

Tratado de Orquestación en Estilos Tangueros

Para formaciones reducidas

por

Pascual "Cholo" Mamone

ALTAVOZ
EDICIONES MUSICALES

Altavoz Ediciones Musicales, 2011 ®, Buenos Aires, Argentina.
Todos los derechos reservados. All rights reserved.

Tratado de Orquestación en Estilos Tangueros

(Para formaciones reducidas)

Por Pascual Mamome

Altavoz Ediciones Musicales, ©2011

Colaborador: Diego Sauchelli

Diseño de gráficos y puesta en página: Julián Hasse

Ilustración de portada: “La cumparsita” (serie Almanaque Alpargatas) por **Luis J. Medrano**
(Agradecemos a Elisa Medrano y familiares del maestro Luis J. Medrano por su gentileza)

Derechos exclusivos de edición reservados para todo el mundo.

©2011 Altavoz Ediciones Musicales

www.altavozeditorial.com.ar

Mamone, Pascual

Tratado de orquestación en estilos tangueros : para formaciones reducidas / Pascual Mamone ; adaptado por Julián Hasse ; dirigido por Julián Hasse. - 1a ed. - Buenos Aires : Altavoz Editorial, 2011.

165 p. : il. ; 21x29 cm.

ISBN 978-987-24453-1-7

1. Música Orquestal. 2. Tango. 3. Estilos Musicales. I. Hasse, Julián, adapt. II. Hasse, Julián, dir. III. Título
CDD 784.2

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723

Impreso en Argentina. Printed in Argentina.

Ninguna parte de esta publicación, incluida la cubierta, podrá ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico de grabación o fotocopia sin autorización expresa de los editores.

Tratado de Orquestación en Estilos Tangueros

Para formaciones reducidas

Pascual "Cholo" Mamone

Coautores:

Diego Sauchelli & Julián Hasse

ALTAVOZ
EDICIONES MUSICALES

Altavoz Ediciones Musicales, 2011 ®, Buenos Aires, Argentina.
Todos los derechos reservados. All rights reserved.

PASCUAL “CHOLO” MAMONE

(22 de abril de 1921)

Este eximio bandoneonista es, sin duda, uno de los grandes arregladores de nuestra música porteña, requerido por maestros de la talla de Osvaldo Pugliese y Alfredo Gobbi, supo ganarse un singular prestigio en el difícil arte de embellecer la melodía.

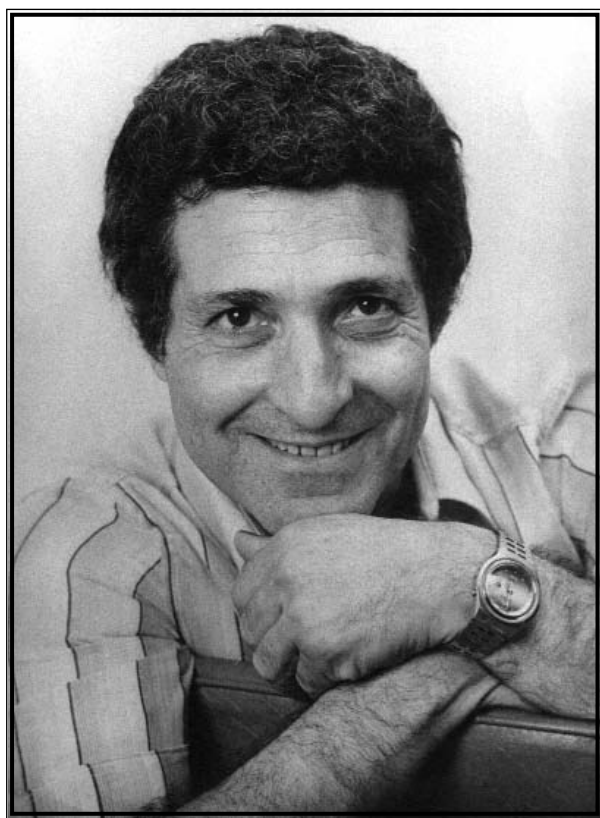
Siempre respetando la esencia de cada pieza, tal cual fuera ideada por el compositor, Mamone hace sus arreglos y orquestaciones con equilibrio y detallada dedicación, teniendo especialmente presente el estilo de la orquesta comitente y las características del cantor.

En 1936, con más voluntad que conocimiento, participó en la orquesta de José Otero, una formación menor que tocaba en los barrios. Pero, tres años más tarde, logra vincularse con su ídolo, Pedro Maffia, quien accede a enseñarle y a perfeccionarlo. Su notable crecimiento con el instrumento entusiasmó a su maestro quien, en 1942, lo invitó a integrar su orquesta.

Ya en 1944, y desvinculado de Maffia, comienza su carrera de arreglador destacándose sus trabajos para Pugliese, -desde 1949 y por durante quince años-; para Roberto Caló, para Alfredo Gobbi, José Basso, Enrique Francini y Pedro Laurenz, entre otros, en la década del '50.

También actuó y orquestó en la orquesta de Florindo Sassone, a fines de los '40 y, un poco después, en la de Joaquín Do Reyes, para sus actuaciones en Radio El Mundo y en escenarios del interior del país.

En 1954, se sumó a la orquesta de Alberto Morán, en su doble condición de primer bandoneón y arreglador, que estaba dirigida por el pianista Armando Cupo. Diez años después se repite la fórmula con Miguel Montero, pero son años difíciles para el tango, decide no tocar más, emprende otros empleos, pero sigue arreglando para importantes músicos como Atilio Stampone y Leopoldo Federico.



Pascual Mamone

La declinación del género se hizo muy notoria a partir de 1960, por esa razón los músicos buscaron expresiones alternativas, algunas más culturales que comerciales, otras, todo lo contrario. Entre las primeras se destaca el Cuarteto de Cámara del Tango, una idea del violinista Leo Lipesker, quien encargó los arreglos a Mamone. El conjunto estaba integrado por: Lipesker y Hugo Baralis (violines), Mario Lalli (viola) y José Bragato (cello). Grabaron dos longplays, el primero para la empresa Odeon, en 1961 y el otro para Microfón, en 1965. Fue un válido intento de resistencia tanguera, aunque insuficiente para paliar la transculturación producida a favor de otros géneros.

Vuelto a la actividad como músico, en 1974, dirige nuevamente la orquesta de Montero y graban un disco longplay. En su obra como compositor, sus éxitos mayores fueron, "Bailemos", un bello tango con versos de Reynaldo Yiso, gran éxito de Alberto Morán en el disco y, con Juan B. Tiggi, la milonga "Cuando era mía mi vieja", que Julio Sosa convirtiera en un verdadero suceso. Otros títulos: "Un regalo de Reyes", con letra de Yiso, "Te quiero más", con Abel Aznar, "Al latir de Buenos Aires", con Norberto Rizzi, "Noche de duendes", "Hay lugar" y "Platea", con Haidé Daibán y los instrumentales "Negroide", "Con lirismo", "Vislumbrando" y en colaboración con Roberto Caló, el tango "Flauteando".

INDICE DE CONTENIDOS

Prólogo de Leopoldo Federico	1
Prólogo de Atilio Stampone	2
1. Extensión de los instrumentos	3
2. Modelos rítmicos de tango	4
3. Modelos rítmicos de vals	5
4. Modelos rítmicos de milonga y candombe	6
5. Armonización de fragmentos melódicos con base rítmica	7
6. Escritura seccional a 2 voces (duetos)	8
7. Escritura seccional a 3 voces	9
8. Escritura seccional a 4 voces	10
9. Escritura de contracantos o contramelodías	11
10. Composición de variaciones	12
11. Instrumentación moderna para formaciones reducidas	14
12. Ejemplos de “tutti” para pequeños conjuntos	15
13. Uso de teclado electrónico como reemplazo de sección de cuerdas	16
14. Transformación de motivos melódicos a rítmicos	18
15. Anatomía de los instrumentos de arcos	79
16. Escritura para cuarteto de arcos en estilos tangueros	20
17. Pasajes para conectar frases melódicas	55
18. Acompañamiento de cantantes	58
19. Conclusiones generales	59
Acerca de los coautores	89
Bibliografía y fuentes	98
	99

Prólogo de Leopoldo Federico

Con Pascual “Cholo” Mamone tenemos amistad de casi seis décadas, y en tantos años, curiosamente, no tuve la suerte de compartir un atril con él. Pero puedo decir que he disfrutado enormemente tocando sus composiciones: “Vislumbrando”, “Eslava”, “Cuando era mía mi vieja” (acompañando a Julio Sosa) con arreglos hermosos que le pertenecen y durante diecisiete años sus orquestaciones realizadas para distintas editoriales, que utilicé dirigiendo la Orquesta Estable de LR3 Radio Belgrano.

Les cuento todo esto porque para mí es un honor que “Cholo” me haya solicitado la escritura del prólogo sobre este *Tratado de Orquestación en Estilos Tangueros*, y siendo Mamone un ser humano y músico respetado por sus pares, siempre coincidimos en lo referente al Tango y sus raíces.

Hoy hay tantos músicos jóvenes a quienes admiro sorprendido por su capacidad y su técnica, que a veces se pasan de la “raya”, respetando la personalidad de cada uno. Y como soy un defensor a muerte (no me estoy refiriendo sólo al tango del ‘40) del género, quiero decirle a Mamone que lo felicito de todo corazón y que en el presente tratado de Estilos aparecen todos los “yeites” tangueros que nunca deberíamos perder.

Un gran abrazo para vos Cholo, y fuerzas para seguir. Tu amigo de siempre, Leopoldo Federico

A handwritten signature in black ink, reading "Leopoldo Federico". The signature is fluid and cursive, with a large, stylized initial 'L'.

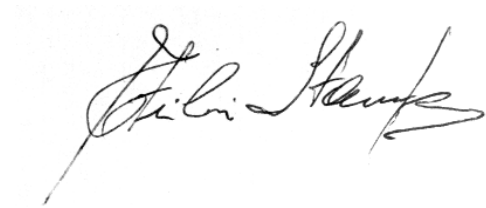
Prólogo de Atilio Stampone

El *Tratado de Orquestación en Estilos Tangueros* de Pascual Mamone es para todos aquellos que se inician en el difícil trabajo de ser orquestadores, desde un cuarteto de cuerdas hasta formaciones más amplias.

Este libro es el resultado del arduo trabajo de un músico que sabe muy bien cómo manejar las técnicas y estilos del género.

Por lo tanto considero que el presente tratado pasará a ser material de consulta para estudiantes y profesionales, y de quienes deseen interiorizarse en el oficio de la instrumentación en estilos tangueros.

Pascual, de todo corazón, te felicito nuevamente por este trabajo, que será de gran ayuda para los jóvenes instrumentadores de nuestro género Tango.

A handwritten signature in black ink, reading "Atilio Stampone". The signature is fluid and cursive, with a long horizontal stroke at the end.

Capítulo 1

Extensión de los instrumentos

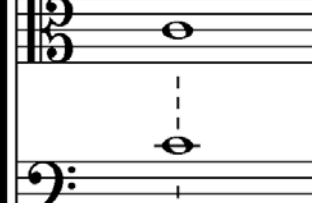
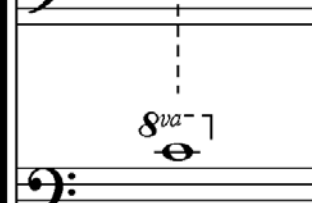
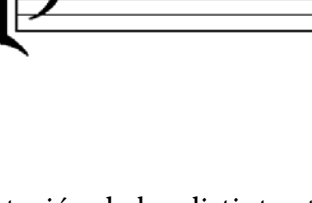
La familia de las cuerdas

Se trata de una sección de instrumentos sumamente versátil y ágil, que posee además una relación de matices muy amplia e independiente del registro (desde *ppp* a *fff* en cualquier altura).

Aunque ningún instrumento de la sección requiera transporte, el contrabajo (C.B.) se escribe una octava arriba de lo que suena.

A continuación veremos las características de afinación de cuerdas al aire y de Do central en un gráfico comparativo para entender el contexto sonoro de la sección.

Más adelante en este capítulo investigaremos sobre cada instrumento y sus posibilidades técnicas.

	<i>Do central en los distintos instrumentos de la sección</i>	<i>Afinación de las cuerdas al aire en cada instrumento</i>
Violín		
Viola		
Violoncello		
Contrabajo		

Una buena y cuidadosa anotación de los distintos tipos de arcos (arcadas) aportará claridad a la partitura y evitará pérdidas de tiempo innecesarias.

Hablaremos más sobre esto en la sección de escritura para cuarteto de cuerdas.

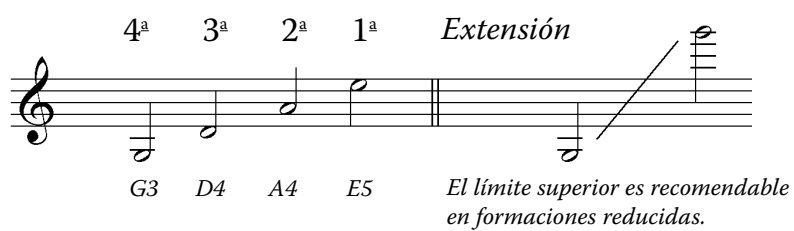
∨ Arco arriba (empujando)

▣ Arco abajo (tirando)

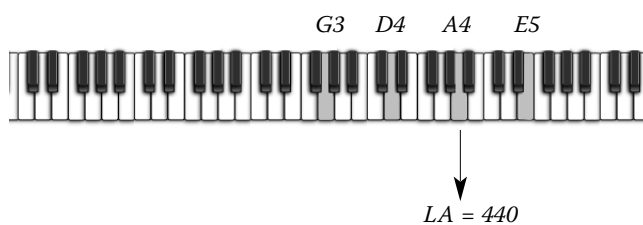
N.V. No vibrato

Violín

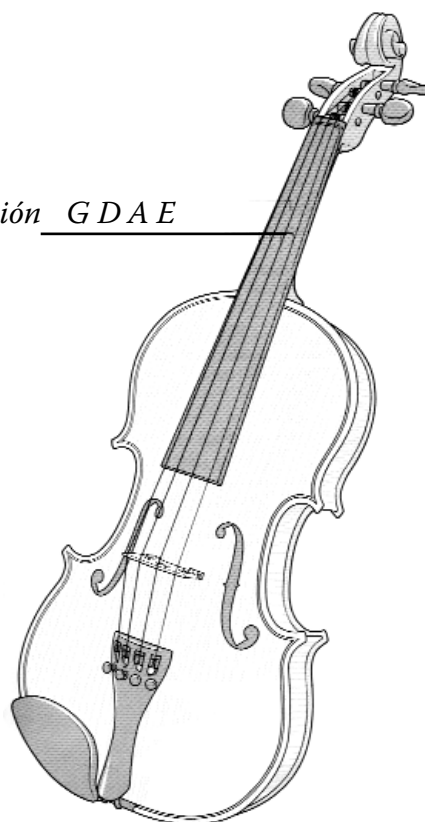
Cuerdas al aire



Tesitura en el piano



Afinación G D A E



Viola

Cuerdas al aire

4^a 3^a 2^a 1^a *Extensión*

C3 G3 D4 A4

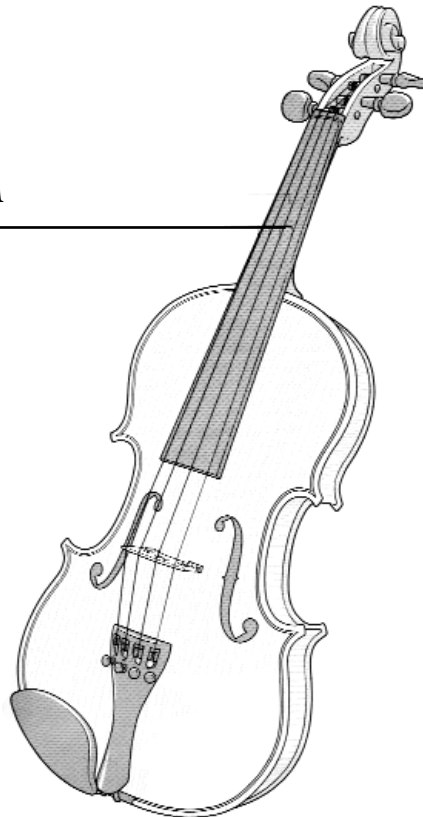
Luego del DO central del pentagrama es factible usar la clave de Sol en 2da, pero no es recomendable elevar la tesitura porque pierde el color y suena como violín.

Tesitura en el piano

C3 G3 D4 A4

LA = 440

Afinación C G D A



Violoncello

Cuerdas al aire

4^a 3^a 2^a 1^a *Extensión*



C2 G2 D3 A3

Este instrumento responde bien en toda su extensión, pero no es conveniente usar el registro sobreagudo porque pierde color y se asemeja al violín.

Límite recomendado:



Tesitura en el piano

C2 G2 D3 A3



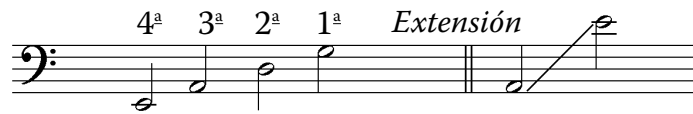
LA = 440

Afinación C G D A



Contrabajo

Cuerdas al aire

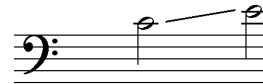


Suena 8va abajo de lo que se escribe.

Puede utilizarse el registro agudo, pero no tiene definición por encima de:



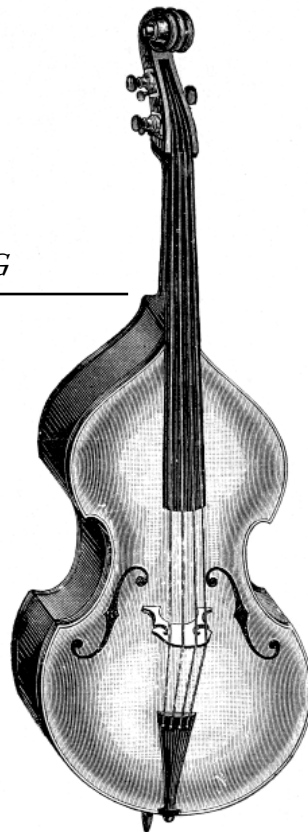
Límites de función rítmica



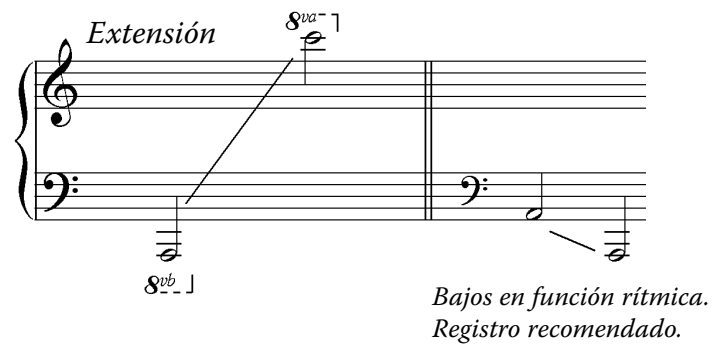
Tesitura en el piano



Afinación E A D G



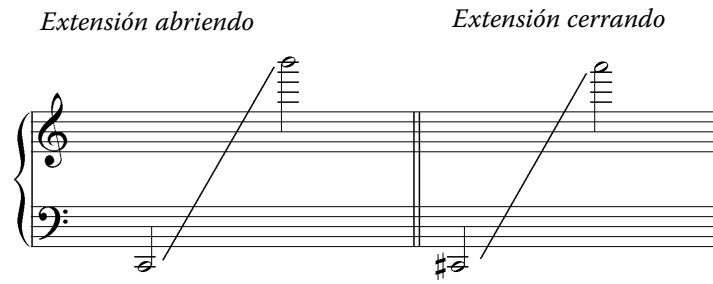
Piano



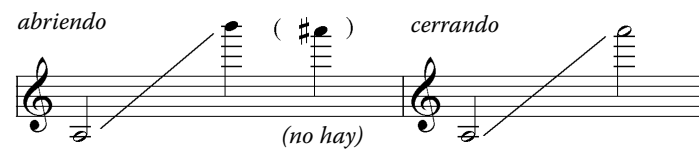
Característica: relación dinámica igual en toda su extensión.



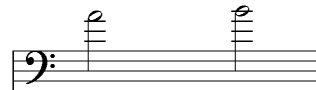
Bandoneón



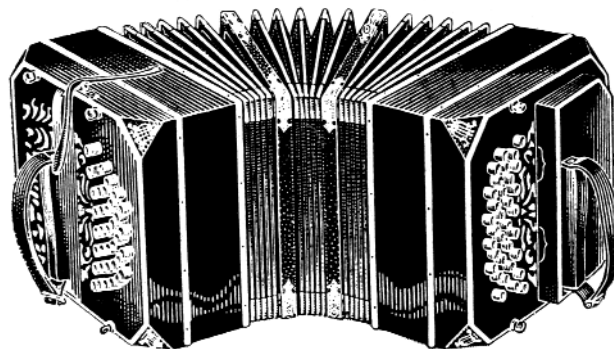
Mano derecha - Extensión



Mano izquierda - Extensión

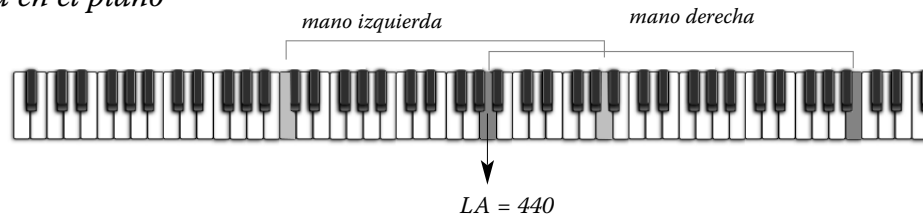


Nota: mano izquierda cerrando, algunos bandoneones se afinan con LA, otros con SI



Bandoneón / cont.

Tesitura en el piano



Zona unísono (mismas notas pero con distinto timbre)

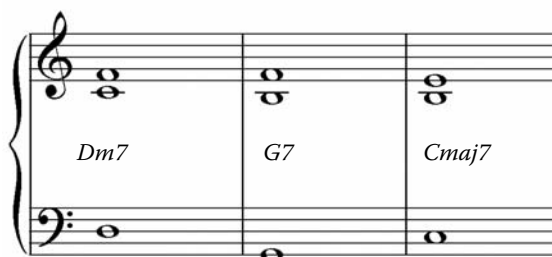


El timbre en mano derecha es más brillante; suena a “bronces”, mientras que el de la mano izquierda es más profundo y apagado, como de “maderas”.

Límites melódicos aconsejables

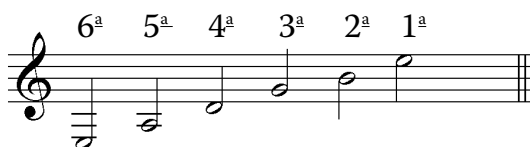


Ejemplo de construcción de acordes



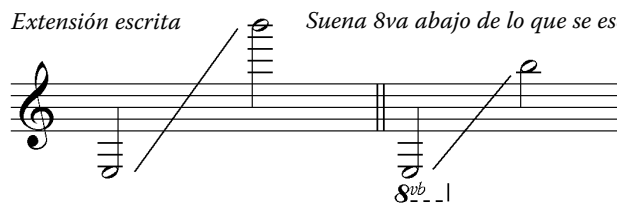
Guitarra

Cuerdas al aire

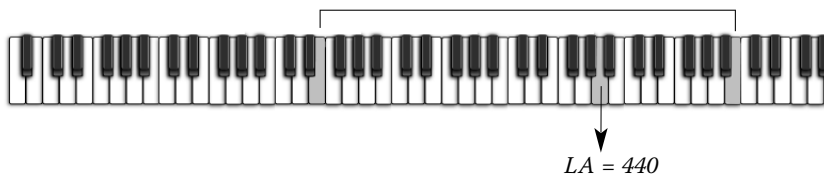


Extensión escrita

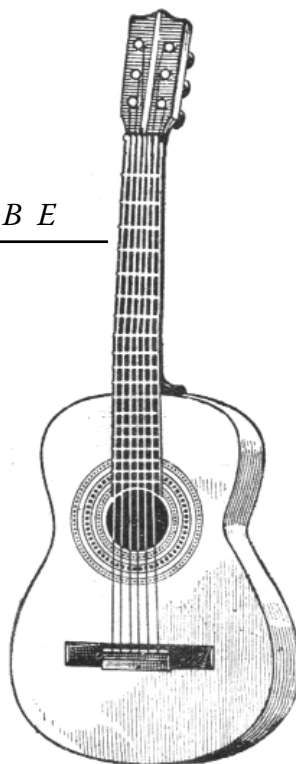
Suena 8va abajo de lo que se escribe.



Tesitura en el piano

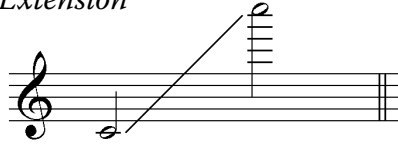


Afinación E A D G B E



Flauta

Extensión



Por ser un instrumento con relación registro/dinámica dependiente, es importante evitar indicaciones de dinámica "forte" en la zona más grave, o por el mismo motivo, indicaciones de "piano" en el registro superior.

Dispone de sonido penetrante y pregnante, por lo que se recomienda utilizarla de modo intermitente.

Registro aconsejable



Tesitura en el piano



LA = 440



Capítulo 2

Modelos rítmicos de Tango

Definiciones

Se denominan “modelos de acompañamiento” a las células rítmicas subyacentes en el arreglo, que tienen por objeto aportar movimiento utilizando la armonía vigente.

Estas células o patrones rítmicos se distribuyen entre los distintos instrumentos en esquemas predeterminados que luego pueden transformarse y elaborarse, generando así una amplia variedad de componentes.

Existen dentro de los estilos tangueros algunas familias básicas de modelos que a través del uso se han popularizado, conformando una paleta de herramientas muy efectiva para el arreglador.

Entre los más utilizados podemos nombrar: **marcados, síncopas, arrastres y polirrítmias.**

Estas familias a su vez aportan, por transformación, modelos como la yumba, bordoneo, 3-3-2, contra-tiempo, umpa-umpa, pesante, marcato en dos, etc.

La distribución de los distintos modelos dentro del arreglo se denomina “**corte**”.

Una efectiva distribución de los modelos, es decir, un buen “corte” del tango, garantiza un alto porcentaje de eficacia en el arreglo.

Estudiaremos a continuación los distintos esquemas de los modelos rítmicos en los estilos tangueros.

Es recomendable que el alumno analice detenidamente cada modelo y luego lo transponga a todas las tonalidades para su posterior aplicación.

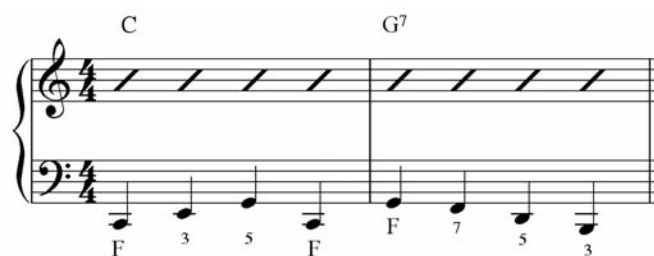
Asímismo, aconsejamos escuchar grabaciones orquestales o de formaciones reducidas, intentando desgabar el “corte” del tango (indicar el modelo utilizado en cada compás).

Modelo rítmico: Marcato

Característica del modelo: **articula los 4 tiempos**, con acento en los pulsos 1 y 3. *Bajo en negras.*

Esquema gráfico: 

Marcato en 4 (esquema orquestal)



Piano



Bajo



Bandoneón

Violín



Viola

Cello



Guitarra

Variantes de Marcato / Esquema rítmico en piano

Variante N°1

Marcato
con contratiempo
en 2do pulso

Variante N°2

Marcato con contratiempos en pulsos 2 y 3

Variante N°3

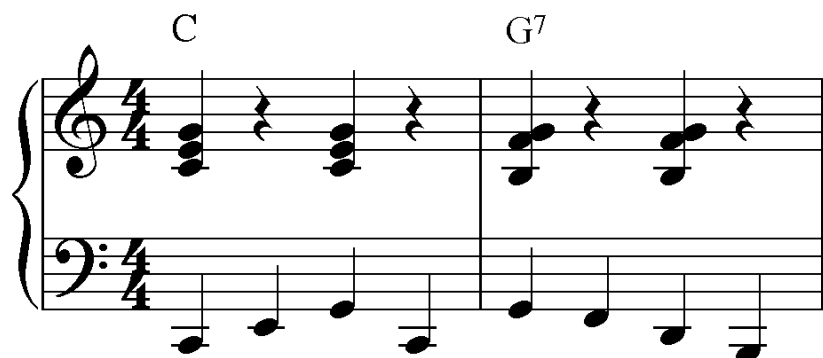
Marcato
con contratiempo
en pulso 1

Variante N°4

Marcato “D’Arienzo”
(tríadas en 1-2-3)
con apoyatura en 4to
tiempo

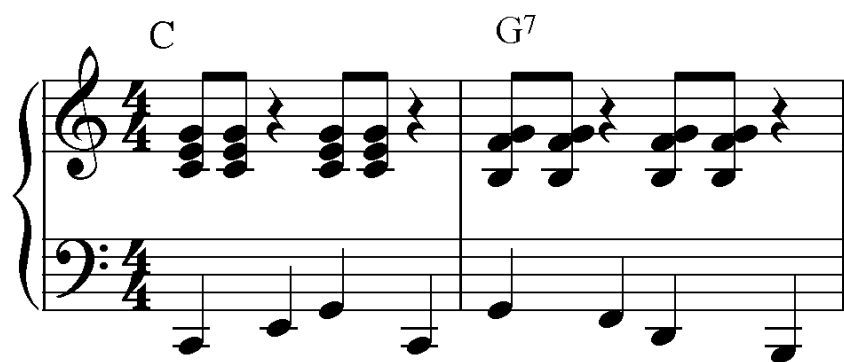
Variante N°5

Marcato en 2
con acordes en pulsos
1 y 3



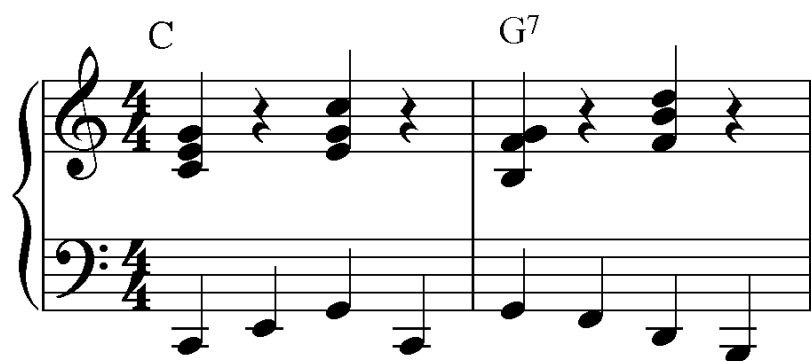
Variante N°6

Marcato en 2 con
corcheas



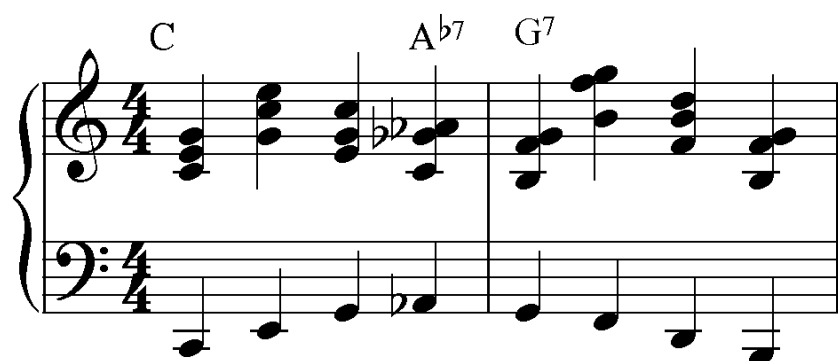
Variante N°7

Marcato en 2 con
cambio de posición



Variante N°8

Marcato "Goñi"
(tríadas en 1-3-2)
con apoyatura en 4to
tiempo



Definición: Síncopa

Es un sonido iniciado sobre un tiempo débil o sobre la parte débil de un tiempo, y prolongado sobre la parte fuerte del mismo, articulando sobre la segunda parte de cada tiempo (parte débil) y prolongado sobre la primera parte (parte fuerte). Cuando las dos partes de la síncopa no son de igual duración se llama **síncopa irregular**. Cuando las dos partes de la síncopa son de igual duración se llama **síncopa regular**.

Utilización en la música

La síncopa es utilizada ocasionalmente en muchos géneros musicales, y es una parte fundamental de la rítmica de estilos como el jazz y ritmos afro-americanos. Es también parte de la mayoría de la música contemporánea, a menudo interpretada mediante la acentuación del segundo tiempo (y cuarto, si el compás es de cuatro tiempos) en instrumentos de base rítmica o armónica (bajo, batería).

Melodía sincopada

Así es que se comprende como melodías sincopadas, aquellas que poseen síncopas. La síncopa es un fenómeno que puede ser rítmico, melódico, (o ambos), y consiste en una prolongación de una figura rítmica o una armónica de un tiempo fuerte a un tiempo débil, es decir sin articular en el tiempo fuerte. También existen síncopas dentro de un mismo compás (de un TD a un TF).

Las síncopas se catalogan de acuerdo al valor rítmico de las figuras que la componen. Así podemos tener síncopas regulares (entre figuras iguales) o irregulares (entre figuras diferentes); y de compás (cuando las figuras son iguales o mayores a la unidad de compás) o de tiempo (cuando las figuras son menores a la unidad de compás). También existen las síncopas mixtas (con figuras menores+figuras iguales o mayores que la unidad de compás) que resultan siempre irregulares.

Modelo rítmico: Síncopa

Característica del modelo: Acentúa el contratiempo del primer pulso.

Suele presentar arrastre o aproximación cromática en el bajo hacia el primer tiempo.

Esquema gráfico: 

Síncopa (esquema orquestal)



Piano



Bajo



Bandoneón

Violín

Viola



Cello

Guitarra



Variantes de Síncopa / Esquema rítmico en piano

Variante N°1
Síncopa con corcheas

4/4 C G7

Variante N°2
Síncopas con contratiempo

4/4 C G7

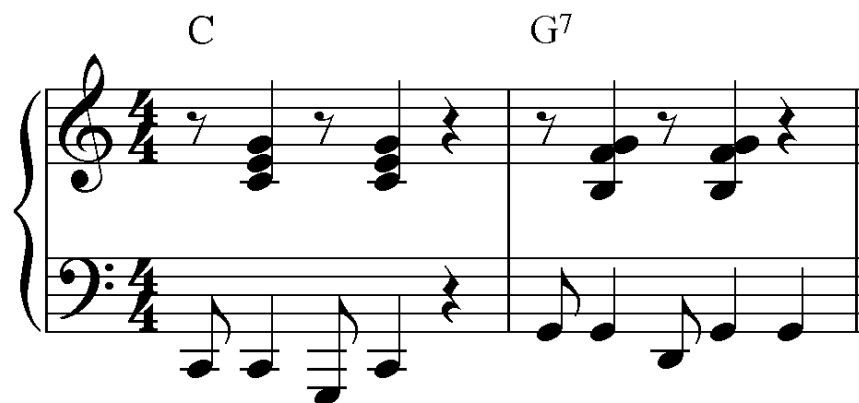
Variante N°3
Síncopa con cambio de posición

4/4 C G7

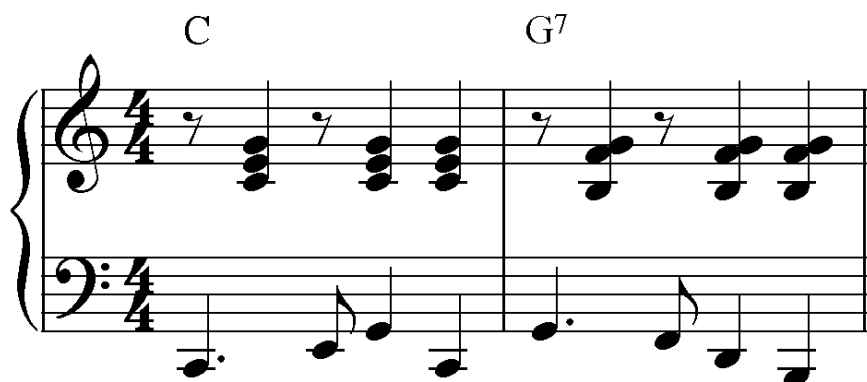
Variante N°4
Síncopas "camperas" con 6tas

4/4 C G7

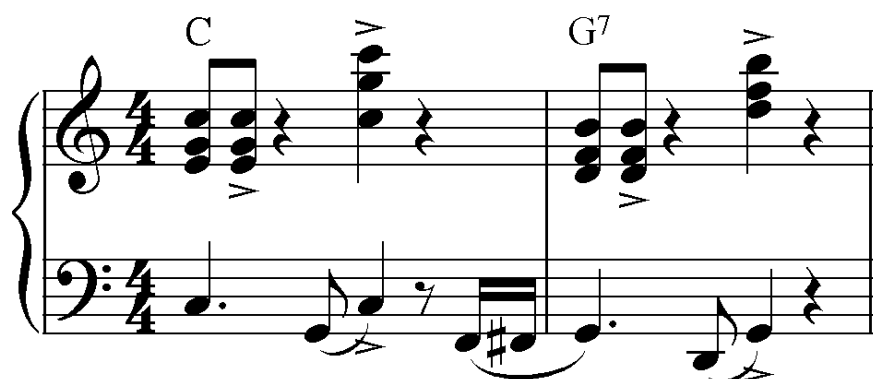
Variante N°5
Síncopas con
5ta en el bajo



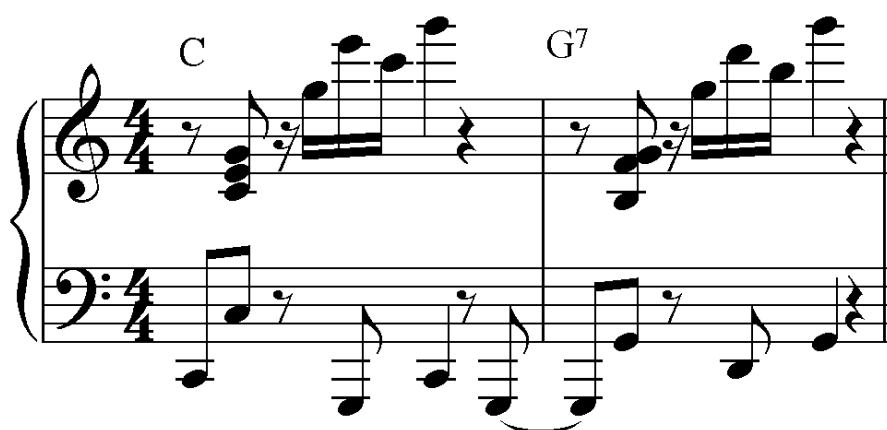
Variante N°6
Síncopa para
tiempo de milonga



Variante N°7
Síncopa con corchea
y cambio de posición



Variante N°8
Síncopa con arpeggio
en mano derecha
"Estilo Salgán"



Definición: 3+3+2

La utilización de la fórmula rítmica **3+3+2** en el tango tradicional no ha dejado presentir la importancia estructural que adquiriría en la música de Piazzolla. Sus orígenes remontan a la fórmula **3+1.2+2**, característica del tango andaluz y de la habanera del siglo XIX. Esta figura aparece en el tango y en la milonga lenta porteños hacia fines del siglo XIX, y deja sus huellas en las milongas compuestas por Piazzolla (por ejemplo en la "Milonga del ángel"). Ya las primeras grabaciones de tangos y milongas a principios del siglo XX revelan la ambigüedad de fórmula **3+1.2+2**, sea porque los guitarristas marcan con un acento dinámico la cuarta (o también la séptima corchea), sea que la ligan a la negra siguiente o a la quinta corchea (García Brunelli 1988: 172) obteniendo así la figura asimétrica en cuestión (**3+3+2**).

La fórmula **3+3+2** adquirió derecho de ciudadanía en el tango porteño desde mediados de los años veinte, por ejemplo en los arreglos para el Sexteto típico (1926-8) de Julio de Caro. Piazzolla ha generalizado su utilización –hasta el punto de convertirla en una de sus marcas estilísticas– no solamente a partir de la práctica tanguera porteña, sino también a partir de la música Klezmer que habría escuchado en Nueva York durante su adolescencia (Gorin 1990: 22; Azzi 2002: 269; Kuss 2002: 18).

Piazzolla sometió la fórmula **3+3+2** a diversas mutaciones, cuyas formas más corrientes son: **1+3+3**, con la cual comienza "Muerte del ángel", **3+3+1**, como al comienzo de la sección rítmica (A) de Adiós Nonino, **3+2+3**, como en el compás 4 del sujeto del fugado de "Muerte del ángel", o bien sus extensiones:

1+3+3+3+3+2 que encontramos en Muerte del ángel [1:09], y 3+3+3+3+3 en Milonga del ángel [1:28].

La utilización de ritmos asimétricos no sólo permite obviar el binarismo métrico del tango tradicional, sino que contribuye a desfamiliarizar sus fugados de estilo neobarroco al imprimirles su propio estilo de acentuación dinámica (Piazzolla en Azzi 2002: 339).

(Ramón Pelinski)

"Astor Piazzolla : entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística", (2002)

Modelo rítmico: 3+3+2

Característica del modelo: Surge del bajo "por milonga" y se basa en la acentuación de un grupo de 8 corcheas cada 3+3+2.

Esquema gráfico:



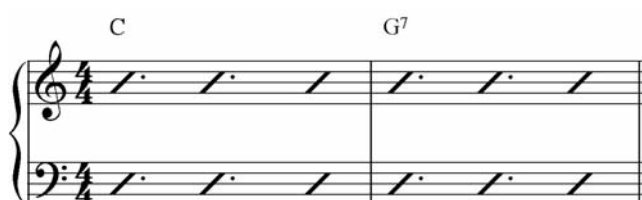
3+3+2 (esquema orquestal)



Piano



Bajo



Bandoneón

Violín

Viola



Cello

Guitarra

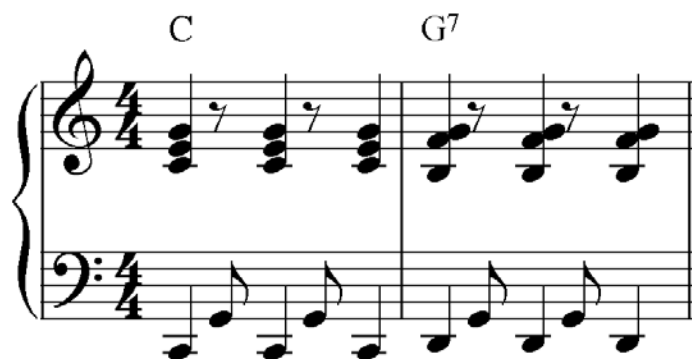


Variantes de 3+3+2 / Esquema rítmico en piano

Variante N°1

3+3+2

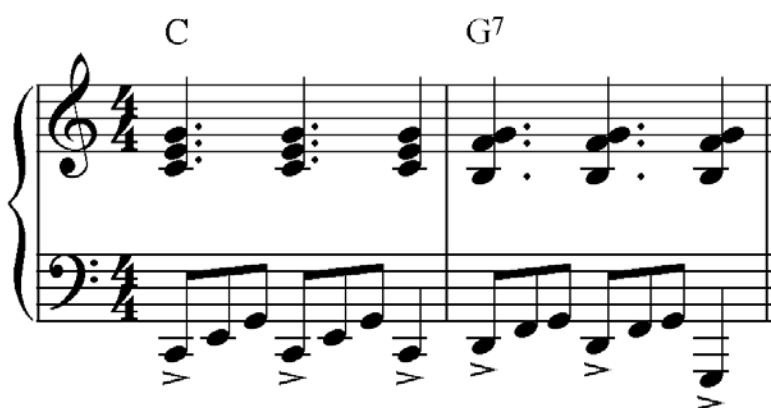
Bajo activo



Variante N°2

3+3+2

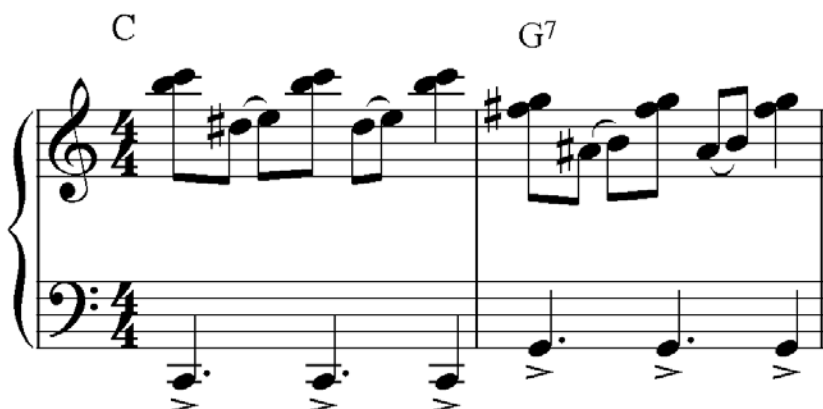
Bajo activo



Variante N°3

3+3+2

Bajo menos activo



Variante N°4

3+3+2

Bajo menos activo



Variante N°5

3+3+2

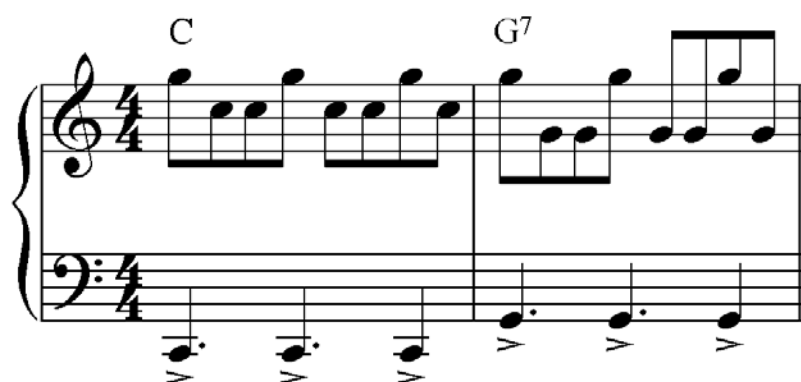
Con bajo arpegiado



Variante N°6

3+3+2

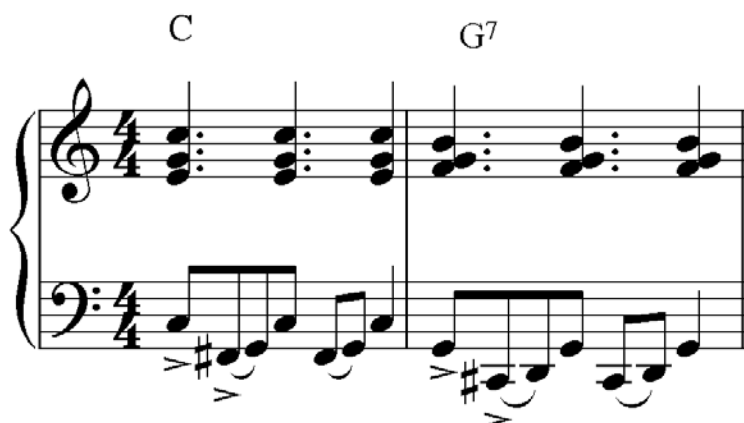
Con campanas



Variante N°7

3+3+2

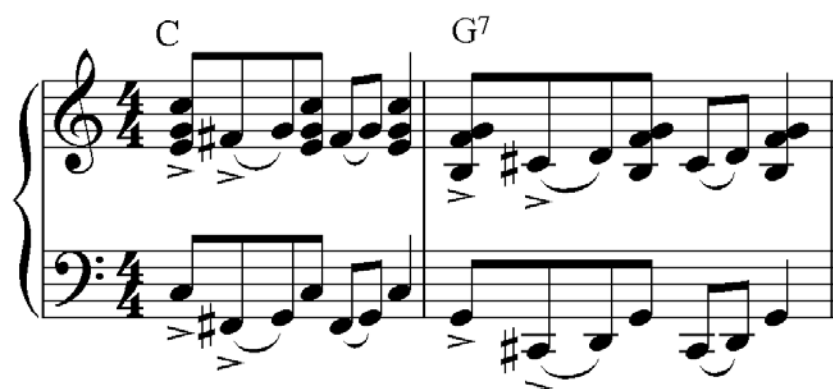
Con retraso en el bajo



Variante N°8

3+3+2

Con retraso en acorde



Definición: Contratiempo

Se denomina contratiempo al sonido métrico que ocurre por la desaparición de silencios en las partes del compás (o del tiempo) normalmente acentuadas que alternan con sonidos que se presentan en las partes no acentuadas. La no prolongación del sonido sobre un tiempo o subdivisión del tiempo fuerte, es lo que diferencia al contratiempo de la síncopa.

Modelo rítmico: Contratiempos

Característica del modelo: Polirritmia basada en la suma de contratiempos de corcheas contra negras en el bajo.



Contratiempos (esquema orquestal)



Violín

Viola



Cello

Guitarra

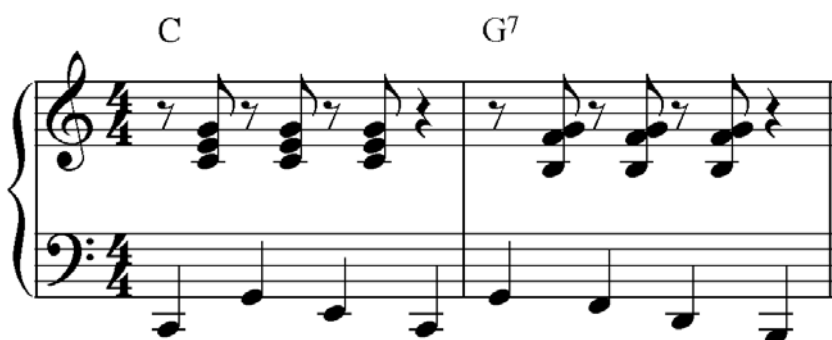


Variantes de Contratiempos / Esquema rítmico en piano

Variante N°1
Contratiempos en
pulsos 2 y 3



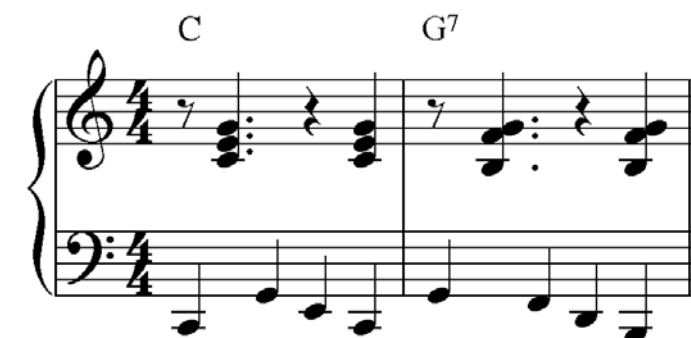
Variante N°2
Contratiempos en
pulsos 1, 2 y 3



Variante N°3
Contratiempos en
pulso 2



Variante N°4
Contratiempo de
Negra con puntillo
en pulso 1



Variante N°5

Contratiempos de negra con puntillo, en círculo de quintas.



Variante N°6

Contratiempos de corcheas, en círculo de quintas.



Variante N°7

Contratiempos variados en círculo de quintas.



Definición: Estilo Coral

Antes de aprender a escribir corales en el estilo de los realizados por J.S. Bach, es uso corriente completar el estudio de la armonía con ejercicios que desarrollen el estilo contrapuntístico. Contrariamente a los corales tratados por Bach, el coral de escuela respeta unas reglas a la vez más simplistas y más estrictas: sobre todo conviene considerarlas como un útil de flexibilización, preparatorio para el coral según Bach, o a otras formas de coral libre de estilo moderno. Una vez bien dominado, con maestría, el coral de escuela, o también si no se desea trabajar el coral en la tradición "de escuela", se podrá atenuar el rigor de las reglas siguientes de modo que haya un acercamiento al estilo de Bach.

Reglas melódicas

- 1) El coral de escuela es un canto dado, en valores casi todos iguales, frecuentemente en negras. Puede tener un carácter modal.
- 2) La melodía está dividida en secciones llamadas "períodos", puntuados con calderones.
- 3) Todas las voces deberían tender hacia el mismo equilibrio horizontal. Por ejemplo, cada una de ellas debe poder colocar a su alrededor movimientos de notas de paso en corcheas.
- 4) Los intervalos amplios deben ser utilizados cuidadosamente.
- 5) El intervalo melódico que corre el riesgo de resultar más vulgar es la tercera : se vigilará su empleo. Por el contrario, los intervalos melódicos de cuarta y de quinta son dinámicos y expresivos si no se abusa de ellos.
- 6) Las únicas notas extrañas permitidas son: las notas de paso, las bordaduras y los retardos.
- 7) No se admiten acordes alterados ni apoyaturas.
- 8) En el final de la frase la sensible puede descender a la quinta, sin restricción, para conseguir un acorde final completo. Este procedimiento es corriente en Bach.

Reglas armónicas

- 1) Las paradas sobre los calderones deben estar soportadas por una cadencia perfecta, una cadencia rota o una semicadencia. Por tanto, en principio, las paradas se producen sobre acordes en estado fundamental.
- 2) Es necesario obligarse a evitar dos paradas consecutivas sobre un mismo acorde, salvo si sus funciones tonales son diferentes.
- 3) Todos los acordes de séptima deben estar preparados. En lo que respeta a las séptimas de dominante, basta con que una de las dos notas que forman la disonancia esté colocada cuando la otra se presenta.
- 4) Las segundas inversiones están proscritas, a menos que se produzcan como resultado de encuentros de notas de paso.
- 5) Después de un período se puede volver a empezar con el mismo acorde. Se puede, igualmente, ser tolerante en lo que concierne a las síncoas de armonía, con la condición de que el interés contrapuntístico lo justifique.

Reglas rítmicas

- 1) La sobriedad es la regla. Se utilizarán negras, algunas blancas y corcheas tanto como sea posible: a título escolar y únicamente para desarrollar la destreza de escritura, todos los tiempos deberían estar ocupados por dos corcheas en, al menos, una de las voces .
- 2) El empleo de las semicorcheas debe de ser moderado, y bajo forma de corchea a tiempo seguida de dos semicorcheas, las tres seguidas.

Modelo: Fondo armónico estilo coral

*Característica del modelo: utilizable como base o fondo para un instrumento solista o voz.
Los instrumentos más apropiados para su ejecución son el bandoneón o el piano.*

Ejemplo de aplicación de fondo estilo coral.
Fragmento de “Adiós Nonino” de Astor Piazzolla

Violín

pno.

This musical score shows a violin and piano arrangement. The violin part is in treble clef, and the piano part is in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords. The violin part consists of a series of eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents.

Ejemplo de aplicación de fondo estilo coral en “Todo Corazón” de Julio De Caro.
Arreglo para cuarteto de cuerdas por Pascual Mamone (fragmento).

VI I

VI II

Va

Vc

senza vibrato

senza vibrato

senza vibrato

senza vibrato

This musical score is for a string quartet, with parts for Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Va), and Violoncello (Vc). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The Violin I part has a complex melodic line with many slurs, accents, and triplets. The other parts (Violin II, Viola, and Violoncello) are marked 'senza vibrato' and provide a harmonic foundation with sustained notes and some movement. The Violoncello part has a steady eighth-note accompaniment.

Capítulo 3

Modelos rítmicos de Vals

Definición: Vals

El vals (galicismo de valse) es un elegante baile musical a ritmo lento, originario del Tirol (Austria) por el siglo XII. El vals conquistó su rango de nobleza durante los años 1760 en Viena, y se expandió rápidamente por otros países. Algunos autores creen que el vals tuvo su origen en la volte, danza de baile en tres tiempos practicada durante el siglo XVI. La palabra vals nació en el siglo XVIII viene de "walzen" (girar en alemán), cuando el vals se introdujo en la ópera y en el ballet.

En su origen tenía un movimiento lento aunque, en la actualidad, se ha convertido en una danza de ritmo vivo y rápido. Su característica más significativa es que sus compases son de 3/4. En el compás del vals, el primer tiempo siempre es considerado como el tiempo fuerte (F), y los otros dos son débiles (d). Así, el patrón es "F, d, d". Al oír la palabra "vals", enseguida se relaciona con música clásica, pero lo cierto es que el vals sólo es una forma musical y puede estar en cualquier estilo, por ejemplo en forma de rancheras mexicanas, aunque el Swing siempre es el ritmo más usado (el cual es de 4/4, en patrón F, d, F, d). **Frédéric Chopin**, el gran compositor y pianista polaco, aportó una cantidad de excelentes vals para piano y, entre ellos, el vals más breve denominado "Vals del Minuto". Los Strauss también destacaron como grandes compositores de vales, especialmente **Johann Strauss** (hijo). En Latinoamérica existen diversas variantes como el vals peruano, vals venezolano, el vals colombiano, el vals brasileño y el vals ecuatoriano con características que difieren en cada caso.

Podemos decir con exactitud que tanto estos compositores como otros muchos, han llegado a formar una música que ha participado en el desarrollo artístico, tan importante para los humanos. Se conocen, por ejemplo, de Tchaikovsky piezas tan famosas como el Vals de "El cascanueces", el Vals de "La bella durmiente" o el Vals de "El lago de los cisnes", del mismo modo que habremos oído piezas de Strauss tales como "Sangre Vienesá", el "Vals de los Novios" o el "Vals del Emperador".

El vals vienés

Con este nombre se conoce la danza de pasos rápidos, en un tempo que comprende entre 110 y 180 intervalos por minuto. Existen también versiones lentas (tempo de 60 a 80) denominados vals inglés o Boston.

El vals francés o valse musette

Danza popular típica de París, que surgió en los vals musette.

El vals tango

Se denomina así a la danza argentina que se **baila en tres tiempos**; a esta música se le llama también tango vals o vals criollo argentino.

Los vales criollos se inspiran generalmente en temas amorosos ("Alma, Corazón y Vida", "Romance de Barrio", "Desde el alma", etc.), de nostalgia urbana ("Caserón de tejas", "Palomita Blanca"), de la idiosincrasia limeña en el caso del Vals Peruano ("La Flor de la Canela", "Si Lima pudiera hablar", "Romance en la Parada") y de temas patrióticos y regionales.

Modelos rítmicos de Vals

Esquema gráfico: 

Vals (esquema orquestal)

C G⁷



Piano

pizz.



Bajo

C G⁷



Bandoneón

Violín

Viola



Cello

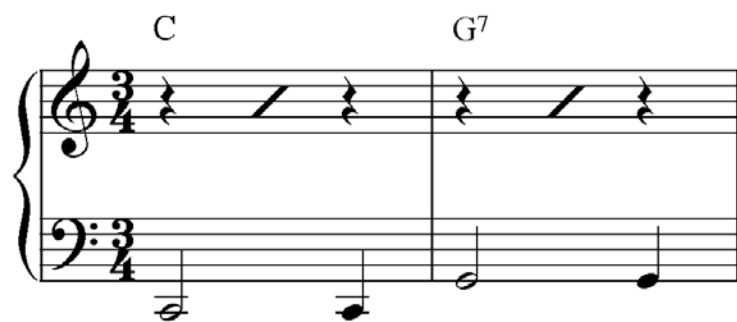
Guitarra

C G⁷



Variantes de Vals / Esquema rítmico en piano

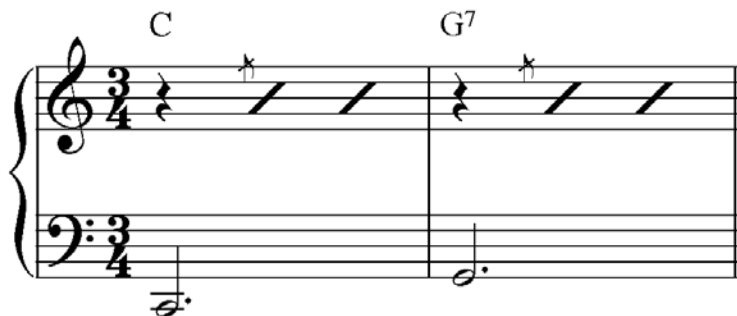
Variante N°1
Vals



Variante N°2
Vals Peruano



Variante N°3
Vals criollo



Variante N°4
Vals



Variante N°5
Vals



Variante N°6
Vals



Variante N°7
Vals



Variante N°8
Vals Peruano



Capítulo 4

Modelos rítmicos de Milonga y Candombe

Definición: Milonga y Candombe

La milonga es género musical folclórico rioplatense, típico de Argentina, Uruguay y de Río Grande del Sur, proveniente de la cultura gauchesca. Se presenta en dos modalidades, la milonga campera o sureña, forma original de la milonga, y la milonga ciudadana, forma tardía creada en 1931 por **Sebastián Piana** con "Milonga sentimental".

Está emparentado con el *candombe*, el *tango* y la *habanera*.

Origen: la milonga campera

El origen de la milonga (milonga campera) es incierto y discutido. Se sabe, sin embargo, que contiene elementos afro en su constitución rítmica e influencias de danzas criollas y europeas llegadas al Río de la Plata (Buenos Aires y Montevideo) a través de varias vías, principalmente de Perú, España, Brasil y Cuba. Se daba en aquella época el fenómeno que se conoce como "de ida y vuelta" ya que los géneros viajaban de América a Europa y viceversa sufriendo transformaciones y adaptaciones en cada región. Tiene semejanzas con otros ritmos como la chamarrita, el choro, el candombe y la habanera. Se presume que aportó elementos al tango, que luego tomó la forma original de la milonga como subgénero propio.

Coexistió con la habanera, pero reinó en ambientes sociales de clases bajas. Por eso, incluso se la ha llamado la habanera de los pobres. Existe también una antigua variante uruguaya, aparentemente exclusiva de la ciudad de Montevideo, llamada Milongón.

Milonga ciudadana

La milonga ciudadana apareció como un subgénero tardío de la milonga, al ser creada en 1931 por Sebastián Piana (música) y Homero Manzi (letra) con "Milonga sentimental".

Es más ligera que la milonga campera.

Diferencias con el tango

Aunque tanto la milonga como el tango están en compás de 4/4, las 8 corcheas de la milonga están distribuidas en 3+3+2 (dos negras con puntillo seguidas de una negra).

El candombe

El candombe es un género musical que tiene sus raíces en el África bantú y es propio de Uruguay, Argentina y Brasil. El candombe uruguayo es el más practicado y difundido internacionalmente y ha sido reconocido por la UNESCO como **Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad**.

El candombe argentino puede encontrarse, en menor medida y en forma focalizada, en las ciudades de Buenos Aires, Santa Fe, Paraná, Corrientes, y en Brasil en la zona de Minas Gerais.

Originado a partir de influencias de música africana, fue desarrollándose en ambas orillas del Río de la Plata debido a la gran afluencia de negros esclavos durante la época colonial y hasta bien entrado el siglo XIX, ya con la forma republicana en vida en ambas orillas.

Con el correr del siglo XX el candombe uruguayo fue dejando paulatinamente de ser una característica exclusiva de los afro-uruguayos para pasar a ser un rasgo de identidad de la cultura uruguaya.

El candombe argentino recién cobró visibilidad hace pocos años y su práctica se circunscribe a los afro-argentinos del tronco colonial.

Modelos rítmicos de Milonga y Candombe



Milonga (esquema orquestal)



Piano



Bajo

Nota: obsérvese que omitimos la última corchea, lo cual obedece a razones de comodidad para el ejecutante.



Bandoneón



Variantes de Milonga / Esquema rítmico en piano

Variante N°1
Milonga

Sheet music for Variante N°1 Milonga. The piece is in 2/4 time and consists of two measures. The first measure is marked with a C chord, and the second measure is marked with a G7 chord. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody consists of eighth notes and quarter notes, while the bass line consists of eighth notes and quarter notes.

Variante N°2
Milonga

Sheet music for Variante N°2 Milonga. The piece is in 2/4 time and consists of two measures. The first measure is marked with a C chord, and the second measure is marked with a G7 chord. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody consists of eighth notes and quarter notes, while the bass line consists of eighth notes and quarter notes.

Variante N°3
Milonga

Sheet music for Variante N°3 Milonga. The piece is in 2/4 time and consists of two measures. The first measure is marked with a C chord, and the second measure is marked with a G7 chord. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody consists of eighth notes and quarter notes, while the bass line consists of eighth notes and quarter notes.

Variante N°4
Milonga

Sheet music for Variante N°4 Milonga. The piece is in 2/4 time and consists of two measures. The first measure is marked with a C chord, and the second measure is marked with a G7 chord. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody consists of eighth notes and quarter notes, while the bass line consists of eighth notes and quarter notes.

NOTA: estas variantes son también aplicables a la especie **candombe**.

Variantes de Milonga en Guitarra

(recopiladas por Roberto Selles, "Historia de la Milonga")



Milonga corralera



Milonga fogonera



Milongón (Argentina)



Milonga Uruguaya



Milonga Campera lenta "A"



Milonga Campera lenta "B" (con bordoneo)



Milonga fronteriza



Variante



Variante



Variante

Capítulo 5

Armonización de fragmentos melódicos con base rítmica

Armonización de fragmentos con base rítmica

El objetivo de este capítulo es presentar fragmentos musicales con armonía estructural y sus posibles rearmonizaciones, aportando nuevos soportes rítmicos de acuerdo a la densidad melódica de la frase.

El término armonía (arcaicamente, y también aceptado *harmonía*) tiene muchos significados, musicales y extramusicales, relacionados de alguna manera entre sí. En general, **armonía** es el equilibrio de las proporciones entre las distintas partes de un todo, y su resultado siempre connota belleza. En música, la armonía es la disciplina que estudia la percepción del sonido en forma "vertical" o "simultánea" en forma de acordes y la relación que se establece con los de su entorno próximo.

Como otras disciplinas humanas, el estudio de la armonía presenta dos versiones: el estudio descriptivo (es decir: las observaciones de la práctica musical) y el estudio prescriptivo (es decir: la transformación de esta práctica musical en un conjunto de normas de supuesta validez universal).

La armonía se refiere al aspecto «vertical» (simultáneo en el tiempo) de la música, que se distingue del aspecto horizontal (la melodía, que es la sucesión de notas en el tiempo). La idea de vertical y horizontal es una metáfora explicativa, relacionada a la disposición de las notas musicales en una partitura: verticalmente se escriben las notas que se interpretan a la vez, y horizontalmente las que se interpretan en forma sucesiva.

En la escolástica musical, el contrapunto es una disciplina complementaria a la armonía (y que se confunde con ella), pero que se centra más en la elaboración de melodías que sean combinables simultáneamente que en los acordes resultantes de tal combinación. Es decir: se centra más en la percepción de las partes que en la del todo. Como disciplina creativa (y no como disciplina académica), el contrapunto tuvo su auge durante el Barroco, particularmente con la figura de Johann Sebastian Bach.

Armonía tonal o funcional

Aunque resulta incómodo intentar una definición de tonalidad, podemos decir que es un sistema de organizar las alturas de los sonidos, que imperó durante unos tres siglos como sistema único, siendo usado por barrocos, clásicos y románticos.

Pero esto no nos dice lo que es la tonalidad. Lo que caracteriza fundamentalmente la tonalidad es que en este sistema las alturas de los sonidos están sometidas a una jerarquía en las que hay un sonido principal del que dependen todos los demás que, a su vez, no tienen especial significación salvo por su relación con el principal.

Pero hay algo importante además, y es que el sonido principal puede ser en principio cualquiera. Esto es, una altura dada puede corresponder a un sonido principal en una obra y esa misma altura ser un sonido subordinado a otro principal en otra obra. Es decir, *el sonido principal no es tanto un sonido sino una función que recae sobre un sonido*.

Por ello el nombre de armonía funcional (de la función que cumple cada sonido) es más idóneo que el de armonía tonal ("armonía de los sonidos").

En la música popular

La música popular suele utilizar armonías modales y muy características (caso del flamenco), o armonías con un mayor componente tonal empleadas de manera sencilla (caso del tango), como así también armonías modales parecidas a las utilizadas por ciertos compositores de música culta a principios del siglo XX (caso de música jazz y pop). Lo que sí es cierto es que entre la música culta y la popular ha habido una continua transferencia de materiales musicales, tanto formales como armónicos.

Fuente: Carl Dahlhaus: «Harmony», en Grove Music Online, editado por L. Macy, GroveMusic.com

Ejemplo de rearmonización N°1

Tango: “El motivo”

música y letra: Juan Carlos Cobián / Pascual Contursi
AMERICO VIVONA EDICIONES®

Piano

ARMONIA ESTRUCTURAL --> Cm Fm G⁷ Cm

REARMONIZACION Cm C⁷(b9) Fm Fm+⁵ Dm⁷b⁵ G⁷ Cm

* La 9^b tiene por objeto crear otra sensible para generar mayor interés armónico.

x Para poder lucir un cromatismo nos encontramos con un acorde de 5 aumentada.

Ejemplo de rearmonización N°2

Tango: “Naranja en flor”

música y letra: Virgilio Expósito y Homero Expósito
EDITORIAL SOPENA®

Piano

ARMONIA ESTRUCTURAL --> F D⁷ G⁷ C⁷ F

REARMONIZACION F Am/E Am^ø D⁷ G⁷ C⁷ Gm⁷ C⁷(b9) F

* Al realizar un movimiento cromático en el bajo, agregamos variedad en la cadencia armónica.

x Pasamos del V7 al IIm7 para volver al V7^{b9} con el agregado de novena menor, a la manera de un retardo melódico.

Ejemplo de rearmonización N°3

Tango: “Grisel”

música y letra: Mariano Mores y J.M. Contursi
WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA®

Piano

ARMONIA ESTRUCTURAL --> C Em F C

REARMONIZACION C C° Em G G^b F Dm⁷ D^{#o} C/E

* La rearmonización genera nuevos cromatismos en voces internas y en la línea del bajo, agregando movimiento e interés al fragmento.

Ejemplo de rearmonización N°4

Tango: “Volver”

música y letra: Carlos Gardel y Alfredo Lepera
Dominio Público / Fondo Nacional de las Artes

ARMONIA ESTRUCTURAL ----> D A⁷ D D A⁷ D

REARMONIZACION D D° Em A⁷(#5) D E^o A⁷ D E A⁷ D

* La 5 aumentada agrega color al dominante sin cambiar su función estructural.

Ejemplo orquestado para quinteto

Tango: “Volver”

música y letra: Carlos Gardel y Alfredo Lepera

Dominio Público / Fondo Nacional de las Artes

Violín

Band.

Guitar.

Piano

Bajo

Funciones de los instrumentos en el ejemplo

Violín: Melodía principal 8va alta, otorgando brillo al ensamble.

Bandoneón: M.D. hace melodía en acordes. M.I. aporta melodía principal en octava baja.

Guitarra: Apoyo armónico intercalando melodía principal a dos voces.

Piano: M.D. realiza adorno sobre nota larga y melodía en acordes. M.I. aporta sostén rítmico.

Contrabajo: Soporte rítmico junto a M.I. del piano, teniendo en cuenta que el instrumento suena una octava abajo de lo que se escribe.

Ejemplo de rearmonización N°5

Tango: “Milonguita”

música y letra: Enrique Delfino y Samuel Linning
UNIVERSAL MUSIC PUBLISHING MGB

ARMONIA ESTRUCTURAL --->

REARMONIZACION

* x

⊕

⊗

- * Mientras la melodía se mantiene en la misma nota, las voces internas realizan movimiento contrario para llegar al acorde de destino (Dm).
- x Observe la cadencia $Em7,5-F7$ que nos conduce a $E7$ (V7 del V7) creando un efecto inesperado.
- ⊕ Acorde sustituto tritonal ($bII7$) como reemplazo del V7. Esto es posible ya que la melodía posee la nota dominante.
- ⊗ Mientras la melodía se mantiene inactiva, las voces internas realizan un descenso y ascenso (ambos cromáticos) generando movimiento interno de las partes.

Ejemplo de rearmenización N°6

Tango: "El último café"

música y letra: Héctor Stamponi y Cátulo Castillo

WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA

ARMONIA

ESTRUCTURAL -> C

REARMENIZACION C6

D^{b7/9}

C⁶

C⁶

G⁷

D^{7/9}

B^{b7}

C

C

Em

D⁷

Am

b⁵

D⁷

G⁷

G⁷

* Observe la sustitución del V7 por el sustituto tritonal (D^{b7/9}).
Caso similar: F^{7/9} en lugar de B⁷ (V⁷/III).

⊕ Para llegar a D⁷ (V⁷ del V⁷) tomo: Am, Am^{b5} y luego D⁷.

Ejemplo de rearmonización N°7

Tango: “La casita de mis viejos”

música y letra: Juan Carlos Cobián y Enrique Cadícamo

UNIVERSAL MUSIC PUBLISHING MGB

ARMONIA ESTRUCTURAL -----> [F] [C⁷] [F]

REARMONIZACION A^ø D⁷ Gm⁷ C⁷ F

C⁷ C⁷/G F F/A A^{bø}

C C/G D⁷ D⁷ Gm Gm D^{b7} C^b B^b A⁷ A^{b7} G^{7/9} C⁷

* Para llegar a C⁷ pasamos cromáticamente por A^{bø}.

⊕ Cadena de acordes de aproximación cromática descendente, para llegar a G⁷. Observe que la calidad de los acordes se ajusta a la melodía, colocada en la nota superior de cada estructura armónica.

Ejemplo orquestado para trío

Tango: “La casita de mis viejos”

música y letra: Juan Carlos Cobián y Enrique Cadícamo

UNIVERSAL MUSIC PUBLISHING MGB

The image displays a musical score for three instruments: Band, Piano, and Bajo. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Band part is written in treble and bass staves, with a double bar line after the first measure. The Piano part is written in treble and bass staves, with a double bar line after the first measure. The Bajo part is written in a single bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

[illegible]

The image shows a musical score for a piece titled "C7". It consists of four staves. The first two staves are for piano (p), and the last two are for guitar (g). The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures. The first measure has a piano introduction with a piano part starting on a quarter note and a guitar part starting on a quarter note. The second measure has a piano part starting on a quarter note and a guitar part starting on a quarter note. The third measure has a piano part starting on a quarter note and a guitar part starting on a quarter note. The score ends with a double bar line.

Capítulo 6

Escritura a dos voces (dueto)

Escritura a voces / definiciones históricas

Conductus.

La palabra conductus se deriva del verbo latino conducere: conducir, acompañar, llevar; pl. conductus, cuncti.

Uno de sus aportes más importantes a la música, junto al discanto, fue dar salida a la creatividad e inventiva de los compositores al separarse del repertorio litúrgico tradicional, el canto gregoriano, que no fomentaba la creatividad musical.

El conductus, junto con el órganum y el motete, es una de las tres formas musicales más importantes del Ars antiqua.

Discanto o discantus puede referirse a varias cosas en música, dependiendo del periodo histórico de que se trate; etimológicamente, la palabra significa una voz (cantus) por encima o aparte de otras.

Un discanto es una forma de música medieval en la que un cantante canta una melodía fija, y otros lo acompañan con improvisaciones. La palabra en este sentido viene del término discantus supra librum (discanto "según el libro"), y es una forma de canto gregoriano en la que sólo la melodía está anotada, mientras que se asume que irá acompañada de una polifonía improvisada. El discantus supra librum tiene reglas específicas que rigen la improvisación de las voces adicionales.

En los principios de la polifonía el Discantus se refería a dos voces que seguían movimientos contrarios.

Polifonía, viene del griego, polyphonia, que significa muchas voces. En la música que se reconoce como un conjunto de sonidos simultáneos, en que cada uno expresa su idea musical, conservando su independencia, formando así con los demás un tono armónico.

Dentro de la música occidental, el primer tratado que abordó las normas para componer obras polifónicas fue el anónimo del siglo X Música Enchiriadis.

El carácter polifónico de una obra tendrá como pilar no solamente la parte compositiva, es decir, la idea de independencia melódica que el compositor haya ideado, sino también la posibilidad de discriminación auditiva por parte del oyente. Distintas personas podrán escuchar con mayor o menor claridad las melodías independientes dentro de una obra polifónica.

El **motete** (del francés motet, y éste de mot: 'palabra, mote') es una composición polifónica nacida en el siglo XIII para cantar en las iglesias, de texto comúnmente bíblico. Hasta el siglo XVII seguía siendo una de las formas musicales más importantes de la música polifónica. También se caracterizó por poseer varias melodías (polifonía).

Intervalo es la diferencia de altura —frecuencia— entre dos notas musicales, medida cuantitativamente (número) en grados o notas naturales y cualitativamente (especie) en tonos y semitonos. La teoría musical considera tonales los intervalos de primera —unísono—, cuarta, quinta y octava y modales los de segunda, tercera, sexta y séptima.

Los intervalos tonales tienen un solo valor justo; los modales tienen un valor mayor y otro menor, propios de la modalidad en la que se encuentran.

Todos los intervalos pueden ser, además, aumentados o disminuidos.

Se consideran simples los intervalos no mayores que una octava y compuestos a los que la exceden. Los intervalos compuestos son análogos a los intervalos simples correspondientes. Así, una novena es una segunda a la octava y puede ser mayor o menor; una duodécima es análoga a una quinta y puede ser justa.

Se denomina armónico al intervalo cuyos sonidos suenan simultáneamente y melódico a aquel cuyos sonidos suenan sucesivamente.

Se llaman complementarios los intervalos que, sumados, conforman una octava: una cuarta y una quinta son complementarias.

Escritura a dos voces

Consideraciones generales

- 1) Los intervallos melódicos, 3^{ras} y 6^{tas}, son los más apropiados para la escritura, debido a que definen el modo (mayor o menor) de la obra.
- 2) Los demás intervallos también pueden emplearse, utilizándolos de acuerdo a las necesidades durante la escritura del dueto (unísonos y octavas agregan peso pero no densidad).
- 3) Con respecto a la armonización indicada, esta nos brindará las alternativas apropiadas para su realización. Aproveche las extensiones de los acordes para generar nuevas sensibles armónicas.
- 4) Generalmente la 2^{da} voz se escribe por debajo de la melodía principal, aunque es posible que la misma se encuentre por sobre la melodía, para lo cual será fundamental el cambio de timbre.
- 5) Cuando la voz líder detiene su actividad se sugiere cambiar la armonía, para así activar la 2^{da} voz, a modo de contramelodía.
- 6) Es importante tener en cuenta la posibilidad de rearmonizar el fragmento (agregar o quitar acordes) y así lograr variantes para la escritura de la 2^{da} voz.

A continuación ofrecemos ejemplos de fragmentos melódicos que han sido elaborados a dos voces. Sugerimos analizar los intervallos utilizados, las rearmonizaciones incorporadas y las distintas técnicas para su posterior utilización en la escritura de duetos.

Ejemplo de escritura a dos voces N°1

Tango: “Maipo”

música y letra: Eduardo Arolas y Gabriel Clausi
UNIVERSAL MUSIC PUBLISHING MGB

1ra. voz

2da. voz

Técnica utilizada: Intervalo Fijo (3^{ras})

Ejemplo de escritura a dos voces N°2

Tango: “Pablo”

música y letra: José Martínez y Héctor Polito
UNIVERSAL MUSIC PUBLISHING MGB

1ra. voz

2da. voz

Técnica utilizada: Intervalo Fijo (3^{ras}) con alguna 4^{ta} ajustada a la armonía vigente.

Ejemplo de escritura a dos voces N°3

Tango: “Bahía Blanca”

música: Carlos Di Sarli
PEERMUSIC ARGENTINA EDICIONES

1ra. voz

2da. voz

Técnica utilizada: Intervalo Fijo (3^{ras}) con algunas 6^{tas} ajustadas a la armonía vigente.

Ejemplo de escritura a dos voces N°4

Tango: “El día que me quieras”

música y letra: Carlos Gardel y Alfredo Lepera

FONDO NACIONAL DE LAS ARTES / DOMINIO PUBLICO

1ra. voz

2da. voz

C E⁷ Am⁷ C⁷

The musical score for 'El día que me quieras' is written for two voices. The first voice (1ra. voz) is in the treble clef, and the second voice (2da. voz) is in the bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The score consists of four measures. In the first measure, the first voice has a quarter rest, and the second voice has a half note. In the second measure, the first voice has a quarter note, and the second voice has a half note. In the third measure, the first voice has a quarter note, and the second voice has a half note. In the fourth measure, the first voice has a quarter note, and the second voice has a half note. The chords C, E⁷, Am⁷, and C⁷ are indicated above the first voice staff.

Técnica utilizada: Antifonía. Observe como la segunda voz actúa a manera de contracanto cuando la melodía principal se encuentra inactiva.

Ejemplo de escritura a dos voces N°5

Tango: “Cafetín de Buenos Aires”

música y letra: Mariano Mores y Enrique S. Discépolo

PEERMUSIC ARGENTINA EDICIONES

1ra. voz

2da. voz

Dm B^{b7} A⁷ Gm⁷ C⁷ F

The musical score for 'Cafetín de Buenos Aires' is written for two voices. The first voice (1ra. voz) is in the treble clef, and the second voice (2da. voz) is in the bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The score consists of six measures. In the first measure, the first voice has a quarter note, and the second voice has a quarter note. In the second measure, the first voice has a quarter note, and the second voice has a quarter note. In the third measure, the first voice has a quarter note, and the second voice has a quarter note. In the fourth measure, the first voice has a quarter note, and the second voice has a quarter note. In the fifth measure, the first voice has a quarter note, and the second voice has a quarter note. In the sixth measure, the first voice has a quarter note, and the second voice has a quarter note. The chords Dm, B^{b7}, A⁷, Gm⁷, C⁷, and F are indicated above the first voice staff.

Técnica utilizada: Intervalo fijo (6^{tas}) y nota repetida.

Ejemplo de escritura a dos voces N°6

Tango: “Pregonera”

música y letra: Alfredo de Angelis y José Rótulo

WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA

1ra. voz

2da. voz

G A⁷ D⁷ G A⁷ D⁷

The musical score for 'Pregonera' is written for two voices. The first voice (1ra. voz) is in the treble clef, and the second voice (2da. voz) is in the bass clef. The key signature is one sharp (F-sharp). The score consists of six measures. In the first measure, the first voice has a quarter note, and the second voice has a quarter note. In the second measure, the first voice has a quarter note, and the second voice has a quarter note. In the third measure, the first voice has a quarter note, and the second voice has a quarter note. In the fourth measure, the first voice has a quarter note, and the second voice has a quarter note. In the fifth measure, the first voice has a quarter note, and the second voice has a quarter note. In the sixth measure, the first voice has a quarter note, and the second voice has a quarter note. The chords G, A⁷, D⁷, G, A⁷, and D⁷ are indicated above the first voice staff.

Técnica utilizada: Notas guía y 3^{ras} antifónicas.

Ejemplo de escritura a dos voces N°7

Tango: “El Porteñito”

música y letra: Angel Villoldo y Antonio Polito

EDITORIAL UNIVERSAL

The image displays a musical score for 'Ave Maria' by Franz Schubert, arranged for two voices and piano. The score is written in D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of two systems of music.

First System:

- 1ra. voz (First Voice):** The melody begins with a whole rest, followed by a quarter rest, then a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4. This is followed by a triplet of eighth notes: G#4, A4, and B4. The melody continues with a half note C5, a quarter note B4, a half note A4, a quarter note G#4, a half note F#4, a quarter note E4, a half note D4, a quarter note C#4, and a half note B3.
- 2da. voz (Second Voice):** The melody begins with a whole rest, followed by a quarter rest, then a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4. This is followed by a half note G#4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter note C5, a half note B4, a quarter note A4, a half note G#4, a quarter note F#4, and a half note E4.
- Piano Accompaniment:** The piano part begins with a whole rest, followed by a quarter rest, then a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4. This is followed by a triplet of eighth notes: G#4, A4, and B4. The piano continues with a half note C5, a quarter note B4, a half note A4, a quarter note G#4, a half note F#4, a quarter note E4, a half note D4, a quarter note C#4, and a half note B3.

Second System:

- 1ra. voz (First Voice):** The melody begins with a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4. This is followed by a half note G#4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter note C5, a half note B4, a quarter note A4, a half note G#4, a quarter note F#4, and a half note E4. The melody continues with a half note D4, a quarter note C#4, a half note B3, a quarter note A3, a half note G#3, a quarter note F#3, a half note E3, a quarter note D3, and a half note C2.
- 2da. voz (Second Voice):** The melody begins with a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4. This is followed by a half note G#4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter note C5, a half note B4, a quarter note A4, a half note G#4, a quarter note F#4, and a half note E4. The melody continues with a half note D4, a quarter note C#4, a half note B3, a quarter note A3, a half note G#3, a quarter note F#3, a half note E3, a quarter note D3, and a half note C2.
- Piano Accompaniment:** The piano part begins with a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4. This is followed by a half note G#4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter note C5, a half note B4, a quarter note A4, a half note G#4, a quarter note F#4, and a half note E4. The piano continues with a half note D4, a quarter note C#4, a half note B3, a quarter note A3, a half note G#3, a quarter note F#3, a half note E3, a quarter note D3, and a half note C2.

Técnica utilizada: Contrapunto basado en notas guía.

Ejemplo de escritura a dos voces N°8

Tango: “Toda mi vida”

música y letra: Aníbal Troilo y José María Contursi

WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA

1ra. voz

2da. voz

A7 D D#o A7 D

Técnica utilizada: Contrapunto variado.

Ejemplo orquestado para trío de guitarras (Nº8)

Tango: “Toda mi vida”

música y letra: Aníbal Troilo y José María Contursi

WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA

Dueto original

1ra. voz

2da. voz

Orquestado a 3 guitarras

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

marcato

A⁷ D D[°] A⁷ D

D

D[°] A⁷ D

The image displays a musical score for the tango 'Toda mi vida'. It is divided into two main sections: 'Dueto original' and 'Orquestado a 3 guitarras'. The 'Dueto original' section features two vocal staves, '1ra. voz' and '2da. voz', in G major (one sharp). The melody is primarily in the upper register. The 'Orquestado a 3 guitarras' section follows, with three guitar staves labeled 'Gtr. 1', 'Gtr. 2', and 'Gtr. 3'. Gtr. 1 and Gtr. 2 play the melody, while Gtr. 3 provides a 'marcato' (rhythmic) accompaniment. Chord symbols (A⁷, D, D[°], A⁷, D) are placed above the staves to indicate the harmonic structure. The score is written in standard musical notation with treble clefs and a key signature of one sharp (F#).

Nótese la utilización del registro superior para las melodías, teniendo en cuenta que la guitarra es instrumento transpositor y suena una 8va abajo de lo que se escribe.

Ejemplo de escritura a dos voces N°9

Milonga: “Milonga Sentimental”

música y letra: Sebastián Piana y Homero Manzi

WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA

1ra. voz

2da. voz

G D⁷ C G D⁷

G G G^o D⁷ Am G D⁷ G

The musical score for 'Milonga Sentimental' is written for two voices. The first system shows the first four measures, with the first voice (1ra. voz) and second voice (2da. voz) parts. The second system shows the next four measures, also with two voices. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notes are written in a style that suggests a 3rd and 6th intercalated rhythm.

Técnica utilizada: Uso de 3^{ras} y 6^{tas} intercaladas.

Ejemplo de escritura a dos voces N°10

Tango: “Los mareados”

música y letra: Juan Carlos Cobián

WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA

1ra. voz

2da. voz

Dm A⁷ D⁷ G

Gm A⁷ Dm E⁷ A⁷

The musical score for 'Los mareados' is written for two voices. The first system shows the first four measures, with the first voice (1ra. voz) and second voice (2da. voz) parts. The second system shows the next four measures, also with two voices. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The notes are written in a style that suggests a 3rd and 6th intercalated rhythm.

Técnica utilizada: Uso de 3^{ras} y notas guía.

Ejemplo orquestado para sexteto (N°10)

Tango: "Los mareados"

música y letra: Juan Carlos Cobián

WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA

The musical score is arranged in six staves, each with a label to its left: Flauta, Violín A, Violín B, Bando, Piano, and Bass. The Flauta staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of 8va. It features a melodic line with eighth notes, a half note, and a quarter note, followed by a rest and a half note. The Violín A and Violín B staves also use treble clefs and the same key signature, with Violín A playing a melodic line and Violín B providing harmonic support. The Bando staff consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat, featuring a complex rhythmic pattern. The Piano staff consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat, featuring a complex rhythmic pattern. The Bass staff uses a bass clef and the same key signature, featuring a simple harmonic line. The score is written in a standard musical notation style with various musical symbols and clefs.

The musical score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of six staves. The first staff is a single melodic line. The second and third staves are a piano duet. The fourth and fifth staves are a piano duet with harmonic changes indicated above the treble staff. The sixth staff is a single melodic line in the bass clef.

Harmonic changes indicated above the fourth staff:

- A⁷
- Dm
- E⁷
- E⁷b⁵

Capítulo 7

Escritura seccional a tres voces

Escritura a 3 voces, contexto histórico de la polifonía

Renacimiento es el nombre dado a un amplio movimiento cultural que se produjo en Europa Occidental en los siglos XV y XVI. Sus principales exponentes se hallan en el campo de las artes, aunque también se produjo una renovación en las ciencias, tanto naturales como humanas.

El Renacimiento es fruto de la difusión de las ideas del humanismo, que determinaron una nueva concepción del hombre y del mundo.

El nombre «renacimiento» se utilizó porque éste retomaba los elementos de la cultura clásica. El término simboliza la reactivación del conocimiento y el progreso tras siglos de predominio de un tipo de mentalidad dogmática establecida en la Europa de la Edad Media. Esta nueva etapa planteó una nueva forma de ver el mundo y al ser humano, el interés por las artes, la política y las ciencias, revisando el teocentrismo medieval y sustituyéndolo por cierto antropocentrismo.

El Renacimiento rompió, conscientemente, con la tradición artística de la Edad Media, a la que calificó como un estilo de bárbaros, que más tarde recibirá el calificativo de gótico. Con la misma conciencia, el movimiento renacentista se opuso al arte contemporáneo del norte de Europa.

Desde una perspectiva de la evolución artística general de Europa, el Renacimiento significó una «ruptura» con la unidad estilística que hasta ese momento había sido «supranacional».

Sobre el significado del concepto de Renacimiento y sobre su cronología se ha discutido muchísimo; generalmente, con el término «humanismo» se indica el proceso innovador, inspirado en la Antigüedad clásica y en la consolidación de la importancia del hombre en la organización de las realidades histórica y natural que se aplicó en los siglos XV y XVI.

El Renacimiento no fue un fenómeno unitario desde los puntos de vista cronológico y geográfico. Su ámbito se limitó a la cultura europea y a los territorios americanos recién descubiertos, a los que las novedades renacentistas llegaron tardíamente. Su desarrollo coincidió con el inicio de la Edad Moderna, marcada por la consolidación de los Estados europeos, los viajes transoceánicos que pusieron en contacto a Europa y América, la descomposición del feudalismo, el ascenso de la burguesía y la afirmación del capitalismo.

En ese contexto histórico aparecen dos descubrimientos que revolucionarán la música, la pintura y la arquitectura por los próximos siglos: la **polifonía** y la **perspectiva**.

Escritura seccional a tres voces

El uso polifónico (varios sonidos) de la armonización a tres voces nos permite agregar claridad para distinguir cada acorde empleado, expandiendo las posibilidades de transformaciones armónicas.

Se utiliza en casos donde se desea aportar densidad a la melodía principal, por ejemplo: tutti, soli, variaciones, efectos seccionales, etc.

Conocemos las disposiciones a emplear: abierta o cerrada. La elección dependerá de las tesituras de cada instrumento.

La disposición cerrada consiste en el empleo de intervalos de 2^{das}, 3^{ras} y 4^{tas} en el ámbito de una octava respecto de la melodía principal.

En el caso de la utilización mayoritaria de 2^{das}, se podrá considerar a la disposición como “cluster”.

Tango: “Viejo Rincón”

música y letra: Raúl de los Hoyos y Roberto Cayol

Fermata Ediciones



La disposición abierta se conforma principalmente por intervalos de 5^{tas} y 6^{tas}.

Al contar con intervalos mayores aporta mayor **amplitud** que la disposición cerrada, manteniendo la misma **densidad**.

Un recurso muy habitual consiste en escribir en disposición cerrada para luego bajar (“drop” en inglés) la 2^{da} voz, convirtiéndose así en abierta. En ámbitos de Jazz este procedimiento se denomina “drop 2”.

Veamos el mismo ejemplo anterior pero esta vez en disposición abierta:



Armonización con notas del acorde

Cuando las notas de la melodía pertenecen al acorde, se puede completar al mismo con las notas intermedias, desde la soprano (voz más aguda) hacia abajo.

Veamos un ejemplo:

Tango: “La cumparsita”

música y letra: Gerardo Matos Rodríguez, Enrique P. Maroni/Pascual Contursi

UNIVERSAL MUSIC PUBLISHING MGB

The image shows two musical staves. The first staff, labeled 'D7', contains a melody in G major (one flat) with notes G4, A4, B4, and C5. The second staff, also labeled 'D7', shows a three-part harmony (armonización a 3 voces) for the same notes, with the soprano voice (top line) and two lower voices (middle and bottom lines) providing harmonic support.

Melodía con notas del acorde

Armonización a 3 voces

Armonización con notas ajenas del acorde (extensiones o tensiones)

Cuando la melodía en tiempo fuerte lleva una nota que no es estructural del acorde (1,3,5,7), deberemos completar con las notas intermedias como si perteneciese al mismo.

Este procedimiento creará una disonancia en tiempo fuerte que resolverá en forma descendente hacia el tiempo débil, generando lo que habitualmente se denomina “retardo”.

Tango: “Dandy”

música y letra: Lucio Demare, Agustín Irusta/Roberto Fugazot

EDITORIAL EMBA

The image shows a musical staff with a D major chord (two sharps). The melody starts on the 9th degree (F#5) and moves to the tonic (D5). The 3rd and 5th degrees of the chord (A4 and C#5) are held in the lower voices, while the upper voice (soprano) moves from F#5 to D5, creating a retardation effect.

Mientras la 3ra y 5ta se mantienen
la voz superior realiza un retardo
desde la 9na a la tónica (9 a 1)

Otros ejemplos de armonización con retardos:

The image shows two musical staves. The first staff, labeled 'D', shows a retardation from the 7th degree (F#4) to the 6th degree (E4). The second staff, also labeled 'D', shows a retardation from the 4th degree (G4) to the 3rd degree (F#4).

retardo de 7 a 6

retardo de 4 a 3

Armonización con notas de paso o cromáticas

En el caso de las notas cromáticas o las de paso, debemos considerar las siguientes posibilidades:

- 1) Seguir la armonización en la misma dirección de la melodía.
- 2) Dejar fijas las notas inferiores.

Veamos como se aplican estas opciones en los siguientes ejemplos:

Tango: “La luz de un fósforo”

música y letra: Alberto Suárez Villanueva, Enrique Cadícamo
WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA



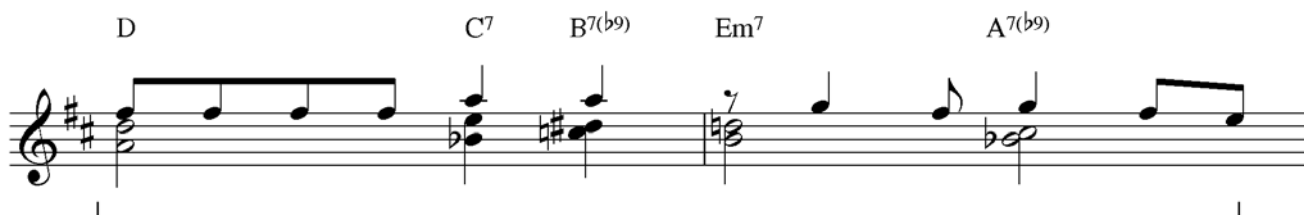
Notas interiores fijas



Notas interiores paralelas
(en la misma dirección)

Tango: “Nieblas del riachuelo”

música y letra: Juan Carlos Cobián, Enrique Cadícamo
LEBENDIGER/OMSA SRL (EX-FERMATA)



Notas interiores fijas



Notas interiores paralelas

Tango: "Silencio"

música y letra: Carlos Gardel, Alfredo Lepera/Horacio Pettorossi
EDICIONES MUSICALES COMAR

Two staves of musical notation for the Tango "Silencio". The first staff contains five measures with chords G7(b9), Cm7, G7, Cm7, and C#o. The second staff contains four measures with chords G7, Ab7, G7, and Cm7, ending with a double bar line.

Tango: "Golondrinas"

música y letra: Carlos Gardel, Alfredo Lepera
FONDO NACIONAL DE LAS ARTES / DOMINIO PÚBLICO

Two staves of musical notation for the Tango "Golondrinas". The first staff contains five measures with chords C7(b9), F, Bb, F, and Bb. The second staff contains three measures with chords F, Bbm, and F, ending with a double bar line.

Ejemplo orquestado para dúo

Tango: “Golondrinas”

música y letra: Carlos Gardel, Alfredo Lepera
FONDO NACIONAL DE LAS ARTES / DOMINIO PÚBLICO

Bando.

Piano

The first system of the musical score is for the Bando and Piano. The Bando part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It begins with a half rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The system concludes with a double bar line.



The second system of the musical score continues the Bando and Piano parts. The Bando part begins with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Piano part begins with a half rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The system concludes with a double bar line.

Ejemplos de ocho compases

Tango: “Bahía Blanca”

música: Carlos Di Sarli
PEERMUSIC ARGENTINA EDICIONES

Chords: Gm, F7, B $\flat$, Gm, D7, Gm, Gm, F7, B $\flat$, B $\flat$ 7, A7, D7.

Vals: “Desde el alma”

música y letra: Rosita Melo y H. Manzi/V. Piuma Vélez
UNIVERSAL MUSIC PUBLISHING MGB

Chords: F, C7+5, C7, C7, F, F $^{\circ}$, C7, C7.

Ejemplo orquestado para cuarteto

Vals: "Desde el alma"

música y letra: Rosita Melo y H. Manzi/V. Piuma Vélez

UNIVERSAL MUSIC PUBLISHING MGB

Violín

Bando.

Guitar.

Bajo

The first system of the musical score is in 3/4 time and B-flat major. The Violin part features a melodic line with a long slur over the first two measures. The Bando part consists of a piano accompaniment with chords and single notes. The Guitar part provides harmonic support with chords labeled F, F, F°, C7, and C7. The Bajo part plays a simple bass line.



The second system of the musical score continues the piece. It features a piano accompaniment for the Bando and Bajo parts, and a guitar part with chords labeled F and F°. The Violin part continues its melodic line. The system concludes with a double bar line.

Capítulo 8

Escritura seccional a cuatro voces

Definiciones / “block chord”

El término “block chord” que proviene del Jazz se utiliza generalmente para describir acordes donde todas las notas suenan simultáneamente, a diferencia de aquellos que son arpegiados.

En el ámbito de la música popular el término “block chord” se refiere a la técnica de arreglo surgida de las Big Bands (décadas de 1930-1940) donde una melodía se armonizaba en el piano con el resto de notas del acorde moviéndose en estricto paralelismo, y con la misma rítmica, como si estuvieran las manos encadenadas (de allí el popular sinónimo “locked-hands”).

Esta técnica fue ampliamente utilizada por los arregladores de Jazz, y luego la tomaron arregladores de Tango (Julián Plaza ha hecho uso extensivo de la misma) y continúa siendo popular en nuestros días entre los pianistas y bandoneonistas.

La mencionada difiere de las técnicas clásicas de armonización en la forma que se aplica la conducción de voces. Las 5tas y 4tas paralelas abundan y las 7mas resuelven en voces que no son siempre la tónica, lo cual lejos de ser un problema, es la base del sonido característico que aporta el procedimiento en cuestión.

Pianistas de tango que utilizaron esta técnica en sus composiciones y/o arreglos: José Basso, Carlos Figari, Osvaldo Manzi, Osvaldo Berlinghieri, José Colángelo, Carlos García y Atilio Stampone entre otros.

Entre los bandoneonistas que la incorporaron a su lenguaje cotidiano, podemos nombrar a Pascual Mamone, Leopoldo Federico, Osvaldo Montes, Víctor Lavallén, Orlando Trípodí y José Libertella.

Escritura seccional a cuatro voces

Se distinguen dos técnicas fundamentales:

A) Tres voces reales más la duplicación de la melodía principal (“locked-hands”).

Ejemplo:

Tango: “Sollozos”
música y letra: Osvaldo Fresedo y Emilio Fresedo

Melodía principal
Notas reales (relleno)
4ta voz, melodía principal reforzada a la 8va.

Técnica de buen rendimiento en piano, bandoneón y teclados.

B) Se compone de la tríada con el agregado de 6^{ta} Mayor, 7^{Ma} Mayor o menor y 9^{na} Mayor o menor.

Uso de la 6^{ta} Mayor

La 6^{ta} Mayor se utiliza en los acordes de I y IV grado.

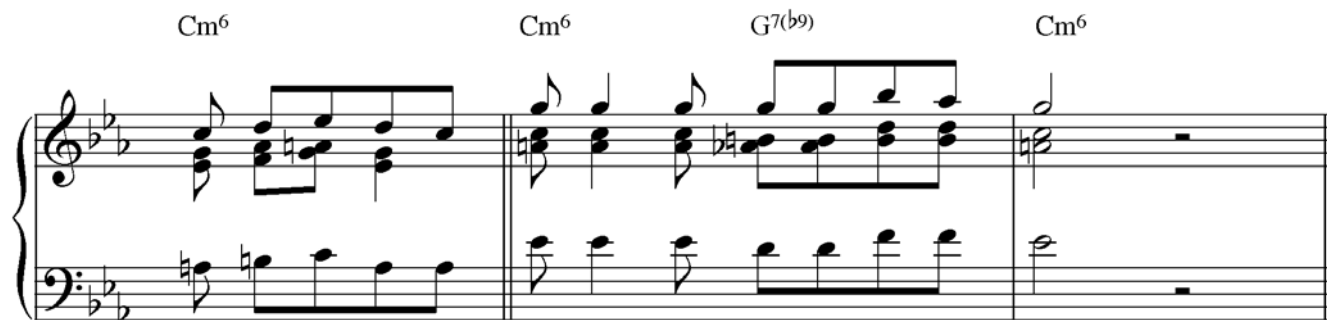
La 6^{ta} Menor no es viable por razones de estilo.

Ejemplo:

Tango: “9 de Julio”
música y letra: José Luis Padula y Eugenio A. Rodríguez
EDITORIAL PERROTTI S.R.L.

I IV

Tango: “Mañana zarpa un barco”
 música y letra: Lucio Demare y Homero Manzi
 WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA



Uso de la 7^{ma} Mayor y menor

Se encuentra en los acordes de I y IV grado del modo mayor, ó II y VI del modo menor.

Ejemplo de aplicación de 7^{ma} Mayor:

Tango: “Por la vuelta”
 música y letra: José Tinelli y Enrique Cadícamo
 LEBENDIGER/OMSA SRL (EX-FERMATA)



Ejemplo de aplicación de 7^{ma} menor

Utilizable sobre el V grado del modo Mayor y menor (acorde dominante) y sobre el II, VI y VII del modo mayor, al igual que en I, IV y VII del modo menor.

Tango: “La noche que te fuiste”
 música y letra: Osmar Maderna y José María Contursi
 WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA



Uso de la 9^{na} Mayor y menor

Lo usual es ubicar a la 9^{na} sobre el V7 del modo mayor o menor.

En el caso del modo mayor, se utiliza la 9^{na} mayor, mientras que sobre la dominante del modo menor correspondería la 9^{na} menor.

Veamos el ejemplo de aplicación:

Tango: “Toda mi vida”

música y letra: Aníbal Troilo y

WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA

Chords: A7, A7(#5), D, D#ø, A9, A9(#5), D

Otro ejemplo, esta vez con la 9^{na} menor sobre dominantes:

Milonga: “Nocturna”

música: Julián Plaza

WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA

Chords: Dm9, Dm7, Gm6, A7(b9), Dm9, Dm7, Gm7, C7(b9), Fsus4, F

Capítulo 9

Escritura de contracantos

Definiciones

Melodía

Una melodía es una sucesión de sonidos y silencios que se desenvuelve en una secuencia lineal y que tiene una identidad y significado propio dentro de un entorno sonoro particular. La melodía parte de una base conceptualmente horizontal, con eventos sucesivos en el tiempo y no vertical, como sería en un acorde donde los sonidos son simultáneos. Sin embargo, dicha sucesión puede contener cierto tipo de cambios y aún ser percibida como una sola entidad. Concretamente, incluye cambios de alturas y duraciones, y en general incluye patrones interactivos de cambio y calidad. La palabra llegó al castellano proveniente del bajo latín "melodia", que a su vez proviene del griego "moloidia" (canto coral), formada por "melos" (canción, tonada, música, miembro de una tonada) y el griego "oidía" (canto), de aeí-dein (canción).

Contracantos

Los contracantos son elementos de carácter melódico que generalmente aportan interés por sí mismos, independientemente de la melodía principal a la que sirven de complemento, y que tienen la función de ampliar el campo sonoro (en su dimensión contrapuntística o armónica) de la composición.

En términos de orquestación, es común que las mismas estén a cargo de la sección de la cuerda, mientras que en formaciones reducidas pueden prácticamente ser tomadas por cualquier instrumento.

No es raro que algunos contracantos sean tan "autónomos" que terminen por configurar el material temático de otra composición, como el *Maestro Horacio Salgán* destaca en su "Curso de Tango", cuando confiesa que el material melódico para "Motivo de Vals" (un tema de su autoría) lo obtuvo del contracanto que escribió para otra de sus composiciones.

Contrapunto

La escritura musical contrapuntística y la escritura musical armónica tiene un énfasis distinto. La primera es esencialmente horizontal, mientras la segunda es primordialmente vertical. El contrapunto se diferencia de la armonía por su mayor énfasis en el desarrollo lineal u horizontal de la música que se desarrolla en las distintas melodías, mientras que la armonía se ocupa primordialmente de los intervalos, las relaciones verticales entre las notas musicales. Sin embargo, contrapunto y armonía son funcionalmente inseparables ya que ambos, como elementos de un mismo sistema musical, se complementan mutuamente. Las voces melódicas tienen dimensión horizontal, pero al sonar simultáneamente, tienen también dimensión armónica vertical: ambas dimensiones se organizan convenientemente según la consonancia.

Textura musical

La textura musical designa la forma de relacionarse las diversas voces que intervienen en una pieza musical (entendiendo como voces diversas líneas melódicas simultáneas, sean vocales o instrumentales). Las principales texturas musicales son: *Monodia* (una sola línea melódica, sin acompañamiento alguno), *Heterofonía* (suenan simultáneamente diversas variantes ornamentales de una misma línea melódica), *Homofonía* (las diversas voces se mueven simultáneamente con los mismos valores rítmicos pero con diversas notas, formando acordes sucesivos), *Polifonía* (suenan simultáneamente varias voces independientes, de importancia similar y ritmos diversos) *Melodía acompañada* (una línea melódica principal es acompañada por voces y/o instrumentos que ejecutan melodías o acordes de importancia menor) y *Textura no melódica* (no pueden distinguirse melodías propiamente dichas).

Escritura de contracantos

Las formas de contracantos estarán sujetas al mayor o menor movimiento de la melodía principal.

Se distinguen dos formas básicas y complementarias:

- A) **Melodía principal activa = contracanto pasivo**
- B) **Melodía principal pasiva = contracanto activo**

Forma A

Características del contracanto pasivo

- I) Utiliza notas distintivas del desarrollo armónico, como las 3^{ras} y 7^{mas}.
- II) Su estructura de base son las notas largas, de articulación ligada.
- III) Puede consistir en una sola nota de soporte (pedal) o armonizado.
- IV) Su ámbito estará relacionado con la tesitura de la voz o instrumento a cargo de la melodía principal, pudiendo ubicarse por encima o por debajo de la misma.

Tango: “El choclo”

música y letra: Angel Villoldo y J.C. Marambio Catán/E. Discépolo
FONDO NACIONAL DE LAS ARTES / DOMINIO PUBLICO

The musical score for 'El choclo' is in 4/4 time. The top staff, labeled 'Melodía principal', features a series of eighth and sixteenth notes, with a final half note. The bottom staff, labeled 'Contracanto pasivo', consists of long, sustained notes that provide harmonic support. Chords indicated above the staff are Dm, Dm, Dm, Bb7, and A7.

Tango: “9 de Julio”

música y letra: José Luis Padula y Lito Bayardo
EDITORIAL RECORD

The musical score for '9 de Julio' is in 4/4 time. The top staff, labeled 'Contracanto pasivo', features long, sustained notes. The bottom staff, labeled 'Melodía principal', contains a more active melody with eighth and sixteenth notes. Chords indicated above the staff are D7, G, E7, Am, D7, and G.

Tango: “Aquel tapado de armiño”
 música y letra: Enrique Pedro Delfino y Manuel Romero
 UNIVERSAL MUSIC PUBLISHING MGB

Melodía principal Gm A⁷ Dm E⁷ A⁷(b9) Dm

Contracanto pasivo armonizado

Detailed description: The score is in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The main melody (Melodía principal) is written in the treble clef and consists of eighth and quarter notes. The passive harmonic accompaniment (Contracanto pasivo armonizado) is written in the bass clef and consists of chords. The chords are Gm, A7, Dm, E7, A7(b9), and Dm, which are indicated above the staff.

Forma B

Características del contracanto activo

- I) Cuando la melodía principal se compone de notas largas, el contracanto adquiere mayor actividad rítmica.
- II) Pueden utilizarse los motivos de la melodía principal, como también frases generadas a partir de material totalmente nuevo.
- III) En términos de articulación, pueden combinarse: M.P. ligada con contracanto ligado o M.P. ligada con contracanto rítmico.
- IV) Como en el caso del contracanto pasivo, puede usarse a una voz o armonizado, y colocarse por encima o por debajo de la melodía principal.

Tango: “Negroide”
 música: Pascual Mamone
 WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA

M.P. legato Fmaj⁷ F^o Gm Gm

Contracanto activo Legato

Detailed description: The score is in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The main melody (M.P. legato) is written in the treble clef and consists of long, connected notes. The active legato accompaniment (Contracanto activo Legato) is written in the bass clef and consists of connected eighth and quarter notes. The chords are Fmaj7, F°, Gm, and Gm, which are indicated above the staff.

Tango: “Verdemar”

música y letra: Carlos Di Sarli y José María Contursi
WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA

C.A. rítmico Am⁶ Am⁶ B⁷ Em Em

M.P. legato

Tango: “Caminito”

música y letra: Juan de Dios Filiberto y Gabino Coria Peñaloza
PIROVANO EDITORIAL MUSICAL

M.P. G⁷ G⁷ C C

C.A. armonizado

Capítulo 10

Composición de variaciones

Variaciones / Definición

En términos académicos, una variación es una técnica formal en la que cierto material es alterado durante su reexposición. El cambio puede ser armónico, melódico, rítmico, contrapuntístico, y de timbre u orquestación. En el Tango, por otro lado, se llama variación a la presentación del tema en rítmica figurativa, generalmente en semicorcheas, que aparece en la sección final (popularmente llamada “trío”) de muchas obras instrumentales.

En la década del 40, la variación pasó en algunos casos a adquirir importancia de Tema, como es el caso de obras como “Recuerdo”, “Quejas de bandoneón” y “La cumparsita”.

Generalmente se construyen sobre la última sección de la pieza, aunque pueden encontrarse en otra sección, y en algunos casos conviviendo con el motivo principal (Ej. “A fuego lento” de Horacio Salgán).

El procedimiento consiste en disminuir los valores de las figuras de la línea melódica, generando cuatro semicorcheas por cada negra del compás, las cuales pueden presentarse en forma ornamental (bordaduras, cromatismos, arpegios, mordentes, trinos, etc.)

Las variaciones pueden ser compuestas por el autor de la obra, o incorporarse a posteriori por un arreglador. En muchos casos, esta última opción ha generado material que con el tiempo se incorpora a la obra como elemento temático, alcanzando igual importancia que la obra original.

En la orquesta típica, la variación puede estar a cargo de cualquier instrumento, aunque muy frecuentemente se encomienda al virtuosismo de los bandoneones, que la ejecutan en “soli” con el resto de la orquesta como soporte rítmico-armónico, al unísono, en octavas o en forma armonizada (“a voces”).

En la década del 40, las editoriales musicales porteñas publicaron buena cantidad de álbumes con variaciones de obras populares. Altavoz Ediciones Musicales ha publicado en los últimos años la colección **“50 variaciones para el estudio diario”**, en cuyos volúmenes se recopilan las más famosas variaciones de tangos, valeses y milongas.

Composición de variaciones

La construcción de un arreglo sugiere que hacia la última parte del mismo, se incorpore una línea melódica que contenga mayor cantidad de notas que la melodía principal, anunciando el final de la obra y sirviendo además para destacar las cualidades interpretativas de los ejecutantes.

En una variación el tema es presentado con una rítmica en la que predomina el uso de semicorcheas. A la melodía principal se le añaden arpeggios, escalas, cromatismos, notas repetidas, octavas y figuras irregulares.

Con respecto a las formaciones reducidas, es importante tener en cuenta las relativas posibilidades de utilizar la variación armonizada, por lo que en general la combinación de dos instrumentos colmarían las expectativas de su realización.

En relación a la fusión tímbrica, se sugieren las siguientes combinaciones:

- 1) **Bandoneón y piano (ambos a mano derecha)**
- 2) **Dos bandoneones (una o ambas manos)**
- 3) **Dos guitarras (generalmente octavadas)**
- 4) **Bandoneón mano izquierda y violín registro medio**

Para preservar el espíritu de la obra, es conveniente que la variación remita a la melodía principal, motivo por el cual se recomienda respetar el contorno melódico de la misma.

Ejemplos de variaciones

Tango: “Organito de la tarde”

música y letra: Cátulo Castillo y José González Castillo
FONDO NACIONAL DE LAS ARTES / DOMINIO PUBLICO

The image displays a musical score for the tango "Organito de la tarde". It is presented in two systems, each with two staves. The top staff of each system is labeled "Melodía original" and the bottom staff is labeled "Variación". The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system includes chord markings G7 and C above the melody. The variation in the first system features a more complex rhythmic pattern with many eighth notes. The second system also includes G7 and C chord markings. The variation in the second system continues the complex rhythmic pattern, ending with a double bar line.

Tango: “El amanecer”

música: Roberto Firpo

FONDO NACIONAL DE LAS ARTES / DOMINIO PUBLICO

Two systems of musical notation for the Tango "El amanecer". Each system consists of two staves. The first system has a G7 chord above the first measure and a Cm chord above the second measure. The second system also has a G7 chord above the first measure and a Cm chord above the second measure. The melody is in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff.

Vals: “Romance de barrio”

música y letra: Aníbal Troilo y Homero Manzi

EDITORIAL AURA

Two systems of musical notation for the Vals "Romance de barrio". Each system consists of two staves. The first system has Dm chords above the first two measures and E7 chords above the last two measures. The second system has A7 chords above the first two measures and Dm chords above the last two measures. The melody is in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff.

Ejemplo de 8 compases, a dos voces

Tango: "Silbando"

música: S. Piana / C. Castillo

FONDO NACIONAL DE LAS ARTES / DOMINIO PUBLICO

Chords: F, F/A, A^{bo}, Gm, C⁷, F, D⁷, Gm, C⁷, F

melodía

1ra voz

2da voz

Capítulo 11

Instrumentación moderna para formaciones reducidas

Instrumentación / Definición

En música, la instrumentación es el estudio y la práctica de realizar o adaptar composiciones musicales para un instrumento o agrupación musical.

La realización de ésta para un instrumento específico requiere la habilidad de tomar en cuenta las propiedades especiales del instrumento, tales como:

- 1) El tono, el timbre y el rango dinámico del instrumento, y los tonos disponibles en esos rangos.
- 2) La aplicación de acordes u otros tonos múltiples.
- 3) Ciertas clases de ejecuciones que pueden ser especialmente fáciles o difíciles de realizar.
- 4) Técnicas de aplicación como límites de respiración, toque, etc.
- 5) Efectos especiales como los armónicos, clicks, pizzicato, glissando, entre otros.
- 6) Convenciones de notación para el instrumento.

Instrumentación moderna para formaciones reducidas

Funciones de cada instrumento de la orquesta típica:

Bandoneón:

Instrumento con posibilidades armónicas y melódicas.

Puede tocar pasajes ligados en acordes, acompañar rítmicamente, ejecutar la línea melódica con mano derecha o izquierda. También realiza contracantos y fondos armónicos como si fuera sección de cuerdas.

Suele tocar líneas melódicas a dos voces distribuidas a dos manos. Es apropiado para duplicar con otro instrumento al unísono, en distintas octavas o en voces.

Interviene en las variaciones, generalmente a “soli”. Puede lucir como solista en interludios o cadenzas.

Piano:

Instrumento con posibilidades armónicas y melódicas.

Se lo considera multifunción debido a sus posibilidades de cantar solo o junto a otros instrumentos.

Puede ocuparse de la melodía principal con la mano derecha al mismo tiempo que la izquierda se encarga del acompañamiento rítmico, con o sin soporte del bajo.

Es importante destacar su amplio registro, agregando que no posee limitaciones en toda la extensión.

Ideal para solos, introducciones e interludios.

Guitarra:

Instrumento con posibilidades armónicas y melódicas.

Es muy habitual su participación en formaciones reducidas por su versatilidad.

Generalmente se encarga de la función rítmico-armónica. Suele acompañar en arpeggios y marcattos.

Es conveniente que ejecute la melodía principal en la zona aguda, contando con la posibilidad de hacerlo en 3ras y 6tas.

Por su timbre y su fuerte identificación con los estilos camperos, se utiliza para realizar bordoneos, en algunos casos junto al piano y el bajo.

Cuando el piano ejecuta frases como solista, se fusiona perfectamente a la línea superior, aportando una sonoridad más ligada.

Es útil para efectos de percusión y contratiempos (ej: modelo “umpa-umpa” del dúo “Salgán-De Lío”).

Violín:

Instrumento melódico con algunas posibilidades armónicas.

Se utiliza para cantar la melodía principal (solo o en sección), realizar voces secundarias o contracantos. En los “tutti”, generalmente se coloca en octava alta con respecto al bandoneón.

Se luce en solos y con efectos como el pizzicato. Puede realizar dobles y triples cuerdas.

Es un instrumento de suma agilidad; realiza con facilidad escalas y arpeggios en velocidad, empleando semicorcheas, fusas y divisiones irregulares.

Flauta:

Instrumento melódico.

Conviene utilizarla intermitentemente debido a lo penetrante de su timbre. Es apropiada para pasajes rápidos, como escalas y arpeggios. Para emplearla en voces secundarias convendría pensar en registros medios o graves.

Posee buena articulación stacato.

Puede cantar la melodía principal o realizar solos. Aporta efectos interesantes como el frulato.

En los tutti conviene que se ubique a una o dos octavas por sobre el bandoneón.

Contrabajo o bajo eléctrico:

Instrumento con posibilidades rítmicas y melódicas.

Por su registro grave produce armónicos que contribuyen a reforzar la armonía, adquiriendo mayor importancia cuando el piano ejecuta un solo y queda como único sostén rítmico el citado instrumento.

Listado de posibles formaciones reducidas

Dúos

Piano y violín
Bandoneón y guitarra
Dúo de guitarras
Piano y guitarra
Flauta y guitarra
Violín y guitarra
Bandoneón y piano
Flauta y piano

Formaciones destacadas: Salgán-De Lío, Salgán-Amicarelli, Aníbal Arias-Osvaldo Montes, Leopoldo Federico-Roberto Grella, Ernesto Baffa-Osvaldo Berlinghieri.

Tríos

Bandoneón, piano y bajo
Bandoneón, guitarra y bajo
Flauta, piano y guitarra
Tres guitarras
Bandoneón y dos guitarras
Bandoneón, piano y guitarra
Dúo de guitarras y bajo
Violín, bandoneón y piano
Violín, piano y bajo

Formaciones destacadas: Trío Ciriaco Ortíz, Trío Argentino (Irusta-Fugazot-Demare), Buenos Aires Trío (Domingo Moles), Panseira3 (Roberto Panseira, Osvaldo Montes, Nene Nicolini), Trío Los Modernos (Osvaldo Berlinghieri, Alberto García, Alcides Rossi), Trío Pascual Mamone (Pascual “Cholo” Mamone, Rubén Nazer y Chiche Diani)

Cuartetos

Violín, bandoneón, piano y bajo
Bandoneón, piano, guitarra y bajo
Bandoneón y trío de guitarras (o dos guitarras más guitarrón)
Trío de guitarras y bajo
Flauta, bandoneón, piano y bajo
Flauta, bandoneón, guitarra y bajo
Dos violines, viola y violoncello
Violín, bandoneón, guitarra y bajo

Formaciones destacadas: Cuarteto Roberto Firpo, Los Notables del Tango (Leopoldo Federico, Leo Lipesker, Osvaldo Berlinghieri y Omar Murtagh, Cuarteto de Cámara del Tango (Leo Lipesker, Hugo Baralis, José Bragato y Mario Lalli), Cuarteto del Centenario, Cuarteto Troilo-Grella.

Quintetos

Dos violines, bandoneón, piano y bajo
Violín, flauta, bandoneón, piano y bajo
Violín, bandoneón, piano, guitarra y bajo
Dos violines, viola, violoncello y contrabajo

Formaciones destacadas: Quinteto Nuevo Tango (dirigido por Astor Piazzolla), Quinteto Criollo El Alemán, Quinteto Real (dirigido por Horacio Salgán), Quinteto Pirincho (dirigido por Oscar Bassil), Quinteto Argentino de Cuerdas, Los Cinco De Sabino, Quinteto Augusto Berto.

Sextetos

Dos violines, bandoneón, violoncello, piano y bajo
Dos violines, dos bandoneones, piano y bajo
Violín, dos bandoneones, violoncello, piano y bajo
Dos violines, viola, violoncello, bandoneón y bajo
Tres violines, bandoneón, piano y bajo

Formaciones destacadas: Sexteto Julio de Caro, Sexteto Tango, Sexteto mayor, Sexteto Carlos Di Sarli, Sexteto Rítmico Moderno (dirigido por Mariano Mores), Sexteto Los Mendocinos (dirigido por Francisco Lauro).

Listado de posibles ensambles

Septiminos

Dos violines, viola, bandoneón, violoncello, piano y bajo
Dos violines, dos bandoneones, violoncello, piano y bajo

Formaciones destacadas: Los astros del Tango (dirigido por Argentino Galván), Septimino Ismael Spitalnik, Septimino Bien de Abajo.

Octetos

Dos violines, dos bandoneones, guitarra, violoncello, piano y bajo
Dos violines, dos bandoneones, flauta, violoncello, piano y bajo
Dos violines, viola, violoncello, bandoneón, piano, guitarra y bajo

Formaciones destacadas: Octeto Buenos Aires (dirigido por Astor Piazzolla), Octeto Tibidabo (dirigido por Osvaldo Manzi), Octeto de Cayetano Puglisi, Octeto (dirigido por Lucho Servidio)

Orquesta Típica

Tres violines, viola, cuatro bandoneones, piano, contrabajo
Tres violines, viola, violoncello, cuatro bandoneones, piano, contrabajo
Tres violines, viola, tres bandoneones, piano, violoncello, contrabajo
Cuatro violines, cuatro bandoneones, piano, contrabajo

Formaciones destacadas: Orquesta Típica Osvaldo Pugliese, Orquesta Típica Pedro Maffia, Orquesta Típica Aníbal Troilo, Orquesta Típica José Basso, Orquesta Típica Osvaldo Fresedo, Orquesta Típica Juan D'Arienzo, Orquesta Típica Alfredo De Angelis, Orquesta Típica Angel D'Agostino, Orquesta Típica Astor Piazzolla, Orquesta Típica Armando Cupo, Orquesta Típica Horacio Salgán.

Capítulo 12

Ejemplos de “tutti” para pequeños conjuntos

Definiciones

Tutti es una palabra italiana que significa literalmente todos o juntos.

Como término musical se usa en varios contextos: se puede referir a un pasaje orquestal en el que todos los componentes de la orquesta están tocando a la vez, distinguiendo otros pasajes musicales en que toca un número limitado de instrumentos de la orquesta, o en que los que el compositor escribe solo.

Concertante es una forma musical que se originó en la música clásica y es una mezcla de los géneros sinfonía y concierto:

- 1) Es un concierto, porque tiene uno o más solistas (en el clasicismo musical normalmente más de uno).
- 2) Es una sinfonía porque no pone al solista como centro de atención: la impresión es más bien sinfónica en conjunto, con algunas intervenciones de los solistas.

Una **cadenza** (término italiano que significa cadencia) es, genéricamente, un pasaje ornamental anotado en papel o improvisado interpretado o cantado por un solista o solistas, normalmente con un estilo rítmico "libre", y a menudo como exhibición virtuosística.

Una cadenza es el momento dentro del concierto en el que la orquesta interrumpe el toque de los instrumentos, dejando al solista un tiempo libre que puede ser improvisado, aunque normalmente ya están escritas de antemano. Es posible que en un mismo concierto haya varias cadencias.

El **concierto** es una forma musical usada aproximadamente desde el año 1600, durante el barroco. En el periodo clásico y romántico usualmente uno de sus movimientos adopta la forma sonata. En el periodo clásico comienza a estar compuesta para un instrumento solista y orquesta, situación que se mantiene en el período neoromántico.

En los conciertos suele haber un instrumento solista y una orquesta. Existe un momento, llamado cadenza o cadencia, al final de algunos movimientos, donde el solista toca sin acompañamiento, exponiendo su técnica.

Ejemplos de tutti para pequeños conjuntos

La palabra tutti significa todos, lo que equivale a decir que en ese momento interviene la totalidad de la formación.

A continuación veremos algunos ejemplos de los tutti orquestales más característicos dentro de los estilos tangueros: “Tutti legato a voces”, “Tutti rítmico a voces” y “Tutti legato en unísono”.

1) Tutti legato a voces

Tango: “Bailemos”

música y letra: Pascual Mamone y Reinaldo Yiso
WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA

The musical score for the Tango "Bailemos" is presented in two systems. The first system features three staves: Bando (top), Guitar (middle), and Bajo (bottom). The Bando staff has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat), with a Cm chord symbol above the first measure. The Guitar staff also has a treble clef and a key signature of two flats. The Bajo staff has a bass clef and a key signature of two flats. The second system continues the music with the same three staves. The Bando staff has a treble clef and a key signature of two flats, with a Cm chord symbol above the first measure. The Guitar staff has a treble clef and a key signature of two flats. The Bajo staff has a bass clef and a key signature of two flats. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chord symbols (Cm, Gm, A7, D7, Gm).

Observe cuidadosamente la labor del bajo, cuya función es la de sostén rítmico.

La guitarra brinda apoyo armónico a la melodía principal, a la vez que colabora con contracantos.

El bandoneón ejecuta con mano derecha la melodía armonizada, mientras que con la mano izquierda dobla la melodía en octava baja.

Luego del tutti podemos observar como el bandoneón toma solo la melodía, generando un contraste de densidad orquestal de sumo interés.

2) Tutti rítmico a voces

Vals: “Lágrimas y sonrisas”

música: Pascual de Gullo
UNIVERSAL MUSIC PUBLISHING MGB

The musical score is for a waltz in 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Violín, Bando, Piano, and Bajo. The Violín and Bando parts play a melody of eighth notes. The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The Bajo part plays a bass line with eighth notes. The second system continues the music, with the Piano part playing a more complex harmonic accompaniment. The score is written in 3/4 time and features a variety of musical notations, including staccato and legato articulations.

En este ejemplo se observan los primeros 4 compases con articulación staccato, y luego legato.

Por motivos de tesitura, el violín se ubica en unísono con el bandoneón.

El piano ejecuta la parte rítmica durante el staccato y en el legato participa con la melodía armonizada, mientras que la mano izquierda y el bajo se encargan del modelo rítmico de vals.

3) Tutti legato a unísono

Tango: “Sentimiento Gaucho”

música y letra: Francisco Canaro y Juan Andrés Caruso

FONDO NACIONAL DE LAS ARTES / DOMINIO PUBLICO

The musical score for "Sentimiento Gaucho" is written for three instruments: bandoneon (bando), piano (Pno.), and double bass (Cb.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score consists of four measures. Above the first two measures, the chords E7 and A are indicated. Above the last two measures, the chords E7 and A are indicated. The bandoneon part (bando) is written in the bass clef and features a continuous eighth-note melody. The piano part (Pno.) is written in the treble clef and features a continuous eighth-note melody. The double bass part (Cb.) is written in the bass clef and features a continuous eighth-note melody. The texture is a unisono, where the left hand of the bandoneon and the right hand of the piano play the same melody together.

La mano izquierda del bandoneón y la derecha del piano cantan al unísono, obteniendo de esa forma una sonoridad pregnante.

4) Tutti staccato a unísono

Tango: “Tinta roja”

música y letra: Sebastián Piana y Cátulo Castillo

EDICIONES MUSICALES COMAR

The musical score for "Tinta roja" is written for three instruments: bandoneon (bando), guitar, and double bass (Bajo). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score consists of four measures. Above the first two measures, the chords Dm7 and G7 are indicated. Above the last two measures, the chords C, F#7, Bb7, Eb7, D7, and G are indicated. The bandoneon part (bando) is written in the bass clef and features a staccato melody. The guitar part is written in the treble clef and features a staccato melody. The double bass part (Bajo) is written in the bass clef and features a staccato melody. The texture is a unisono, where the bandoneon and guitar play the same melody together.

Bandoneón a due mani junto con la guitarra en la melodía staccato, mientras la armonía queda a cargo del bajo.

5) Tutti legato a dos voces

Tango: "Pregonera"

música y letra: Alfredo De Angelis y José Rótulo

WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA

The musical score for "Pregonera" is written for five instruments: Violín, Bando, Pno., Guitar., and Bajo. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of four measures. The Violín part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Bando part provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The Pno. part includes chords and a bass line. The Guitar. part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Bajo part provides a bass line with eighth and sixteenth notes. The score is marked with "F°", "C7", and "F" above the Pno. and Guitar. staves.

Violín

Bando.

Pno.

Guitar.

Bajo

F° C7 C7 F

The musical score is written for a piece in B-flat major, 4/4 time. It consists of five systems of music. The first system features a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces a guitar part (treble clef) and a double bass part (bass clef). The fourth system continues the guitar and double bass parts. The fifth system continues the guitar and double bass parts. The piano accompaniment features a mix of chords and moving lines in both hands. The guitar part consists of chords and single notes. The double bass part provides a rhythmic foundation with eighth and quarter notes. The vocal line is in the first system, featuring a melody with eighth and quarter notes, and a triplet in the final measure.

Téngase presente la disposición de las dos voces, ubicadas de la siguiente forma: Violín tiene la 1^{ra} voz en registro grave; el Bandoneón realiza la 2^{da} voz con mano izquierda.
Con referencia al ritmo podemos destacar que el piano (mano izquierda), la guitarra y el contrabajo acentúan la función rítmica del tutti.

Capítulo 13

Uso del teclado en reemplazo de cuerdas

Sintetizadores y samplers en reemplazo de sección de cuerdas

Cada vez es más habitual el uso de samplers y sintetizadores como reemplazo de sección de cuerdas en grabaciones de bajo presupuesto, e incluso como medio para realizar “maquetas” sonoras en el ámbito de la música publicitaria y el cine.

Ante la necesidad de tener que contar en el arreglo con una sección de cuerdas y carecer de presupuesto para ello, van aquí algunas recomendaciones que serán de utilidad al arreglador.

Existen dos técnicas básicas de trabajar con cuerdas “sampleadas”. Una es utilizarlas simulando el carácter y la articulación de una sección de cuerdas en vivo. La otra es abordarlas como lo haría con cualquier teclado, utilizando sólo su tímbrica.

Ambas técnicas son válidas y útiles, pero requieren distintas habilidades. Hablaremos en este capítulo sobre la simulación de una sección de cuerdas en vivo, a través de una librería de sonidos sampleados.

Cuanto más sepamos sobre técnicas de arreglo para instrumentos de cuerda, mejor rendimiento lograremos de los teclados/samplers para lograr un sonido más real.

En la mayoría de la escritura seccional para cuerdas, cada sección toca la misma nota. Por ejemplo, los cellos tocan la tónica del acorde, las violas la quinta, los segundos violines la tercera, y los primeros violines la tónica nuevamente, o una sexta, séptima o novena.

Las violas están afinadas una quinta por debajo de los violines, los cellos están una octava debajo de las violas, y el contrabajo se ubica una sexta por debajo de los cellos. Por lo tanto, cuando un ensamble toca un acorde, las notas tenderán a dispersarse a través del registro de la orquesta, en lo que se denomina disposición abierta.

Los tecladistas tienden a tocar los acordes en disposiciones cerradas en la mano derecha, lo cual genera una sonoridad oscura y ajena a la tesitura habitual de la sección de cuerdas.

También es muy importante tener control del balance y la dinámica de cada línea de la sección, lo cual se puede obtener grabando cada línea melódica por separado (es imprescindible contar con un teclado sensitivo, capaz de traducir la presión de los dedos en valores numéricos de la estandarización MIDI).

Si bien la sección de cuerdas soporta casi cualquier disonancia mejor que el resto de la orquesta, siempre es una buena idea preparar las mismas siguiendo las normas de conducción de voces; no salte directamente a una segunda menor expuesta, es más efectivo mover una voz hacia una disonancia con otra voz sostenida de soporte (a menos que busque un efecto de disonancia muy específico).

Recomendamos el estudio de la armonía tradicional y el contrapunto. También ayudará el estudio de orquestaciones de música popular, tanto de tango como de otros estilos populares.

Si su librería no viene “paneada” de fábrica, ajuste el espectro estéreo colocando a los primeros violines a las ocho en punto, los segundos a las diez en punto, las violas a la una en punto, los cellos a las tres en punto, y finalmente los contrabajos a las cinco en punto, para simular la distribución de los instrumentos de un ensamble en un escenario.

Por último, cabe destacar que si bien hoy en día se comercializan excelentes librerías de sonidos, un sampler nunca será lo mismo que una sección de músicos tocando en vivo. Los mismos sonidos se utilizan repetidamente y el número y variedad de matices son muy limitados. Pero si trabajamos dentro de esas limitaciones y nos esforzamos por empujar los límites, obtendremos excelentes resultados para nuestros arreglos, a bajo costo y en tiempos muy accesibles.

Uso del teclado en reemplazo de cuerdas

Es conveniente que los valores que se utilicen en los contracantos se compongan de notas largas para facilitar su ejecución y lograr una articulación real. Siempre intente pensar como lo haría el ejecutante del instrumento a reemplazar. Analice las arcadas y las dinámicas.

Tango: “Inspiración”

música y letra: Peregrino Paulos y Luis Rubinstein
FONDO NACIONAL DEL ARTES / DOMINIO PUBLICO

Ejemplo en disposición cerrada

Chord progression: Cm G7 Cm/E^b C⁷ Fm C⁷ Fm

Violín A
Violín B
Viola
Cello

The score shows a piano accompaniment with a treble and bass staff. The chords are indicated above the staff. The bass line consists of long, sustained notes. The treble line features chords that are closely spaced, creating a 'closed' texture. Arrows point from the instrument names to the corresponding staves in the treble clef.

Ejemplo en disposición abierta

Chord progression: Cm G7 Cm C⁷ Fm C⁷ Fm

Violín A
Violín B
Viola
Cello

The score shows a piano accompaniment with a treble and bass staff. The chords are indicated above the staff. The bass line consists of long, sustained notes. The treble line features chords that are more widely spaced, creating an 'open' texture. Arrows point from the instrument names to the corresponding staves in the treble clef.

Vals “Un placer”
 música y letra: Vicente Romeo y Juan Andrés Caruso
 FONDO NACIONAL DEL ARTES / DOMINIO PUBLICO

The musical score is for a waltz in 3/4 time, key of D major. It features five staves: Violín, Teclado, Bando, Piano, and Bajo. The Violín part begins with a half note D5, followed by a quarter note E5, and then a half note F#5. The Teclado and Bando parts play a similar melody in the right hand, with the Bando part having a whole note rest in the first measure. The Piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a 'pizz.' (pizzicato) marking in the first measure. The Bajo part plays a simple bass line, starting with a half note D2 and a quarter note E2.

This musical score is written for a single melodic instrument and piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps: F# and C#). The score consists of five systems of staves.

- System 1:** The melodic line begins with a half note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5, which are then tied together with a half note A5. The piano accompaniment starts with a half note D4 in the bass and a half note F#4 in the treble, followed by chords of D5-F#5-A5 and E5-G5-B5.
- System 2:** The melodic line continues with a half note B5, followed by quarter notes C#6, D6, and E6, tied together with a half note F#6. The piano accompaniment features chords of D5-F#5-A5 and E5-G5-B5.
- System 3:** The melodic line continues with a half note G6, followed by quarter notes A6, B6, and C#7, tied together with a half note D7. The piano accompaniment features chords of D5-F#5-A5 and E5-G5-B5.
- System 4:** The melodic line continues with a half note E6, followed by quarter notes F#6, G6, and A6, tied together with a half note B6. The piano accompaniment features chords of D5-F#5-A5 and E5-G5-B5.
- System 5:** The melodic line continues with a half note C#7, followed by quarter notes D7, E7, and F#7, tied together with a half note G7. The piano accompaniment features chords of D5-F#5-A5 and E5-G5-B5.

Capítulo 14

Transformación de motivos melódicos a rítmicos

Transformación melódica / definiciones

La transformación melódica (también conocida como metamorfosis temática o desarrollo temático) es una técnica musical en la que un leitmotiv, o tema, es desarrollado mediante el cambio del mismo usando permutación (transposición o modulación, inversión y retrogrado), aumentación, disminución y fragmentación.

Fue desarrollado principalmente por Beethoven (ver sus cuartetos de cuerdas) Franz Liszt y Héctor Berlioz. La técnica es esencialmente una variación. Se repite un tema básico a lo largo de una obra musical, pero sufre constantes transformaciones y disfraces y se emplea para aparecer en diferentes papeles contrastantes.

Sin embargo, las transformaciones de este tema servirán siempre al propósito de «unidad en la diversidad» que fue el papel arquitectónico de la forma sonata en la sinfonía clásica. La diferencia aquí es que la transformación temática puede acomodar las frases cargadas de dramatismo, melodías altamente coloridas y armonías atmosféricas favorecidas por los compositores románticos, mientras que la forma sonata se orientó más hacia las características más objetivas de la música absoluta.

Además, si bien la transformación temática es similar a la variación, el efecto suele ser diferente, ya que el tema transformado tiene una vida propia y ya no es hermano del tema original.

Dentro de la música popular, y específicamente en el tango, es muy común encontrar arreglos orquestales donde el tema principal ha sido transformado en su articulación (generalmente de ligado a rítmico) con el objeto de dar un nuevo carácter a la melodía, sin perder la esencia de la obra original.

Si bien las técnicas de transformación son numerosas, este capítulo intenta dar ejemplos concretos de modificaciones de frases, con el objeto de controlar el carácter rítmico del arreglo.

Transformación de motivos melódicos a rítmicos

Teniendo en cuenta el aspecto bailable de un arreglo, reemplazamos la articulación legato por articulación staccato en ciertas frases de la obra.

La técnica consiste en el agregado o desplazamiento de notas auxiliares de la frase a transformar, sumando habitualmente el **legato de a 2** (ver ejemplo abajo) y valores a contratiempo.

Cuando encontramos notas largas en la melodía principal podremos acortar las mismas y agregar notas auxiliares y ornamentos.



Fórmulas rítmicas habituales en la transformación melódica

A continuación ofrecemos algunos ejemplos de células que son muy frecuentes en las transformaciones melódicas de los arregladores de tango.

Aconsejamos analizar los mismos y desarrollar variantes para elaborar la propia paleta de herramientas compositivas.

1) Ligado “de a dos”

2) Picado



3) Grupos acéfalos

4) Cambio de acentos



5) Acentuación 3-3-2

6) Pregunta y respuesta (sobre tríada)



7) Octava descendente

8) Octava ascendente



Ejemplos de aplicación

A continuación ofrecemos algunos ejemplos donde el lector podrá comparar la melodía original junto con la misma transformada. Hemos aplicado diversas técnicas tendientes a agregar intensidad rítmica a la frase que originalmente fuera concebida con articulación más ligada por el autor.

Tango: “Mal de amores”

música: Pedro Blanco Láurenz
WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA

Melodía original



Transformación

Tango: “Pa’ que bailen los muchachos”

música y letra: Aníbal Troilo y Enrique Cadícamo
WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA

M.P



Transf.

Tango: “El marne”

música y letra: Eduardo Arolas y Gabriel Clausi
FONDO NACIONAL DE LAS ARTES / DOMINIO PUBLICO

M.P



Transf.

Tango: “Confesión”

música y letra: Enrique Santos Discépolo y Luis César Amadori

WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA

M.P

Transf.

This musical score is for the tango 'Confesión'. It is written for piano (M.P) and consists of two staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The first staff contains a melody with a half note, a quarter note, and a half note. The second staff contains a bass line with a half note, a quarter note, and a half note. The tempo is marked 'M.P' and the performance instruction is 'Transf.'.

Tango: “Nunca tuvo novio”

música y letra: Agustín Bardi y Enrique Cadícamo

UNIVERSAL MUSIC PUBLISHING MGB

This musical score is for the tango 'Nunca tuvo novio'. It is written for piano and consists of four staves. The key signature has two flats (Bb and Eb). The first staff contains a melody with a half note, a quarter note, and a half note. The second staff contains a bass line with a half note, a quarter note, and a half note. The tempo is marked 'M.P' and the performance instruction is 'Transf.'.

Obsérvese en este fragmento del arreglo para cuarteto de cuerdas las distintas transformaciones melódicas aplicando las fórmulas provistas previamente.

Capítulo 15

Anatomía de los instrumentos de arco

Familia de instrumentos de arco

El **violín** (etimología: del italiano violino, diminutivo de viola o viella) es un instrumento de cuerda frotada que tiene cuatro cuerdas afinadas por intervalos de quintas: sol⁴, re⁵, la⁵ y mi⁶ (según el índice acústico Franco-Belga). La cuerda de sonoridad más grave (o "baja") es la de sol⁴, y luego le siguen, en orden creciente, el re⁵, la⁵ y mi⁶. En el violín la primera cuerda en ser afinada es la del la; ésta se afina comúnmente a una frecuencia de 440Hz, utilizando como referencia un diapasón clásico (de metal ahorquillado) o, desde el siglo XX, un diapasón electrónico.

El violín tiene la característica de no poseer trastes, a diferencia de la guitarra, lo que dificulta el aprendizaje. Es el más pequeño y agudo de la familia de los instrumentos de cuerda clásicos, que incluye la viola, el violoncello y el contrabajo, los cuales, salvo éste último, son derivados todos de las violas medievales, en especial de la fídula.

En los violines antiguos las cuerdas eran de tripa. Hoy pueden ser también de metal o de tripa entorchada con aluminio, plata o acero; la cuerda en mi, la más aguda -llamada cantino- es directamente un hilo de acero, y, ocasionalmente, de oro. En la actualidad se están fabricando cuerdas de materiales sintéticos que tienden a reunir la sonoridad lograda por la flexibilidad de la tripa y la resistencia de los metales.

El arco es una vara estrecha, de curva suave, construida idóneamente en la dura madera del palo brasil o de "Pernambuco" (*Caesalpinia echinata*), de unos 77 cm de largo, con una cinta de 70 cm formada por entre 100 y 120 crines de cola de caballo, siendo las de mejor calidad las llamadas "Mongolia" que provienen de climas fríos donde el pelo es más fino y resistente. Tal cinta va desde una punta a la otra del arco. Para que las cuerdas vibren y suenen de un modo eficiente, la cinta de cola de caballo del arco debe ser frotada adecuada y regularmente con una resina llamada colofonia (en España se llama "perrubia", de "pez-rubia"). Actualmente la crin blanqueda de caballo es sustituida por fibras vinílicas. El arco del violín tiene en la parte por la que es tomado un sistema de tornillo que al hacer desplazar la pieza por la cual se aferra un extremo de la cinta de crin hace que ésta se tense o se distienda.

Los violines se clasifican de acuerdo con su tamaño: el 4/4 -cuya longitud suele ser de 14 pulgadas o 35,5 cm y su ancho máximo de 20 cm, y un alto de 4,5 cm- es el más grande y es el utilizado por los adultos; le siguen violines de tamaño menor, destinados a jóvenes y niños, denominados 3/4, 2/4 y 1/4. Existe también un violín de tamaño 7/8, llamado también "Lady", que es utilizado por algunas mujeres o adultos de manos pequeñas.

La **viola** es similar en cuanto a materiales y construcción al violín pero de mayor tamaño y proporciones más variables. Su tesitura se sitúa entre los graves del violín y los agudos del violoncello y el contrabajo. Es considerada como el Contralto o el Tenor Dramático de la familia de las cuerdas.

Las cuerdas de la viola están afinadas en intervalos de quintas: do, sol, re, la (siendo do la más grave).

El **violoncello**, cello o violoncelo es un instrumento musical de cuerda frotada, perteneciente a la familia del violín, y de tamaño y registro entre la viola y el contrabajo. Se toca frotando un arco con las cuerdas, y con el instrumento sujeto entre las piernas del violoncellista.

Tradicionalmente es considerado uno de los instrumentos de cuerda que más se parece a la voz humana. Su cuerda más aguda es la de mayor proyección sonora dentro de la familia de arcos.

El **contrabajo** es un instrumento musical de la familia de los cordófonos por frotación o de arco, de voluminoso tamaño por ser el que produce los sonidos más graves.

Tiene generalmente cuatro cuerdas, que, al contrario de los otros instrumentos de su familia -como el violín o la viola que poseen cuerdas afinadas por quintas ascendentes-, se afinan por cuartas ascendentes (mi-la-re-sol, desde la 4ª cuerda, más grave, a la 1ª, más aguda), aunque también los hay de cinco, en los que la quinta cuerda se afina en un do o si más grave que la cuarta cuerda.

Anatomía de los instrumentos de arco

En este capítulo nos referiremos a la función que cumplen los instrumentos de arcos dentro de los estilos tangueros, y más específicamente, dentro de las formaciones reducidas.

Violín

Se distinguen dos formas de conducir el arco: “sobre de la cuerda” y “fuera de la cuerda”.

Estas clasificaciones consideran si el arco se desplaza por sobre la cuerda sin levantarse o, en caso contrario, realiza movimientos despegándose de la misma para lograr efectos y recursos percusivos.

Con el arco sobre la cuerda también podemos distinguir dos formas de conducir el arco: tirando y empujando, con las cuales se logran las expresiones articulatorias y dinámicas necesarias.

Estas formas se conocen con el nombre de “arcadas” y se grafican de la siguiente manera:

▣ Tirar (arco hacia abajo)

∨ Empujar (arco hacia arriba)

En el violín, la pureza del sonido depende principalmente de la dirección del arco, de la presión aplicada al mismo y del punto de contacto con la cuerda, mientras que la intensidad, el color y la dinámica del sonido pueden modificarse a voluntad según anchura de cerdas aplicadas, grado de presión, sector utilizado y fundamentalmente, sentido de la trayectoria, rapidez del movimiento de la arcada y su distribución.

Para el arreglador, alcanza con saber que generalmente los crescendos se realizan con el arco hacia abajo y los diminuendos con arco hacia arriba, debido a que la presión cambia por efecto de palanca.

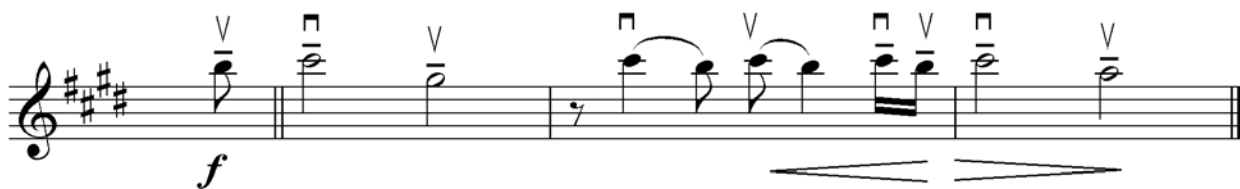
Veamos algunas indicaciones adicionales que recomendamos utilizar:

Tango: “Pampero”

música y letra: Osvaldo Fresedo y Edmundo Bianchi

WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA

Violín



Este signo (-) indica tocar "legato" aunque cambie la arcada.

Nótese que en los elevares tocamos empujando para caer a tiempo fuerte tirando.

Efectos de la cuerda en el tango

Pizzicato

Este efecto produce una sonoridad hueca y misteriosa, especialmente si son notas acentuadas y a contratiempo. Se suele combinar con el piano, en octavas y notas agudas, formándose un eco de sumo interés para el arreglo.

Se codifica con la abreviatura **PIZZ**, efecto que será cancelado con la aparición del signo **ARCO**.

Tango: “Inspiración”

música y letra: Peregrino Paulos y Luis Rubinstein
FONDO NACIONAL DE LAS ARTES

The musical score for 'Inspiración' features a Violín (Violin) and Piano part. The Violín part begins with a 'pizz.' (pizzicato) marking. Both parts consist of a series of eighth and sixteenth notes, with accents (>) placed over several notes. The Piano part is written in a grand staff (treble and bass clef). The Violín part is in a single staff. The score ends with a double bar line.

Doble cuerda

Se puede emplear como soporte armónico de una sección o cuando el ejecutante realiza un solo, como parte de su virtuosismo. Los intervallos más utilizados son las 3ras y 6tas, las cuales son sencillas de tocar y generan consonancias suaves. En ciertos pasajes se puede emplear la 7ma mayor que resuelve luego hacia la 6ta.

Tango: “Mi Buenos Aires Querido”

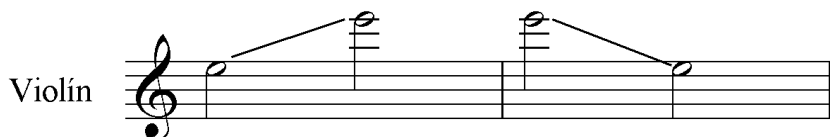
música y letra: Carlos Gardel y Alfredo Lepera
FONDO NACIONAL DE LAS ARTES / DOMINIO PUBLICO

The musical score for 'Mi Buenos Aires Querido' features two Violín (Violin) parts. Both parts are written in a single staff. The first Violín part begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second Violín part also begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Both parts consist of a series of eighth and sixteenth notes, with accents (>) placed over several notes. The score ends with a double bar line.

Portamento

El efecto se obtiene deslizando una nota con el fin de ascender o descender hasta otra altura prefijada. Es necesario que el portato se realice sobre la misma cuerda. No se debe confundir con el glissando (del francés *glisser*), ya que el portamento es sólo la unión de dos tonos (contiguos o no) y no la deliberada ejecución de todos los tonos que están en medio.

Ejemplo:



Chicharra

Pasando el talón del arco por detrás del puente se obtiene un sonido áspero y percusivo, ideal para efectos rítmicos. Se codifica con el sistema de notación rítmica sin alturas.



Trémolo

Este efecto producido por el rápido movimiento alternado del arco sobre la cuerda, permite que el sonido de una nota larga se mantenga con la misma intensidad. Por su particular sonoridad es común utilizarlo como efecto de color en pasajes calmos.



Tambor

Efecto de percusión que se produce al rozar el costado de la uña sobre la cuarta cuerda.



Capítulo 16

Escritura para cuarteto de arcos

Cuarteto de arcos / Definiciones

Un cuarteto de arcos es un conjunto musical de cuatro instrumentos de cuerda, usualmente dos violines, una viola y un violoncello, o una pieza escrita para ser interpretada para dicho grupo. El cuarteto de cuerdas es ampliamente visto como una de las formas más importantes de música de cámara, teniendo en cuenta que muchos de los compositores renombrados a partir del siglo XVIII escribieron obras para cuarteto de cuerdas.

Una composición musical para cuatro intérpretes de instrumentos de cuerda puede ser de cualquier tipo, pero tradicionalmente presentan cuatro movimientos dentro de una estructura de escala larga, similar a la de la sinfonía.

Esta forma musical comenzó a ser utilizada después de la primera mitad del siglo XVIII. Los primeros trabajos de Joseph Haydn para cuarteto de cuerdas constaban de 5 movimientos, asemejándose al Divertimento (nombre que han llevado en algunas ediciones) o serenata, pero los cuartetos del Opus 9 de 1769-70 están compuestos en la forma que sería el estándar tanto para Haydn como para otros compositores: cuatro movimientos, uno rápido, uno lento, un minueto y trío y un final rápido. Puesto que este ejemplo ayudó a desarrollar la forma que se originó en el período Barroco, se le conoce a este autor como el “padre del cuarteto de cuerdas”.

En el tango se destacó el “**Primer Cuarteto de Cámara del Tango**” creado por Leo Lipesker en 1961.

Una formación clásica, 2 violines, viola y violoncello. Aquí tenemos también grandes músicos del tango. Lipesker y Hugo Baralis a los violines, Mario Lalli en viola y José Bragato al cello, **con extraordinarios arreglos de Pascual Mamone**. El tango se encuentra revisitado, adaptado a las exigencias de un cuarteto de cámara, que exige además de una calidad técnica superior una profunda compenetración de los intérpretes y una precisión de alto nivel.

En 1936 nació en Rosario **León Lipesker**, violinista que actuara en las orquestas de Pedro Maffia, Miguel y Roberto Caló.

Compuso los tangos "El último guapo", "Sueño malevo", "Todo es amor" y otros, bajo el seudónimo de "Riel". Falleció el 1 de octubre de 1979.



Primer Cuarteto de Cámara del Tango en Radio el Mundo. Ensayo junto a Pascual Mamone. (1961)

Escritura para cuarteto de arcos

Si bien el estudio de la composición para una formación tan versátil de la música de cámara ameritaría un tratado especial, nos proponemos en este capítulo aportar algunas ideas para la construcción de los distintos tipos de acompañamientos y modelos rítmicos que sirvan como punto de partida para un análisis más detallado.

Cello

Instrumento adecuado para las formas rítmicas, en razón de su tesitura, especialmente en el registro grave. Es indispensable para la construcción de acordes, pudiendo aportar el peso de las 5tas o en algunos casos acordes de tres notas arpegiados.

Marcato

Se consideran dos formas:

A= notas simples

B= notas dobles

Veamos ahora un par de ejemplos de aplicación de marcatos y trémolos:

Ejemplo A

Tango: “El Marne”

música y letra: Eduardo Arolas y Gabriel Clausi

FONDO NACIONAL DE LAS ARTES / DOMINIO PUBLICO

Dm B^{b7} A⁷----- b⁹ A⁷ Dm

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Ejemplo B

Tango: "Cristal"

música y letra: Mariano Mores y José María Contursi
PEERMUSIC ARGENTINA EDICIONES

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

D⁶ D⁶ F^{#7} Bm⁶

Síncopas

A continuación veremos algunos ejemplos y variaciones sobre el modelo rítmico denominado síncopa.

Forma básica "A":

F C⁷

cello

Forma básica "B":

Gm D⁷

Variantes de Síncopas

Síncopa anticipada



Síncopa con doble y triple cuerda



Síncopa con 5^{ta} justa

“A”



“B”



Acordes arpegiados en el cello

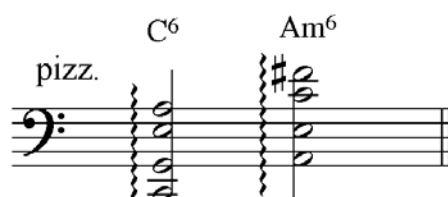
Marcato en 4 (uso del cello como guitarra)



Síncopas con tríadas pizzicato



Pesante acorde completo (arpegiado)



Escritura de Tutti para cuarteto de arcos

Tango: "Negroide"

música: Pascual Mamone

WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA

musical notation for a string quartet (Tutti) in 3/4 time, featuring four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The notation includes dynamic markings (f, p) and articulation marks (accents, slurs) indicating a syncopated rhythm.

Tango: “Todo corazón”

música y letra: Julio De Caro y José María Ruffet

UNIVERSAL MUSIC PUBLISHING MGB

Vemos en este fragmento del tango “Todo corazón” de Julio De Caro, en arreglo de Pascual Mamone para el **Primer Cuarteto de Cámara del Tango**, la utilización de un tutti sobre la melodía principal. Nótese el uso de los registros más agudos y la forma de armonizar utilizada.

The image displays the first system of a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violín I, Violín II, Viola, and Violoncello. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score shows measures 1 through 4. In measure 1, all instruments play a half note B-flat. In measure 2, Violín I and II play a half note D, while Viola and Violoncello play a half note B-flat. In measure 3, Violín I and II play a half note F, while Viola and Violoncello play a half note D. In measure 4, Violín I and II play a half note A, while Viola and Violoncello play a half note F. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

The image displays the second system of the musical score, continuing from the first system. It consists of four staves: Violín I, Violín II, Viola, and Violoncello. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score shows measures 5 through 8. In measure 5, Violín I and II play a half note B-flat, while Viola and Violoncello play a half note D. In measure 6, Violín I and II play a half note D, while Viola and Violoncello play a half note B-flat. In measure 7, Violín I and II play a half note F, while Viola and Violoncello play a half note D. In measure 8, Violín I and II play a half note A, while Viola and Violoncello play a half note F. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

Capítulo 17

Pasajes para conectar frases melódicas

Pasajes para conectar frases melódicas

Frase conectando I con I

Tango: “Milonguero Viejo”

música y letra: Carlos Di Sarli y Enrique Carrera Sotelo
WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA

Melodía principal

E E

Pasaje de enlace

Frase conectando I con V

Tango: “Pa que bailen los muchachos”

música y letra: Aníbal Troilo y Enrique Cadícamo
WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA

Melodía principal

A⁷ Dm A⁷

Pasaje de enlace

Frase conectando V con I

Tango: “Remembranza”

música y letra: Mario Melfi y Mario Battistella
EDITORIAL PERROTTI S R L

Melodía principal

E⁷ A⁷ Dm

Pasaje de enlace

Frase conectando IV con V

Tango: “El Marne”

música y letra: Edurado Arolas y Gabriel Clausi
FONDO NACIONAL DE LAS ARTES

Melodía principal

Fm B^bm C⁷

Pasaje de enlace

Frase conectando III con II

Tango: “Gricel”

música y letra: Mariano Mores y José María Contursi
WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA

Melodía principal

C Em Dm⁷ C

Pasaje de enlace

El adiestramiento en la **técnica contrapuntística** forma parte troncal de la formación de los músicos occidentales, siendo utilizada por la mayoría de los compositores, por sus variadas aplicaciones, entre las que están: incrementar el interés de las partes internas de la composición en general, hacer más vivas e interesantes las partes secundarias en orquestaciones y arreglos, mejorar decisivamente la calidad de la música coral y de cámara, sofisticando la distribución del interés de las partes entre los distintos ejecutantes y aumentando la fluidez y variedad en las transiciones.

En este sentido, es evidente la utilización de los recursos del contrapunto por los más grandes compositores de la historia en casi toda su obra coral así como, en general, en la mayoría de sus cuartetos de cuerda y composiciones para otras formaciones camerísticas derivadas, entre los que cabe destacar, los cuartetos de cuerda de Haydn, Mozart, Beethoven, entre otros.

El uso del contrapunto llega hasta nuestros días, con especial énfasis en el jazz y el tango. Recomendamos la lectura de “**El estudio del contrapunto**”, editado por Altavoz Ediciones Musicales.

Capítulo 18

Acompañamiento de cantantes

Cómo acompañar a un cantante o solista

(Extraído del libro "El fueye que acompaña Vol. I", por Julián Hasse, Altavoz Ediciones Musicales)

Quisiera decir a modo de introducción que las observaciones siguientes son una nota estrictamente personal. El Tango es una forma de arte muy personal y mientras que hay muchas fórmulas comúnmente establecidas, *¡No hay ciertamente manera correcta o incorrecta de crear acompañamientos!*

A veces aprender fórmulas preestablecidas y querer meterlas a la fuerza nos llevan a un acompañamiento estructurado y pobre. Esto ocurre porque la base generalmente se crea de forma espontánea, en el calor del momento, sin pensamiento. Mientras progresamos en nuestros estudios, todos aprendemos esto de primera mano. Mis técnicas de acompañamiento vienen del instinto sumado a la información que recibí de grandes maestros. Estos instintos fueron desarrollados por años de acompañar cantantes. Si tuviera solamente una oración para decir sobre el tema del acompañamiento sería:

¡NO TAPE AL CANTANTE! o lo que es lo mismo: **¡NO TOQUE DEMASIADO!**

Algunas técnicas básicas:

1. Liderar

El campo armónico es sugerido por el músico mientras el cantante "se apoya" en las progresiones armónicas. Tenga cuidado al aplicar esta técnica ya que la mayoría de los vocalistas no desean moverse lejos de la armonía básica. Recomendamos ser muy sutil en el uso de esta técnica.

2. Seguir

Mucho más común que el anterior, es básicamente tocar detrás del vocalista con armonías y ritmos que acentúen sus pensamientos. Funciona como poner los puntos y comas en una oración.

3. Relleno

En gran medida, es el método más usado comúnmente. Usted pone acordes o ideas en el espacio entre las frases del vocalista/solista. Intente no llenar demasiado el espacio, utilice el gusto en la fabricación de sus adiciones al conjunto (cadencias, semicadencias, apoyaturas y recursos estilísticos son bienvenidos).

4. Patrón

Consiste en una cierta clase de idea rítmica repetitiva que preste una sensación de solidez debajo de la cual el solista esté generando melodías. El ostinato es gran amigo del acompañante...

5. Imitación

Un buen modelo es tomar el final o parte de una frase que el vocalista/solista acaba de tocar e imitar el ritmo o la estructura armónica para vincular con el paso siguiente. Esto se debe hacer con delicadeza para no distraer del foco principal (solista). Puede ser que lo disfrace ampliando el ritmo. Es importante no ser oído como imitación sino ser percibido como un tejido fino conectivo.

6. Llamada y respuesta

La llamada y respuesta son similares al número 5 pero en vez de la imitación uno "contesta" a la frase. Ambas técnicas son muy avanzadas y requieren de experiencia y de conocimiento sólido del estilo del género a abordar.

En general, la idea es crear ímpetu y agregar color a la música mientras que permanece en el fondo para no distraer la atención que el solista merece. Los mejores acompañantes son los que pueden ayudar a crear desarrollos musicales más interesantes sin generar demasiada atención sobre sí mismos.

La habilidad de acompañar es parte de la intuición musical, pero puede mejorarse escuchando a los grandes músicos del pasado, y luego dedicar largas horas a desgrabar sus ideas y motivos.

Acompañamiento de cantantes

A continuación ofreceremos algunos modelos de acompañamiento para formaciones reducidas. Estamos hablando de prácticamente un arreglo simple, que debido a la complejidad de armar grandes formaciones, debemos escribir pensando en nuevas formas que resulten prácticas: sencillez en la escritura, facilidad en la ejecución e ideas claras que puedan adaptarse a distintos orgánicos.

A este tipo de escritura se la conoce como “guía de acompañamiento”.

Consiste en fijar ciertos parámetros: tonalidad requerida, una introducción (en muchos casos se arma tomando los últimos cuatro compases de la parte B), cifrado armónico correspondiente (con rearmónización dosificada), construcción de buena línea de bajo (utilizando inversiones de los acordes), obligados rítmicos, pasajes de enlace y modelos rítmicos de acompañamiento (marcato, síncopas, arrastres, 3-3-2, etc.).

En estas guías se escriben los contracantos o líneas de conducción, se deciden finales y sus variantes, como así también ideas de dinámicas e intenciones.

Ejemplos esquemáticos de introducciones

Tango: “Barrio de Tango”

música y letra: Aníbal Troilo y Homero Manzi
WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA

musical notation for the introduction of "Barrio de Tango". The notation is in 2/4 time and consists of four measures. The melody is written in the treble clef, and the harmony is written in the bass clef. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter rest. The harmony consists of the following chords: Gm7, C7, F, D7, Gm7, C7, F, C7, F. The bass line is marked with a "modelo rítmico" and consists of a series of eighth notes and rests.

Tango: “Por una cabeza”

música y letra: Carlos Gardel y Alfredo Lepera
FONDO NACIONAL DE LAS ARTES / DOMINIO PUBLICO

musical notation for the introduction of "Por una cabeza". The notation is in 2/4 time and consists of four measures. The melody is written in the treble clef, and the harmony is written in the bass clef. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter rest. The harmony consists of the following chords: Dm7, G7, C, Am, Am/G, B7/F#, E7, Am, E7, Am. The bass line is marked with a "modelo rítmico" and consists of a series of eighth notes and rests.

Ejemplos de finales

Final cerrado



Final abierto (también conocido como “final Pugliese”)



Final con apoyatura de dominante



Final con apoyatura de dominante y síncopas



Final sincopado plagal (Im a IVm)



Final sincopado plagal (I a IVm)



Final con acordes en escala



Ejemplo de aplicación - esquema de acompañamiento

Tango: "Malena"

música y letra: Lucio Demare y Homero Manzi
WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA

Introducción instrumental Tema: Voz

The first staff shows the introduction and vocal theme. It starts with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The introduction consists of two measures: the first has a whole rest followed by a quarter note G4, and the second has a quarter note A4 followed by a quarter note G4. The vocal theme follows, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note G4. The staff ends with a double bar line and a section marked with a large 'X' and the chord Fm.

Chords: Cm, Fm, G7, Cm6, Fm

The second staff continues the accompaniment. It starts with a treble clef and a key signature of two flats. The first measure has a whole rest, followed by a quarter note G4. The second measure has a whole rest, followed by a quarter note A4. The third measure has a whole rest, followed by a quarter note Bb4. The fourth measure has a whole rest, followed by a quarter note G4. The fifth measure has a whole rest, followed by a quarter note F4. The sixth measure has a whole rest, followed by a quarter note E4. The staff ends with a double bar line and a section marked with a large 'X' and the chord Fm.

Chords: Cm, C#o, G7, Cm, Fm

conducción

The third staff continues the accompaniment. It starts with a treble clef and a key signature of two flats. The first measure has a whole rest, followed by a quarter note G4. The second measure has a whole rest, followed by a quarter note A4. The third measure has a whole rest, followed by a quarter note Bb4. The fourth measure has a whole rest, followed by a quarter note G4. The fifth measure has a whole rest, followed by a quarter note F4. The sixth measure has a whole rest, followed by a quarter note E4. The staff ends with a double bar line and a section marked with a large 'X' and the chord Fm.

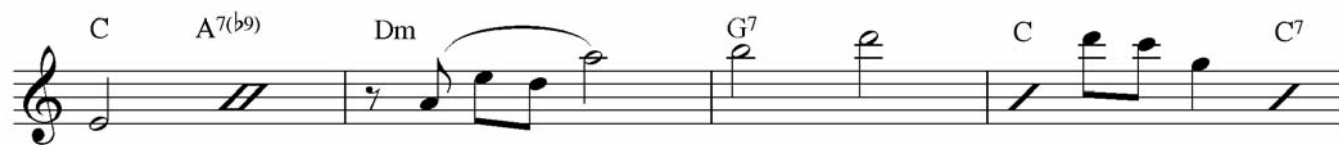
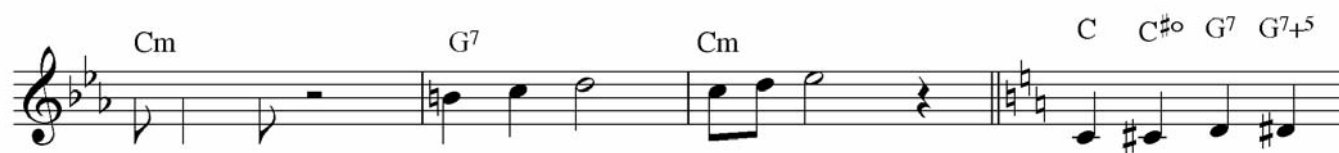
Chords: Cm, G7, Cm, Db7, C7, Fm, Bb7

The fourth staff continues the accompaniment. It starts with a treble clef and a key signature of two flats. The first measure has a whole rest, followed by a quarter note G4. The second measure has a whole rest, followed by a quarter note A4. The third measure has a whole rest, followed by a quarter note Bb4. The fourth measure has a whole rest, followed by a quarter note G4. The fifth measure has a whole rest, followed by a quarter note F4. The sixth measure has a whole rest, followed by a quarter note E4. The staff ends with a double bar line and a section marked with a large 'X' and the chord Fm.

Chords: Eb, D7, G7, Cm, Fm

The fifth staff continues the accompaniment. It starts with a treble clef and a key signature of two flats. The first measure has a whole rest, followed by a quarter note G4. The second measure has a whole rest, followed by a quarter note A4. The third measure has a whole rest, followed by a quarter note Bb4. The fourth measure has a whole rest, followed by a quarter note G4. The fifth measure has a whole rest, followed by a quarter note F4. The sixth measure has a whole rest, followed by a quarter note E4. The staff ends with a double bar line and a section marked with a large 'X' and the chord Fm.

Chords: Cm, G7, Cm, Fm



Aplicación del esquema en arreglo para trío

Tango: "Malena"

música y letra: Lucio Demare y Homero Manzi

WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA

INTRODUCCIÓN

VOZ

BANDO

PIANO

BAJO

The introduction is written for four parts: VOZ (voice), BANDO (band), PIANO, and BAJO (bass). The key signature is B-flat major (two flats). The VOZ part has a whole rest in the first measure, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4 in the third measure. The BANDO part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The PIANO part has a similar rhythmic pattern with triplets. The BAJO part has a simple bass line with a half note G2, a half note A2, and a half note B2 in the third measure. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

The main body of the piece is written for four parts: VOZ, BANDO, PIANO, and BAJO. The key signature is B-flat major (two flats). The VOZ part has a melody that starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The BANDO part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The PIANO part has a similar rhythmic pattern with triplets. The BAJO part has a simple bass line with a half note G2, a half note A2, and a half note B2. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Cm

First system of music. The vocal line (treble clef) contains four measures of music. The piano accompaniment consists of a treble and bass line. The bass line has a melodic line in the first measure, followed by rests. The treble line has rests in the first two measures, followed by chords. Chord labels are placed above the treble staff: Fm, Cm, and G7.



Second system of music. The vocal line (treble clef) contains four measures of music. The piano accompaniment consists of a treble and bass line. The bass line has a melodic line in the first measure, followed by rests. The treble line has rests in the first two measures, followed by chords. Chord labels are placed above the treble staff: Fm7, Bb7, Eb, Eb, D7, and G7.

First system of musical notation. It includes a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The key signature has one flat (F major). The piano part features chords labeled Fm and Cm. The system concludes with a double bar line.



Second system of musical notation, continuing from the first. It includes a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The key signature has one flat (F major). The piano part features chords labeled Fm and Cm. The system concludes with a double bar line.

First system of a musical score. It consists of five staves. The top staff is a single melodic line. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clef). The fourth and fifth staves are another grand staff. The music is in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The first system contains four measures. The second and third staves have a chord progression: Em and E7(b9). The fourth and fifth staves have a bass line with a triplet of eighth notes in the third measure.



Second system of a musical score. It consists of five staves. The top staff is a single melodic line. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clef). The fourth and fifth staves are another grand staff. The music is in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The second system contains four measures. The second and third staves have a chord progression. The fourth and fifth staves have a bass line with a triplet of eighth notes in the third measure.

First system of musical notation. The vocal line (top staff) contains a melody with a sharp sign on the second measure. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features chords labeled C⁷, B⁷, F[#]ø, and B⁷ above the staff. The piano part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.



Second system of musical notation. The vocal line (top staff) continues the melody. The piano accompaniment (middle and bottom staves) includes chords and a melodic line in the right hand. The system concludes with a double bar line and a repeat sign (a double bar line with a small 'S' symbol).



rallentando *Fine*

Consideraciones finales

El motivo fundamental que nos llevó a la realización de este tratado fue el deseo de sintetizar las enseñanzas y que el estudiante que no dispusiera de entrenamiento formal pudiera asimilar los conocimientos básicos para la escritura de arreglos en estilos tangueros para formaciones reducidas.

La realidad actual indica que estamos en épocas donde las pequeñas formaciones son más sustentables en el tiempo, y entonces dedicamos hacer foco en las mismas.

El espíritu didáctico del presente tratado se basa en la técnica expositiva, a través de la cual los ejemplos se ofrecen como posibles soluciones, utilizando una amplia variedad de orgánicos en los ejemplos. Los ejemplos musicales pertenecen a distintas épocas y estilos dentro del género. En ellos se encuentran los más destacados compositores e incluyo dos temas que me pertenecen: “Negroide” y “Bailemos”. Creo que el arreglador renace en cada tema, porque siempre trata de crear y aportar sus propias ideas, intentando no repetirse y caer en las fórmulas o rutinas.

En la década del 80 formamos junto a Enrique Marchetto el “Grupo de Tango”, junto a Lalo Braier y Silvana Gregori, que terminó siendo un trío: bandoneón, piano y bajo. Esta experiencia significó ampliar mi experiencia en pequeños conjuntos y tuvo vigencia por 20 años.

Luego tuve la suerte de grabar varios discos acompañando a cantantes con un sexteto que imaginé de otra manera: dos violines, cello, piano, bajo y bandoneón, el cual con la mano derecha completaba las voces de los violines, mientras que la izquierda duplicaba al cello, a semejanza de un conjunto de cuerdas.

En 1991 fui contratado para llevar un trío a Japón, integrado por Chiche Diani en bajo y Rubén Naser en piano, con el cual alcanzamos a lograr una muy buena sonoridad.

El material bibliográfico utilizado para este trabajo se basa en libros referidos a técnicas de arreglos modernos en música popular, compatibles con nuestra idea musical. De allí que los contenidos se enfocan con una mirada actualizada, derivada de herramientas provenientes del Jazz y los estilos tangueros. Es de esperar que sea de gran utilidad para los lectores y les provoque el mismo placer que a nosotros nos trajo el poder escribirlo.

Pascual “Cholo” Mamone

Acerca de los coautores



Diego Gabriel Sauchelli

Nació el 7 de agosto de 1975, en la localidad de San Justo, Provincia de Buenos Aires.

Estudió armonía con Juan Carlos Cirigliano y Lito Valle, contrapunto con Ramiro Campodónico, Técnicas de arreglos con Pascual Mamone y Julián Hasse, bandoneón con Marcos Madrigal y composición con Sergio Martínez.

Su obra “Las luces” obtuvo el **primer premio** en el 18° certamen Hugo del Carril en la categoría “Tango instrumental”.

Su función de colaborador en el presente libro consistió en el desarrollo y organización de los contenidos, y como vínculo fundamental entre el autor y el editor.

Muchos de los contenidos surgieron de las tareas realizadas junto a Pascual Mamone en el año 2010, en el contexto de las clases particulares.

Actualmente se desempeña como bandoneonista, arreglador y docente musical.

Para contactarse: diegosauchelli@gmail.com, o a los teléfonos 4484-7160, 15 6374-6393.

Julián Hasse

Nació en Palermo el 25 de diciembre de 1967. Comenzó los estudios de música a los 13 años, con la guitarra como principal instrumento. Tomó clases particulares con María Bello (Guitarra española), James Tobías (Jazz, Armonía) y Alejandro Ridilenir (Jazz e improvisación).

En 1986 asistió a las Clínicas de Verano de **Berklee College of Music** en Buenos Aires, con dirección de Gary Burton.

En 1989 es admitido en **Musicians Institute of Technology** de Los Angeles (USA) donde cursa la carrera de intérprete musical.

Tomó clases particulares de bandoneón con Rodolfo Mederos, Joaquín Amenábar, Osvaldo Montes y Roberto Pansera.

En Estados Unidos tomó clases de composición con Carl Schroeder y Joe Diorio, y en Buenos Aires estudió orquestación y contrapunto con Ismael Spitalnik, y escritura para cuerdas con Gabriel Senanes.

En el año 2000 integró la formación inicial de la Orquesta Típica Fernández Fierro, con quienes graba el primer disco, y la **Orquesta Espejo de Aníbal Troilo**, con dirección del Maestro Roberto Pansera.

En febrero de 2003 es seleccionado por **Luis Puenzo** para su film “La puta y la ballena”, protagonizado por Miguel Angel Solá y Aitana Sanchez-Gijón, como doble del protagonista y bandoneón coach.

En 2004 crea la **Orquesta Bien de Abajo**, un proyecto de recuperación de músicas y homenaje a Ismael Spitalnik, cuyas músicas han sido editadas por el sello SOCSA.

Desde ese año es docente en el **Conservatorio de Estilos Tangueros Argentino Galván**, y en 2005 funda la **Orquesta Académica de Estilos Tangueros** en la Academia Nacional del Tango, que ha sido seleccionada por la Secretaría de Turismo de la Nación para representar a la Argentina en el Mundial de Fútbol de Alemania 2006.

Es autor de la única traducción al español del “Gradus ad parnassum” de Johann J. Fux.

Desde 2008 dirige el sitio **Online Tango University**, plataforma a través de la cual se brindan cursos de bandoneón, armonía y orquestación a centenares de alumnos de todo el mundo.

En 2009 es seleccionado arreglador del espectáculo “**Cantores de Típica**” con producción de Gabriel Soria.

Actualmente es director de **Atavoz Ediciones Musicales**, editorial en la que ha publicado más de 20 métodos de bandoneón, piano y orquestación.

Se desempeña además como arreglador, intérprete junto a destacados músicos de la escena local y docente musical.



Para contactarse: info@julianhasse.com.ar, o al 4831-6409.

www.julianhasse.com.ar / www.altavozeditorial.com.ar

Bibliografía y fuentes

“Armonía e instrumentación: guía para el moderno arreglista con los ejemplos más característicos de la música americana”

por Carlos Camacho

ISBN: 978-84-387-0376-2 / Editorial: Real Musical / 1ra edición: 1993

“Técnicas de arreglos para la orquesta moderna”

por Enric Herrera

ISBN: 8485855353 / Antoni Bosch Editor, S.A. / 1ra edición: 1985

“La técnica de la orquesta contemporánea”

por Alfredo Casella; Virgilio Mortari

ISBN: 978-987-611-148-5 / Editorial: Melos / 1ra edición: 1950

“Tratado de orquestación para orquesta del género popular mundial”

por Roberto Pansera

Editorial: Establecimiento Musical Newman / 1ra edición: 1965

“Bases para arreglos de Tangos, Valses y Milongas”

por Ismael Spitalnik

Curso dictado en Sadaic en 1996

“Tratado de Orquestación en el Tango”

por Pedro Aguilar

Archivo Altavoz Ediciones Musicales / Inédito en Argentina

“Guía práctica de Instrumentación”

por Lito Valle (Cursos particulares)

“A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing”

por Leopold Mozart

ISBN: 978-0-19-318513-5 / Editorial: Oxford University Press / 1ra Edición: 1985

“Invitación a la etnomusicología: quince fragmentos y un tango”

por Ramón Pelinski

ISBN: 978-84-460-1517-8 / Editorial: Akal, Ediciones / 1ra edición: 2000

“50 variaciones para el estudio diario Vol. 1”

por Julián Hasse

Altavoz Ediciones Musicales / 2005

Archivo Música de Cámara / dir. José Bragato (SADAIC)

Biblioteca Nacional Argentina

Biblioteca Instituto Musicología Carlos Vega

Biblioteca Academia Porteña del Lunfardo

Materia: “Elementos Técnicos del Tango” dictada por Rodolfo Mederos
(Escuela de Música Popular de Avellaneda - 1996)

Materia: “Orquestación en Estilos Tangueros” dictada por Julián Hasse
(Academia Nacional del Tango - 2003-2005)

Este libro se terminó de imprimir en mayo de 2011
en los Talleres Gráficos Casenave.
Buenos Aires, Argentina.

ALTAVOZ
EDICIONES MUSICALES