y contracantos.

- Apéndice (teórico-práctico):

Subtitulado “Abriendo las puertas de la improvisación”, en esta sección el autor se despacha sobre la improvisación y sus posibilidades.

Como es de forma habitual en el libro, están planteados los ejercicios a modo de sugerencias y con la idea de que se “inventen otros tantos según las necesidades de cada uno” (Enríquez, 2016:57). Tanto los consejos, como los ejemplos son asequibles para el lector y de rápida incorporación.

Por último vale aclarar que el libro forma parte del proyecto *El tango y sus posibilidades*, el cual incluye además un CD con los arreglos interpretados por el autor y un video (DVD) con una entrevista pedagógica sobre los temas. Este soporte multimedia es una herramienta muy valiosa para potenciar la comprensión de los detalles musicales que hacen a las particularidades de cada ritmo.

La música de raíz popular está llena de sutilezas y apreciaciones que sólo se llegan a aprehender de forma correcta desde la transmisión oral, desde el oído, lo que subyace por “fuera del papel” como en el mismo libro aclara citando a Gustav Mahler “en la partitura está todo, salvo lo esencial”. (Enríquez, 2016:11)

Por derivación, podemos señalar que el material audiovisual también es una invitación a escuchar obras clásicas del género por un artista consagrado.

1.4 Presentación de las obras trabajadas

Para exponer el recorte del material, primero daremos a conocer la lista completa de arreglos que elabora Enríquez en su libro para luego dar una respuesta concreta y justificada de la selección¹²:

- *Canaro en París* (1925)

Música: Juan Caldarella / Alejandro Scarpino. Letra: José Scarpino

- *Amurado* (1927)

Música: Pedro Maffia / Pedro Laurenz. Letra: José Grandis

- *Flores negras* (1927)

Música: Francisco De Caro. Letra: Mario César Gomila

- *Puente Alsina* (1927)

Música: Benjamín Tagle Lara. Letra: Benjamín Tagle Lara

- *Viejo smoking* (1930)

Música: Guillermo Barbieri. Letra: Celedonio Flores

- *Niebla del Riachuelo* (1937)

Música: Juan Carlos Cobián. Letra: Enrique Cadícamo

- *Tinta roja* (1941)

Música: Sebastián Piana. Letra: Cátulo Castillo

- *Garúa* (1943)

Música: Aníbal Troilo. Letra: Enrique Cadícamo

- *Valsecito amigo* (1943)

Música: Aníbal Troilo. Letra: José María Contursi

- *Mimí Pinzón* (1947)

Música: Aquiles Roggero. Letra: José Rótulo

- *Vieja casa* (1951)

Música: P. Laurenz/ P. Maffia. Letra: José de Grandis

En un análisis temporal, el arreglador musicaliza una selección de repertorio tanguero que se extiende históricamente desde 1925 a 1951. Este período en la historia del tango está

¹² El repertorio se encuentra ordenado cronológicamente por su fecha de publicación.

atravesado por dos grandes momentos: "Guardia Nueva" (1920-1935 aproximadamente) y "Época de Oro" (consolidada ya en 1940 hasta entrada la década del '50 donde se inicia una nueva época conocida como de "vanguardia" o también como de los "modernistas/evolucionistas del tango").¹³

Sin lugar a dudas este período es el de mayor trascendencia en la historia del tango y por tal motivo estas piezas son "clásicos" del acervo popular y han sido testigos de numerosas grabaciones, arreglos y adaptaciones. En virtud del repertorio, el cual presenta características o rasgos comunes apropiados para ser sometidos al análisis de los diversas categorías, el siguiente trabajo presentará un recorte que comprende los arreglos de *Amurado*, *Niebla del Riachuelo*, *Garúa*, *Mimí Pinzón* y *Canaro en París*.

A esta selección se llega por una síntesis del lenguaje técnico, ya que los elementos constitutivos son cercanos entre todos los arreglos, lo que nos motivó a la reducción del material en esta lista. No obstante, en esta selección se intentó cuidar la mayor cantidad de elementos extraordinarios (por ejemplo variaciones, síncopas, *clusters*) y aun así, en casos particulares se citarán fragmentos de otras obras (por ejemplo el tratamiento del vals en *Valsecito amigo*, etc.). También podemos agregar que dicha selección abarca toda la extensión del período recopilado por Enríquez, a saber: dos obras de la década del '20 (Guardia Nueva), una obra de la década del '30 (década de transición entre estas dos grandes etapas) y dos obras del '40 (Época de Oro).

¹³ Manzi O. (2008). *Tangos en visto y oído*. Microfón, Arg. 2008.

1.5 Contexto histórico

Cuando nos referimos a la Guardia Nueva, nos estamos situando en un momento histórico en la vasta historia del tango, el cual comprende la década del '20 y mitad del '30 aproximadamente.

Este período es conocido como el de definición y consolidación del género. Es a partir de este momento en el que “las prácticas pasan a ser comunes a las diferentes estéticas” (Marsili, 2015:19) y las obras se estructuran de forma definitiva. En ellas, generalmente se utilizan dos o tres secciones de dieciséis compases. De igual modo, Horacio Ferrer distingue la ampliación de tres variedades dentro del estilo: “tango milonga, tango romanza o tango canción o con letra”. (Ferrer, 1999:49).

Específicamente, es a comienzos de los años '20 cuando la “Guardia Vieja” de Vicente Greco, Roberto Firpo y Francisco Canaro, entre otros, deja paso a una nueva generación de músicos.

La trascendencia de ejecutantes y compositores como Pedro Maffia, Pedro Laurenz, Juan Carlos Cobián, Osvaldo Fresedo pero por sobre todo Julio De Caro con su sexteto, influye directamente en la evolución y la formación de la “Orquesta Típica”, combinación desde entonces ejemplar y característica del género.

Esta transformación se extiende hasta los inicios de la década de '30, la cual argumentamos que es de “transición”, debido principalmente a factores de orden socio-político. El mundo entero estaba atravesando y sufriendo las consecuencias de la Depresión. Concordemente a esta situación, el país padeció un golpe de estado cívico militar el 6 de septiembre de 1930 provocado por el General José Félix Uriburu, en el cual se derrocó al Presidente Hipólito Yrigoyen, ingresando así en el período tristemente conocido como “Década Infame”.¹⁴

Este momento de convulsión política estuvo dominado por una profunda crisis económica, la cual trajo aparejado, entre otras consecuencias, un desplazamiento sistemático de la población (un gran número de trabajadores emigraron del interior hacia Buenos Aires) y un decaimiento general en la producción cultural. Otro hecho concreto

¹⁴ Dicha definición se debe al escritor argentino José Luis Torres quien escribió en 1945 un libro titulado *La Década Infame 1930-1940* en el que analiza críticamente el período.

estuvo dado por la innovación del cine sonoro, motivo por el cual las orquestas de tango fueron desalojadas de las salas ingresando en cambio un enorme volumen de melodías foráneas. El historiador Natalio Etchegaray enmarca un “desconcierto”¹⁵ por falta de trabajo entre los músicos de tango. En palabras del escritor Ricardo Ostuni:

“La conmoción del año '30 no sólo significa el quiebre de la vida institucional sino del quiebre de un modo de ser y de sentir el país, allí nos comienza una invasión cultural que hace que prácticamente a mitad de la década del '30 la música popular argentina, hablando más específicamente el tango, estuviera postergada. Parecía que el tango ya agonizaba. Incluso cuando uno toma revistas, diarios y testimonios de los artistas y periodistas de la época, daban como que el tango ya había cumplido su ciclo e iba a ser reemplazado por otras músicas y otros artes importados.”¹⁶

El tango sobrevivió a esta recesión como pudo y recién a partir de 1935 comenzó un nuevo período de auge del baile y difusión con la figura de Juan D´Arienzo como impulsor. Este músico y director de orquesta, según el escritor Jorge Göttling “emerge en ese año, con su ritmo enérgico y nervioso, revoluciona las pistas y abre las perspectiva para la formalización de la década del '40”¹⁷. Este exitoso nuevo estilo popular yailable propuesto por D´Arienzo, será el comienzo de una nueva época en la cual también sobresalen personalidades de gran talla como Aníbal Troilo, Carlos Di Sarli, Ricardo Tanturi, etc. todos imbuidos en esta forma expresiva tan particular y novedosa.¹⁸

Sobre esta nueva época, Ramón Pelinski narra:

“La aceptación popular era generalizada. 'Buenos Aires vivía bailando y silbando tangos' (Piazzolla) y la cristalización artística de sus tres componentes: la danza, la poesía y la música, otorgan al tango un lugar hegemónico entre las músicas populares practicadas en el Río de la Plata. El tango florece hasta mediados de los años cincuenta, cuando comienza a perder el lugar hegemónico que ocupaba en Buenos Aires.” (Pelinski, 2000:35)

Mientras, la función de la guitarra ha ido evolucionando consecuentemente a los hechos narrados. Desde la génesis del tango hasta finalizado el período de la Guardia Vieja, la guitarra integraba las formaciones más corrientes de aquella época, los tríos y cuartetos. Completaban la instrumentación de estas agrupaciones el violín, la flauta, el arpa, y en

¹⁵ Documental “La historia de las orquestas: la Época de Oro (1935-1945)” – Canal Volver Tango.

¹⁶ Ídem.

¹⁷ Ídem.

¹⁸ Como anécdota referida a este estilo cuenta el investigador Gabriel Soria que “A partir de Juan D´Arienzo las demás orquestas (...) apuraban el ritmo, a veces pedido de las compañías discográficas, que les decían a los directores “tienen que tocar con más ritmo, al estilo D´Arienzo””.

casos excepcionales el acordeón, la armónica concertina, la mandolina o el clarinete. En éste período y hasta 1920 era muy común el uso de guitarras con 7, 8, 9 y 10 cuerdas, lo cual permitía tener mayor registro en los bajos, o “bordonas” como se conoce a las cuerdas graves del instrumento. Uno de los guitarristas más destacados de este período fue Luciano Ríos con su guitarra de 7 órdenes, cuyo virtuosismo radicaba en el uso de los “bordoneos”, es decir líneas melódicas en el registro bajo de la guitarra, que completaban los silencios de la melodía principal en los momentos de cadencia melódica. Otros guitarristas destacados fueron Gabino Ezeiza, Manuel Parada y José Camarano (“El Tuerto”), entre otros.

A fines de 1917 la introducción del piano en combinación con el contrabajo¹⁹, comenzaron a desplazar definitivamente a la guitarra de la “orquesta típica criolla”, ocasionando que muchos guitarristas se convirtieran en ejecutantes del contrabajo. Uno de los más reconocidos fue el guitarrista Leopoldo Thompson, inventor de las primeras técnicas de tango en el contrabajo como la denominada *canyengue* o la percusión sobre la caja del instrumento, y la hoy popular *strappata* que consiste en golpear las cuerdas con el arco.

Ya en la Guardia Nueva (época “decareana” del sexteto típico), la guitarra pasó a ser pilar fundamental en el acompañamiento de cantantes. A partir de este momento aparecieron los conjuntos de guitarra, sean dúos, tríos o cuartetos. Esto permitió desarrollar una orquestación propia en la conjunción de varias guitarras, donde una acompañaba rítmicamente, otra llevaba la melodía y contracantos en las primeras tres cuerdas del instrumento (registro agudo) y la tercera dividía su trabajo con “bordoneos” o bien ejecutando una “segunda voz” melódica en combinación con la primera guitarra. De haber una cuarta guitarra, ésta reforzaba el acompañamiento rítmico, o podía ejecutar una tercera voz melódica en ciertos pasajes.

Son ejemplos de guitarristas de esta época: José Ricardo y Guillermo Barbieri, Ángel Domingo Riverol y José María Aguilar (guitarristas acompañantes de Carlos Gardel); Enrique Maciel, Genaro Veiga, Rosendo Pessoa y Rafael Iriarte (guitarristas acompañantes de Agustín Magaldi); Armando Pages (junto a Pessoa y Maciel también

¹⁹ Según Marsili, la incorporación del contrabajo sucedió en 1916 por los directores Francisco Canaro y Roberto Firpo. Su función específica era la de reforzar al piano en la sección rítmica. (2015:96)

guitarristas acompañantes de Ignacio Corsini) y también la célebre guitarrista Rosita Quiroga.

En la “Época de Oro”, momento de esplendor de la “orquesta típica” (cuatro bandoneones, cuatro violines, piano y contrabajo), las guitarras siguieron su curso funcionando como acompañantes de cantores del género en lugares de reducido espacio.

Esto se debía principalmente a las propiedades acústicas las cuales no permitían tener un gran caudal sonoro para estar cerca del volumen de cuatro bandoneones juntos. Salvo raras excepciones, la guitarra no era parte de la orquesta, sino solamente como elemento decorativo de arregladores para recrear un “momento campero”²⁰. Fueron ejemplos de guitarristas en tal período Roberto Grela y Ubaldo De Lío.

Como guitarrista de formación “clásica” el primer antecedente de renombre fue Manuel Pardo, quien “ejecutaba tango como guitarrista solista, resolviendo problemas de bajos y melodías en simultáneo” (Graciano, 2015:148). Un hecho anecdótico se dio en 1934 cuando éste convoca a cien guitarristas para participar en el Teatro Colón en un concierto cuyo programa versaba sobre sus arreglos. Otros guitarristas conocidos fueron Aníbal Arias, Juanjo Domingo y Cacho Tirao, pero de aparición más tardía por lo cual exceden este recorte temporal.

²⁰ Son ejemplos el tango *Pobre mi madre querida* de la Orquesta Alberto Castillo con la introducción en guitarra de Roberto Grela; la intervención en el espectáculo *El patio de la morocha* con el mismo guitarrista acompañando a Aníbal Troilo y *Abrazo fraternal* de Osvaldo Pugliese. Ver Grabaciones.

1.6 Conclusión parcial sobre la guitarra solista en el tango y el autor

Como hemos podido desarrollar, el material publicado con arreglos de tangos tradicionales para guitarra “solista” es escaso respecto de otros formatos musicales en el género. En consonancia con este hecho, el vicepresidente primero de la Academia Nacional de Tango, Gabriel Soria, comenta que “La tradición guitarrística en el tango nace con el tango mismo. Ya en el siglo diecinueve los payadores abrazaban el instrumento y cantaban sus penas en tiempo de milonga lenta”²¹. Por consiguiente, el aporte de este nuevo repertorio no sólo revaloriza la obra de Enríquez -como intérprete y como pedagogo- sino que también amplía el repertorio del tango como género de música popular argentina, difundiendo a sus autores fundamentales (A. Troilo, J. De Caro, S. Piana, P. Laurenz, etc.).

A través del análisis, se concluye que el repertorio abordado por el autor es de carácter histórico. Los arreglos están situados en dos momentos importantes en la historia del género y adecuadamente el arreglador hace un trabajo revisionista con los elementos típicos del lenguaje en dicho contexto. De allí la implicancia que tiene la clasificación del material y la exposición de los recursos generales del lenguaje, ya que el conocimiento y ejercicio de los mismos permitirá un mayor entendimiento en la totalidad de la pieza por parte del intérprete y por ende una mayor fluidez en la articulación del discurso musical.

Para concluir destacaremos la interpretación de los arreglos como parte fundamental en la investigación. Tal como hemos mencionado en este capítulo, el proyecto cuenta con su correspondiente soporte multimedia, el cual incluye un CD y DVD con las interpretaciones de las obras. En la monografía se observarán las variantes existentes entre el material escrito (arreglo) y el material auditivo (interpretación) dejando fundamentada así la esencia y riqueza de la música popular y poniendo en evidencia la trascendencia del material complementario.

²¹ Rivas H. (2013). *Hugo Rivas*. Fonocal, Arg. 2013.

Capítulo 2:
Aspecto formal

2.1 El tango y sus subgéneros

Dentro del Tango como género de música popular, además del tango propiamente dicho (del cual nos extenderemos en los próximos capítulos) existen dos clasificaciones que obedecen al orden de los subgéneros, éstos son la milonga y el vals. (Peralta, 2008:215)

Milonga: El tango en sus comienzos se construía con el ritmo de lo que hoy es para nosotros la milonga, también denominada milonga orillera o ciudadana para diferenciarla de la campera²². La estructura rítmica del acompañamiento de esta especie se organiza en un compás de 2/4:



Figura 1. Esquema rítmico de la milonga.

Vals: El vals es otra especie del repertorio tanguero y es común que también se lo denomine “vals criollo” para diferenciarlo de otros tipos de valeses. Su compás es de 3/4. La estructura rítmica de acompañamiento se basa en un patrón de tres negras, donde se articulan los bajos en el primer pulso del compás, y los acordes, en el segundo y en el tercero:



Figura 2. Esquema rítmico del vals.

De los dos subgéneros recientemente citados, Enríquez solamente emplea el segundo, en dos ocasiones (*Valsecito amigo* y *Vieja casa*).

2.2 Forma de escritura

Para la escritura, el músico se vale del siguiente criterio:

²² Según Andrea Marsili ese cambio se da paulatinamente hacía 1920. (2015:18)

- Compás de 4/4 para los tangos, forma de escritura ya presente desde mediados del siglo pasado.

The image shows a musical score for the piece 'Amurado' in 4/4 time, measures 1-2. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of chords: E7, B♭, E7, Am, E7, Am, B7, F7. Fingerings are indicated with circled numbers 1 through 5 above the notes.

Figura 3. Amurado, compases 1-2. Arreglo: Enríquez, Claudio.

- Compás de 3/4 para los valeses, forma convencional sin mayores disensos en su escritura.

The image shows a musical score for the piece 'Valsecito amigo' in 3/4 time, measures 1-4. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of chords: Em, Em, C7(9), C7(b9), B7(b9). Fingerings are indicated with circled numbers 1 through 5 above the notes.

Figura 4. Valsecito amigo, compases 1-4. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Esta forma de escritura actual en el tango, que es de uso corriente en la aplicación y la enseñanza, no fue tan obvia poco tiempo atrás, de hecho fue motivo de conflicto con generaciones anteriores. Asimismo, las partituras de acceso libre que se siguen utilizando hoy en día como referencia tienen otras características. De ahí la importancia de dedicarle esta aclaración y citar las palabras del Maestro Horacio Salgán sobre la problemática:

“Frecuentemente, con referencia al ritmo de Tango, surge la pregunta de cuál es el compás adecuado para su escritura.

Abandonado ya, el acompañamiento de la Habanera, (que se escribe en 2 x 4), y cuando el Tango comienza la marcación rítmica que llamamos "el cuatro", se siguió usando el numerar el compás del mismo en 2 x 4.

Luego, considerando que numerar en 2 x 4, cuando en realidad se estaban marcando 4 corcheas, se decidió relacionar la numeración del compás con dicha marcación y se substituyó el 2 x 4 por el 4 x 8.

Actualmente se numera la escritura del Tango en 4 x 4. A esto se llegó por razones de comodidad, ya que en los pasajes que contienen figuras de corta duración, como por ejemplo las variaciones, en cambio de usar las fusas como anteriormente se hacía, se escriben semicorcheas, lo que permite una escritura más clara y menos trabajosa.” (Salgán, 2001:22)

Por consiguiente, en vistas del análisis, afirmamos que el repertorio se adecua a la tradicional forma de escritura del tango. A su vez, tampoco introduce variaciones en este aspecto ya que no emplea recursos ya estilizados en arreglos de tango como por ejemplo interpolaciones con compases de métricas irregulares o compases de amalgama (compases de 5/4, o compás de 3/4 "valseado" sobre otro de 4/4, etc.).

2.3 Organización estructural

Los tangos antiguos poseen tres partes contrastantes. Por lo general, la tercera parte de los tangos es llamada “trío”. Esta denominación es proveniente del período barroco y clásico, por su analogía con la parte intermedia del minué en las formas sonata y sinfonía, debido a la usual utilización de tres instrumentos o tres partes reales.

Según Andrea Marsili “el tango prácticamente llega a la supresión de la tercera sección (trío) alrededor de 1924”. (Marsili, 2015:18)²³

Por tal motivo la mayoría de los tangos y milongas compuestas luego de la década del treinta suelen contar, en su estructura formal, sólo con dos partes. Además, presentan una regularidad en su estructura interna: partes de 16 compases, frases de 8 compases y semifrases de 4 compases.

El desarrollo de esta estructura se puede resumir a la presentación de frase de 8 compases que finaliza con una cadencia suspensiva (semicadencia) o una cadencia auténtica imperfecta, la cual es seguida por la repetición (literal o variada) de la misma, o por otra unidad de 8 compases para finalizar con una cadencia más enfática (casi siempre un cadencia auténtica perfecta)²⁴.

Igualmente existen partes irregulares en determinadas obras (por ej. primera parte del tango *Malena*, *Gallo ciego*, *El abrojo*, etc.). (Peralta, 2008:35)²⁵

Respecto del vals que, como hemos aclarado, forma parte del repertorio tanguero, presenta una estructura formal donde las partes duran 32 compases a diferencia del tango y la milonga.

Antes de exponer el análisis completo de cada obra, explicaremos que, sumados a las secciones expositivas, se encuentran además pequeños fragmentos que según la

²³ Extendiendo el concepto: “Con la llegada, en la década del ‘20, de una nueva generación de creadores con formación académica (versus los músicos intuitivos pioneros), la forma bipartita dará gradualmente lugar a la tripartita. Estos compositores tenían conocimiento de orquestación, arreglo y composición suficiente como para desarrollar los materiales y no tener necesidad de acudir a una tercera sección contrastante.” (Marsili, 2015:18)

²⁴ Vargas, Herom, et al. (eds.). 2013 - Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR).

²⁵ En palabras de Enrique Santos Discépolo: “Un tango es una expresión libre. Su estructura y su técnica constructiva dependen pura y exclusivamente del tema que lo mueve a cantar dándole vida. Los grandes músicos no podrán hacer nunca un tango expresivo. Los mata el tecnicismo matemático que el tango por sí rechaza.” (Galasso, 1985:24)

terminología de Julián Peralta se denominan “apéndices”. Estos se basan en la inclusión de pequeñas secciones instrumentales con menor importancia que la parte. Según su ubicación, se denominan introducción, puentes o coda (antes, entre y después de las partes respectivamente).

Ahora observaremos el plan de trabajo que emplea el guitarrista:

Amurado (2 partes)

Parte A	16 compases (con levare)
Parte B	16 compases (con levare) – casilla 1
Parte A	16 compases (con levare)
Parte B	16 compases (con levare) – casilla 2
Parte A´	Variación final sobre la segunda frase de A (8 compases con levare)

Figura 5. Amurado, análisis formal. Arreglo: Enríquez, Claudio

Esta obra es un claro ejemplo de los elementos expuestos anteriormente. Es un tango ya consolidado en los años ´20 (1927) compuesto de dos partes de 16 compases exactas.

Para finalizar, en clara muestra de que el arreglador puede manipular la forma de acuerdo a su creatividad y expresividad, Enríquez opta por cerrar la obra con una variación²⁶ sobre la segunda frase de la primera parte.

²⁶ Se define *variación* el "tratamiento basado en la densificación rítmica de la melodía, llevándola a un ritmo casi excluyente de semicorcheas (a veces es posible hallar algunas que incluyen seisillos u otros valores irregulares)". (Peralta, 2008:45)

Figura 6. Amurado, compases 34-42 (variación). Arreglo: Enríquez, Claudio.

Se observa un tratamiento minucioso de la variación tratada a voces (compases 36, 37 y 40) sobre la marcación en dos y en cuatro²⁷. Ésta incluye además una elaboración melódica con un pasaje cromático en quintillo (compás 37). Por último vale destacar que el guitarrista convenientemente colabora con una digitación de mano izquierda (compases 36 y 41).

Observaciones: Este arreglo no contiene apéndices en su estructura formal.

Niebla del Riachuelo (2 partes)

Parte A	16 compases
Parte B	14 compases

Figura 7. Niebla del Riachuelo, análisis formal. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Este arreglo se basa en la exposición literal de las dos partes (una regular y la otra irregular) originales. Cabe señalar que el arreglo contiene una sola "vuelta" -se denomina así a una sola ejecución de cada parte- mientras que la versión original incluye una

²⁷ Ver p.75.

segunda. Esto es posible en los arreglos de corte instrumental porque no deben atender obligatoriamente en su forma a la lírica.

Observaciones: No contiene apéndices.

Garúa (2 partes)

Parte A	19 compases (con levare)
Enlace	2 compases
Parte B	18 compases (con levare)
Parte A	19 compases (con levare)
Enlace	2 compases
Parte B	17 compases (con levare)
Coda	3 compases

Figura 8. *Garúa*, análisis formal. Arreglo: Enríquez, Claudio.

De rasgos similares a los ya mencionados, *Garúa* contiene dos partes irregulares en su forma original. Enríquez presenta las mismas en dos ocasiones.

Observaciones: Este arreglo contiene dos apéndices. El puente entre las partes A y B es propio de la partitura original, el cual está indicado en ella con el texto de "Orquesta".²⁸



Figura 9. *Garúa*, compases 21-22 (puente). Versión original. Bs. As., Korn Intersong.



Figura 10. *Garúa*, compases 21-22 (puente). Arreglo: Enríquez, Claudio.

²⁸ Es importante entender que estos pasajes son las secciones más libres en la interpretación. Según Enríquez esta sección “puede repetirse 2, 3, 4 o las veces que queramos, es simplemente un puente para que el cantor tome aire y entre cuando desee”. Comunicación personal, Buenos Aires, 11 de febrero de 2017.

Como podemos ver, existe una elaboración melódica de la parte original. En ambos compases utiliza el patrón del acompañamiento “polirrítmico”²⁹ desplegando un acorde menor seis (muy característico en el tango) y octavando en el segundo compás.

La coda es un refuerzo de la sección cadencial, atribuida directamente al arreglo de Enríquez.

Figura 11. *Garúa*, compases 41-43. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Esta coda es una elaboración de la primera cadencia hacía el V7 de la versión original. Como veremos más adelante en el tratamiento armónico, Enríquez se vale de recursos como el empleo de las tensiones de los acordes y la rearmónización para elaborar.

Canaro en París (1 parte y 3 frases)

Introducción	4 compases
Parte A	8 compases
Parte B	16 compases
Variación (sobre el Trío)	10 compases
Variación II (sobre el Trío)	8 compases

Figura 12. *Canaro en París*, análisis formal. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Este tango de corte casi exclusivamente instrumental, presenta una forma inusual ya desde su planteo original. La introducción está indicada en su partitura original para "bandoneón o piano solo". El tema se caracteriza por ser una frase motívica (la cual se estructura a partir de un motivo corto, generalmente de un compás como en este caso). La segunda parte ya se presenta con una modulación mediante (a su paralela mayor).

Al finalizar esta segunda parte, Enríquez introduce un cambio formal excepcional, ya que es la única vez en todos los arreglos en la cual no expone una parte de forma literal. La variación en este tango está trabajada sobre el trío pero éste no se expone sino que directamente Enríquez opta por “saltar” directamente a la variación y con un llamativo

²⁹ Ver p. 78.

cambio de plan tonal (Sol sostenido menor). Luego de esta frase, retoma la tonalidad para culminar con la última frase en la relativa menor del tema (Do sostenido menor). Este recurso donde la variación modula sirve para generar contraste y enriquecer la obra. Según Julián Peralta (2008:140) suelen ser abruptas "por no presentar fragmentos transicionales". En este caso en particular esta modulación fue introducida por primera vez por Horacio Salgán en su arreglo para el Quinteto Real (década del '60) y desde entonces es muy propio en la interpretación de este tango que se ejecute respetando dicho esquema (versiones de Sexteto Mayor, Rodolfo Mederos Trío, Los Indios Tacunau, Orquesta Nicolás Ledesma, etc.).

Observaciones: Contiene una introducción original a modo de apéndice.

Mimí Pinzón (2 partes)

Parte A	16 compases (con levare)
Parte B	22 compases (con levare)

Figura 13. *Mimí Pinzón*, análisis formal. Arreglo: Enríquez, Claudio.

De manera semejante, este arreglo contiene características similares a las ya expuestas en *Niebla del Riachuelo*. Basándose nuevamente en la exposición literal de las dos partes (una regular y la otra irregular) originales. Todavía cabe señalar que, al igual que el anterior, el arreglo contiene una sola exposición de cada tema mientras que la versión original incluye una segunda.

Observaciones: No contiene apéndices.

Como expresamos anteriormente, a fines de dar un análisis más completo expondremos también la estructura de *Tinta roja* y *Puente Alsina* por incluir rasgos sobresalientes.

Tinta roja (2 partes)

Parte A	21 compases
Parte B	17 compases
Parte A	21 compases
Parte B´	17 compases

Figura 14. *Tinta roja*, análisis formal. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Observación: Este arreglo no contiene apéndices, pero sí es de destacar que emplea una escritura totalmente diferente para la parte B de la segunda vuelta.

Puente Alsina (2 partes)

Introducción	4 compases
Parte A	16 compases (con levare)
Parte B	16 compases (con levare)
Parte A'	16 compases (con levare)

Figura 15. Puente Alsina, análisis formal. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Observación: Este arreglo contiene a modo de apéndice, una introducción la cual consiste en un acompañamiento de “Forma arpeggio” (Enríquez, 2016:48) del acorde Re menor sexta y novena repetido cuatro veces. Para esta introducción también se vale de armónicos artificiales, recurso muy característico del instrumento.

Figura 16. Puente Alsina, compases 1-4 (introducción). Arreglo: Enríquez, Claudio.

Otro recurso que caracteriza a la forma, es cómo el guitarrista une las distintas partes. Para esto emplea “pasajes de enlaces” (Peralta, 2008:49), escalas o arpeggios. Vale aclarar que todas las piezas contienen este tipo de conectores, por lo cual ejemplificaremos con algunos típicos y otros originales:

Figura 17. Mimí Pinzón, compás 6. Arreglo: Enríquez, Claudio.

En la figura precedente se puede apreciar cómo el arreglador conecta la frase que termina en el segundo pulso y la que comienza en el cuarto con una escala ascendente de Sol mayor en figuración de seisillo de semicorchea.

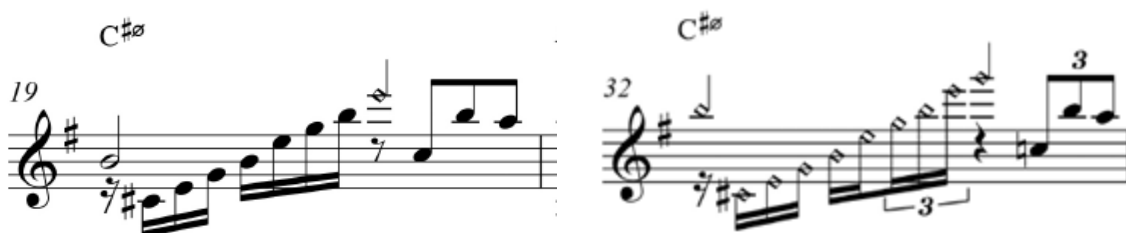


Figura 18. *Mimí Pinzón*, compases 19 y 32. Arreglo: Enríquez, Claudio.

En este caso Enríquez une las frases con un arpeggio del acorde Do sostenido semidisminuido. Es interesante ver cómo la próxima vez que lo expone lo varía rítmicamente con una figuración de tresillo de semicorchea y luego de corchea. Además reemplaza las notas reales por armónicos.

El siguiente es un ejemplo interesante de unión con un giro melódico ascendente y luego descendente que llena el extenso espacio entre la frase que termina y la próxima, por ser esta última de comienzo acéfalo.

Figura 19. *Tinta roja*, compases 16–18. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Respecto de los pasajes de enlace, éstos “pueden ser muy simples cumpliendo el objetivo de conectar dos frases, o ser más sofisticados dándole más interés a la música que se está escribiendo o ejecutando”.³⁰

Según el criterio del guitarrista y docente Adrián Lacruz, se pueden dividir en armónicos, melódicos y rítmicos o rítmico-melódico. Entre ellos podemos encontrar:

³⁰ Material teórico de la cátedra de guitarra del seminario “Tango Para Músicos” edición 2014.

Figura 20. *Amurado*, compases 16-18. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Este enlace armónico que consiste en la progresión I – V - (solo bajo) - I - V7 es típico para modular a la tonalidad paralela. La misma aplicación explicada por el mismo autor.

Ejemplo n° 1: Pasaje "gardeliano" (pasaje rítmico-armónico)

Figura 21. *Pasaje rítmico-armónico*.

Como se puede apreciar este pasaje se lo conoce con el nombre de “gardeliano” por ser muy utilizado entre sus guitarristas que acompañaban a Carlos Gardel, quien acertadamente tenía entre su repertorio *Amurado*.

En *Tinta roja* utiliza dos pasajes rítmicos muy sencillos. Estos se pueden emplear cuando los tempos de las partes son diferentes, entonces con el sólo hecho de repetir la quinta de la escala (o la tónica) pero provocando un *rallentando* o *acellerando* ya se logra introducir en el nuevo carácter.

Figura 22. *Tinta roja*, compases 19–21. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Pasaje rítmico-armónico de La mayor a La menor

Figura 23. *Tinta roja*, compases 35–38. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Pasaje rítmico-armónico de La menor a La mayor. Explicado por Adrián Lacruz:

Ejemplo n° 37: Este pasaje, tan austero como efectivo, define claramente el ritmo y (mediante la 5ª tan usada) la tonalidad

Figura 24. *Pasaje rítmico-armónico*.

En *Garúa* Enríquez utiliza uno de los pasajes más estilizados en el tango que consiste en tocar en el tercer tiempo (segunda corchea) la quinta de la tonalidad y en el cuarto tiempo la sexta ascendiendo cromáticamente hasta la tónica³¹:

Figura 25. *Garúa*, compases 22–24. Arreglo: Enríquez, Claudio. *Pasaje de enlace*

El guitarrista Sebastián Henríquez lo expone en su material teórico (sobre la tonalidad de La menor):³²

³¹ En estos pasajes cromáticos para la digitación de mano izquierda es muy común utilizar un mismo dedo desplazándose por el diapasón. Aun cuando no todas las notas del *grupeto* suenen “limpias”, ese leve margen de error le proporciona mayor expresión al tango (ese cromatismo cumple la misma función que un arrastre donde las alturas no están definidas).

³² Material teórico de la cátedra de guitarra del seminario “Tango Para Músicos” edición 2016.

2.4 Conclusión parcial sobre la organización estructural en los arreglos

Para concluir este capítulo quisiéramos afirmar que la organización en que Enríquez emplea el discurso es sencilla y amable para el intérprete.

La forma de escritura en compás de 4/4 (tango) y de 3/4 (vals) es clara, dando lugar a una forma equilibrada en la distribución de las voces en la partitura y el uso de semicorcheas para las figuraciones más breves (bordoneos, variaciones, etc.).

Así mismo podemos deducir que en base al rigor pedagógico que tiene el libro, en el cual el autor pretende que el alumno tome plena conciencia sobre la exposición original de la obra, motiva principalmente a Enríquez a no plantear cambios sustanciales en la forma de sus arreglos (con la excepción ya aclarada del trío de *Canaro en París*).

En las propias palabras de Julián Peralta (2008:203) “la organización estructural de la obra debe ser funcional a los objetivos de la misma”, es por eso que resulta trascendente el orden de las partes a la hora de plantear el arreglo. Tal es así que, como hemos ejemplificado, las partes están expuestas de forma literal a las versiones originales. De todas formas el planteo formal de los arreglos se ve enriquecido por secciones elaboradas por el arreglador, como lo son los apéndices (introducciones, puentes, codas) y los pasajes de enlaces que han sido ejemplificados oportunamente.

Desde la perspectiva didáctica que nos hemos propuesto, quedan planteados tanto el análisis detallado de la forma del tango y sus subgéneros como así también la escritura particular en cada caso y la forma interpretativa. Estos puntos evidencian un aporte sustancial no sólo para lograr leer las piezas de forma original sino también para el acto creativo de adaptar y/o modificar el arreglo (el concepto de la improvisación en sentido amplio).

Análogamente a como hemos puesto en evidencia en el tango *Tinta roja*, el interesado puede optar por escribir e interpretar una nueva parte en una segunda vuelta a fines de lograr mayor expresividad. Del mismo modo, también quedan expuestos la ubicación espacial y los rasgos que caracterizan a las distintas herramientas del lenguaje a desarrollar. Como ejemplo podemos citar la explicación del “puente” en el tango *Garúa*, entendiendo así que una vez detectados los apéndices, éstos pueden ser interpretados con mayor libertad (repeticiones, modificaciones rítmicas y melódicas, fluctuaciones de tempos,

etc.) puesto a que son considerados sólo como partes articulatorias en el discurso general.

En síntesis, más allá de la obra de Enríquez en particular, concluimos que el entendimiento de la forma musical, la revalorización de los apéndices, el empleo de los pasajes de enlaces ya utilizados en el tango como así también los nuevos materiales son los elementos claves para lograr una *performance* genuina y singular.

Capítulo 3:
Aspecto melódico

3.1 La melodía

La presentación de la melodía es un tema de vital importancia a tratar en el lenguaje del tango. Como ya hemos explicado anteriormente, en rigor del carácter pedagógico y práctico del libro, los arreglos trabajan la melodía atendiendo a una pauta sencilla: que puedan ser de fácil reconocimiento y aprehensión por parte del músico.

Al respecto, Enríquez (2016:11) aclara en las “Consideraciones previas” del libro:

“El tercer y último propósito, es que la idea de escribir la melodía sencilla, rítmicamente hablando, deje abierta la posibilidad a cada uno de poder cantarla, interpretarla "a piacere". La única condición o regla de juego sería que cada quien trabaje diferentes interpretaciones de la melodía a partir de los acompañamientos propuestos en los arreglos”.

No obstante, lo expuesto no impide que Enríquez desarrolle los elementos y herramientas del lenguaje para que se pueda revitalizar la obra sin alterar la identidad de la misma. Esto también tiene un fundamento práctico en el instrumento, debido principalmente a la corta duración de los sonidos en la guitarra y los cambios de posiciones en la mano izquierda.

Fraseo

Llamamos fraseo a las distintas posibilidades de interpretación de un fragmento melódico, en otras palabras es la acción de “decir” o “cantar” la melodía modificando su ritmo con un fin expresivo.

Se distinguen dos maneras básicas de articular las melodías en el tango. Por un lado, el *legato* (melodías ligadas) y por el otro, el *staccato* y la articulación combinada (melodías rítmicas).

Es importante mencionar que la mayoría de los tangos poseen estos dos prototipos del tango en sus secciones. Salgán (2001:32) distingue que “la forma del primer tema expuesto es la que define la categorización de cada tango”. Esto se debe a que gravita fuertemente en el oyente, no obstante luego cambie de forma³³.

3.2 Modificaciones en los elementos melódicos

³³ De la combinación de ambas formas surge en la terminología de Salgán la forma *Mixta*, que es la de uso más habitual.

Melodía ligada

Las melodías ligadas tienen destacadas naturalmente las notas que corresponden con los acentos métricos del compás. Generalmente son notas propias de la armonía, mientras que en los tiempos débiles es más frecuente el uso de notas extrañas al acorde.

Es importante tener en cuenta que en una melodía cantable no siempre debe tocarse los ritmos que están escritos, sino que deben ser tomados como orientativos, como una simplificación de las dificultades que presentan los fraseos. Las características más importantes son las siguientes:

- En general son melodías cantables.
- No tienen un fraseo determinado (solos).
- Se escriben “limpias” (como en la partitura original) con una ligadura de expresión para determinar su extensión.
- Los *solis* o *tuttis* se pueden escribir o se pautan previamente.

En el fraseo de este tipo de melodías existen dos formas muy tradicionales: Fraseo básico y extendido.

1) Fraseo básico:

Julián Peralta (2008:32) dice al respecto:

“Existe un patrón de fraseo de aplicación recurrente que denominaremos fraseo básico. El mismo corresponde con la tendencia (...) de subordinación de las figuras de los tiempos débiles.”

Este fraseo se maneja entre los márgenes de los tiempos de los tiempos fuertes, subordinando las figuras de tiempos débiles.

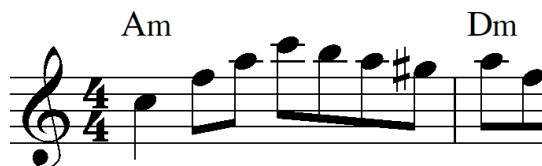


Figura 29. *Amurado*, compás 5. Versión original. Bs. As., Korn Intersong.

Como podemos ver en *Amurado*, el fraseo se maneja entre el primer y tercer tiempo, adelantándose la segunda nota, generando una síncopa melódica.



Figura 30. Amurado, compás 5. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Este fraseo básico tiene dos formas de aplicación dos formas típicas: “abierta” y “cerrada”.

1 a) Fraseo básico abierto: se utilizan la figura de tresillo de negra para “expandir” la distancia entre las notas.

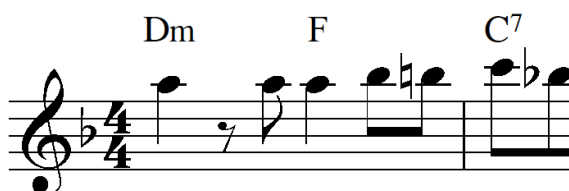


Figura 31. Puente Alsina, compases 48-49. Bs. As., Korn Intersong.

En *Puente Alsina* Enríquez opta por el fraseo abierto, generando más énfasis en la melodía y reforzado en voces a modo de *tutti*.

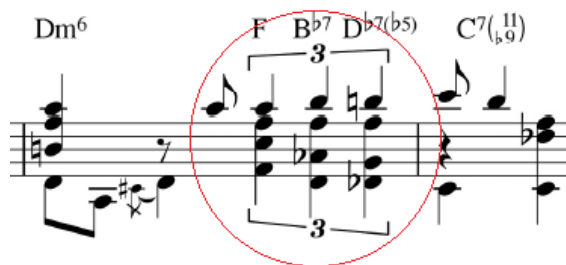


Figura 32. Puente Alsina, compases 48-49. Arreglo: Enríquez, Claudio.

1 b) Fraseo básico cerrado: se utilizan las semicorcheas o fusas, para comprimir lo más posible las notas débiles³⁴.

³⁴ Forma de fraseo muy presente en la orquesta de Juan D’Arienzo.

las notas disminuyen gradualmente, emulando a una pelota que va rebotando cada vez más rápido a medida de que pierde su energía. En el siguiente ejemplo se percibe el *accelerando* propio del fraseo.³⁵



Figura 36. *Mimí Pinzón*, compás 32. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Melodía rítmica

Son aquellas despojadas de todo rasgo cantado. Las caracteriza una fuerza rítmica preponderante y se pueden reconocer por el uso de acentos y *staccatos*³⁶.

Sus características:

- Ya están escritas con acentos y *staccatos* específicos (articulación).
- Deben tocarse de manera literal.
- Ya fueron orquestadas por el compositor/arreglador.

Como hemos comentado, Enríquez opta por la forma de escritura sencilla y no determina las articulaciones para fijar el tratamiento de las melodías rítmicas. En consonancia con este hecho, en el documental incluido en el libro Enríquez comenta:

“(...) a veces en la escritura se hace una cosa media de perfección y poner que todas las voces sigan y que después se vuelve un infierno tocarlo, poco agradable y poco cantable. Cuando se vuelve complejo parece que va a limitar.”

Uno de los pocos casos donde el guitarrista infiere una articulación es en *Canaro en París* en el compás 21. Se observa la tendencia rítmica de la frase, pero por tratarse de un pasaje breve (un solo compás), no podemos hablar de una melodía rítmica en el sentido

³⁵ Este tipo de fraseo expresivo es característico en orquestas como la de Osvaldo Pugliese y Alfredo Gobbi.

³⁶ La alternancia entre notas *legato* y *staccato* se la conoce con el nombre de articulación combinada.

estricto del término.



Figura 37. *Canaro en París, compás 21. Arreglo: Enríquez, Claudio.*

Igualmente vale resaltar que el hecho de que no estén escritas las articulaciones no implica que no estén presentes en la interpretación, por lo cual nos extenderemos sobre este punto en el capítulo referido a la misma³⁷.

3.3 Ornamentación

La ornamentación, también “adornos”, son agregados que dan variedad y embellecen la melodía. Pueden ser utilizados tanto en las melodías de carácter rítmico como ligado.

Son comunes la apoyatura inferior, la apoyatura superior, el mordente, la octava, la repetición, el arpeggio, el trino y la disonancia.

Nuevamente Enríquez opta por no escribir pero sí ejecutar de manera libre la ornamentación. Como excepción podemos encontrar la apoyatura escrita en *Puente Alsina* y algunas disonancias.

La siguiente es una apoyatura cromática ascendente, muy utilizada por Roberto Grela. A distancia de semitono, el Do sostenido es interpretado con anterioridad al Re (nota estructural) y en el estilo de Grela se pulsan ambas notas:

³⁷ Véase p. 134.



Figura 38. *Puente Alsina*, compás 48. Arreglo: Enríquez, Claudio.

La “disonancia” es el ataque simultáneo de la nota melodía con una segunda menor por debajo de la misma.³⁸ Este recurso también es un rasgo característico en el toque de Grella, hecho que nos permite dilucidar la influencia e incorporación del estilo de este guitarrista en la ejecución de Enríquez. En *Tinta roja* lo podemos encontrar en la segunda corchea de los tiempos uno y tres del compás 11. La nota Si esta pulsada al mismo tiempo que el La sostenido, provocando un breve momento disonante por el choque de ambas alturas (intervalo de segunda menor). Este arreglo melódico tiene una función principalmente rítmica y se suele interpretar de forma *staccato*.



Figura 39. *Tinta roja*, compás 11. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Variación

La variación es la elaboración temática tanguera escrita por excelencia y también la más sofisticada. Practicada desde el año 1920, época en la que P. Maffia y P. Laurenz sistematizaron la interpretación y composición de la misma. Esta variación típica densifica

³⁸ También conocida en la jerga del tango como “mugre”. Esta disonancia se la suele encontrar también como punto de apoyo cuando hay un acento en la frase. En la interpretación siempre hay que cuidar que suene más fuerte la nota superior.

la rítmica de la melodía variando uno de los temas principales en semicorcheas, seisillos u otros valores irregulares breves de forma consecutiva. La variación, la cual está expuesta generalmente al final, representa el momento de virtuosidad y clímax de la pieza.

Existe una cantidad considerable de tangos que proponen variaciones, quedando a criterio del intérprete o arreglador si desean interpretarla o suprimirla. Así mismo, el arreglador puede proponer una nueva. Para densificar el ritmo de la melodía, existen varias posibilidades:

- notas repetidas
- ornamentos (particularmente notas de pasos y bordaduras)
- notas de la armonía

De todos modos, vale aclarar que en general, las variaciones conservan los perfiles melódicos y/o las secuencias armónicas de los temas.

Las dos variaciones presentes en *El tango y sus posibilidades* son las de *Amurado* y *Canaro en París*. La primera propuesta por Enríquez y la segunda es la variación original. Para mayor entendimiento referenciamos los recursos en cada una de ellas.³⁹

Figura 40. *Amurado*, compases 35-37. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Figura 41. *Canaro en París*, compases 39-40. Arreglo: Enríquez, Claudio.

³⁹ Referencias: B: bordadura - NP: nota de paso - NR: nota repetida - NA: nota del acorde.

3.4 Otros recursos: voces, bordoneos y contracantos

Voces

Con el fin de engrosar las líneas melódicas, se puede recurrir a la escritura de dos, tres o cuatro voces homorrítmicas. Enríquez (2016:53) ve como interesante el desarrollo de “recursos que resalten la amplitud sonora de nuestra “pequeña orquesta””.

Podemos citar el ejemplo de una sola voz agregada que se mueve de forma paralela a la melodía, formando principalmente intervalos de terceras, sextas, cuartas y octavas.

En *Viejo smoking* vemos cómo se presenta la melodía a un intervalo de terceras paralelas, en una sonoridad grave, reminiscencias del estilo “gardeliano”.



Figura 42. *Viejo smoking*, compás 1. Arreglo: Enríquez, Claudio.

En *Amurado* se observa el otro intervalo de uso continuo en el tango, la sexta que no es más que la inversión del caso anterior. Nótese que las combinaciones interválicas se encuentran dentro del diatonismo.

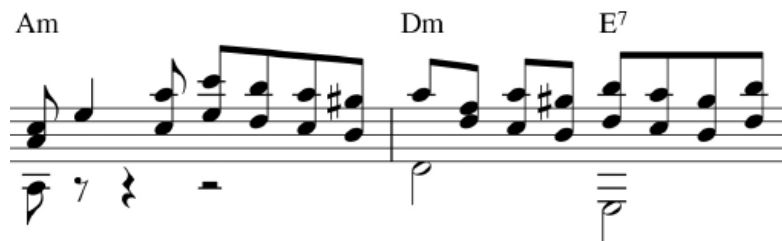


Figura 43. *Amurado*, compases 5-6. Arreglo: Enríquez, Claudio.

El siguiente es un caso de décimas paralelas, técnica de relleno armónico introducida en la mano izquierda del piano por Francisco De Caro a mediados de los años '20 y que luego Roberto Grella también incorporará en el lenguaje guitarrístico.



Figura 44. Amurado, compás 7. Arreglo: Enríquez, Claudio.

En las siguientes figuras veremos el otro caso de paralelismo en las voces utilizadas en el tango. Las octavas paralelas sirven para refuerzo de la melodía. Se puede duplicar la voz utilizando una octava (*Garúa*) y hasta una tercera voz para mayor efecto (*Viejo smoking*).



Figura 45. Garúa, compás 30. Arreglo: Enríquez, Claudio.



Figura 46. Viejo smoking, compás 30. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Movimiento contrario:

Es el agregado de una voz que se moverá de forma contraria a la melodía. Se suele utilizar para concluir en un cambio armónico.

Tal es el caso de *Amurado*, donde un intervalo de tercera deriva por movimiento contrario en una octava más quinta y en *Canaro en París*, que por cromatismo se abren las

dos voces una octava respectivamente llegando a una doble octava de distancia.



Figura 47. Amurado, compás 20. Arreglo: Enríquez, Claudio.



Figura 48. Canaro en París, compases 1-3. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Movimiento oblicuo:

Una voz se mantiene mientras la segunda voz se desplaza hacia arriba o hacia abajo. Se suele utilizar cuando la melodía contiene una nota repetida.

Tal es el caso de *Niebla del Riachuelo*, donde la segunda voz desciende cromáticamente desde la octava (Sol) hasta la sexta (Mi) mientras la melodía principal repite la nota Sol a modo de *ostinato*.



Figura 49. Niebla del Riachuelo, compás 3. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Voz armónica guía

Consiste en el tratamiento de una voz la cual sigue el ritmo armónico, no homorrítmica como en el caso de los ejemplos anteriores. Peralta (2008:98) le designa el nombre de fondo armónico y lo define como “la densificación de las líneas extraídas de la conducción de los acordes por medio del agregado de voces”. Es una zona intermedia entre un elemento contrapuntístico y un acompañamiento. En *Puente Alsina* podemos ver esta segunda línea con menor movimiento melódico, trabajándose más como relleno armónico.

Esta segunda voz suele incluir las notas características que definen las armonías, terceras y séptimas⁴⁰. Se observan en el ejemplo el Fa natural en el acorde de Sol séptima, el Re bemol en el acorde de Si bemol menor, el Si natural en el acorde de Sol séptima, el Si bemol en el acorde de Sol menor y el Sol sostenido en el acorde de Mi séptima.

Figura 50. *Puente Alsina*, compases 9-12. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Dos o más voces agregadas (voces internas)

Se distribuyen los planos sonoros en tres roles diferentes:

1) melodía principal, el canto

2) voces internas que tienen el rol de general rítmicas de acompañamiento junto al

bajo

3) el bajo

⁴⁰ Estas notas también suelen encontrarse con el nombre genérico de “notas guías”. Reciben este nombre debido a que una progresión o una línea melódica desarrollada sobre estos sonidos es suficiente para “guiar” al oyente a través de la progresión armónica. Roberto Grella ejecuta esta técnica en *La cachila* (compás 36) en la versión del dúo Troilo-Grella, y también se puede escuchar en el tango *Toda mi vida* (compás 53) en la versión del cuarteto de Anibal Troilo, esta vez ejecutado por Ubaldo De Lío. Ver Grabaciones.

Enríquez describe esta forma como *tutti* (cuando toda la orquesta canta “a pleno”). Es necesario aclarar que dadas las limitaciones en el instrumento, es posible que se tengan que intercambiar los roles, como dice Enríquez “prestándole un músico” a fin de poder desarrollar el discurso.

En *Flores negras* observamos un caso en donde a modo de *tutti* a toda la melodía se le asigna entre tres y cuatro voces, generando un refuerzo armónico para cada altura.

Figura 51. *Flores negras*, compases 1-3. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Bordoneos y contracantos

Las cuerdas graves de la guitarra (conocidas con el nombre de bordonas) pueden introducir una melodía a modo de comentario cuando no hay actividad en la melodía principal. Pueden tener una función melódica (se valen de recursos como arpeggios, escalas, ornamentaciones), armónicas (su función está supeditada a ésta) o rítmica (se destaca una determinada cualidad motívica).

Se debe agregar que los bordoneos son contracantos, pero la diferencia estriba en la zona en la cual se los ejecute, siendo los primeros reconocidos por estar en la zona grave del instrumento (cuarta, quinta y sexta cuerda de la guitarra).

1) Contracanto: Mientras la melodía canta una blanca, la voz intermedia hace una melodía secundaria en el registro intermedio. Nuevamente en *Flores negras* encontramos un ejemplo. Mientras el cierre de la frase implica la nota Mi, Enríquez rellena los espacios con un contracanto. Para este cometido se vale tanto de notas del acorde (arpeggios) como de disonancias.



Figura 52. Flores negras, compás 12. Arreglo: Enríquez, Claudio.

2 a) Bordoneo: función armónica. En *Garúa* las cuerdas graves hacen un contracanto con notas del acorde (Mi-La y luego su repetición en una octava superior).⁴¹

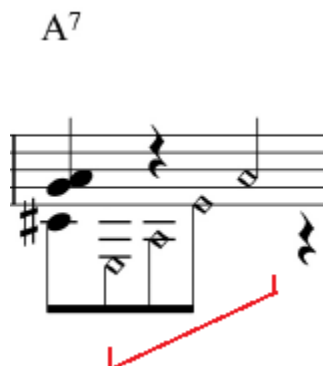


Figura 53. Garúa, compás 14. Arreglo: Enríquez, Claudio.

2 b) Bordoneo: función melódica. En la cesura de la melodía principal, sobre las cuerdas graves se genera un enlace melódico que conecta ambas partes⁴². En *Tinta roja* se aprecia un bordoneo de gran despliegue que sirve para completar el vacío existente entre las dos frases.

⁴¹ En este relleno Enríquez simula en la guitarra el efecto de “campanitas” ejecutado por los pianistas. Comunicación personal, Buenos Aires, 11 de febrero de 2017.

⁴² Para este tipo de pasajes de larga duración en figuración breve, se suelen utilizar los dedos índice y medio de la mano derecha.

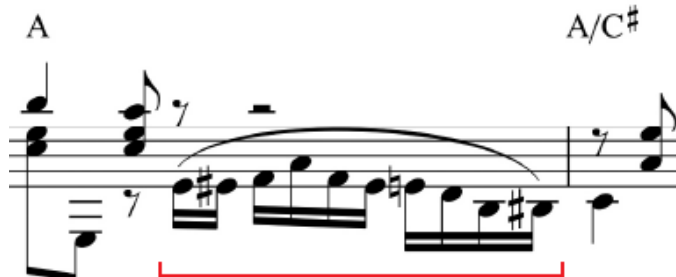


Figura 54. *Tinta roja*, compases 17-18. Arreglo: Enríquez, Claudio.

2 c) Bordoneo: función rítmica. El siguiente motivo de tesitura grave con giro cromático descendente es repetido funcionando en primer caso como dominante de la dominante y en el segundo como resolución.



Figura 55. *Tinta roja*, compases 13-14. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Por último, para cerrar el capítulo ejemplificaremos con un enlace cromático de *Tinta roja* que combina ingeniosamente el contracanto en la voz superior con el bordoneo en la voz inferior generando voces (décimas paralelas).



Figura 56. *Tinta roja*, compás 15. Arreglo: Enríquez, Claudio.

3.5 Conclusión parcial sobre el tratamiento melódico en los arreglos

Analizando las propiedades melódicas del tango tales como fraseo, articulación, fraseo, variación, ornamentación, agregado de voces, contracantos y bordoneos podemos dilucidar el lenguaje propuesto por Enríquez.

El arreglador utiliza todos estos recursos con sobriedad y de forma estilística. Aun los elementos que no están presentes en la versión escrita (melodía rítmica y ornamentación) subyacen en la obra y se los puede encontrar de manera auditiva en las grabaciones anexadas al libro.

Nos parece acertada su postura de no escribir fraseos muy complejos (en la cuestión rítmica) que tornen el arreglo ilegible y cierren las posibilidades de una reinterpretación.

En conformidad con esta idea la presentación de la melodía es de forma aprehensible, sujeta a modificaciones rítmicas que están entre los parámetros fijados por el género.

Es de destacar los originales contracantos y bordoneos y la conducción de voces simultáneas para exaltar el carácter de la melodía.

En consonancia con nuestra labor pedagógica concluimos que todos estos recursos (rasgos melódicos, criterios para la conducción de voces, empleo de disonancias y variaciones, etc.) son indispensables para la intelección del género y forman parte del lenguaje idiomático particular. Por consiguiente han sido presentados oportunamente de una forma sintética, permitiendo ser analizados en cada caso en forma particular, con el aporte de indicaciones y digitaciones correspondientes en los casos necesarios.

Capítulo 4:

Aspecto textural

4.1 Rítmicas de acompañamiento en el tango

El tango presenta entre sus particularidades el hecho de estar regido por distintos patrones de acompañamiento que al sucederse, van dando sustento rítmico.⁴³

La elección de los patrones dependen de la melodía y del tratamiento que se le quiera dar a ésta, es decir que la utilización de uno u otro modelo responde al grado de intensidad que se le quiera dar a la textura melódica.

En la siguiente clasificación los nombres son compartidos por los músicos de tango, aun así hay algunas diferencias entre la terminología de Enríquez y las otras citadas en este trabajo, por lo cual haremos la distinción en su debido caso.

Marcato

El *marcato* o “marcado” en la terminología de Enríquez, es el acompañamiento que más caracteriza al tango y consiste en la articulación de los cuatro tiempos.⁴⁴

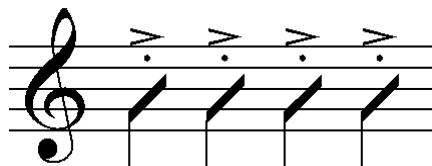


Figura 57. *Marcato en cuatro. Acentuación uniforme*

Las diferencias en la manera de interpretarlo son las que representaron los estilos en las orquestas. En la figura vemos los cuatro tiempos acentuados, forma de acompañamiento más popularizada por la Orquesta de Juan D´Arienzo. Mientras que en la siguiente veremos la distribución en los tiempos uno y tres, forma retenida utilizada por Carlos Di Sarli.⁴⁵

⁴³ Se expondrán las rítmicas del tango y vals (ver p. 89). Queda excluida la rítmica de la milonga por no ser trabajada por Enríquez (tanto en los arreglos como en el soporte teórico).

⁴⁴ A los fines interpretativos es importante resaltar que el *staccato* debe lograrse en la mano izquierda (solamente se realiza en mano derecha cuando se pulsa una o más cuerdas al aire). Esta técnica sirve para relajar la presión constante que ejerce la mano sobre el diapasón y evitar así una fatiga muscular.

⁴⁵ Enríquez sugiere esta acentuación para el marcado y comenta que cuando se marca “invitamos a los bailarines a caminar”. (2016:41)

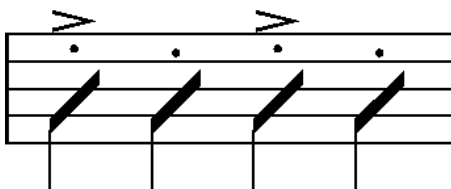


Figura 58. *Marcato. Acento en los tiempos uno y tres*

En los arreglos de Enríquez veremos numerosos ejemplos de este tipo de acompañamiento. Es importante aclarar que los acentos en las marcas no se escriben pero se interpretan, al igual que los *staccatos*. Estos últimos son incluso más exagerados, deben interpretarse como *staccatissimos*.

Aquí podemos ver como este modelo acompaña la exposición de *Canaro en París*:



Figura 59. *Canaro en París, compases 6-8. Arreglo: Enríquez, Claudio.*

En la figura 59 podemos observar distintos recursos. El compás 6 abre la serie de marcado, por ende se remarca este patrón presentando el acorde de forma completa en los tiempos uno y tres para dar más “cuerpo” al marcado y contribuir a la acentuación. En el siguiente compás la distribución de las voces no es la misma pero la marcación está igual presente de forma evidente. Se puede agregar al respecto que Enríquez (2016) hace hincapié en la importancia de “incorporar la gestualidad” y tratar de “sugerir” esos gestos mientras las voces internas se acomodan en el plano necesario respecto de la melodía. Hecha esta aclaración podemos entender que el acorde de Mi menor no esté presentado de forma completa, sino que se acomode al canto de la melodía.

En este punto también es necesario mencionar las posiciones y los bajos. Los cambios de bajos, las inversiones de los acordes, rearmonizaciones -reemplazos de acordes- darán como resultado más o menos movimiento sobre la base estática del marcado. En el caso

precedente se divide un movimiento de fundamental y tercera en el compás 6 y movimiento de quinta descendente en los compases siguientes.

Para mayor entendimiento, se observa en el próximo ejemplo que la melodía exige cambios de posición en la guitarra.

Figura 60. *Viejo smoking*, compases 13-18. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Por momentos el marcado está “sugerido” por Enríquez sólo por el bajo. Tal es el caso de *Tinta roja*. En este caso solamente la presencia de la tónica y la quinta sirven para marcar mientras que el resto de las voces apoyan la melodía, técnica empleada mayormente por los bandoneones.

Figura 61. *Tinta roja*, compases 1-2. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Mencionamos también que el marcado puede incorporar un arrastre en el cuarto tiempo por ser un acompañamiento de carácter rítmico.⁴⁶

⁴⁶ Ver p. 111.

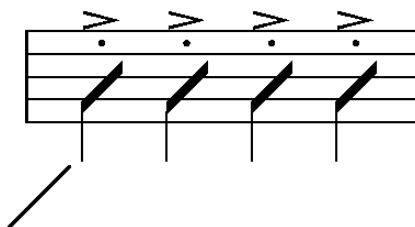


Figura 62. Marcato con arrastre

Marcato en dos

Es una variante que sirve para quebrar el movimiento constante del *marcato* en cuatro. Los acordes se presentan de manera similar al caso anterior.

Consiste en la ejecución solamente de los tiempos uno y tres.

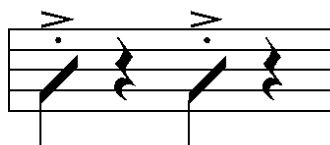


Figura 63. Marcato en dos

En los arreglos podemos encontrarlo en el penúltimo compás de *Amurado*, al final de la variación. Distinguimos el patrón en los bajos de la siguiente forma: fundamental, silencio, quinta, silencio.

Figura 64. Amurado, compás 41. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Blancas

Caracterizado como el modelo más calmo del género. De extensión generalmente breve, se utiliza para acompañar *solis* o solos. En el caso de que haya una misma armonía

en todo el compás es de uso común el cambio de disposición del acorde o rearmonización para evitar la monotonía.



Figura 65. Blancas

En los compases 5 y 6 del tango *Amurado* podemos observar un pasaje calmo que responde al modelo citado.

Figura 66. *Amurado*, compases 5-6. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Pesante

Llamado así en la jerga de la orquesta típica, este acompañamiento de articulación tenida tiene función similar a las blancas. Existen dos variantes, pesante en dos y en cuatro.



Figura 67. Pesante

Como en caso anterior, se suelen utilizar inversiones y/o rearmonizaciones. Enríquez lo emplea por lo general con *ostinato* en los bajos, prácticamente sin movimiento de acorde

pero sí en las voces intermedias. Tal es el caso del comienzo de *Niebla del Riachuelo*.



Figura 68. *Niebla del Riachuelo*, compases 1-4. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Síncopa

Modelo de acompañamiento constituido por una síncopa de negra que tiende a resolver en el tercer tiempo del compás. Se utiliza para generar un cambio de ritmo alternativo al marcado y también para empezar una parte.⁴⁷



Figura 69. Síncopa

Se logra un efecto sincopado con el acento de la segunda corchea del compás, en forma de contratiempo y también en el arrastre (acentuado en la guitarra) anticipando el primero. Existen diferentes modelos de síncopa, entre ellas la sucesiva, a tierra y anticipada.

Se puede ver un ejemplo de síncopa anticipada con arrastre en *Garúa*. El arrastre hacia la síncopa puede ser de una nota (bajo) o arrastrar directamente todo el acorde (posición armada).

⁴⁷ Según Varchausky el intercambio de modelos de marcación es indispensable para generar interés en el oyente. El contrabajista define al tango como “música bailable de salón que carece de percusión” y por ende los cambios de patrones rítmicos y la aproximación percusiva en el instrumento contribuyen a mantener el dinamismo y la expectativa en el discurso.

Véase <https://www.youtube.com/watch?v=aFjt2oCdXGA> , última consulta el 08/01/2016.



Figura 70. *Garúa*, compás 6. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Desmarcado

Comúnmente se lo encuentra en la jerga con el nombre de “Polirritmia”. Es la combinación de síncopas y contratiempos con una línea de bajo en *marcato*. Existen varias propuestas entre las que destacamos las siguientes figuraciones⁴⁸:

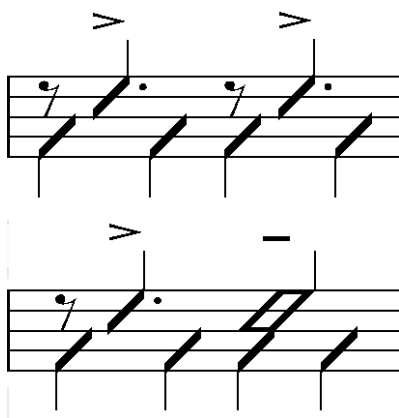


Figura 71. *Desmarcado*

Enríquez la denomina así por su tendencia a “esquivar” el marcado (de ahí el desmarcado). Evita los tiempos uno y tres, dando empuje al acompañamiento mientras los graves caminan. Astor Piazzolla y Eduardo Rovira emplearon mucho este recurso para eludir el marcado a la manera antigua. Nuevamente *Garúa* nos sirve para ejemplificar este desplazamiento del marcado.

⁴⁸ En la forma de interpretar este modelo, Enríquez recomienda primero trabajar solamente el bajo caminante y luego incorporar el segundo plano: “No hay que pensarlo en una sola dimensión sino sentir las dos voces independientes resultando útil resaltar (acentuar) el contratiempo para que se “despegue” del bajista”. Comunicación personal, Buenos Aires, 11 de febrero de 2017.



Figura 72. *Garúa*, compases 37-38. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Combinado

Surge como desprendimiento de integrar blancas, negras y silencios. Se generan de esta forma “cortes” y “apoyos” rítmicos que funcionan como respiro al acompañamiento y separan las distintas rítmicas. Éste es el caso más habitual en la obra de Enríquez y además cuando se toca de forma espontánea, sin arreglo previo. En *Viejo smoking* podemos evidenciar las distintas posibilidades en las permutaciones (blancas, negras y silencios de ambas figuraciones).



Figura 73. *Viejo smoking*, compases 4-6. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Forma piano

Esta forma de acompañamiento es particular del arreglador. La denomina así porque es como aparece en las ediciones de tangos para piano. También se utiliza como el pesante y blanca para acompañar partes lentas o empezar una parte.

Enríquez recurre al tango *Flores negras* y da un ejemplo despojado de arreglo, como si se tocara la versión de editorial.

The image shows two staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff contains measures 1-4. Measure 1 has a melody starting on G4 and a bass line on G2. Measure 2 has a melody on A4-B4 and a bass line on G2-A2. Measure 3 has a melody on C5 and a bass line on G2-A2. Measure 4 has a melody on B4-A4 and a bass line on G2-A2. The second staff contains measures 5-8. Measure 5 has a melody on G4-A4 and a bass line on G2-A2. Measure 6 has a melody on G4-A4 and a bass line on G2-A2. Measure 7 has a melody on G4-A4 and a bass line on G2-A2. Measure 8 has a melody on G4-A4 and a bass line on G2-A2.

Figura 74. Flores negras, compases 1-4. Ejemplo: Enríquez, Claudio.

Forma arpeggio

Forma de acompañamiento empleada mayormente por guitarristas de música popular. Consiste en tocar la melodía y arpeggiar con notas del acorde los espacios de la melodía. Enríquez aclara que estos arpeggios suelen hacerse sobre la forma piano o blancas y son de carácter improvisados (no suelen estar escritos dejando libertad al intérprete).

Aquí podemos ver un ejemplo en *Vieja casa*. Como podemos advertir no siempre responde al mismo patrón sino que se puede “quebrar” el movimiento a fin de evitar la monotonía.

The image shows a single staff of musical notation in G major, 4/4 time. Measure 64 has a melody on G4-A4 and a bass line on G2-A2. Measure 65 has a melody on G4-A4 and a bass line on G2-A2. Measure 66 has a melody on G4-A4 and a bass line on G2-A2. Measure 67 has a melody on G4-A4 and a bass line on G2-A2.

Figura 75. Vieja casa, compases 64-67. Arreglo: Enríquez, Claudio.

4.2 Otras rítmicas de acompañamiento (casos de excepción)

Estos modelos los apartamos porque son más bien casos aislados. Son dos los recursos utilizados por Enríquez para destacar:

Milongueo

Tiene su origen en la milonga ciudadana u orillera. Es la adaptación de la figuración original de éstas al compás del tango.

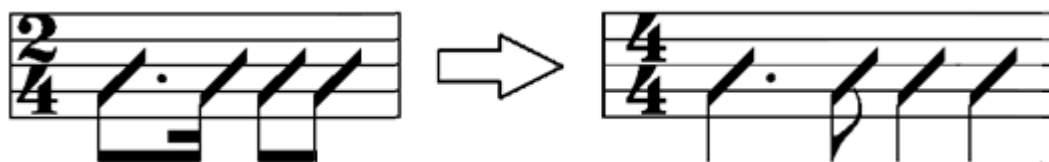


Figura 76. Milonga - Milongueo

Esta rítmica está presente en la variación de *Canaro en París*, más precisamente en el compás 41. Vale destacar que en el compás anterior el último tiempo no está tocado, esto es una muestra más del carácter dinámico que emplea Enríquez y su modo de “sugerir” recursos aun sin estar siempre de forma explícitos.

Figura 77. *Canaro en París*, compases 40-41. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Stop time

Es apropiado también reconocer e identificar que Enríquez utiliza en ciertos casos una técnica que se conoce como *stop time*. Esta técnica también utilizada en el jazz, se origina cuando la base detiene el andar, aunque el tempo sigue corriendo. Carlos Di Sarli utilizaba este recurso en distintos tangos como *Bahía Blanca* y *Una fija*.⁴⁹

A continuación podemos observar como Enríquez emplea este procedimiento en el compás 5 del tango *Amurado*.



Figura 78. *Amurado*, compás 5. Arreglo: Enríquez, Claudio.

⁴⁹ Ignacio Varchausky se extiende sobre el tema en su seminario “Los estilos fundamentales del tango”.

4.3 Formas de acompañamiento no utilizadas

En el tango existen otras formas típicas de acompañamiento, a saber:

- **“La yumba”** (o “yumbeado”): Variación del *marcato* uno y tres. Consiste en acentuar al extremo los tiempos uno y tres mientras que en los tiempos dos y cuatro se toca la nota más grave o un *cluster* en ese registro. Utilizado por Osvaldo Pugliese quien inmortalizó esta marca haciendo referencia al tango homónimo.

- **El “Umpa-Umpa”**: Variante rítmica del *marcato* creada por Horacio Salgán y empleada tanto en su orquesta como en el Quinteto Real y en el dúo Salgán-De Lío.

- **“3-3-2”**: Surge del ritmo implícito en la milonga campera. En este acompañamiento se acentúa la primera, cuarta y séptima corchea. Patrón muy utilizado en la segunda mitad del siglo XX y particularmente en Astor Piazzolla como ritmo base de composición.⁵⁰

Estas marcas no son utilizadas por Enríquez. Consideramos que esto se debe a un resultado concreto: el período elegido por el arreglador. Estos modelos -1945 en adelante- son posteriores al desarrollo de los tangos que se encuentran en el libro. Creemos acertado el criterio en la elección de los modelos de acompañamiento (*marcados*, síncopas, blancas) por identificar la obra con su contexto histórico (Guardia Nueva - Época de Oro) lo cual deja entrever un enfoque revisionista y didáctico por parte del autor.

⁵⁰ Como ejemplo esclarecedor podemos citar su obra *Libertango*, donde de principio a fin se mantiene dicha acentuación rítmica.

4.4 Plantilla rítmica

A continuación expondremos todos los elementos mencionados en una “plantilla rítmica” (esqueleto rítmico del arreglo) que nos permite ver la variedad y cómo funcionan en un contexto dinámico.

De las obras seleccionadas utilizaremos dos ejemplos de cada especie contrastantes. Veremos que *Amurado* y *Garúa* en su carácter de tango vivaz utilizan rítmicas que imprimen “hacia adelante” (*marcados*, polirritmias, síncopas) mientras que *Niebla del Riachuelo* y *Mimí Pinzón*, tangos más bien cantábiles, utilizan patrones más estáticos y calmos (blancas y pesantes). Reafirmando el concepto anteriormente expuesto, en todos los casos se encuentran ejemplos de patrones combinados.

Amurado

José De Grandis

P. Laurenz/ P. Maffia
Arreglo: Pino Enríquez

The musical score for 'Amurado' is presented in a single staff with a 4/4 time signature. The piece is divided into measures, with specific rhythmic and dynamic markings above and below the notes.

- Measures 1-5:** Labeled *Combinado* and *Marcato*. The first measure is a whole rest. The second measure is a repeat sign. The following measures contain rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.
- Measures 6-11:** Labeled *Blancas*, *S.T.*, *Blancas*, and *Marcato*. Measure 6 has a whole rest. Measure 7 has a whole rest with a fermata. Measure 8 has a whole rest. Measure 9 has a whole rest. Measure 10 has a whole rest. Measure 11 has a whole rest.
- Measures 12-17:** Labeled *Combinado*, *Marcato*, and *Combinado*. Measure 12 has a whole rest. Measure 13 has a whole rest. Measure 14 has a whole rest. Measure 15 has a whole rest. Measure 16 has a whole rest. Measure 17 has a whole rest.
- Measures 18-24:** Labeled *Combinado*. Measure 18 has a whole rest. Measure 19 has a whole rest. Measure 20 has a whole rest. Measure 21 has a whole rest. Measure 22 has a whole rest. Measure 23 has a whole rest. Measure 24 has a whole rest.
- Measures 25-30:** Labeled *Desmarcado o polirritmia* and *Combinado*. Measure 25 has a whole rest. Measure 26 has a whole rest. Measure 27 has a whole rest. Measure 28 has a whole rest. Measure 29 has a whole rest. Measure 30 has a whole rest.
- Measures 31-36:** Labeled *Marcato en 2*. Measure 31 has a whole rest. Measure 32 has a whole rest. Measure 33 has a whole rest. Measure 34 has a whole rest. Measure 35 has a whole rest. Measure 36 has a whole rest.
- Measures 37-42:** Labeled *Marcato*, *Combinado*, and *Marcato en 2*. Measure 37 has a whole rest. Measure 38 has a whole rest. Measure 39 has a whole rest. Measure 40 has a whole rest. Measure 41 has a whole rest. Measure 42 has a whole rest.

Dynamics and performance markings include *ap.*, *n.p.*, *bordoneo*, and *melodía*. The score also includes first and second endings for measures 33-34.

Figura 79. Amurado, Plantilla rítmica. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Garúa

Anibal Troilo / Cátulo Castillo

Arreglo: Pino Enríquez

Marcato

6 *Síncopa* *Marcato en 2* *Marcato* *Blancas* *Marcato* *gliss.*

12 *Marcato*
contracanto

18 *Polirritmia*

23 *Marcato* *Blancas*
bordoneo

29 *Marcato*
bordoneo *enlace*

35 *Marcato* *Pesante* *Polirritmia* *Marcato*

40

Detailed description of the musical score: The score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of eight staves of music. The first staff (measures 1-5) is marked 'Marcato' and ends with a 'gliss.' instruction. The second staff (measures 6-11) includes 'Síncopa', 'Marcato en 2', 'Marcato', 'Blancas', and 'Marcato'. The third staff (measures 12-17) is marked 'Marcato' and includes a 'contracanto' section with asterisks. The fourth staff (measures 18-22) is marked 'Polirritmia'. The fifth staff (measures 23-28) is marked 'Marcato' and 'Blancas', with a 'bordoneo' section. The sixth staff (measures 29-34) is marked 'Marcato' and includes 'bordoneo' and 'enlace' sections. The seventh staff (measures 35-39) is marked 'Marcato', 'Pesante', 'Polirritmia', and 'Marcato'. The eighth staff (measures 40-44) concludes the piece.

Figura 80. Garúa, Plantilla rítmica. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Mimí Pinzón

Aquiles Roggero / K. Rótulo

Arreglo: Pino Enríquez

Blancas

7 *Polirritmia* *Marcato*
*se omite el acomp
en el 3er tiempo

13 *bordoneo*

19 *Combinado*
enlace cromático

25 *Blancas*
contracanto n. p. *contracanto*

31 *Blancas*

Figura 81. Mimí Pinzón, Plantilla rítmica. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Niebla del Riachuelo

J. C. Cobián / E. Cadícamo

Arreglo: Pino Enríquez

Pesante *Marcato*

7 *Combinado* *Marcato*

13

18 *Polirritmia* *Blancas*

23 *Combinado* *Blancas* *Pesante*

27 *Combinado* *Marcato*

Figura 82. Niebla del Riachuelo, Plantilla rítmica. Arreglo: Enríquez, Claudio.

4.5 Rítmicas de acompañamiento en el vals

La estructura rítmica de acompañamiento se basa en un patrón de tres negras, donde se articulan bajos en el primer pulso del compás y los acordes en el segundo y el tercero.



Figura 83. Vals

Puede tener diferentes acentuaciones:

- a) en el bajo y los acordes uniformes
- b) acentuado en el segundo tiempo
- c) acentuado en el tercer tiempo

Aclara Enríquez que a diferencia del *staccato* de manera regular presente en el *marcato* del tango, en el vals “queda bien” que el bajo dure un poco más, inclusive todo el compás. Vemos en *Vieja casa* ambas formas de escritura.



Figura 84. *Vieja casa*, compás 6. Arreglo: Enríquez, Claudio.



Figura 85. *Vieja casa*, compás 6. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Por último, a modo de síntesis, observamos como *Valsecito amigo* combina todos los elementos (como se ha visto con los *marcatos* del tango): negras, blancas y blancas con punto para dejar sonar el bajo todo el compás.

Figura 86. *Valsecito amigo*, compases 5-11. Arreglo: Enríquez, Claudio.

4.6 Otra rítmica de acompañamiento (caso de excepción)

Una variante rítmica en el vals es la “yuxtaposición del 6/8”. Esta polimetría tan común en el folclore argentino, también fue introducida en este subgénero del tango.

Técnicamente en este recurso -proveniente del vals peruano- se dividen las tres negras del 3/4 en seis corcheas, generando un ritmo armónico de dos negras con puntillo.

En el libro *Tango y sus posibilidades* podemos encontrar un solo ejemplo de esta rítmica en el compás 26 de *Valsecito amigo*, sin embargo vale aclarar que el guitarrista ha optado por no interpretarlo de esta forma en la pista de audio incluida en la edición.⁵¹

Figura 87. *Valsecito amigo*, compases 26. Arreglo: Enríquez, Claudio.

⁵¹ Una vez más, Roberto Grela es quien ha hecho de esta técnica un uso y costumbre entre los guitarristas y se lo puede escuchar en el final de *Palomita blanca* en la versión del dúo Troilo-Grela. Ver Grabaciones.

4.7 Conclusión parcial sobre el tratamiento textural en los arreglos

En el lenguaje de Enríquez se observan de manera categórica los diversos elementos y patrones de acompañamientos idiomáticos del género.

Vale destacar que en la gran mayoría de las marcaciones citadas por Julián Peralta, las cuales tienen su origen en la orquesta, Enríquez logra adaptarlas a la guitarra sin que la obra se vea afectada en ningún momento.

Un claro ejemplo de este manejo lo podemos ver al no utilizar arrastres durante todo el cuarto tiempo en los *marcados* de manera que imposibiliten o corten el discurso melódico. De forma contraria, se encuentran correctamente utilizados en las sínkopas cuando la melodía es acéfala.

Destacamos la premisa de utilizar las rítmicas de forma contextualizada, con la sonoridad propia del estilo y sirviendo como base para los tangos clásicos.

Además acentuamos una vez más el carácter pedagógico al explicar con sus palabras las formas de acompañamiento (explicación de la nomenclatura “desmarcado” y la articulación en el vals, entre otros), desglosando el material e incorporando dos categorías (forma piano y arpegio) fundamentales para el lenguaje guitarrístico.

Desde un punto de vista interpretativo práctico, además de las categorías fundamentales en los patrones de acompañamientos básicos, han sido señaladas sus respectivas articulaciones. Nos apoyamos firmemente en la idea que la articulación es definitoria para lograr un satisfactorio resultado en la presentación de los diferentes modelos.

Para concluir, mencionamos la relevancia que tienen las “plantillas rítmicas” para visualizar de forma aislada las diferentes variables de acompañamiento y que el alumno logre percibir cada una en particular y el rol que juegan en los distintos momentos de un arreglo. Este paso es trascendental al momento de modificar algún parámetro del arreglo en vistas a una interpretación personal.

Capítulo 5:

Aspecto armónico

5.1 Consideraciones previas

Para comprender mejor el lenguaje armónico que caracteriza a estas piezas y los posteriores tratamientos que Enríquez desarrolla sobre las mismas es oportuno situar las obras en su debido contexto. Es importante destacar que “la armonía del tango se estructura en concordancia con el sistema armónico tonal del período clásico-romántico de la música europea occidental”⁵². (Peralta, 2008:101)

Superado el momento histórico de la Guardia Vieja, las modificaciones e innovaciones que se producen en el período seleccionado son de una notable importancia. Existen rasgos evolutivos bien definidos en el lenguaje armónico de compositores como Juan Carlos Cobián y Julio De Caro, mientras que otros autores continúan con la línea del primer período donde las piezas se permiten simples modulaciones a una tonalidad paralela. En este punto coincidiremos con las palabras de José Gobello cuando afirma que “No es posible establecer limitaciones cronológicas precisas de la Guardia Vieja. La expresión Guardia Vieja, en cuanto al tango se refiere, no tiene un sentido temporal sino estético” (Gobello, 1999:87).

Esto estará corroborado en la obra de Enríquez, en la cual cinco de los once arreglos contienen estos pasajes de la primera época.

Antes de exponer los procesos modulatorios mencionaremos que para el análisis de los parámetros armónicos nos basaremos en partituras editadas para piano solo. Éstas son de uso corriente tanto para la *performance* como también así como material de consulta para la elaboración de un arreglo.

Como bien explica A. Marsili (2015:49):

“las mismas (partituras) no representan escrupulosamente la música grabada (diferencias rítmicas, melódicas, formales y armónicas) y no reúnen todas las posibilidades estéticas que existen en el género. A pesar de todo estas partituras nos permiten ilustrar las herramientas y tratamientos armónicos empleados por la comunidad tanguera.”

⁵² En el seminario “Curso anual de elementos técnicos del tango” Peralta extiende esta afirmación y comenta que es compartida por el Maestro Rodolfo Mederos quien define al tango directamente como el “romanticismo tardío rioplatense”. Esta descripción trasciende el aspecto armónico solamente ya que se refiere a la impronta en un sentido amplio (orquestración, estructuras formales, variaciones en el discurso melódico, marcaciones en el plano textural, plasticidad interpretativa, etc.).

5.2 Modulaciones

Modulaciones entre secciones

Como ejemplo de forma heredada de la Guardia Vieja podemos mencionar el proceso convencional por el cual se realizan simples modulaciones por ataque directo a las tonalidades paralelas (intercambio modal al modo homónimo). Aquí se exponen como ejemplos *Amurado* y *Viejo smoking*:

Figura 88. *Amurado*, compases 16-18. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Figura 89. *Viejo smoking*, compases 13-18. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Como podemos ver en las figuras expuestas, las modulaciones se suceden aprovechando el acorde pivote de dominante. Generalmente este proceso se llega casi sin preparación, sino que se produce repentinamente en el último compás de la parte.⁵³

Veremos a continuación que en el caso de *Tinta roja* este tipo de modulaciones de forma imprevista se hace incluso más notoria, ya que ni siquiera se expone el acorde de dominante completo sino que se utiliza sólo la nota fundamental del V grado (sin la presencia del tritono) simplemente valiéndose del recurso de nota pedal.

Figura 90. *Tinta roja*, compases 19-25. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Habiendo expuesto los casos de modulaciones más primigenios y de carácter sencillo, veamos ahora bien los casos donde la modulación tiene un tratamiento más sofisticado: *Flores negras* y *Canaro en París*⁵⁴. En el primer caso la modulación es sorpresiva porque la primera parte (Mi mayor) se desviará por ataque directo a Do mayor en la segunda parte. Más aún es llamativo que esta modulación no alcance el Do como centro tonal en el comienzo de la parte (compás 17) sino que a su vez es retardada con una regionalización del II grado. Se debe agregar que estas regionalizaciones son de uso corriente en el tango y Enríquez utiliza este recurso de forma habitual.

⁵³ Marsili argumenta que los procesos modulatorios en los tangos no son muy extensos debido principalmente a las duraciones (aproximadamente de dos a cuatro minutos). (2015:49)

⁵⁴ Aislamos y analizamos estos dos casos particulares por emplear modulaciones más lejanas en el círculo de quintas y un tratamiento de las mismas más elevado.

Este procedimiento moduladorio está igualmente presente en el compás 24 para el *Da Capo*, por medio de una progresión de II-subV7 (sustituto tritonal⁵⁵ del V7) logrando el mismo efecto. El descenso cromático del bajo del acorde de dominante de la dominante es, según Peralta un modelo tradicional de llegar al V grado, y constituye un enlace característico del género. (Peralta, 2008)

Por ser tan ilustrativa, en la figura se expondrá el final de la primera parte y la segunda de forma completa:

⁵⁵ El acorde F7 (Fa-La-Do-Mi bemol) sustituye en su función al acorde de dominante del V B7 (Si-Re sostenido-Fa sostenido -La) ya que comparten el tritono Re sostenido A (por enarmonía Mi bemol-La). En la armonía del período romántico este acorde de dominante que resuelve medio tono hacia abajo es conocido como acorde aumentado de quinta y sexta, cifrado habitualmente II+65, ya que se considera que es un segundo grado con fundamental ausente, quinta disminuida, séptima y novena menor. Su nombre proviene del intervalo aumentado de sexta que se genera, por enarmonía convertida en séptima menor. En el ejemplo se encuentra entre Fa y Re sostenido. Así como el II+65 funciona como dominante del V, este sustituto tritonal resuelve (está relacionado) en la tónica.

Véase: Barry (1987:1-4).
(Schoenberg 1974:289-300).

E Mayor

15 $F\sharp m^7$ $F\sharp/A\sharp$ $A^{\circ 7}$ $E^{(add 9)/G\sharp}$ $V7/II$ A^7 C mayor II Dm Dm^{Δ} Dm^7 $V7/II$ $A^7(b9)$

II $V7$ I $-II_{b5}$ $V7$ I Dm $V7/IV$ II' $V7$
 Dm G^7 $G^7(\sharp 5)$ C $D^{\flat 9}$ G^7 C^6 E^7 Gm A^7

18

I $IV\uparrow$ II $V7$ I $VI\uparrow$
 D^7 $B^{\circ 9}$ E^7 Am $F^{\sharp 9}$

21

$V\downarrow$ $V7/IV$ $V7$ C II IV $V7/IV$ IV $subV7$
 Em $B^7(b9)$ E^7 Am $V7/IV$ Dm A^7 Dm $C^{\sharp 7}$

23

C $V7$ I II/IV $subV7/IV$ IV
 G^7 $G^7(\sharp 5)$ C Gm^7 $G^{\flat 7}$ F^6

26

IV I' I $V7/II$ $V7/II$ II $V7$
 F $C^{\circ 7}$ $E^{\flat 7}$ C/E E^7/D A^7/C^{\sharp} Dm^7 G^7

29

I II $subV7$ E Mayor
 C $F\sharp m^7$ F^7 $F\sharp m^7$ $F\sharp/A\sharp$ Am $E/G\sharp$ $B^7(b13)$ E

32 **D.S. al Coda**

Figura 91. Flores negras, compases 15-34. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Para las modulaciones de *Canaro en París*, Enríquez emplea nuevamente el recurso del enlace II- subV7. Lo utiliza ya pensado sobre la nueva tonalidad, introduciéndolos ni bien cadencia la frase anterior, generando así un efecto de sorpresa.

Como hemos comentado anteriormente este recurso sobre la variación de este tango es típico, pero no así el tratamiento que hace Enríquez, porque lo habitual es que la primera exposición de la variación esté sobre la relativa menor (Do sostenido menor en el caso del arreglo de Enríquez ya que la pieza original se encuentra en la tonalidad de La Mayor) mientras que Enríquez modula un círculo de quintas ascendente (Sol sostenido menor) siendo aun mayor el nivel de contraste entre ambas partes. Para la segunda frase, sí retorna al plan tonal original (Mi) para presentar el tema en Do sostenido menor. Esta última modulación es más abrupta porque no hay cadencia previa (el calderón queda en dominante). Vale resaltar el ingenioso uso de la nota Sol sostenido como pivote cuando hace la nueva exposición (tónica de Sol sostenido menor y V de Do sostenido menor).

F#7 (F7) B7 E/G# E7 D#7 G#m/B (VII) (V)
 I sub7/V V7 I G#m
 (Arm. VII)
 (V) (VI) (V) (IV)
 II A#m V7 D#7 I G#m6 SubV7/V V7 A7
 C#m I C#m C#m G#m/D (IX)

Figura 92. *Canaro en París*, compases 15-41. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Modulaciones transitorias

Un recurso muy habitual en el tango es la modulación pasajera principalmente a tonalidades relativas o próximas (principalmente a la subdominante o dominante).

Aquí, el caso de *Garúa* el cual se establece momentáneamente en el IV (Sol menor) precedida por una fuerte cadencia relacionada. Esta cadencia auténtica contiene los grados de subdominante (La semidisminuido) y dominante (Re séptima), aumentando la tensión hacia el final de la progresión con el uso de la novena bemol.

The musical score consists of two staves. The first staff, starting at measure 32, shows a melodic line with chords: I (Dm), Dm/Gm, II/IV (A^ø), V/IV (D⁷), and V7/IV (D⁷). The second staff, starting at measure 35, continues the melody with chords: Dm/Gm, V7/IV (D⁷(b⁹)), IV (Gm), IV (Gm^Δ), II (Gm⁷), and V/III (C⁷).

Figura 93. *Garúa*, compases 32-37. Arreglo: Enríquez, Claudio.

5.3 Secuencia armónica

En el tango, este recurso toma un lugar muy importante. Según la definición de Marsili (2015:64):

“La secuencia armónica es un “procedimiento de desarrollo musical que consiste en transponer sistemáticamente un modelo melódico, rítmico y armónico. El modelo puede estar constituido por uno o varios acordes”. W. Piston explica que el cambio de altura añade el elemento de variedad a la unidad de repetición.”⁵⁶

El siguiente es un ejemplo en el tango *Garúa*. El modelo sobre el I grado (compases 2-4) estará traspuesto al III grado en los compases siguientes (5-8). Como bien indica Marsili (2015:64), “los modelos pueden presentar variaciones melódicas, rítmicas o armónicas” tales son los casos de la repetición del modelo original (compás 4) el cual presenta diferentes cambios armónicos, y el caso de la primera trasposición donde Enríquez escribe un cambio rítmico (una síncopa) sobre los primeros dos pulsos del compás 7. Luego

⁵⁶ Piston (1998: 304-305).

si ejecuta el modelo original traspuesto.

Modelo original

Dm C⁷ B^{b7} § A⁷ Gm⁶ E^ø A⁷ Dm A⁷ Dm B^{b7(b5)}

Repetición modelo original (con variación) *Transposición (con variación)*

4 A⁷ Dm A⁷ Dm Gm⁷ C⁷ F F/A G^{#07}

Transposición original

8 Gm⁷ G^{ø/D} C⁷ F F⁷ E⁷

Figura 94. Garúa, compases 1-10. Arreglo: Enríquez, Claudio.

También entran en esta categoría las progresiones por quintas descendentes, recurso muy utilizado en la música barroca. En el mismo tango observamos el movimiento de fundamentales a cuartas justas o quintas descendentes y la trasposición melódica a una segunda descendente. Nótese que a fin de evitar la obviedad que provoca la nota repetida en el bajo, Enríquez opta por emplear la inversión en el segundo tiempo, lo cual deriva en un movimiento de segunda mayor.

Figura 95. *Garúa*, compases 37-38. Arreglo: Enríquez, Claudio.

5.4 Tratamiento armónico: Armonía estructural

Para observar los distintos planteos armónicos en los arreglos, es necesario diferenciar la armonía estructural de la que no lo es. Esto nos permitirá analizar la armonía partiendo de su esencia y no de las rearmonizaciones.

Peralta (2008:107) define a la armonía estructural como “aquella que está implícita en la propia melodía, percibiéndose con la sola ejecución de ésta”.

Son muy pocos los ejemplos en los cuales Enríquez se vale de este tipo de esquema armónico. Como ejemplo podemos citar el caso de *Amurado*, de los compases 4 al 8 en los cuales respeta el esquema original. Vale aclarar que en el compás 4 el Mi séptima contiene el intervalo de novena menor. El autor explica que en el V grado del modo menor, la novena menor se considera una nota estructural ya que “al igual que la séptima del

dominante, cumple función de sensible que resuelve en la quinta del acorde de tónica”.
(Peralta, 2008:109)

Figura 96. Amurado, compases 4-7. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Las notas no estructurales

También llamadas notas de adorno, son alturas ajenas a los acordes estructurales. Su incorporación no es tan libre porque generan disonancias. Para su utilización se emplean patrones melódicos que encausan estas disonancias. Entre estos patrones melódicos se encuentran la bordadura, nota de paso, retardo, apoyatura, anticipación, suspensión, pedal, y escapada.⁵⁷

El siguiente es un caso de apoyatura, nota no estructural que se ejecuta sobre un tiempo fuerte y resuelve por grado conjunto en una nota estructural.

Figura 97. Garúa, compás 7. Arreglo: Enríquez, Claudio.

La bordadura, es una nota no estructural que aparece mediante un movimiento de ida y vuelta por grado conjunto desde una nota estructural. En el tango este tipo de disonancia

⁵⁷ Estas notas extrañas a la armonía no suelen incorporarse en el cifrado.

es muy utilizada. En *Canaro en París* vemos una bordadura inferior a semitono, la cual funciona como sensible momentánea (proceso de tonalización).



Figura 98. *Canaro en París*, compás 6. Arreglo: Enríquez, Claudio.

La nota de paso es una nota no estructural que se ingresa en un movimiento por grado conjunto diatónico o cromático en una misma dirección que enlaza dos notas estructurales, ya sean del mismo o de distinto acorde. Aquí la ilustración en *Valsecito amigo*.



Figura 99. *Valsecito amigo*, compás 5. Arreglo: Enríquez, Claudio.

5.5 Rearmonización de enlaces

Son aquellas armonías que reemplazan o se agregan a la armonía estructural para desarrollar el planteo armónico.

Este proceso es el predilecto por Enríquez, por lo cual encontramos numerosos ejemplos en su libro. Veamos algunos casos de menor a mayor injerencia.

En *Mimí Pinzón*, Enríquez rearmoniza por función tonal, reemplazando el acorde de I grado por el VI grado (función tónica) en el tercer y cuarto pulso.

El reemplazo por función tonal es uno de los tratamientos básicos por lo cual no nos extenderemos más que el siguiente ejemplo.

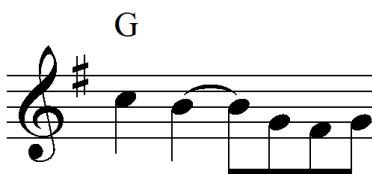


Figura 100. *Mimí Pinzón*, compás 14. Bs. As., Korn Intersong.



Figura 101. *Mimí Pinzón*, compás 14. Arreglo: Enríquez, Claudio.

En el siguiente ejemplo, el compás 36 y la primera blanca de compás 37 tienen una armonía de Sol menor (IV grado). Para evitar la monotonía, Enríquez se vale de una rearmarización por línea *cliche*⁵⁸ en el tango.

Esta técnica, la cual funciona tanto para I grado menor y IV menor, consiste en descender desde la octava hasta la sexta del acorde cuando toda la armonía es la misma.

Ocurrentemente, la nota Mi no está tratada aquí como sexta del acorde sino como tercera de Do séptima.



Figura 102. *Garúa*, compases 34-35. Arreglo: Enríquez, Claudio.

La sexta: un caso especial

La milonga campera, especie folclórica precursora del tango, le proporciona al género el característicos movimiento melódico entre sexta y quinta de la tonalidad.⁵⁹



Figura 103. *Milonga campera*

Este movimiento es uno de los más utilizados del lenguaje tanguero y está presente en las melodías también.



Figura 104. *Gallo ciego*, compases 1-4. Bs. As., Korn Intersong.

⁵⁸ Véase: Graciano (2016:44).

⁵⁹ Véase: Peralta, Op. Cit. P. 110.

Como consecuencia de formar parte de los motivos, este intervalo se extiende sobre otros grados. Según Peralta (2008:111) “la asiduidad de este giro melódico en el género posibilitó que la sexta se emancipara de su correspondiente resolución en la quinta, por lo que puede ser tratada como nota real”.⁶⁰

En la obra de Enríquez esta nota se emplea tanto melódica como armónicamente⁶¹. Como función armónica:



Figura 105. *Niebla del Riachuelo*, compás 4. Arreglo: Enríquez, Claudio.



Figura 106. *Flores negras*, compás 20. Arreglo: Enríquez, Claudio.

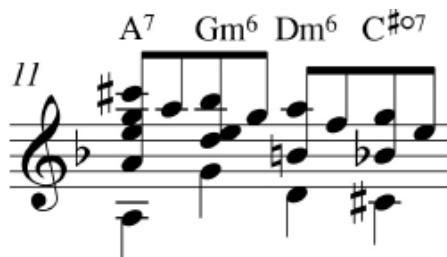


Figura 107. *Garúa*, compás 11. Arreglo: Enríquez, Claudio.

⁶⁰ Como ejemplo tradicional se puede citar el tango *Adiós, pampa mía* de Francisco Canaro y Mariano Mores mientras que el uso extendido a otros grados tonales se puede apreciar en *Maquillaje* de Virgilio Expósito.

⁶¹ De los once arreglos en *El tango y sus posibilidades*, con la excepción de *Amurado*, en todos está presente la sexta como parte de la armonización.

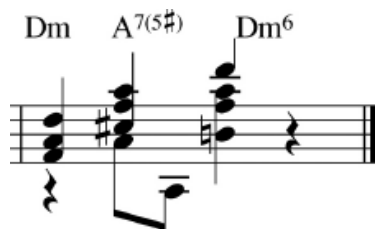


Figura 108. *Garúa*, compás 43. Arreglo: Enríquez, Claudio.



Figura 109. *Puente Alsina*, compás 40. Arreglo: Enríquez, Claudio.



Figura 110. *Viejo smoking*, compás 14. Arreglo: Enríquez, Claudio.

De las figuras anteriormente expuestas, se observa el uso recurrente de este tipo de acorde, tanto para el I grado como para el IV grado, ya sea en tonalidad mayor o menor⁶² (figuras 105 y 106). En el compás 11 de *Garúa* (figura 107) encadena ambos acordes menor seis, mientras que en la figura 108 vemos cómo lo utiliza nuevamente en esta pieza para finalizar la obra. En *Puente Alsina* (figura 109) se extiende el uso de la sexta y se la presenta directamente en el movimiento del bajo sin la necesidad de resolución en la quinta mientras que en *Viejo smoking* (figura 110) se la encuentra formando parte de un intercambio modal (IV menor en tonalidad mayor).

En *Mimí Pinzón* encontramos un ejemplo de la sexta (nota Mi) como nota real de la melodía sobre el acorde de Sol.

⁶² Se extiende el empleo de la sexta mayor en acordes menores pero en este caso derivado del modo dórico.

G⁶/B

Figura 111. *Mimí Pinzón*, compás 9. Arreglo: *Enríquez, Claudio*.

Para finalizar, en la siguiente figura podemos ver de forma evidente todos los conceptos explicados por Peralta expuestos en un mismo fragmento: En *Garúa*, tenemos un ejemplo de la sexta utilizada de forma melódica (compás 22) seguido por el mismo acorde ya utilizado de forma armónica y tratada la sexta como nota real, sin resolución en la quinta (compás 23).

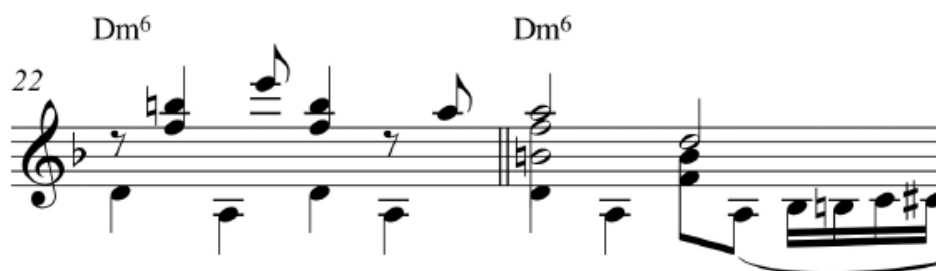


Figura 112. *Garúa*, compases 22-23. Arreglo: *Enríquez, Claudio*.

Dominante secundario

Emulando las relaciones y estructuras funcionales que se generan en torno al I grado, es posible aumentar momentáneamente el poder gravitacional de los demás acordes. Bajo este principio se presentan los dominantes secundarios⁶³. Se crean mediante la incorporación de sensibles del grado de llegada.

⁶³ El nombre de “secundario” es correctamente usado para evitar confusiones con el “primario” propio de la tonalidad.

Podemos diferenciar dos tipos. Los estructurales (aquellos impuestos por la melodía, cuando ésta incluye, como nota reales, alturas propias de estos acordes) y los que se originan por rearmenización.

Los dominantes secundarios estructurales se utilizan con asiduidad en el género, sobre todo el V/V, V/IV y V/Rel.

- Como ejemplo de V/IV se observa el compás 14 de *Amurado* en el cual el arreglador introduce el quinto grado séptima para reforzar la cadencia sobre el cuarto en el próximo compás.

Figura 113. *Amurado*, compás 14. Arreglo: Enríquez, Claudio.

- Como V/V se encuentra por ejemplo en el compás 20 de *Garúa*. Aquí Enríquez se apoya en la ambigüedad de la nota Fa, ya que puede ser considerada tanta tercera de Re como novena (estructural) en el V7/V del modo menor. El arreglador opta por la segunda opción generando una interesante rearmenización.

Figura 114. *Garúa*, compás 20. Arreglo: Enríquez, Claudio.

En el compás 8 de *Canaro en París* las notas implícitas de la melodía, derivadas de la escala menor melódica (escala ascendente) obligan al empleo del V/V7.

Figura 115. *Canaro en París*, compases 7-9. Arreglo: Enríquez, Claudio.

- Como V/Relativo en el compás 6 de *Garúa*. En este caso la función de dominante está retrasada por la inclusión de la subdominante propia de la tonalidad del grado sensibilizado (el Sol menor séptima como II/III).

Figura 116. *Garúa*, compases 5-7. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Dominante secundaria por rearmonización

Estos acordes se agregan o reemplazan la armonía estructural. Enríquez los utiliza para enfatizar determinados centros tonales o regionalizaciones. Como vemos en *Niebla del Riachuelo* (figura 116), la armonía original es el IV grado (Do menor) pero Enríquez utiliza el Sol para reafirmar por cadencia auténtica el IV grado como tónica pasajera. En el caso *Mimí Pinzón* (figura 117), la armonía original es Sol mayor durante todo el compás, mientras que el guitarrista opta por armonizar Sol (I), Si séptima (V/V), Mi menor (VI). Es importante aclarar que todas estas armonías no están de manera implícita por la melodía.

IV V/IV IV
 Cm G Cm

Figura 117. *Niebla del Riachuelo*, compás 6. Arreglo: Enríquez, Claudio.

I V7/VI VI
 G B⁷ Em Em/D

Figura 118. *Mimí Pinzón*, compás 18. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Retardo de sensible

Las funciones dominantes pueden ser demoradas anteponiendo una función subdominante. Este procedimiento se sustenta en el retardo de la sensible tonal. El retardo de sensible puede emplearse sobre todos los dominantes, ya sean dominantes de la tonalidad o dominantes secundarios, estructurales o incluidos por rearmonización.

Este recurso en particular es uno de los factores más dinámicos utilizados por Enríquez. En todos los arreglos se observa esta refuncionalización de la tonalidad.

A continuación se ejemplificarán algunos casos sencillos y otros más complejos. En *Garúa* la melodía presenta las notas Sol (séptima de La séptima) y Do sostenido (tercera de La séptima) por lo cual la armonía original deviene en V grado con ritmo armónico de redonda. Enríquez opta por rearmonizar la nota Sol como tercera de Mi semidismuido, generando así un movimiento cadencial de II-V7.



Figura 119. *Garúa*, compás 7. Versión original. Bs. As., Korn Intersong.



Figura 120. *Garúa*, compás 29. Arreglo: Enríquez, Claudio.

En la sección central del mismo tema, Enríquez emplea el mismo recurso pero regionalizando el IV grado, lo cual permite ver lo permeable que es este recurso en cuanto a los distintos grados de la tonalidad.



Figura 121. *Garúa*, compás 33. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Como es de esperar, este recurso también está presente en modo mayor, en este caso la estructura es menor séptima en lugar de menor séptima quinta bemol como en el modo menor. Aquí un ejemplo en *Tinta roja*, la nota melódica Re puede ser pensada como séptima de Mi séptima o como tercera de Si menor.



Figura 122. *Tinta roja* compases 20-21. Arreglo: Enríquez, Claudio.

En *Valsecito amigo* encontramos el mismo caso de la séptima convertida en tercera del nuevo acorde. En este ejemplo además del uso del desdoblamiento⁶⁴ en II-V con la resolución en el I, se pueden observar el empleo el acorde de dominante con tensión armónica (Si séptima con la trecena bemol) y el acorde ya comentado menor seis.

⁶⁴ El empleo del II en lugar del IV en el acorde de subdominante, es bien recibido en el tango ya que esta progresión origina un *movimiento fuerte* (Schoenberg) de quinta descendente entre los tres acordes (II-V-I). Más aún Peralta afirma que este tipo de enlace es el más utilizado en la armonía del tango por su carácter categórico. (2008:106)

II V7 I V7alt I
 F#[∞] B⁷ Em B⁷(b13) Em⁶

The musical notation consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a bass line with chords and rests. The chords are indicated by the labels above the staff: F#∞, B7, Em, B7(b13), and Em6.

Figura 123. Valsecito amigo, compases 64-67. Arreglo: Enríquez, Claudio.

En *Flores negras* se da un caso especial. Armonizado de una forma elocuente, el Si séptima del segundo tiempo utiliza la cuarta en lugar de la tercera, originando un acorde suspendido (sus). Este acorde ya no es dominante sino subdominante, por la ausencia de la sensible ascendente. La función subdominante que se produce en estos procedimientos está subordinada a la aparición de la sensible, hecho que sucede inmediatamente después.

V7 V7sus V7alt
 B⁷ B⁷(9)sus⁴B⁷(b9)/F# A[#]o7

The musical notation consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a bass line with chords and rests. The chords are indicated by the labels above the staff: B7, B7(9)sus4B7(b9)/F#, and A#o7.

Figura 124. Flores negras, compás 8. Arreglo: Enríquez, Claudio.

En el desarrollo de la función de dominante pueden observarse casos extensivos como el siguiente caso en el tango *Amurado*, en el cual se advierte la progresión de estructura constante de acordes de séptima.

subV7/V V7 V7 subV7/V V7

F⁷ E⁷ D^{#7} E⁷ F⁷ E⁷ Am

Figura 125. Amurado, compás 32. Arreglo: Enríquez, Claudio.

5.6 Armonía cromática

Sustituto tritonal

Es un caso de rearmonización de la función dominante, recurso muy utilizado en el tango. Su función es la de reemplazar al quinto grado por compartir con éste el tritono y su obligada resolución. Sus fundamentales están a una distancia de quinta disminuida, hecho particular que ocasiona el movimiento cromático para su resolución.

Más aún si se lo experimenta en una progresión II-V-I, toda la nueva progresión será cromática II-subV7-I.⁶⁵

II/II subV7/II II subV7 I

C^{#m7} C^{7(b5)} Bm⁷ B^{b7} A

(IX) (VIII) (VII) (V)

Figura 126. Tinta roja, compases 8-9. Arreglo: Enríquez, Claudio.

⁶⁵ La nomenclatura “sub” es convenientemente utilizada en la música popular para referirse al acorde sustituto (*chord substitution*) y evitar así confusiones con “sus” utilizado para designar un acorde suspendido (*suspended chord*).

En *Tinta roja* podemos ver varios casos donde Enríquez explota este recurso. En el anterior ejemplo se puede ver una progresión de II-subV7 encadenados. Primero relacionado al II y luego como función principal. Ahora veremos casos simplemente como reemplazo del V7 (aquí como subV7/IV) y también su uso extendido como subV7/V/V/V.

26

subV7/IV B^b7

V7/IV A⁷

Figura 127. *Tinta roja*, compás 26. Arreglo: Enríquez, Claudio.

I subV7/IV/V/V/V A

V7/IV G⁷

F[#]7 B⁷

CIII CII CVII

6

Figura 128. *Tinta roja*, compás 6. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Este acorde se optimiza en relación a la armonía si se utiliza el dominante con la quinta bemol (V7b5). En este caso en particular si a ambos sustitutos se les rebaja la quinta, cada uso se convierte en inversión del otro. Veamos el ejemplo del compás 14 de *Valsecito amigo*.

En la teoría clásica este acorde se lo conoce como de sexta aumentada y se lo clasifica, según omita o no la fundamental y la novena menor, como francés, alemán o italiano.

La tensión armónica más común para embellecer este acorde es el de la oncenena sostenida (Graciano, 2016:44), recurso empleado por Enríquez.

Figura 132. *Niebla del Riachuelo*, compás 11. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Acordes disminuidos

Los acordes disminuidos son frecuentemente encontrados en tonalidades mayores, conectando cromáticamente dos acordes diatónicos sobre grados conjuntos, o como aproximación cromática a acordes diatónicos.

En el tango es uno de los recursos más utilizados. Veamos algunos ejemplos en la obra de Enríquez.

1) Ascendente: Es el caso más habitual. Derivado de las dominantes secundarias (VII° puede ser interpretado como un V7 (b9) con fundamental ausente)⁶⁶.

En *Tinta roja* se lo puede encontrar como aproximación cromática entre el II grado (Fa sostenido menor) y el I grado en sexta (Mi sobre Sol sostenido).

⁶⁶ Véase: Schoenberg, Arnold, Op. Cit., p. 222-233.

tercera menor de distancia, para mejorar el funcionamiento y lograr una aproximación cromática.

V7 **V7(b9)** **I**
 A⁷ E⁰⁷ C^{#07} Dm/C

32

3era m

Figura 135. Puente Alsina, compás 32. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Por esta relación directa, en el siguiente caso se lo puede analizar directamente como un rearmonización del V grado.

II **VII° ↑**
 E^ø C^{#07}

29

Figura 136. Puente Alsina, compás 29. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Por último, existe un empleo del disminuido como acorde auxiliar del I grado, nuevamente derivado del contrapunto y no de las dominantes secundarias. Es utilizado para demorar la resolución en el I grado o V grado o bien para agregar un movimiento armónico en una situación relativamente estática⁶⁹.

cuarta por encima de cualquiera de sus posibles fundamentales ausentes.

Véase: Schoenberg, Arnold, Op. cit., pp. 222-223.

⁶⁹ “Armonía aplicada a la guitarra”. Apuntes en clase, U.N.R. 2001.

Enríquez lo utiliza en *Mimí Pinzón* de forma ocurrente reemplazando al VII grado mayor original, dotando a la pieza de una sonoridad particular y moderna.



Figura 137. Puente Alsina, compases 1-2. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Clusters

Los *clusters* son utilizados en el tango tanto en los patrones de acompañamiento (yumbado⁷⁰) como melódicamente (“disonancia”). En el uso melódico, técnicamente corresponde al intervalo de segunda menor atacado en forma simultánea con la melodía. Fue un recurso utilizado en bandoneones a principios del siglo pasado, también por pianistas (principalmente Orlando Goñi en la década del '40 en la orquesta de Aníbal Troilo) y explorado en la guitarra por Roberto Grela⁷¹.

Enríquez explota este recurso típico tanto melódicamente como armónicamente, utilizando la disonancia en las notas estructurales intermedias como en las versiones de *Canaro en París* y *Flores negras*.

⁷⁰ Ver p. 82.

⁷¹ https://www.youtube.com/watch?v=-ZhaPRd_Ats, última consulta el 02/01/2017.



Figura 138. *Canaro en París*, compás 8. Arreglo: Enríquez, Claudio.



Figura 139. *Flores negras*, compás 26. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Por último, quisiéramos agregar que el discurso cromático también está presente en efectos como los *glissandos*, algo que podemos notar particularmente en los arrastres. Generalmente escrito como un simple *portamento*, en la ejecución se escucha el paso cromático, como podemos ver detalladamente en el siguiente fragmento que pertenece al libro *Tango on guitar*.⁷² (Mattar-Ferrer, 2012:18)

Figura 140. *Ejercicio preliminar de síncopa número 1*.

⁷² Aquí se puede apreciar el concepto anteriormente desarrollado que consiste en ejecutar el arrastre ya con la posición armada del acorde de llegada (Re séptima).

5.7 Intercambio modal

En el tango son frecuentemente utilizados determinados acordes de intercambio modal. Por ejemplo el IV grado menor y el III grado descendido en la tonalidad mayor, el II napolitano en el modo menor. Aquí veremos algunos ejemplos de cómo los utiliza Enríquez:

- I grado Mayor como intercambio modal (del modo homónimo o tonalidad paralela): En *Amurado* se puede observar este enlace armónico obligado por la melodía (Do sostenido), igualmente Enríquez lo trata de forma que sea sorpresivo debido al uso del II grado semidisminuido (Si menor séptima con quinta bemol) relacionado al grado menor y no mayor.

The image shows a musical score for three measures of the piece 'Amurado'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Above the staff, four chords are indicated in red: I (Am), II° (B°), V7 (E7), and -I3 (A). The melody consists of eighth and quarter notes, with a prominent D# note in the first measure. The bass line features chords and rests corresponding to the indicated chords.

Figura 141. *Amurado*, compases 7-9. Arreglo: Enríquez, Claudio.

- IV grado menor: Este acorde es típico en el tango y tiene su origen en la relación con la “subdominante menor”. Este intercambio se alcanza por la modulación al tercer y cuarto círculo descendente. En *Viejo smoking* se encuentra precedido por una cadencia auténtica hacia al IV grado y utiliza la sexta mayor como nota estructural generando una sonoridad más ambigua aún (dórico)⁷³.

⁷³ Véase tratamiento de la sexta, Peralta (2008:110-111).

VI
Am

V7/IV
C7

-IV- 3↓
Fm6

I
C

13

Figura 142. *Viejo smoking*, compases 13-15. Arreglo: Enríquez, Claudio.

- Tercer grado descendido: En *Mimí Pinzón* atiende al intercambio modal por medio de un descenso cromático entre el III grado y el II grado. En este caso el III grado bemol (bIII) funciona como acorde de paso, conectando ambos acordes por el uso de estructura constante (acorde menor con séptima).

III
Bm7

III bIII
Bm7 Bbm7

II
Am7

25

Figura 143. *Mimí Pinzón*, compases 25-26. Arreglo: Enríquez, Claudio.

Algunos enlaces se ven enriquecidos por el “préstamo” de acorde de la tonalidad homónima (tercer círculo descendente). En *Garúa* por ejemplo, para llegar al III grado (Fa) se basa en la progresión II–V relacionada, pero utiliza el Sol semidismuido, propio de la tonalidad paralela (Fa menor). Es de particular interés la disonancia que se genera en el salto de quinta disminuida, imprimiendo una sonoridad inesperada.

8

II Gm⁷ -# 5 ↓ V⁷ I F

Figura 144. Garúa, compás 8. Arreglo: Enríquez, Claudio.

5.8 Conclusión parcial sobre el tratamiento armónico en los arreglos

Observamos que el tratamiento armónico empleado en los tangos arreglados por Enríquez es de carácter dinámico y corresponde con la armonía tonal clásico-romántica comentada por Peralta.

Se encuentran los códigos armónicos identificatorios y propios del género (modulaciones, intercambio modal, uso de la sexta, polarizaciones, rearmonizaciones, *clusters*, etc.), como también una profunda sensibilidad del arreglador para introducir diversos recursos en las piezas y adaptarlas de forma provechosa para la guitarra.

Es significativo el manejo extensivo de los recursos armónicos propios del estilo sin alterar la naturaleza misma de la obra. Las rearmonizaciones no son inapropiadas y tampoco recurre a modulaciones forzadas que puedan desvirtuar el carácter original de la pieza. En todos los casos el tratamiento armónico está al servicio de la melodía y la enaltece.

Conforme a esta aseveración, destacamos como ejemplo el uso del acorde de apoyatura y también la sexta como nota característica de sonoridad propia del estilo. El empleo de este intervalo en los acordes es muy frecuente en el tango y se utiliza tanto como en otros estilos el acorde con la séptima mayor o menor dependiendo su naturaleza. A su vez señalamos como habitual el uso de la novena como tensión armónica. La aplicación de una no contradice la otra, sino que muchas veces coexisten formando el acorde 6/9 (sexta y novena), también de uso acostumbrado.⁷⁴

De lo expuesto hasta aquí nos valemos para poder afirmar que, ya sea a la hora de la interpretación como así también la reinterpretación, es menester el conocimiento de los códigos armónicos partícipes del género. La claridad en la armonía otorga coherencia estructural y un sentido apropiado en el uso de los patrones empleados por los músicos tangueros, lo cual conlleva satisfactoriamente a un sentido de pertenencia de los arreglos dentro del género y ser objeto de estudio para un público interesado.

⁷⁴ Tal es el caso del compás 22 de *Tinta roja* y de la introducción (compases 1-4) de *Puente Alsina*.

Capítulo 6:
Aspecto interpretativo

6.1 La forma interpretativa

En este último capítulo nos detendremos particularmente en la forma de tocar de Enríquez. Para esto es necesario abordar su propio lenguaje como intérprete y entender los recursos aplicados de forma práctica.

Es importante advertir que en su desempeño de formador, Enríquez afronta el material escrito solamente como una guía para que el músico aprenda a visualizar los acompañamientos y la relación que guarda la melodía con los acordes⁷⁵, pero que en ningún caso es un material acabado. En sus propias palabras:

“El segundo propósito es que, a partir de la comparación entre las partituras de los arreglos que sirvieron de base a la grabación y la escucha de los tangos interpretado en el CD que acompaña al libro, se puede ver cómo las ideas melódicas dan fundamento a los acompañamiento (¡en el caso que pude respetarlos! Ya que, como decía anteriormente, se trata de arreglos de base y no de transcripción del material grabado).” (Enríquez, 20016:11)

Hecha esta aclaración, ahora si nos encargaremos de decodificar algunos elementos como improvisaciones, articulaciones, ornamentaciones y efectos que no están de forma explícitas en el papel.

Improvisación

Se ha demostrado en este trabajo la amplia formación de Enríquez y un consumado despliegue de herramientas para extender y variar el discurso en pos de una *performance* abierta y dinámica. El autor considera improvisar a la acción de introducir “cualquier modificación -en tiempo real- del arreglo que estudiamos, o a la interpretación espontánea de un arreglo, con todo lo que ello significa y requiere (...)”. (Enríquez, 2016:57)

De esta definición se desprenden los distintos cambios que surgen en su forma de tocar y que se pueden escuchar en el soporte auditivo del proyecto. Además de las rearmonizaciones, diferentes *voicings* y ornamentaciones, el guitarrista amplía las posibilidades con recursos como por ejemplo, sustituir una porción importante del discurso melódico por otra, para evitar la repetición textual.

⁷⁵ Se utiliza una técnica semejante a lo que se conoce como *Chord melody*, que consiste en ejecutar la melodía armonizada. Este recurso también es muy utilizado en las distintas guitarras populares, como por ejemplo en el jazz.

Esto se advierte en los distintos arreglos, y por tal motivo transcribimos la primera parte del tema B de *Tinta roja*. En ella Enríquez introduce cambios significativos entre los cuales citamos:

- cambio de registro (desciende una octava respecto del original)
- supresión de voces (intermedias)
- cambio de carácter (melodía rítmica versus melodía ligada original)
- ornamentación (apoyatura múltiple)



Figura 145. *Tinta roja*, compases 22-23. Interpretado por Enríquez, Claudio.

También se toma libertad en los pasajes de enlaces. Como vemos en *Amurado* hace un embellecimiento del enlace con ornamentos y síncopas melódicas. Además introduce notas de paso cromáticas como el Re sostenido en compás 18.



Figura 146. *Amurado*, compases 17-18. Arreglo: Enríquez, Claudio.

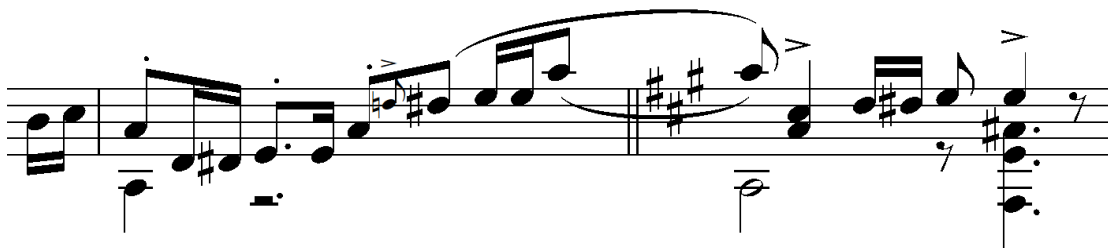


Figura 147. Amurado, compases 17-18. Interpretado por Enríquez, Claudio.

La articulación de melodías rítmicas

En éstas melodías la pulsación rítmica es más fuerte que en los temas melódicos. Se crean contrastes importantes entre las notas acentuadas y las que no lo son. El contraste se da con las notas que suceden a las acentuadas debido a que son interpretadas de forma *pianissimo* y sus valores se acortan.

Veremos en *Tinta roja* (compás 24) un ejemplo breve de cómo son las articulaciones para exponer una sección mayor. Para esta demostración presentaremos primero la forma “plana” (sin articulación) y luego la interpretada por Enríquez. Esta última contiene los acentos, ligaduras y *staccatos* propios de la ejecución en melodías rítmicas.



Figura 148. Tinta roja, compás 24. Arreglo: Enríquez, Claudio

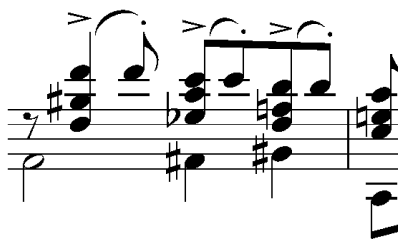


Figura 149. Tinta roja, compás 24. Interpretado por Enríquez, Claudio

Para ampliar el concepto, expondremos la introducción y presentación de *Canaro en París* analizando su desarrollo. Notaremos que dista mucho la lectura -despojada de articulación- y la forma en que ésta es interpretada. Valiéndose de que el tango *Canaro en París* es principalmente un tema rítmico hasta el *tutti* (melodía ligada, compás 14) Enríquez utiliza todas las articulaciones propias de las melodías rítmicas para imprimir ese carácter.

También escribimos, a modo ilustrativo, las articulaciones del bajo, que no son siempre iguales, sino que liga algunos tiempos (tercer tiempo del compás 7) para romper la monotonía del *marcato*. Además toca un fraseo cerrado (segundo tiempo del compás 6) nuevamente para evitar la repetición motívica y un contratiempo en la resolución del compás 9. Entendemos la premisa de Enríquez de no escribir todos los arreglos de esta forma porque notamos lo engorroso que traería aparejado una escritura semejante. En último lugar diremos que es evidente la fluidez que tiene el discurso y su manera provechosa de “sugerir” la gestualidad.

a) la forma original escrita por el arreglador.

The musical score for 'Canaro en París' (measures 1-9) is presented in three systems. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is written in the treble clef and includes various articulations such as slurs, accents, and fingerings (1-4). The bass line is written in the bass clef and includes chords (Em, F#7, B7, CVII) and fingerings (1-5). The score is divided into three systems, with the first system containing measures 1-4, the second system containing measures 5-8, and the third system containing measures 9-9. The score is marked with 'a)' and 'la forma original escrita por el arreglador'.

Figura 150. *Canaro en París*, compases 1-9. Arreglo: Enríquez, Claudio

b) su interpretación.

Figura 151. *Canaro en París*, compases 1-9. Interpretación de Enríquez, Claudio

Además de la presentación de la melodía, es habitual la articulación de los pequeños fragmentos rítmicos más breves como los pasajes de enlaces, bordoneos, contracantos, etc.

- Pasaje rítmico-armónico

En *Mimí Pinzón* vemos como el descenso cromático de la armonía tiene una intención determinada y por tal motivo se emplean ligaduras y acentos para destacarla.

Figura 152. *Mimí Pinzón*, compás 25. *Da Capo* interpretado por Enríquez, Claudio

- Articulación del bordoneo

En muchos casos los bordoneos requieren de articulación, tanto para resaltar el carácter melódico como por su digitación. Al dividirse los planos sonoros, en el registro

bajo se suele emplear el dedo pulgar por lo tanto para lograr mayor rapidez se pueden ligar varias notas, como es el caso de *Tinta roja*.

A



Figura 153. *Tinta roja*, compás 9. Interpretado por Enríquez, Claudio

- Enlace cromático

En el estribillo de *Garúa* vemos el caso de una típica anticipación cromática. Compuesta por una corchea y cuatro semicorcheas cromáticas ascendentes, adquiere el carácter con la acentuación en el *grupeto* de cuatro notas.



Figura 154. *Garúa*, compás 23. Interpretado por Enríquez, Claudio

Más adelante en el mismo tema *Garúa* vemos otro pasaje típico. En este caso se suelen separar las células motivas mediante un *staccato* para mayor entendimiento melódico. El cromatismo ascendente hacía la nota Mi marca la llegada a un punto, el cual podría considerarse la dominante de la dominante del cuarto grado (La séptima) y luego por empleo de cuarta justa ascendente se llega a la dominante del cuarto grado (Re séptima).



Figura 155. *Garúa*, compás 35. Interpretado por Enríquez, Claudio

Por último veremos como ejemplo en *Mimí Pinzón* un final de tango. El final de tango admite varias interpretaciones de la cual la más frecuente es tocar la tónica del primer tiempo en forma *piano*, la dominante acentuada y nuevamente la tónica pero de forma *pianissimo*. Toda la progresión suele tocarse en forma *staccato*.⁷⁶



Figura 156. *Mimí Pinzón*, compás 38. Interpretado por Enríquez, Claudio

⁷⁶ También se interpretan de manera semejante los finales de *Puente Alsina*, *Canaro en París*, *Tinta roja* y *Garúa*. Este tipo de final se lo conoce como “final Di Sarli” ya que lo utilizaba como rasgo estilístico la orquesta de Carlos Di Sarli. Para ampliar mencionaremos los otros tipos de finales empleados:

Viejo smoking: “final Pugliese” (ver p. 123).

Flores negras y *Niebla del Riachuelo*: “final abierto”. Este tipo de final con acordes, arpeggios y notas largas eran utilizados en determinados tangos por orquestas como las de Miguel Caló y Osvaldo Fresedo.

Por último mencionaremos, a título informativo, el empleado por el sexteto de Julio De Caro el cual ejecuta un pequeño portamento que parte desde el acorde de dominante hacia la tónica final; el “final D’Arienzo” el cual consiste en acentuar ambos tiempos y el empleado por Astor Piazzolla en el disco *Piazzolla... o no?* (1961) en el cual -con una cierta ironía sobre la recurrencia en estos cierres típicos- tocaba el quinto grado fuerte, seguido por un silencio y rematado con el acorde de tónica más fuerte aún. Ver Grabaciones.

6.2 Efectos y ornamentación

La interpretación de ciertos ornamentos, efectos sonoros y anticipaciones no siempre están escritos en las partituras, igualmente como señala Marsili (2015:31) “los conocedores de los códigos los añaden mecánicamente”.

Efectos

En la evolución del tango, se han ido incorporando efectos sonoros a todos los instrumentos, cada uno con sus particularidades tímbricas y organológicas. Entre ellos podemos citar:

- cuerdas: *strappata*, *pizzicato*, silbido, látigo, chicharra, guitarrita, tambor, golpes de caja y faja (contrabajo), etc.
- bandoneón: raspado, silbido, golpes de caja, etc.
- piano: *glissando*, *cluster*, campanitas, efectos de percusión (sobre la tapa, laterales y en el arpa interior), etc.

En la guitarra del tango existen algunos muy utilizados:

- *Glissando*: Portamento ascendente o descendente sobre las cuerdas.
- Tambora: Golpe sobre la caja del instrumento.
- Látigo: Deslizado con la uña o púa sobre las bordonas entorchadas.
- Abanico: Rasguído abierto que simula el arrastre del bandoneón.
- Bongó: Percusión con cuerda apagada.
- *Strappata*: Símil contrabajo, generalmente se lo utiliza en guitarra eléctrica.⁷⁷

De todos los efectos expuestos Enríquez utiliza dos recursos: el *glissando* y el rasguído tipo abanico. El *glissando* lo emplea tanto armónicamente (arrastres) como melódicamente. No están escritos, pero se pueden escuchar en las grabaciones, como en las

⁷⁷ Para una referencia auditiva de estos efectos nombrados, recomendamos el disco *Piazzolla-Teatro Regina* (1970) de Astor Piazzolla y su quinteto. Allí pueden percibirse en títulos como *Verano Porteño*, *Buenos Aires hora cero*, *Retrato de Alfredo Gobbi*, *Revolucionario*, etc. y, gracias a una elaborada forma de ejecución, se deduce que están muy bien logrados. Además cabe señalar que en este disco el guitarrista es Cacho Tirao, célebre intérprete y uno de los pioneros en el uso de la guitarra eléctrica en el tango. Ver Grabaciones.

primeras notas de *Amurado* y en el siguiente fragmento de *Tinta roja* (resaltados con color rojo).

The image shows a musical score for guitar in the key of D major. It consists of two staves of music. The first staff covers measures 4 to 6, and the second staff covers measures 7 to 9. Above the first staff, the chords are E7, F7, E7, A, (G#) A, A, G7, F#7, B7. Above the second staff, the chords are E7, D, D7, C#m7, C7(b5), Bm7, Bb7, A. The fret numbers for the second staff are (IX), (VIII), (VII), (V). There are two red arrows labeled 'gliss' pointing to specific notes in measures 5 and 7. Measure 7 also has circled numbers 1, 2, 3, and 6 above the notes.

Figura 157. *Tinta roja*, compases 4-9. Arreglo: Enríquez, Claudio.

También en la misma obra podemos detectar un rasguido tipo “abanico” en la segunda vuelta (*Da Capo*) en compás 4, adelantando el acorde como *marcato* en vez de sincopando (modificación rítmica).

The image shows a musical score for guitar in the key of D major, specifically measure 4. The chord is E7. A red arrow labeled 'Abanico' points to the first note of the chord. The note is circled in red.

Figura 158. *Tinta roja*, compás 4 (*Da Capo*). Interpretado por Enríquez, Claudio.

Ornamentación

Entre las florituras utilizadas por Enríquez para decorar las líneas melódicas del tango, mencionamos las siguientes:

- Mordente

Es una bordadura con la nota diatónica inmediata superior.⁷⁸ Como patrón se observa la inclusión del mismo en el descenso de las líneas melódicas. Tal es el caso en *Tinta roja* y *Mimí Pinzón*.

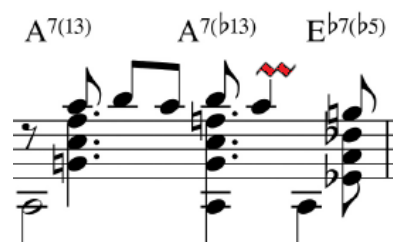


Figura 159. *Tinta roja*, compás 14. Interpretado por Enríquez, Claudio.



Figura 160. *Mimí Pinzón*, compás 20. Interpretado por Enríquez, Claudio.

- Repetición

Reiteración de la misma altura en figuración más breve. En *Tinta roja* se hace uso de este recurso que suele hacerse con una digitación cómoda para la mano derecha: dedos medio-índice-medio o bien anular-medio-índice.

⁷⁸ Adorno muy utilizado tanto por Roberto Grella como por Ubaldo de Lío. Es importante estudiar de forma lenta y consciente este *grupeto* de tres notas, otorgándole espacio a cada una de ellas a fin de que se perciban con claridad rítmica y melódica. Mecánicamente se puede dividir en tres instancias: 1) se pulsa la primera nota; 2) se “martilla” (ligado con fuerza) hacia la segunda nota; 3) se pelliza la cuerda hasta la tercera nota.



Figura 161. *Tinta roja*, compás 4. Interpretado por Enríquez, Claudio.

- Apoyatura simple

En *Amurado* Enríquez no ataca las octavas de manera simultánea sino que las interpreta como apoyaturas ascendentes. Es frecuente escuchar esta técnica en los pianistas.⁷⁹



Figura 162. *Amurado*, compás 7. Interpretado por Enríquez, Claudio.

- Apoyatura múltiple

Análoga a la expuesta, en *Tinta roja* también se advierte este recurso, pero en este caso se emplea una apoyatura triple descendente y luego una apoyatura doble ascendente. Es un patrón muy común en el tango, el agregado de notas anteriores a la nota de llegada.



Figura 163. *Tinta roja*, compás 22. Interpretado por Enríquez, Claudio.

⁷⁹ Enríquez encuentra esta técnica también en la forma de tocar de Aníbal Troilo. Comunicación personal, Buenos Aires, 11 de febrero de 2017.

Este pasaje expuesto pertenece al compás 22 de *Garúa* en el *Da Capo* y no está escrito.

- Trino

Consiste en una rápida alternancia con la nota superior de la escala. Este patrón suele aparecer en los finales de frases, como en el siguiente ejemplo que pertenece al compás 41 de *Vieja casa* y no está escrito.



Figura 164. *Vieja casa*, compás 41. Interpretado por Enríquez, Claudio.

6.3 El tempo

Es importante detenernos en este aspecto. Como ya hemos mencionado, las partituras pertenecen a un orden general de la pieza pero como no están pensadas para tocar de forma literal, el autor elimina aclaraciones redundantes o que limiten la interpretación, entre ellas, los cambios de tempos.

Éstos están profundamente vinculados a la manera típica de frasear, y tratándose de una interpretación solista, este rasgo se acentúa aún más.

El tango se nutre de estas posibilidades permanentemente. Veremos algunos tratamientos y un ejemplo práctico de cada uno:

- Cambios de tempos entre las distintas secciones de la pieza. Ej.: *Tinta roja* (tema A moderato - tema B lento).

- Cambios bruscos de tempos. Generalmente se dan al final de la pieza para recalcar el final. Ej.: *Tinta roja* (últimos 4 compases).

- Cambios de tempo. A veces en relación al fraseo. Ej.: empleo del *rubato* en la variación de *Canaro en París* y el fraseo “pelotita” en los compases 34 y 35 de *Garúa*.

- Fluctuaciones del tempo. Cambios sutiles de tempo entre las diferentes modelos de acompañamiento. Ej.: *Mimí Pinzón*. Los compases 15 y 16 se ejecutan levemente retrasados en el tiempo (acompañamiento arpeggio).

- *Rallentando*: Para sentir el final de una parte. Ej.: *Tinta roja*. En el final de la parte A.

- Calderones: Como suspensión del tempo. Ej. *Canaro en París* (compás 29).

6.4 Relación con la guitarra clásica y autores

El autor, imbuido en la escuela clásica desde sus inicios, ha de beneficiarse con esta formación y desarrollado los recursos que ella provee. Podemos citar algunas pautas guitarrísticas:

Tonalidades

Como bien indica Julián Graciano, lo primero que realiza el guitarrista clásico en una obra de tango para un arreglo solista, es “llevar la misma a una tonalidad cómoda para su digitación, por lo general donde tenga la posibilidad de la utilización de las cuerdas al aire, o la tonalidad de Do mayor/La menor por su practicidad en la guitarra.”⁸⁰ (Graciano, 2016:148)

En el caso de los arreglos de Enríquez, notamos dicha funcionalidad en la adaptación a tonalidades más "guitarrísticas", conservando solamente aquellas que son prácticas al instrumento. A saber:

⁸⁰ Advertimos desde ya que esta práctica no es una regla fija y admite excepciones como por ejemplo los que se pueden apreciar en arreglos de Cacho Tirao donde emplea tonalidades tales como Do menor (*Sur*) o Fa menor (*Adiós Nonino*) que implican el uso extensivo de la técnica de cejilla.

Obra	Tonalidad original	Tonalidad arreglo Enríquez
Amurado	Do menor	La menor
Niebla del Riachuelo	Re menor	Sol menor
Flores negras	Mi Mayor	Mi Mayor
Valsecito amigo	Mi menor	Mi menor
Garúa	Re menor	Re menor
Tinta roja	La Mayor	La Mayor
Canaro en París	La menor	Mi menor
Puente Alsina	Mi Mayor	Re menor
Viejo smoking	Re Mayor	Do Mayor
Vieja casa	Re menor	Re menor
Mimi Pinzón	Sol Mayor	Sol Mayor

Figura 165. Cuadro comparativo de tonalidades

El único caso llamativo es *Niebla del Riachuelo* el cual es transportado a una tonalidad más incómoda para la mano izquierda como lo es Sol menor. De todos modos, la decisión se puede justificar en sí misma por dos razones básicas:

a) es un tango con un plan tonal modulante, por ende toda la segunda parte del tema está en su tonalidad paralela mayor (Sol Mayor), tono que emplea muchas cuerdas al aire y en primera posición del instrumento.

b) la tonalidad de Re (mayor o menor) prácticamente no admite bajos de tónica, ya que el Re más grave que aparece en la guitarra se encuentra recién en la cuarta cuerda, casi sin fuerza como bordona.

Referido a esto podemos extendernos en el caso particular de los arreglos de nuestro autor, ya que a diferencia de otros arregladores, no emplea ninguno de los dos métodos conocidos para solucionar este problema de la tonalidad antes mencionada: no utiliza guitarra de 7 cuerdas como las famosas "Guitarras del '900" (guitarristas como Luciano Ríos, Domingo Greco, Manuel Parada, José Camarano, Rafael Iriarte, Domingo Salerno,

entre otros). Estas guitarras contaban con un orden de 7, 9 y hasta 11 cuerdas, de pulsación al aire con un Re grave.

Tampoco baja (desajusta) en ningún caso la sexta cuerda un tono para llegar al Re 3. Este recurso sí es muy utilizado en otros arregladores como Aníbal Arias (*A mis viejos, Al Maestro con nostalgia, Amores de estudiantes, Cuartito azul, Cosas olvidadas, La bordona, La tablada*, entre otros).

Voces, rango dinámico y distintos toques

Se percibe una depurada técnica clásica (escuela Irma Costanzo), con un manejo cuidado de las distintas voces y los planos sonoros que se utilizan en las obras solistas del período clásico-romántico (bajo, voces intermedias y melodía). Además de estos planos sonoros, completan de manera convergente:

- La armonización de la melodía a manera de *solí*, preferentemente en terceras, sextas y décimas.

- *Tuttis*. Todas las voces de manera homorrítmica (generalmente tocadas en forma *plaqué*).

- Bordoneos que completan los espacios con notas de los bajos. En general son notas del acorde con cromatismos que las interconectan. Tocadas con el pulgar o dedos índices y medios en pasajes rápidos.

- Rellenos que completan los espacios melódicos con escalas o arpeggios ejecutados con velocidad.

Respecto al tratamiento de las voces y las disposiciones de acordes, podemos afirmar que Enríquez utiliza un amplio registro de alturas y posiciones contrapuntísticas que distan de un simple *chord melody*. Este uso de acordes con tensiones armónicas y atendiendo las conducciones de voces, implica un mayor despliegue técnico recurriendo a contracciones y distenciones en la mano izquierda⁸¹. En este punto Enríquez se diferencia del manejo de acordes utilizados por ejemplo por Aníbal Arias (otro maestro guitarrista de raíz clásica y tanguera), dotando aún más al arreglo de la complejidad del estilo de guitarra clásica.

En *Garúa* y *Tinta roja* podemos ver algunos ejemplos de acordes abiertos que conllevan ciertas posiciones incómodas para la mano izquierda.

⁸¹ Ver Fernández Eduardo, *Técnica, mecanismo, aprendizaje*, Montevideo, ART Ediciones, pp. 34-35.

Resulta de particular interés la disonancia (“mugre”) empleada en el Si séptima en el compás 22 de *Tinta roja*. Este recurso siempre obliga al uso del dedo cuatro por la extensión del intervalo de segunda menor entre cuerdas contiguas en la guitarra.



Figura 166. *Garúa*, compás 33. Arreglo: Enríquez, Claudio



Figura 167. *Tinta roja*, compás 22. Arreglo: Enríquez, Claudio

El caso de Aníbal Arias, se diferencia por el empleo de menos voces y con mayor comodidad para la mano izquierda, incluso con mayor posibilidad de uso de cuerdas al aire.⁸²

El tango *Cosas olvidadas* es un ejemplo de lo expuesto.



168. *Cosas olvidadas*, compás 11. Arreglo: Arias, Aníbal

Para concluir con este breve cuadro comparativo, veremos a continuación dos fragmentos completos. En ellos notaremos la diferencia en el empleo de la armonía y la

⁸² Para una mayor referencia auditiva del estilo de Aníbal Arias, se recomienda escuchar el disco *La guitarra romántica del tango* (1955). Ver Grabaciones.

conducción de las voces. Las rearmonizaciones y el uso de armonía alterada por parte de Enríquez densifican las voces y aumentan el movimiento (ritmo armónico) mientras que observamos en la escritura de Aníbal Arias un plan armónico más simple, inclusive con reducciones a dos voces en determinados pasajes (*Catamarca*, compases 1 a 8).

Figura 169. *Canaro en París*, compases 14-19. Arreglo: Enríquez, Claudio

Figura 170. *Catamarca*, compases 1-8. Arreglo: Arias, Aníbal

Por otro lado, en el uso de las dinámicas musicales, notamos en la ejecución una amplia gama en intensidades del sonido. Sin utilizar plectro en su forma de tocar, consigue un gran sonido en las bordonas por tocar con gran peso en el dedo pulgar y en la forma de destacar los acentos y contratiempos.

Además interpreta sutilezas dinámicas como por ejemplo en *Mimí Pinzón*, tocando como si fuese un “eco”⁸³ en forma *pianissimo*.



Figura 171. *Mimí Pinzón*, compás 30. Arreglo: Enríquez, Claudio

Armónico

Es un efecto propio del instrumento, deriva de la forma clásica de tocar la guitarra y de ella se trasladó a otros estilos, entre ellos el tango. Utilizaremos la definición del libro *Guitarra Clásica y Música Popular* de los Maestros Víctor Rodríguez y José “Pepe” Ferrer:

“Los armónicos se producen por la división de la cuerda en dos, tres o más partes iguales.

Para su realización se debe rozar la cuerda, sin presionar, en el punto donde se establece el armónico y retirarlo apenas comienza la emisión del sonido. Esto puede hacerse con ambas manos o solamente con la derecha. En este último caso suele llamárselos “armónicos octavados”, porque se pueden aplicar a sonidos pisados con la mano izquierda.” (Rodríguez, 2009:37)

Para el caso de los armónicos Enríquez sí suele escribirlos, tanto los naturales como artificiales.⁸⁴

El siguiente ejemplo pertenece a los primeros compases de *Mimí Pinzón*. Podemos observar como utiliza armónicos como relleno melódico cuando descansa la melodía presente en la voz intermedia. En todos los casos se emplean armónicos artificiales (octavados).

⁸³ Este recurso es habitual en el discurso de Horacio Salgán. Presente en tangos como *Don Goyo*, *Los mareados*, *Siga el corso* y como idea central en *Tango del eco*. Ver Grabaciones.

⁸⁴ Como excepción se destaca un efecto singular no escrito sobre el final de *Niebla del Riachuelo*. En éste se combinan los arpeggios y los armónicos artificiales con la particularidad de que son pulsados con el dedo meñique de la mano derecha. Este dedo al ser el más pequeño produce un sonido más débil que remite, quizá, a un arpa. Vale mencionar que esta técnica particular de mano derecha ha sido desarrollada por guitarristas de jazz tales como Chet Atkins, Lenny Breau y Ted Greene.



Figura 172. Mimí Pinzón, compases 1-2. Arreglo: Enríquez, Claudio

Rasguido

Es una forma clásica de rozar las cuerdas con el pulgar o los demás dedos de la mano derecha, punteando nota por nota en lugar de tocar todas simultáneamente. Lo suele utilizar en las cadencias para prolongar la duración del sonido. En *Viejo smoking* lo utiliza en la cadencia final, precedido por un toque de gracia entre los tangueros que es el de no tocar la dominante. Este tipo de final se lo conoce como “final Pugliese” por ser el característico en su orquesta. El mismo consiste en cerrar la melodía en el primer tiempo, “sugerir” el quinto grado pero no ejecutarlo para luego sí cerrar con una sonoridad abierta en el rasguido del acorde de tónica en posición de cuarta y sexta. La dinámica habitual para este tipo de final es *forte-piano*.

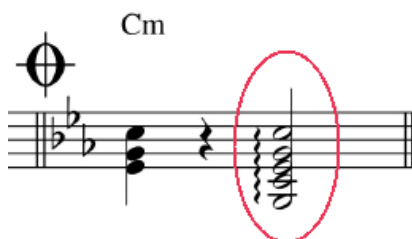


Figura 173. Viejo smoking, compás 39. Arreglo: Enríquez, Claudio

Referencia de autor

Dentro de la escuela clásica existen particularidades en la estética del sonido que remiten a distintos guitarristas. Por ejemplo, la forma de arreglar y ejecutar la variación de *Canaro en París*, es a la manera de un preludio romántico. Guarda cierta semejanza con el estilo de Agustín “Pío” Barrios Mangoré, admirador de Francisco Tárrega. Para

ejemplificar, comparamos la variación con el siguiente pasaje del tercer movimiento Allegro solemne de su obra *La Catedral*.⁸⁵

Los movimientos escalares ascendentes y descendentes, los arpeggios, el fraseo ligado y el diseño de bajos (uno por compás) son rasgos similares entre ambas partes.

Figure 174 shows three staves of musical notation in G major. The first staff contains chords: F#7, (F7), B7, E/G#, E7, D#7, and G#m/B. The second staff features a circled 5 and a circled 6. The third staff includes circled 5, 6, and 4. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Figura 174. Canaro en París, compases 29-37. Arreglo: Enríquez, Claudio

Figure 175 shows three staves of musical notation in G major. The first staff starts at measure 92. The second staff starts at measure 95. The third staff starts at measure 98 and includes a circled 5 and circled 6. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Figura 175. Allegro solemne - La Catedral, compases 92-100. Autor: Barrios, Agustín.

⁸⁵http://www.delcamp.net/pdf/agustin_barrios_mangore_la_catedral_preludio_saudade_andante_religioso_all_ego_solemne.pdf, última consulta el 11/02/2017.

6.5 Conclusión parcial sobre la interpretación

Como podemos apreciar en este capítulo, la interpretación es el componente más dinámico en el desarrollo de la obra de Enríquez.

El guitarrista conserva ciertas particularidades de la escritura pero en ningún momento es un factor condicionante para la ejecución.

La interpretación libre que hace Enríquez, permite la fluidez del discurso mediante el empleo de improvisación, articulación, ornamentación, modificaciones rítmicas y melódicas, matices dinámicos y rearmonizaciones. Las grabaciones demuestran un sonido espontáneo, acorde al mismo momento de la *performance*, claro ejemplo de la ductilidad del guitarrista y de su sólida formación.

Por otro lado las grabaciones permiten escuchar sutilezas en la interpretación y relacionar la ejecución con otros maestros de la escuela clásica de la guitarra, como por ejemplo en la forma de frasear y emplear el *rubato* similar a la de Agustín Barrios o Francisco Tárrega en obras como *La Catedral* o *Capricho árabe*.

En cuanto al aspecto de la interpretación en sentido amplio (no sólo en la obra de Enríquez) podemos inferir que todos estos rasgos mencionados hasta este punto están presentes en toda ejecución de tango. Desde las interpretaciones de Aníbal Arias como las de Cacho Tirao o Carlos Moscardini contienen estos elementos descriptos, hecho que nos ha motivado a presentar y analizar cada caso en particular. Como bien dice Marsili, los efectos y ornamentación son códigos tangueros y se utilizan espontáneamente por los músicos, por lo cual el alumno y/o interesado deberá conocerlos e interiorizarse en la práctica de éstos. En esa dirección queda planteado el instrumento metodológico de la desgrabación para encontrar tales diferencias entre la partitura y el audio ejecutado, y de este modo seguir ampliando el espectro de posibilidades.

En definitiva, el trabajo referido a las modificaciones melódicas y/o rítmicas en tiempo real, el empleo de sutilezas tales como los rasguídos y armónicos, los cambios de tempos señalados, la ornamentación (principalmente mordentes y apoyaturas), los efectos (*clusters*, *glissandos*) y las articulaciones son las herramientas básicas y más distintivas para garantizar un lenguaje más amplio y un mayor conocimiento del estilo a la hora de la ejecución individual.

Conclusiones generales

A manera de colofón de este trabajo, daremos nuestra perspectiva y justificación sobre las conclusiones.

Luego de analizar el compendio teórico que contiene el libro y compararse con la codificación actual e histórica del tango (*Curso de tango*) se observan los elementos tradicionales del género como así también los principios y reglas que a éste lo rigen. Es meritoria la acción de todos estos autores -incluido Enríquez- de conservación y preservación de estos códigos y la intención de exponerlos definitivamente para que el músico se interiorice en el tema y pueda incorporarlos de manera práctica en el instrumento. Además de condensar de manera categórica los elementos del lenguaje, Enríquez amplía los límites incorporando nuevos términos como “desmarcado”, “forma arpegio” y “forma piano” no encontradas en otras bibliografías. Más aún destacamos el compromiso de labor pedagógica que Enríquez desempeña y desglosa en el material.

Respecto del análisis detallado de las partituras podemos concluir que se utilizan todos los patrones característicos del tango en su contexto histórico, en cuanto a música popular argentina se refiere. De manera excelsa Enríquez logra adaptar las herramientas y tecnicismo del lenguaje a la guitarra.

La interpretación es, sin duda, el *topos* con mayor autonomía y originalidad en la obra de Enríquez. Por tal motivo elogiamos la decisión artística del proyecto en incluir el soporte auditivo, puesto que coincidimos con Pelinski cuando argumenta que “la sistematización de códigos visuales no puede sustituir los códigos auditivos, sobreentendidos, actualizados solo en la ejecución”. (Marsili, 2015:14)

Se resume, por lo tanto, que los arreglos trabajados de forma minuciosa y pormenorizada (*Amurado, Niebla del Riachuelo, Garúa, Canaro en París, Viejo smoking y Mimí Pinzón*) como así los otros que completan en el libro, sirven como una útil herramienta práctica para la *performance* solista ya sea en un ámbito popular o académico.

A su vez, en nuestro rigor pedagógico y como aporte didáctico a la comunidad guitarrística y al público general, hemos sintetizado en este trabajo una guía práctica de recursos técnicos que no sólo permiten analizar la obra de Enríquez sino que sirven también

para cualquier obra referida al género popular (en este caso particular el tango).

En cada uno de los capítulos se ha elaborado un relevamiento, una selección y un análisis de los elementos básicos a los cuales creemos que se deben atender y también se ha hecho hincapié en las diversas formas interpretativas de dichos elementos.

Del primer capítulo se desprende un análisis historiográfico y musicológico sobre las obras incluidas en el repertorio y el material trabajado, el cual nos motivó a sintetizar el lenguaje del tango tradicional y describir con la mayor minuciosidad posible los estilos utilizados, organizados y técnicamente planteados desde su origen en esa época particular. También se ha detallado, a modo de reseña, como ha sido la labor del músico guitarrista para llevar a cabo su arte en tal contexto histórico. Este hecho lo consideramos de suma utilidad, debido a que de allí nos llega a nuestros días la práctica del discurso, la cual se ha intentado mantener a lo largo del trabajo para que pueda ser conservada y difundida en la actualidad. Conforme a este hecho destacamos las figuras de Roberto Grella y Ubaldo de Lío, pioneros del lenguaje guitarrístico que se condensa en los ejemplos de este texto.

Revisando el aspecto formal, inferimos la necesidad de conocer e individualizar las partes de la obra abordada. Tanto en los ejemplos en los que se presentan una regularidad en la macro y en la micro forma (partes y frases o semifrases propiamente dichas) como así también en los apéndices, se observa que en la mayoría de los casos (a excepción de *Canaro en París*) los arreglos guardan una relación directa con la obra original. Este análisis es esclarecedor tanto para el entendimiento de las obras trabajadas (*Amurado* queda evidenciado como un claro ejemplo de un arreglo de forma *standard*) como para quien desee modificar alguna en particular o bien desee arreglar una nueva obra dentro del estilo.

Referido al aspecto melódico se han podido desarrollar las nociones básicas de fraseos y el empleo de recursos tales como voces añadidas, líneas contrapuntísticas y variaciones para luego reflejarlas en las obras analizadas y que el interesado pueda trabajarlas en cada caso como método de estudio discursivo y busque nuevas formas interpretativas. Entre las reglas esenciales, se observan en todos los casos el empleo tanto de melodías rítmicas como de melodías ligadas, cada una con sus connotaciones y forma de ejecución. Respecto del uso de voces agregadas, se corrobora el predominio de intervalos de terceras, sextas y décimas (*Viejo smoking*, *Amurado*) mientras que también se

encuentran intervalos de segundas (disonancias) como parámetros tradicionales. A su vez se han observado en todos los casos contracantos y bordoneos como forma de unir las distintas melodías y también las variaciones (*Amurado, Canaro en París*) como mayor posibilidad de elaboración melódica generalmente situada al cierre de la obra.

Respecto al aspecto rítmico-textural se pueden observar que en los tipos de acompañamientos aparecen desde los más tradicionales hasta los más desarrollados, siempre atendiendo a la época en que fueron escritas las piezas. A modo de ampliar los conocimientos, se han descriptos algunos casos de excepciones como el “milongueo” en *Canaro en París*, la noción del *stop time* (*Amurado, Garúa*) y los patrones no utilizados. También se ha desglosado la articulación pertinente y cómo ejecutar los arrastres, un *yeite* típico en la guitarra del tango. Además hemos mencionado la relevancia que tienen las “plantillas rítmicas” para visualizar de forma aislada las diferentes variables de acompañamiento y que el alumno logre percibir cada una en particular y el rol que juegan en los distintos momentos de un arreglo. En este punto vale agregar que el trabajo de estudiar individualmente los acompañamientos permite no sólo mejorar la articulación y el gesto del marcado, sino que al mismo tiempo también refuerza la independencia motriz entre el acompañamiento y la melodía para lograr un mejor resultado a la hora de combinar ambos elementos (a la manera de los pianistas que logran en ambas manos una doble articulación al poder tocar los bajos de forma *legato* y la melodía en forma *staccato* o viceversa).

En el aspecto armónico se ha partido de la premisa mencionada por Peralta cuando explica que “la armonía del tango se estructura en concordancia con el sistema armónico tonal del período clásico-romántico de la música europea occidental” y en consonancia con ese argumento, efectivamente se ha podido comprobar que los arreglos de tangos clásicos son frutos de tal herencia. Tanto las cadencias, como así también los planes tonales, las posibilidades de rearmonizaciones y las modulaciones que se trabajan en el género (más allá de *El tango y sus posibilidades*) obedecen a esta práctica y en vistas a las posibilidades de nuevas interpretaciones nos hemos extendido en la explicaciones pertinentes en cada caso, siempre desde el lenguaje de la interpretación y del desarrollo personal del ejecutante. Conforme a esto, un caso para destacar y ejemplificar nuestro propósito en dar cuenta de la resignificación de discursos tradicionales y preexistentes, es el uso particular del acorde de

sexta. Como se ha descrito, éste forma parte del lenguaje morfológico del tango y con excepción de un solo arreglo (*Amurado*) en todos los arreglos está presente el acorde de sexta. La sonoridad de este acorde es característica en el tango tradicional, como así también lo es el acorde presentado simplemente como tríada y se diferencian de sonoridades como los acordes de séptima mayor (maj7) o séptima menor (m7) -en especial en acordes de tónica- propios de otros lenguajes de músicas populares tales como el jazz.

Otro de los ejes fundamentales de este trabajo consistió en demostrar la diversidad de elementos subyacentes entre el material escrito y su referencia auditiva. La interacción y la improvisación son factores que complementan la intención del compositor favoreciendo o dificultando el entendimiento de la obra. Por ello, a lo largo del estudio hemos hecho hincapié en las inflexiones rítmicas, tímbricas y articulatorias que definen al género cuidando la sonoridad propia del estilo que se está realizando. En suma, tal como ha sido planteado desde el comienzo, consideramos que obviar o desconocer estas diferencias pueden derivar en una interpretación inadecuada o impropia respecto al género que se está abordando.

Podemos afirmar entonces que, todos los ejemplos que aquí han sido expuestos, con su correspondiente explicación teórica, su forma de ejecución y la articulación correspondiente, amplían el entendimiento del lenguaje, otorgando nuevas herramientas para la búsqueda de una interpretación cada vez más subjetiva y con mayor identidad individual.

Cabe señalar que tal cual se ha planteado desde el comienzo de la monografía, se ha podido comprobar que en el ordenamiento de los ejes temáticos la interpretación es el eje que más ha sido susceptible a modificaciones, quedando expuestas así la diversidad en la búsqueda de nuevos materiales y en cuanto a análisis concreto se refiere. Este hecho es de suma importancia para que el interesado sepa individualizar tales cambios y pueda atender directamente a la conceptualización de los recursos mencionados oportunamente y expuestos visiblemente en detalle a lo largo de todo el desarrollo del capítulo número seis.⁸⁶

⁸⁶ Por añadidura, este carácter dinámico *in crescendo*, nos permite visualizar cuál es el foco de atracción

Para cerrar, atendiendo a las palabras de Horacio Ferrer cuando reza “la música popular es un acontecimiento permanente, importante, una necesidad indispensable en la vida de nuestras comunidades” (Ferrer, 1999:17), celebramos la aparición de este libro como manifiesto de ella, permitiendo no sólo el estudio y el disfrute de la obra sino sirviendo también, en un sentido más amplio, como legado para que la práctica de la guitarra y el tango en general siga siendo cultivado por elencos de futuras generaciones.

Referencias bibliográficas

- Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación*, Traducción de Jaime Fatás Cabeza. Barcelona: Idea Books.
- Enríquez, C. (2016). *El tango y sus posibilidades: 11 arreglos para guitarra sola. Guía didáctica sobre arreglos e improvisación*. Buenos Aires: Autor.
- Fernández, E. (2000). *Técnica, mecanismo, aprendizaje*. Montevideo: Art Ediciones.
- Ferrer, H. (1999). *El tango: su historia y evolución*. Buenos Aires: Continente.
- Galasso, O. (1985). *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo, compilado y comentado por Norberto Galasso*. Buenos Aires: Colihue.
- García Brunelli, O. (2015). “*Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile*”. El oído pensante. Recuperado en <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>.
- Gobello, J. (1999). *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires: Corregidor.
- Gobello, J. (2008). *Letras de tango. Selección 1897-1981*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura.
- Graciano, J. (2016). *Método de guitarra tango*. Buenos Aires: Melos.
- Marsili, A. (2015). *Los códigos del tango*. Unquillo: Abrazos.
- Mattar M., Ferrer J. (2012). *Tango on guitar*. Osnabruck: AcousticMusicGmbH.
- Nettles, B. (1987). *Harmony 3*. Boston: Berklee College of Music.
- Pelinski, R. (2000). *El tango nómada: ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pelinski, R. (2015). *Prólogo*. En “A. Marsilli. Los códigos del tango”. Unquillo, Argentina: Editorial Abrazos.
- Peralta, J. (2008). *La orquesta típica: mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*. Buenos Aires: Autor.
- Piston, W. (1998). *Armonía*. Cooper City: StanPressUniversitaria.
- Rodríguez V., Ferrer J. (2009). *Guitarra clásica y música popular: cuaderno I*. Rosario: UNR editora.

- Rolling Stone - Ed. Argentina (2012), *Los grandes guitarristas argentinos: del '50 al '69*”, publicado el 11 de septiembre de 2012. Recuperado en <http://www.rollingstone.com.ar/1507467-los-grandes-guitarristas-argentinos-del-50-al-69>.
- Salgán, H. (2001). *Curso de tango*. [Buenos Aires]: P. J. Polidoro.
- Schoenberg, A. (1974). *Tratado de armonía*, Traducción de Ramón Barce. Madrid: Real Musical.
- Torres, J. (1970). *La Década Infame 1930-1940*. Buenos Aires: Freeland.
- Varchausky, I. (2015). *Los estilos fundamentales del tango*. Recuperado en <http://simbatango.com/2015/08/23/los-estilos-fundamentales-del-tango-por-ignacio-varchausky>.
- Vargas, H. (2013). *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas*. Actas del X Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR).

Materiales complementarios

- *Armonía aplicada a la guitarra*. Apuntes en clase, docente Marcelo Petetta. Rosario: U.N.R. 2001.
- *Curso anual de elementos técnicos del tango*. Apuntes del seminario, docente Julián Peralta. Rosario: MUTAR 2017.
- *Tango Para Músicos - Cátedra Guitarra*. Material del seminario, docente Adrián Lacruz. Buenos Aires: Tango sin fin 2014.
- *Tango Para Músicos - Cátedra Guitarra*. Material del seminario, docente Sebastián Henríquez. Buenos Aires: Tango sin fin 2016.

Grabaciones

- Arias, A. (1995). *La guitarra romántica del tango*. EPSA, Arg. 1995.
- Manzi, O. (2008). *Tangos en visto y oído*. Microfón, Arg. 2008.
- Piazzolla, A. (2005). *Piazzolla–Teatro Regina* (edición crítica). Sony BMG, Arg. 2005.
- Piazzolla, A. (2005). *Piazzolla... o no?* (edición crítica). Sony BMG, Arg. 2005.
- Pugliese, O. (2000). *40 obras fundamentales*. Universal Music, Arg. 2000.
- Rivas, H. (2013). *Hugo Rivas*. Fonocal, Arg. 2013.
- Salgán, H. (2008). *Horacio Salgán en RCA Victor Vol. 2 / 1951-1953*. RCA Victor Argentina, Arg. 2008.
- Troilo, A., Grela, R. (1962). *Pa' que bailen los muchachos*. RCA Victor Argentina, Arg. 2004.
- Troilo, A., Grela, R. (1965). *Taconeando*. Music Hall, Arg. 1993.
- Troilo, A. (1968). *Toda mi vida*. RCA Victor Argentina, Arg. 2004.

Obras citadas en las ilustraciones

- Arolas, E. *Catamarca*. Arreglo: Arias, A. Nro. ilustración 170
- Barbieri, G. *Viejo smoking*. Arreglo: Enríquez, C. Nro. ilustración 35 - 42 - 46 - 60 - 73 - 110 - 142 - 173
- Bardi, A. *Gallo ciego*. Arreglo: Enríquez, C. Nro. ilustración 104
- Barrios, A. *La Catedral*. Nro. ilustración 175
- Cobián, J. C. *Niebla del Riachuelo*. Arreglo: Enríquez, C. Nro. ilustración 7 - 49 - 68 - 82 - 105 - 117 - 131 - 132
- De Caro, F. *Flores negras*. Arreglo: Enríquez, C. Nro. ilustración 51 - 52 - 74 - 91 - 106 - 124 - 139
- Laurenz P., Maffia P. *Amurado*. Arreglo: Enríquez, C. Nro. ilustración 5 - 6 - 20 - 22 - 23 - 29 - 30 - 40 - 44 - 47 - 48 - 64 - 66 - 78 - 79 - 88 - 89 - 113 - 125 - 141 - 147 - 148 - 162 - 163
- Laurenz P., Maffia P. *Vieja casa*. Arreglo: Enríquez, C. Nro. ilustración 75 - 84 - 85 - 164
- Piana, S. *Tinta roja*. Arreglo: Enríquez, C. Nro. ilustración 14 - 19 - 39 - 54 - 55 - 56 - 61 - 90 - 97 - 122 - 126 - 127 - 128 - 130 - 133 - 145 - 148 - 149 - 153 - 157 - 158 - 159 - 161 - 167
- Rodio, A. *Cosas olvidadas*. Arreglo: Arias, A. Nro. ilustración 167
- Roggero, A. *Mimí Pinzón*. Arreglo: Enríquez, C. Nro. ilustración 13 - 17 - 18 - 36 - 81 - 100 - 101 - 111 - 118 - 143 - 152 - 156 - 160 - 171 - 172
- Tagle Lara, B. *Puente Alsina*. Arreglo: Enríquez, C. Nro. ilustración 15 - 16 - 32 - 38 - 50 - 109 - 135 - 136 - 137
- Troilo, A. *Garúa*. Arreglo: Enríquez, C. Nro. ilustración 8 - 10 - 11 - 25 - 27 - 34 - 45 - 70 - 72 - 80 - 93 - 94 - 96 - 102 - 112 - 116 - 119 - 120 - 121 - 134 - 138 - 144 - 154 - 155 - 166
- Troilo, A. *Valsecito amigo*. Arreglo: Enríquez, C. Nro. ilustración 4 - 86 - 87 - 99 - 123 - 129
- Scarpino A., Caldarella J. *Canaro en París*. Arreglo: Enríquez, C. Nro. ilustración 12 - 37 - 41 - 53 - 59 - 77 - 92 - 95 - 98 - 107 - 108 - 114 - 115 - 150 - 151 - 169 - 174