



**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
Facultad de Artes  
Departamento de Música y Sonología

**LA ARMONÍA EN EL TANGO.  
UN ESTUDIO DESDE EL ANÁLISIS ARMÓNICO**

**Seminario de Título  
Profesor Especializado en Teoría General de la Música**

**INTEGRANTES**  
Paloma Martín Vidal  
Claudio Púa Reyes

**PROFESOR GUÍA**  
Claudio Acevedo Elgueta

Santiago, Chile  
2010



**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
Facultad de Artes  
Departamento de Música y Sonología

**LA ARMONÍA EN EL TANGO.  
UN ESTUDIO DESDE EL ANÁLISIS ARMÓNICO**

**INTEGRANTES**  
Paloma Martín Vidal  
Claudio Púa Reyes

**PROFESOR GUÍA**  
Claudio Acevedo Elgueta

**CALIFICACIÓN: 7,0**

Santiago, Chile  
2010

Dedicamos especialmente este Seminario a nuestras familias,  
y a los estudiantes de las carreras musicales de la Universidad de  
Chile.

## AGRADECIMIENTOS...

A nuestro profesor guía, maestro y amigo, CLAUDIO ACEVEDO, por su confianza, apoyo y eterna paciencia.

A SOLEDAD MORALES (profesora de Armonía), por su colaboración en los análisis.

A CRISTIAN GONZÁLEZ (ingeniero civil industrial y pianista), por su desinteresada colaboración.

A ANTONIO EISSMANN (publicista), por su inusitada ayuda en este trabajo.

A ARIEL HEISE (violista), por su copistería profesional y excelente disposición.

A CINDY HARCHA (amiga y bandoneonista chilena), por sus partituras, su experiencia, su apoyo y amistad incondicionales.

A CLAUDIO ARAVENA (pianista y profesor de música), por su libro de partituras y su fanatismo tanguero.

A EDGARDO PAGLIERA, (bibliotecario del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"), por su entusiasmo y generosidad.

A GRACIELA PARASKEVAÍDIS (musicóloga y compositora uruguaya/argentina) y CORIÚN AHARONIÁN (musicólogo y compositor uruguayo), por el fundamental aporte bibliográfico, el exclusivo material que nos brindaron, y por las hermosas conversaciones.

A PAULA MESA (musicóloga, compositora y cantante argentina), por sus valiosos escritos y entretenidas pláticas en La Plata - Buenos Aires.

A ALBERTO GIAIMO (pianista de tango, Sexteto de Raúl Garelo), por sus increíbles historias tangueras e inolvidables noches en Buenos Aires.

A ADRIANA DE LOS SANTOS (pianista argentina), por la tremenda hospitalidad de su casa, su lucidez, encanto y cariño.

A MARCELO OLIVERI y los muchachos de la Academia Porteña del Lunfardo (Buenos Aires), por su agraciado recibimiento, solidaridad y entrega.

A PUGLIESE.

*“Naturalmente, los tangos que no son famosos es porque no se lo merecen”.*

Enrique Santos Discépolo

## TABLA DE CONTENIDOS

	PÁGINA
<b>CUERPO PRELIMINAR</b>	
- CALIFICACIÓN	ii
- DEDICATORIA	iii
- AGRADECIMIENTOS	iv
- TABLA DE CONTENIDOS	vi
- RESUMEN	ix
<b>I. INTRODUCCIÓN</b>	1
1. FUNDAMENTACIÓN Y OBJETIVOS	
• A quién va dirigido este trabajo	2
• ¿Por qué el tango?	4
2. ASPECTOS METODOLÓGICOS	
• El proceso de investigación y las fuentes consultadas	7
• La selección de las temáticas armónicas	13
• Definición del repertorio	13
3. EL ANÁLISIS MUSICAL	
• Las temáticas armónicas que se escogieron	16
• Objetividad del estudio de la armonía	17
	vi

• Criterio de análisis en base a la armonía funcional	19
<b>4. ALGUNAS CONSIDERACIONES MUSICOLÓGICAS</b>	
• La temporalidad de los tangos	21
• Sobre el repertorio: los tipos de tango	22
• Las partituras de tango	25
<b>5. CONTEXTO DEL OBJETO DE ESTUDIO</b>	
• Definición y orígenes del tango	28
• Contexto histórico-social del tango	34
• Evolución del tango: un vistazo desde sus aspectos musicales	44
<b>6. OBSERVACIONES FINALES</b>	
• Para quien estudie este Seminario	54
• Sobre el texto en el tango	54
• Sobre la aparición y extensión de los ejemplos	55
• Sobre las partituras y las versiones fonográficas	56
<b>II. ANÁLISIS ARMÓNICO DE 23 TANGOS</b>	57
<b>1. MODULACIÓN</b>	58

	PÁGINA
2. PROGRESIONES ARMÓNICAS	72
3. INTERCAMBIO MODAL	80
4. ARMONÍA ALTERADA	102
5. RITMO ARMÓNICO	124
<b>III. CONCLUSIONES</b>	148
<b>ANEXO: lista de partituras analizadas</b>	157
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	162



## RESUMEN

El presente Seminario de Título es un trabajo de investigación sobre el uso de la armonía clásico-romántica en el lenguaje musical del repertorio de Tango. A través del análisis armónico de su discurso musical, hemos querido demostrar que este género logra constituir notables ejemplos para el estudio de ciertas temáticas específicas de la armonía, posibles de ser utilizados en el ejercicio de la docencia de esta asignatura básica para la formación musical especializada.

Para ello, se realizó un estudio exhaustivo sobre el Tango, su historia y evolución, su relevancia social y su estilística musical, cuya síntesis se expone en la Introducción de este escrito. Con respecto a la Armonía, abordamos las temáticas de Modulación, Progresiones Armónicas, Intercambio Modal, Armonía Alterada y Ritmo Armónico, ejemplificadas a través de 92 trozos musicales analizados, extraídos de 23 tangos.

Nuestro objetivo fundamental consiste en brindar un material didáctico de análisis armónico como un apoyo a la enseñanza de la Armonía, basado en un repertorio alternativo al tradicionalmente usado, en este caso de música popular urbana latinoamericana, que motive y estimule al estudiante en su aprendizaje.

# **I. INTRODUCCIÓN**

## **1. FUNDAMENTACIÓN Y OBJETIVOS**

### **A quién va dirigido este trabajo**

Este trabajo de investigación aspira a ser estudiado, analizado y practicado por profesores y alumnos de carreras musicales especializadas, que tienen la asignatura de Armonía presente en sus mallas curriculares o contenidos de ella en sus programas de estudio.

Aun cuando este universo de personas pueda ser de variada naturaleza – profesores de música titulados, profesores sin título que enseñan música debido a su vasta experiencia como intérpretes o compositores profesionales, profesores especializados en la teoría musical, alumnos de conservatorios de música, alumnos de pedagogía en música, alumnos de composición, alumnos de interpretación, etc. –, hemos querido concentrarnos en la realidad peculiar que experimentan los alumnos de la carrera de Licenciatura en Artes con mención en Teoría de la Música, de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y centrar a ellos el objetivo principal de este trabajo. Al mismo tiempo, el ser estudiantes egresados de esta Licenciatura, nos estimula a dirigir nuestras reflexiones primordiales a partir de este punto, lo que sintetiza en parte, nuestro anhelo de generar una propuesta de repertorio puntual para su utilización en cierto tramo de la enseñanza musical, y queriendo significar de esta forma un aporte sincero a lo que ha sido nuestro recorrido por el aprendizaje de la música.

Según pudimos constatar como estudiantes, la mayoría de los alumnos de esta Licenciatura proviene de un mundo sonoro esencialmente popular. Son jóvenes de un perfil relativamente definido en este sentido, que han formado sus intereses sobre la base de una audición, una práctica y una creación de lenguajes musicales autodidactas, que se identifican con diversos estilos de música popular, los cuales son parte de su entorno inmediato; músicas que se convierten en la banda sonora del tiempo que transcurre, transformándose a la vez en unpreciado elemento de su paisaje sonoro interno: una música que le pertenece.

Nos referimos a músicas populares que son de origen occidental, ante todo, desarrolladas en el profuso siglo XX. Y en su crisol de variedades estéticas nos hallamos con la indiscutible presencia de América Latina, sorprendiéndonos y enamorándonos de sus manifestaciones urbanas, su sonido mestizo, su riqueza original.

El estudiante llega ávido de conocimiento, de escuchar, tocar, componer, de participar de prácticas que le permitan comprender y vivir la música, es decir, de convertirse en músico. Nuestro Departamento de Música no ha considerado a la música popular en su enseñanza, y esto es un carencia para muchos estudiantes, limitándolos en su ejercicio musical y en el desarrollo de intereses personales importantes, ya que sólo los forma en aspectos teóricos, que pertenecen (en su génesis), a un repertorio casi exclusivamente docto y europeo, es decir, alejados de la realidad musical en que viven. Por fortuna, existen instancias puntuales de práctica y contacto colectivo con músicas actuales dentro de algunas carreras; sin embargo, consideramos que éstas son, aunque valiosas, insuficientes para la formación integral de un joven músico chileno y latinoamericano.

Madurando los conocimientos que como alumnos y egresados hemos adquirido a lo largo de los años, advertimos que casi todos los elementos del lenguaje musical que estudiamos, presentes en el vasto repertorio de música docta occidental, han sido aprendidos y reutilizados por la música popular del siglo XX, donde el caso particular de la música latinoamericana se transforma en un notable y condensado ejemplo de sincretismo artístico-musical.

A través de esta reflexión, hemos escogido el “mundo del tango”, como caso de música popular urbana latinoamericana, para una investigación en el área de la Armonía. De esta forma, podemos brindar una alternativa de repertorio de origen puramente popular, ante la carencia de referencias de este tipo de música al interior de la carrera que mencionamos y otras afines. Tenemos la certeza que el tango, así como otros géneros y estilos de música popular, puede ser un eficaz objeto de estudio para la música en general, y en este caso particular para el estudio de la Armonía Tradicional, basándose en el Análisis Armónico, que es el eje central del presente trabajo.

### **¿Por qué el tango?**

Entre todas las posibilidades de repertorio popular latinoamericano que pudimos escoger –cueca, tonada, bolero, son, vals peruano, samba, bossa nova, joropo, cumbia, etc. –, probablemente el tango es el género que más se lo identifica con una denominada “música de viejos”. Efectivamente, si indagamos al interior de nuestra sociedad –no sólo la chilena, sino también incluso dentro de la propia sociedad argentina actual–, el tango forma parte del imaginario auditivo de las antiguas generaciones. Muy frecuentemente, se puede apreciar que aquellas personas nacidas entre las décadas del 20’ al 60’, fueron criadas

en sus hogares con la música de fondo de la radio, donde se escuchaban tangos; o bien, participaron activamente de la época dorada de creación y difusión de este repertorio, bailando tango en las milongas<sup>1</sup> del barrio.

No obstante, el surgimiento paulatino de nuevas investigaciones sobre esta música en los últimos veinte años, es un síntoma de un movimiento reivindicativo del tango, situación que se está desarrollando no sólo en Argentina, sino también a nivel mundial, respondiendo a una curiosa vigencia del género, principalmente como un baile-danza popular que ha logrado identificar y conmover a múltiples naciones, culturas y generaciones<sup>2</sup>.

La atracción que sentimos por el tango, no sólo como investigadores y autores de este trabajo de Seminario, sino también como asiduos auditores de esta música, nos invita a ser parte de la tendencia al rescate del género. Esta actividad puede transformarse en una tarea apasionante y creativa, pues una breve visión sobre el estado del arte en cuanto a investigaciones musicológicas que se refieran a lo musical en el tango, nos revela una importante falencia en este sentido, situación que se encuentra disimulada por la enorme cantidad de escritos que hablan acerca de todos los aspectos extramusicales que rodean al tango<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Además de aquella música que forma parte de la familia del tango, se conoce como “milonga” al lugar donde se va a bailar el tango.

<sup>2</sup> Con respecto a la presencia del tango en el mundo, revisar íntegramente el libro de RAMÓN PELINSKI [43], *El tango nómada: ensayos sobre la diáspora del tango* (Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2000).

<sup>3</sup> Evidencias sobre esta realidad se hallan en el artículo de CORIÚN AHARONIÁN [3], “El tango: dificultades para su estudio objetivo” (Ponencia presentada en el International Symposium on Popular Music Studies, realizado en la Universidad de Gotemburgo, Suecia, 1984), pág. 1. Considerando aún los

Pese a su condición de “música de viejos”, consideramos que el tango posee diversas características estético-musicales –además de sus incuestionables valores literarios, artísticos y culturales<sup>4</sup>– que lo hace merecedor de una revaloración al interior del medio social actual, pudiendo ser redescubierto de manera interesante por las generaciones más jóvenes que realizan estudios especializados y profesionales en el ámbito musical. Queremos que nuestro trabajo sea un aporte en esta dirección, sobre el que estamos conscientes se trata de una investigación inédita en Chile, y forma parte del –hasta ahora– escaso número de escritos existentes que se refieren a lo musical en el tango.

---

años transcurridos desde que fue escrito, este documento clarifica la situación actual acerca de los estudios sobre el tango.

<sup>4</sup> Ver PABLO KOHAN [32], *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2010), pág. 9 (primer párrafo).

## 2. ASPECTOS METODOLÓGICOS

### El proceso de investigación y las fuentes consultadas

En una primera parte del proceso de investigación de este Seminario, teníamos claro tratar sobre el estudio del Tango –como repertorio– y la Armonía –como disciplina académica musical–. A partir de ahí, nos dedicamos a buscar el material necesario para emprender el estudio: fuentes bibliográficas (que se refirieran al tango y a la armonía) y musicales (el repertorio mismo). Fueron consultados diversos documentos que nos proporcionaron una notable cantidad de información, explorándose dos tipos de fuentes principales, resumidas así:

#### 1. Bibliográficas: consulta de material escrito.

- Textos cuyo tema central de estudio es la teoría musical, principalmente materias de armonía y análisis musical.
- Textos cuyo tema central de estudio es el tango.
- Partituras.

#### 2. Musicales: material de audio.

- Colecciones discográficas adquiridas para el estudio.
- Colecciones discográficas personales.

Las fuentes consultadas con contenido teórico-musical fueron obtenidas mayoritariamente en la Biblioteca de Música de la Facultad de Artes de la



Universidad de Chile, y en ellas se encuentran tanto aquellas que fueron material de apoyo en nuestra etapa de estudio como estudiantes de pregrado, como aquellas que fueron recomendadas por nuestro profesor guía y otros docentes. Dentro de esos textos se encuentran otros que fueron adquiridos de manera personal y que se transformaron en fuentes de consulta importante, al no haber existencias de éstos en la biblioteca mencionada anteriormente, o en otras pertenecientes a instituciones de educación superior que imparten carreras musicales.

Sobre la Armonía específicamente, encontramos y estudiamos numerosos tratados que intentan explicar y sistematizar una serie de reglas, excepciones, usos y prácticas comunes que son parte de esta disciplina, pero nos llamó la atención la escasísima presencia de escritos sobre análisis armónico, una actividad que consideramos herramienta fundamental a la hora de conocer sobre Armonía. Esta realidad nos motivó a que quisiéramos finalmente estudiar al tango desde un análisis armónico de su música, y de esta forma generar y contribuir con un trabajo de investigación que significara, al mismo tiempo, dar a conocer un repertorio nuevo para la actividad de análisis en la asignatura de Armonía.

Sobre el tango, comenzamos por reunir la mayor cantidad de grabaciones posibles para someterlas a una audición crítico-analítica desde el punto de vista de la Armonía. Poco a poco fuimos recopilando y escuchando una cifra cercana a 2500 tangos diferentes, lo que ayudó a compenetrarnos íntimamente con el género que queríamos estudiar; en cuanto a estas fuentes consultadas, el material obtenido proviene fundamentalmente de dos grandes existencias:

1. Colecciones de tangos editadas y adquiridas en Argentina:

- Colección “Troilo”, editada por Todotango, que contiene 514 temas, entre arreglos y composiciones de Aníbal Troilo, grabados por su orquesta durante toda su carrera.
- Colección “Tangos del alma”, que contiene 1200 temas de distintos autores, grabados por distintas orquestas de la época clásica del tango (compuestos anteriores a la década de 1950).

2. Colecciones particulares de tangos, en disco, cassette, CD, mp3, de distintos autores, grabados por distintas orquestas, que suman aproximadamente 800 temas.

En esta etapa de audición, generamos un catálogo de obras, lo que nos permitió tener una visión más clara sobre los diferentes períodos estilísticos del tango y una apreciación general sobre los principales cultores de esta música.

Paralelamente, realizamos una búsqueda y recopilación de partituras de tango, que fueron igualmente catalogadas y seleccionadas. Este trabajo se realizó en base al estudio de colecciones de partituras personales y particulares –que pertenecían a músicos y a personas que se desenvuelven en el ámbito musical o que son asiduas al tango–. Además, sobre esto mismo, fueron consultadas las bibliotecas de la Escuela Moderna de Música, y de la Escuela de Música de la Universidad ARCIS. En internet se revisaron los sitios web: “El portal del Tango” y “Todotango”, los que fueron de gran ayuda para la adquisición de partituras.

Al finalizar la etapa de audición intensiva, descubrimos que el lenguaje armónico utilizado en el tango es muy parecido –y en algunos casos, idéntico– al que encontramos en el repertorio de música docta, perteneciente al período clásico-romántico de Europa. La confirmación de esta posibilidad fue aclarada luego de investigar en libros especializados y leer distintos artículos, así como indagar en volúmenes que tratan sobre la historia del tango. Por otra parte, una bibliografía elemental nos permitió comprender los orígenes del fenómeno tanguero en tanto manifestación cultural, social, histórica y artística, definiendo además los variados elementos foráneos y criollos que aportaron en su nacimiento.

Las primeras búsquedas para este material, concentradas en Chile, tuvieron lugar en archivos pertenecientes a universidades e institutos, tales como, la Biblioteca de Música de la Facultad de Artes y la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Humanidades, ambas de la Universidad de Chile. Posteriormente, fueron consultadas las fuentes bibliográficas de la Pontificia Universidad Católica de Chile en las bibliotecas del Campus Oriente, Campus San Joaquín y Humanidades, encontrando en todas ellas textos relativos al tango, pero orientados hacia estudios históricos y sociales. Luego, se consultaron fuentes externas a instituciones de Educación Superior, como la Biblioteca Nacional de Chile, obteniendo resultados muy similares a los antes mencionados.

Más adelante, otro importantísimo caudal de información fue adquirido a través de un viaje a la ciudad de Buenos Aires, Argentina, donde se procedió a la consulta en terreno. Fueron visitadas las bibliotecas del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos

Vega”<sup>5</sup>, la Universidad Católica de Argentina, la Academia Nacional del Tango y la Academia Porteña del Lunfardo. Además, fueron consultadas distintas librerías de la ciudad, donde adquirimos gran cantidad de material bibliográfico especializado.

Descubrimos entonces, que los textos relacionados con el tango se abocan principalmente a su estudio desde perspectivas históricas, de sociedad, o mitos y leyendas en torno al tema, habiendo escasísimos ejemplos de trabajos cuyo objetivo sea lo musical<sup>6</sup>. Aprendimos, sin embargo, que el tango es un género

---

<sup>5</sup> Aclaremos la aparente redundancia de redacción en la mención de estas dos instituciones:

- Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”: depende de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, y fue fundado en 1931 por el destacado musicólogo argentino Carlos Vega; se ubica en la calle México 564, Barrio de San Telmo, Buenos Aires. Su página web: <<http://www.inmuvega.gov.ar/index2.html>>
- Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”: pertenece a la Universidad Católica Argentina, y fue fundado en 1966, en acuerdo con su voluntad testamentaria, pocos meses después de su fallecimiento; se encuentra en el Edificio "San Alberto Magno" de la Pontificia Universidad Católica Argentina, Av. Alicia Moreau de Justo 1500, Barrio de Puerto Madero, Buenos Aires. Su página web: <<http://www.uca.edu.ar/index.php//site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/artes-cs-musicales/institutos-y-centros/investigacion-musicologica>>

<sup>6</sup> Para efectos de este trabajo, aclaramos que investigar ‘lo musical’ implica un estudio de los elementos musicales del repertorio que nos compete, en términos de su lenguaje y de los diversos recursos que utiliza como medios de expresión. Nos referimos a aspectos musicales sintácticos, morfológicos y semánticos en la especificidad de sus discursos; al empleo de colores instrumentales en los diferentes estilos y su posible funcionalidad extramusical; al uso particular de los parámetros intensidad y articulación, como parte de una dimensión de la ejecución y de la escucha más significativas; y, finalmente, a las consideraciones estilísticas composicionales y las múltiples combinatorias en la definición autoral de los tangos, que tome en cuenta tanto las instancias compositivas mismas como las versiones interpretadas que de hagan de cada obra, entre otras cosas. Para un diagnóstico sobre la escasez de investigaciones en esta línea, ver CORIÚN AHARONIÁN [3], “El tango: dificultades para su estudio objetivo” (Ponencia presentada en el International Symposium on Popular Music Studies, realizado en la Universidad de Gotemburgo, Suecia, 1984), pág. 1. También, revisar los libros de LUIS

musical rioplatense, que se enmarca en un complejo cuadro de interrelaciones humanas y culturales latinoamericanas, de una época particularmente controversial, debido al continuo flujo de influencias raciales dispares, en medio de un período histórico que se caracterizó por sus radicales cambios económicos y sociales. La música del tango simbolizó en gran medida este panorama, y se distinguen en él principalmente fuentes culturales criollas, africanas<sup>7</sup> y europeas, donde ésta última fue desarrollada sobre todo luego de una importante inmigración<sup>8</sup> que el Río de la Plata recibiera desde mediados del siglo XIX, y que aportaría el fundamental lenguaje teórico-musical empleado en el tango: el sistema tonal, la melodía acompañada, su práctica armónica, su música de tradición escrita en gran parte de su repertorio y organología europea, entre otros elementos.

---

ADOLFO SIERRA [54], *Historia de la Orquesta Típica* (Buenos Aires: Corregidor, 1985), pág. 131; [55], *El tango romanza* (Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo, 1987), pág. 9-10; Además, ver PAULA MESA [34], “Análisis musical del origen y evolución del tango” (En línea: <[http://www.iigg.fsoc.uba.ar/Jovenes\\_investigadores/3JornadasJovenes/Templates/Eje%20identidad-alteridad/mesa-identidades.pdf](http://www.iigg.fsoc.uba.ar/Jovenes_investigadores/3JornadasJovenes/Templates/Eje%20identidad-alteridad/mesa-identidades.pdf)>), pág. 5.

<sup>7</sup> Debido a la polémica discusión sobre la influencia africana en la génesis del tango, recomendamos revisar íntegramente el libro de VICENTE ROSSI [49], *Cosas de negros* (Buenos Aires: Librería Hachette, 1958). Además, ver el libro de ERNESTO SÁBATO [51], *Tango, discusión y clave* (Buenos Aires: Losada, 1965), pág. 40-55. Podemos hallar interesantes conclusiones sobre los antecedentes culturales africanos y su relación con el tango en los inmejorables escritos del musicólogo argentino Carlos Vega; para ello, revisar CARLOS VEGA (Editor: Coriún Aharonián) [61], *Estudios para los orígenes del tango argentino* (1ª ed. Buenos Aires: Educa, 2007), pág. 32-36, 45-46, 53-54.

<sup>8</sup> Una visión clara y directa sobre la inmigración en el Río de La Plata, sus consecuencias y significaciones trascendentes en el tango, se pueden leer en CORIÚN AHARONIÁN [3], “El tango: dificultades para su estudio objetivo” (Ponencia presentada en el International Symposium on Popular Music Studies, realizado en la Universidad de Gotemburgo, Suecia, 1984), pág. 10.

## **La selección de las temáticas armónicas**

Concentrándonos luego en la armonía del tango, logramos hacer una selección de las temáticas armónicas presentes en las audiciones. Para ello, nuestro criterio estuvo basado en tres aspectos:

1. Encontrar procedimientos armónicos comunes al repertorio total del tango, que nos permitiera abordarlos abiertamente como parte de lo que creemos constituye un estilo propio tanguero.
2. Identificar problemáticas armónicas que son estudiadas en la asignatura de Armonía, y que habitualmente se plantean desde un repertorio docto europeo.
3. Definir algunas temáticas armónicas que no son suficientemente profundizadas en el estudio común de la Armonía.

De esta forma, llegamos a la síntesis de cinco temáticas de la Armonía: Modulación, Progresiones Armónicas, Intercambio Modal, Armonía Alterada, y Ritmo Armónico.

### **Definición del repertorio**

Quisimos identificar, analizar y ejemplificar estas prácticas armónicas descritas en el repertorio que escuchamos. Sin embargo, era muy difícil escoger sólo una cantidad definida de piezas para exponerlas en el trabajo, más aún cuando las casi 2500 músicas de tango audicionadas son un estrecho número

frente a las decenas de miles de creaciones del género que se han compuesto a lo largo de los años.

Fue en uno de los libros sobre Tango donde nos encontramos con la sabia frase del poeta, compositor, actor, dramaturgo, director de cine y tangómano<sup>9</sup> Enrique Santos Discépolo, quien dijo: “Naturalmente, los tangos que no son famosos es porque no se lo merecen”<sup>10</sup>. La reflexión que nos indujo esta afirmación, nos permitió verificar que de todos los tangos que habíamos escuchado, los más famosos eran precisamente los que tenían siempre presente en su música la mayoría de las temáticas -o a veces todas- que elegimos para esta investigación. Así, confirmamos la frase de Discépolo, en el sentido que los tangos más famosos tenían sin duda, y generalmente, mayor complejidad compositiva.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Sobre la “tangología”, ver concepto utilizado por José Gobello, citado en el prólogo del libro de HORACIO FERRER [20], *El tango, su historia y evolución* (Buenos Aires: Editorial A. Peña Lillo, 1999), pág. 11.

<sup>10</sup> Citado en CARLOS MINA [37], *Tango, la mezcla milagrosa (1917-1956)* (Buenos Aires: Sudamericana, 2007), pág. 25. A su vez, el autor de este libro adjunta la siguiente nota a la frase citada: “Citado por De Lara, Tomás y Roncetti de Panti, Inés, *El tema del tango en la literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981”, pág. 354.

<sup>11</sup> Todo esto, por supuesto, sin perjuicio de reconocer que muchos de los tangos menos famosos, sobretudo aquellos que provienen del repertorio instrumental, son inmensamente complejos y cargados de importantísimos rasgos de innovación estilística y vanguardia (como pudieran ser algunas composiciones de Pedro Maffia, Alfredo Gobbi, Emilio Balcarce, Osvaldo Ruggiero, Osvaldo Pugliese, Horacio Salgán o Eduardo Rovira, por ejemplo). Sin embargo, hemos intentado definir un conjunto de temáticas armónicas que se adecúen al ejercicio de análisis armónico clásico-romántico, propuesto por las asignaturas de Armonía impartidas en las instituciones formales de educación musical. Aquellas composiciones de tango más sofisticadas o avanzadas en su elaboración (tanto desde el punto de vista armónico como melódico, rítmico, colorístico, organológico, etc.), no han sido, entonces, las más idóneas para la realización de esta actividad específica.

Nuestro universo del objeto de estudio quedó reducido, entonces, a 23 tangos, considerados inmortales dentro de su historia musical<sup>12</sup>. Sobre ellos, realizamos un acucioso análisis armónico, exponiendo y explicando sus problemáticas con distintos ejemplos.

Es importante aclarar que, si bien todos los tangos escogidos son célebres, hemos dejado fuera muchos de los más escuchados masivamente, por no ser completamente ideales para nuestra investigación desde el punto de vista armónico, de la misma manera que hemos incorporado un par de los no tan populares. Nuestro propósito es brindar un repertorio de obras para su análisis armónico; no intentamos realizar una estimación objetiva de cuáles son los tangos más famosos o con mayor valor estético para el tango<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Veinte de estas obras son mencionadas en HORACIO FERRER y OSCAR DEL PRIORE [21], *Inventario del tango* (2 vol. Argentina: Fondo Nacional de las Artes, 1999), tomo 1, págs. 164, 187, 192, 207, 215, 219, 223; tomo 2, págs. 256, 260, 268, 271, 275, 279, 283, 295, 325, 329, 353. Once de estas obras aparecen también en la parte final llamada “Ciento un tangos para una antología”, del libro de RAFAEL FLORES [23], *El tango, desde el umbral hacia adentro* (Madrid: Catriel, 2000), págs. 148-152.

<sup>13</sup> Algunas aclaraciones adicionales acerca del criterio de selección del repertorio, en notas al pie n° 11 y 18.



### **3. EL ANÁLISIS MUSICAL**

#### **Las temáticas armónicas que se escogieron**

Después de haber escuchado exhaustivamente un amplio repertorio de tango argentino, pudimos concluir que los más valiosos aportes que éste nos brindaba para el estudio sistemático de la Armonía desde el análisis, se resumen en cinco temáticas, que le dan nombre a los capítulos del cuerpo principal de este Seminario:

- I. Modulación
- II. Progresiones Armónicas
- III. Intercambio Modal.
- IV. Armonía Alterada.
- V. Ritmo Armónico.

Estos temas están siempre presentes en la mayoría de los tangos y van configurando en su conjunto un estilo armónico tanguero, con características propias en el uso específico de cada uno de estos aspectos de la Armonía y que son ejemplificados en este trabajo. Al mismo tiempo, si bien el tango tiene sus procedimientos particulares para la utilización de estos recursos armónicos, los casos expuestos sirven como óptimos ejemplos musicales para el análisis armónico, especialmente de las cinco temáticas ya mencionadas, de la misma

manera que se estudia a los compositores del período clásico-romántico europeo.

### **Objetividad del estudio de la armonía**

Muchos de los ejemplos que aparecerán en el cuerpo principal de este Seminario sugieren un grado de dificultad de análisis, debido a que muchas veces éstos se asocian a términos propios de la Armonía, que difieren entre los tratados consultados para este propósito. Mucha de esta terminología puede, en algunos casos, divergir en su significado y, por tanto, en su uso; en otros casos, varios términos distintos convergen en una definición concreta, haciendo dificultoso encontrar términos que puedan ser utilizados y aprehendidos universalmente. En parte, este defecto en el estudio de la Armonía provoca finalmente que el mismo se incline excesivamente al uso prescriptivo de ésta, basándose en reglas, normas, prohibiciones y excepciones, extraídas de distintos tratados y métodos, y que deben ser aplicadas de manera estricta, los cuales en muchos casos tratan el estudio de la Armonía de manera parcial, refiriéndose a áreas reducidas<sup>14</sup>. Como consecuencia, el estudio del mismo se torna artificial y fuera de toda comprensión artística del fenómeno musical, restándole objetividad al estudio y finalmente, invalidándolo. En palabras de Horacio Salgán, respecto al uso de la armonía en el tango: “[...] no deben usarse los enlaces de acordes en el mismo orden en que son usados en otros géneros, ya que cierta manera de enlazar los acordes se asocia

---

<sup>14</sup> DIETHER DE LA MOTTE [15], *Armonía* (Barcelona: Idea Books, S. A., 1998), pág. XV.

inmediatamente con un género determinado, lo que da como resultado un híbrido”<sup>15</sup>.

Es conveniente aclarar desde un inicio, que este trabajo es de naturaleza descriptiva, es decir, todo el conocimiento que se obtiene del tango como objeto de análisis armónico, ayuda tanto al docente como al estudiante a centrar el estudio de esta área de la teoría musical en la música misma como arte. Partiendo desde la base, como señala Piston, que la teoría musical “es una colección sistematizada de deducciones resumidas a partir de la observación de la práctica de los compositores durante un largo tiempo, e intenta exponer lo que es o ha sido su práctica común”<sup>16</sup>, nuestro trabajo, y a diferencia de la mayor parte del estudio sobre la armonía, intentará seguir el camino lógico de introducirse en la práctica musical del tango, para luego analizar y elevar todas las deducciones que se definan a partir del uso de la armonía en este estilo. Aun cuando la presencia armónica en el tango responde a una permanencia histórica de una práctica común que proviene de la tradición clásico-romántica, ésta tiene en sí misma una riqueza que también la distingue de otros estilos y acaso le otorga identidad, de modo que intentar explicar el tango desde la perspectiva de la armonía prescriptiva, mencionada y explicada anteriormente, no siempre tiene asidero.

---

<sup>15</sup> HORACIO SALGÁN [53], *Curso de tango* (2ª ed. Buenos Aires: Editorial privada, 2001), pág. 52.

<sup>16</sup> WALTER PISTON [45], *Armonía* (Barcelona: Idea Books, 2001), pág. VII.

## **Criterios de análisis en base a la armonía funcional**

Los ejemplos de tangos que serán expuestos en esta investigación, contienen elementos suficientes para plantear criterios de análisis, basados en la armonía funcional propia del sistema tonal:

1. Se constata el uso de los materiales sonoros más característicos de la música: intervalos que conforman escalas (mayores y menores) y acordes. Estos últimos se relacionan entre sí a través de funciones armónicas, jerarquizándose tonalmente en base a sus especies. Lo anterior, responde a usos que son propios de la práctica común de la armonía tonal. Los enlaces de acordes, y la calidad de éstos, dan como resultado sucesiones con sus respectivas funciones armónicas, que son características de la música tonal, tanto en el modo mayor como en el menor.
2. Aun cuando la teoría musical establece tipos de enlace de acordes claros y estrictos, basados en la armonía coral a 4 voces, en el tango prevalece mayormente el uso de la armonía tonal con características instrumentales, lo cual implica una utilización de estos enlaces de un modo más libre y acorde a los recursos de este estilo. Esta práctica, pese a no ser rigurosa de acuerdo a los preceptos de la teoría musical, es común en este tipo de creaciones. Efectivamente, dentro de la ejecución instrumental del tango, Salgán afirma que “considerando [...] la sonoridad imprecisa resultante de la suma de los instrumentos, no se tienen en cuenta por ser casi imperceptibles,

las marchas o doblamientos considerados incorrectos por la Armonía Escolástica<sup>17</sup>.

3. La armonía estricta, que es base del estudio en esta área de la teoría musical, se basa en 4 voces fundamentales. En el tango, el uso instrumental de la armonía implica que los registros de los instrumentos musicales sean más amplios que los registros habituales de las voces de la armonía. No obstante, es posible analizar y reducir estas voces a registros más acotados, para efectos didácticos en la enseñanza de la armonía tradicional.

De acuerdo a lo anteriormente expuesto, ha sido necesario establecer de manera simultánea un criterio polifónico para el análisis armónico, debido a que un análisis vertical de las voces limita las posibles interpretaciones de la continuidad del discurso musical. Así, es posible encontrar en los ejemplos algunos compases con una sola función armónica, que se constituye a través de voces que no aparecen todas en el tiempo fuerte, sino que el conjunto de ellas nos da la sensación armónica que se expone en el trozo musical.

---

<sup>17</sup> HORACIO SALGÁN [53], *Curso de tango* (2ª ed. Buenos Aires: Editorial privada, 2001), pág. 133.

## 4. ALGUNAS CONSIDERACIONES MUSICOLÓGICAS

### La temporalidad de los tangos

Los ejemplos que escogimos para este Seminario son parte de diferentes períodos de la historia del tango. Hemos trabajado sobre partituras compuestas principalmente desde los comienzos de la Guardia Nueva (década de 1920), hasta el surgimiento de la vanguardia en el género o el también denominado “tango contemporáneo”, con la obra de Astor Piazzolla (década de 1960). Por razones absolutamente estilísticas, han quedado fuera las obras pertenecientes a la Guardia Vieja (1890 a 1920 aproximadamente), debido a que su tratamiento armónico resulta impropio para nuestros planteamientos temáticos<sup>18</sup>.

Esta selección nos ha permitido, por una parte, constatar algunas tendencias que son comunes y transversales a los distintos períodos en el uso de la armonía y, por otra, encontrar discursos armónicos particulares que pueden identificarse con compositores célebres del tango, reconocidos por su invaluable aporte a la evolución del género.

---

<sup>18</sup> En su mayoría, el repertorio de la Guardia Vieja utiliza armonías sencillas, desenvolviéndose generalmente entre los acordes principales –I, IV y V grados– y reemplazos básicos de ellos, sobre principios de *predicibilidad* y *diatonismo*, entre otros (revisar estos términos en PAULA MESA, “La Guardia Vieja del Tango: los aportes de músicos de formación académica”. [en línea] En: <minamartini@yahoo.es> domingo 28 de marzo 2010 <paumesa71@gmail.com>). Es difícil hallar acordes alterados, o instancias de ritmos armónicos irregulares, por ejemplo, en los tangos de esta época. Las temáticas armónicas escogidas para este trabajo de Seminario, abundan en obras posteriores a la Guardia Vieja, por lo que ha sido más fluido el proceso de análisis sobre esas obras, con fines didácticos.

## Sobre el repertorio: los tipos de tango

Las 23 músicas de tango analizadas en este Seminario, son un conjunto de composiciones que se adscriben a lo que podríamos considerar la familia del repertorio de tango, en donde se pueden advertir cuatro tipos de variedades<sup>19</sup>:

1. Tango-canción: se trata de tango cantado, y “se caracteriza por sus temas melódicos simples y cantables”<sup>20</sup>.
2. Tango-romanza<sup>21</sup>: es el tango meramente instrumental (que no lleva letra), ejecutado íntegramente por la orquesta típica, “compuesto sobre temas melódicos con gran complejidad armónica que no se prestan para ser cantadas”<sup>22</sup>. Son los tangos que presentan elaboraciones composicionales más complejas, “que requieren de un obligado tratamiento armónico, tangos para ser oídos en concierto”<sup>23</sup>.
3. Tango-milonga: en palabras de Ferrer, “no se trata, como frecuentemente se sostiene, de un tango tocado en forma rápida. Es una variedad desarrollada –preferentemente- en base a temas

---

<sup>19</sup> Parcialmente, nos hemos basado en la clasificación que se realiza en el libro HORACIO FERRER [20], *El tango, su historia y evolución* (Buenos Aires: Editorial A. Peña Lillo, 1999), págs. 49, 94-95.

<sup>20</sup> Op. Cit, pág. 95; también en RAFAEL FLORES [23], *El tango, desde el umbral hacia adentro* (Madrid: Catriel, 2000), pág. 69-73

<sup>21</sup> Ver HORACIO FERRER [20], pág. 95; ver también RAFAEL FLORES [23], pág. 61.

<sup>22</sup> Ver HORACIO FERRER [20], pág. 95.

<sup>23</sup> Ver RAFAEL FLORES [23], pág. 61.

fuertemente rítmicos”<sup>24</sup>. En el amplio repertorio tanguero, podemos encontrar ejemplos de tango-milonga cantada e instrumental. Muchas veces también se les llama sólo “milonga”, aunque esto puede generar confusiones sobre este tipo de música y aquella que participó precisamente en el origen del tango, llamada también “milonga”<sup>25</sup>.

4. Vals porteño: también conocido como “vals tanguedo” o “tango valseado”, es el nexa entre el tango y el vals europeo difundido por toda Latinoamérica<sup>26</sup>.

Del universo de 23 tangos, 16 son tango-canción, 4 son tango-romanza, 2 son tango-milonga (cantados) y uno es vals porteño (cantado).

Algunas consideraciones o excepciones dignas de mencionar:

- “*Adiós Nonino*” (Astor Piazzolla), no es precisamente un tango-romanza, a pesar de ser instrumental, ya que la estética de las composiciones de

---

<sup>24</sup> Ver HORACIO FERRER [20], *El tango, su historia y evolución* (Buenos Aires: Editorial A. Peña Lillo, 1999), pág. 94.

<sup>25</sup> Ver VICENTE ROSSI [49], *Cosas de negros* (Buenos Aires: Librería Hachette, 1958), págs. 114-120; CARLOS VEGA [58], *Danzas y canciones argentinas: teorías e investigaciones. Un ensayo sobre el tango* (Buenos Aires: Ricordi, 1936), págs. 259-264. Para profundizar sobre la “Milonga”, revisar también el capítulo completo “La Milonga”, del libro de VICENTE ROSSI [49] citado; ROBERTO SELLES, *La Milonga* (Colección “Historia del Tango, vol. 12”, Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1978), págs. 2077-2118.

<sup>26</sup> Si bien Horacio Ferrer no considera a este tipo de repertorio como parte de la familia del tango, hemos querido incluirlo dentro de las especies musicales afines, ya que sus características estéticas se acercan indudablemente a la práctica del tango. Para mayores antecedentes sobre el “vals porteño”, revisar SEBASTIÁN PIANA, “Del vals al vals criollo y al vals ‘porteño’”(Colección *Historia del Tango*, vol. 12, Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1978), págs. 2175-2214.



este músico se acerca más a los que algunos han denominado como “tango contemporáneo”<sup>27</sup> o “tango nuevo”<sup>28</sup>, que es diferente a los tangos compuestos antes de Piazzolla.

- “*Jacinto Chiclana*” (Astor Piazzolla / Horacio Ferrer), tiene un tratamiento distinto del usual estilo del tango-milonga, en cuanto a su tempo principalmente; sin embargo, podríamos considerarlo como una milonga en el sentido más primigenio, ya que se asemeja a la práctica de la milonga más antigua o folklórica<sup>29</sup>.
- “*La casita de mis viejos*” (Juan Carlos Cobián / Enrique Cadícamo), lo hemos considerado como un tango-canción, aunque Horacio Ferrer se refiere a esta obra como tango-milonga<sup>30</sup>.
- “*El día que me quieras*” (Carlos Gardel / Alfredo Le Pera), es en estricto rigor una canción, interpretada con un estilo tanguero característico del tango-canción, por lo que es considerada como un tango cantado, pero no constituye formalmente un claro ejemplo de esta variedad de tango.
- “*Mi Buenos Aires querido*” (Carlos Gardel / Alfredo Le Pera), es una muestra de la especie musical llamada “estilo” o “triste”, que conformaba

---

<sup>27</sup> RAFAEL FLORES [23], *El tango, desde el umbral hacia adentro* (Madrid: Catriel, 2000), pág. 89.

<sup>28</sup> RAMÓN PELINSKI [44], “Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística” (En línea: <<http://www.pelinski.name/pdf/piazzolla.pdf>>), pág. 1.

<sup>29</sup> VICENTE ROSSI [49], *Cosas de negros* (Buenos Aires: Librería Hachette, 1958), págs. 114-120.

<sup>30</sup> Ver HORACIO FERRER [20], *El tango, su historia y evolución* (Buenos Aires: Editorial A. Peña Lillo, 1999), pág. 95.

la mayor parte del repertorio que cantaba Gardel antes de hacerse conocido como cantante de tangos.<sup>31</sup>

## Las partituras de tango

En general, la mayoría de las partituras de tango impresas disponibles (en ediciones formales) están escritas para piano, a modo de reducción. Esto obedece a necesidades y prácticas específicas que acompañaron el desarrollo del género. Por una parte, el auge del tango hacia la segunda década del siglo XX en la alta sociedad porteña bonaerense, luego de largos años de ser excluido debido a sus connotaciones marginales hacia fines del siglo XIX, creó la demanda de editar en partituras versiones para piano de los tangos más conocidos, para que pudieran ser interpretadas al interior del hogar, recreando la vida de salón. Muchas veces, los compositores de los tangos no eran los encargados de reducir al piano su creación, debido a su falta de conocimientos musicales formales, y fueron otros los que realizaron la transcripción al piano de esta música. Comúnmente, como ocurre en la música popular, se trataba de una práctica musical de tradición oral, en el sentido que las piezas se fueron construyendo entre los protagonistas ejecutantes del género (en un comienzo como solistas en la guitarra, en pequeños ensambles o dúos, hasta evolucionar

---

<sup>31</sup> Sobre la naturaleza encubierta del “estilo” en composiciones como esta, ver CORIÚN AHARONIÁN [3], “El tango: dificultades para su estudio objetivo” (Ponencia presentada en el International Symposium on Popular Music Studies, realizado en la Universidad de Gotemburgo, Suecia, 1984), pág. 5-6. Sobre el género musical llamado “estilo”, revisar LAURO AYESTARÁN [5], *El folklore musical uruguayo* (Montevideo: Arca, 1967), pág. 29-41; VICENTE ROSSI [49] *Cosas de negros* (Buenos Aires: Librería Hachette, 1958), pág. 246-248. Otros antecedentes sobre el “triste”, en CARLOS VEGA [60], “Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos” (En *Revista Musical Chilena*, LI/188-1997, Santiago: Universidad de Chile), pág. 93-95.

en la conformación de la “orquesta típica”); además, las diferentes versiones de una misma composición eran habituales entre los variados conjuntos.

Por otra parte, la cualificación académico-musical que experimentaron un número importante de músicos tangueros a partir de la Guardia Nueva (desde mediados de la década del 20'), permitió que los propios compositores de tango escribieran su música, generalmente en reducciones para piano, las que servirían sólo de guía para la ejecución general de la música en la orquesta, ya que los arreglos para cada instrumento muchas veces no se escribían en partituras. Con excepción de la labor específica de los “arregladores” en el tango (función que cumplieron también algunos compositores e intérpretes), no se usaba demasiado la escritura del tango para otros instrumentos. En todo caso, no se trata que no se hayan escrito las partes de cada color instrumental, sino que éstas no eran imprescindibles para la práctica musical y no fueron mayormente difundidas fuera del grupo de músicos para el cual fue creado el arreglo, o bien su circulación desvirtuó las versiones originales escritas.

Actualmente, resulta muy difícil encontrar arreglos orquestales completos de alguna composición para orquesta típica<sup>32</sup>, y generalmente las partes más disponibles entre los actuales intérpretes de tango son las creadas para bandoneón, las cuales se han conservado y ejecutado a través de las décadas, transmitiéndose y enseñándose de maestros a discípulos de este instrumento,

---

<sup>32</sup> En este sentido, se destacan los valiosos trabajos de HORACIO SALGÁN [53], *Curso de tango* (2ª ed. Buenos Aires: Editorial privada, 2001), donde expone, desde su punto de vista, los diversos estilos interpretativos del tango en cada instrumento de la orquesta típica, y su reciente publicación *Arreglos para orquesta típica, manuscritos originales* (Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional / TangoVía, 2008), que contiene arreglos completos para orquesta típica de varias obras, escritos por el autor. En la misma línea, sobresale también el trabajo de JULIÁN PERALTA, *La Orquesta Típica. Mecánica y Aplicación de los fundamentos técnicos del Tango* (Buenos Aires: el autor, 2008).

quizás por la fuerte presencia que tiene al interior de la orquesta como solista y, más aún, como definidor de un sonido característico del tango.

## 5. CONTEXTO DEL OBJETO DE ESTUDIO<sup>33</sup>

### Definición y orígenes del tango

El tango es una especie musical (o género) y una danza, con origen en ambas riberas del Río de La Plata. Se lo considera dentro de la Música Popular Latinoamericana, y su desarrollo se extiende desde fines del siglo XIX hasta nuestros días. Simboliza un amplio crisol de complejidades artísticas, humanistas, emocionales y existenciales que identifican al hombre del siglo XX: constituye un concepto, un sentir, una filosofía de vida, una inspiración, una identidad para un ser humano tan heterogéneo como lo ha sido su origen y su divulgación.

Con enorme elocuencia, el musicólogo argentino Carlos Vega<sup>34</sup> define al tango argentino como “un episodio coreográfico-musical que germina y se abre en una de las antiguas corrientes de la danza occidental”<sup>35</sup>; agrega que “es un hecho de ‘fin de siglo’”<sup>36</sup>, debido a que su gestación se remonta a lo profundo del siglo XIX, naciendo en diferentes espacios de encuentro bailable social.

---

<sup>33</sup> La siguiente sección pretende realizar un recorrido general sobre el contexto del tango, en términos históricos, culturales, sociales, artísticos y estilísticos; para ello, nos servimos de una amplia bibliografía especializada, que ha sido debidamente citada y referida.

<sup>34</sup> Carlos Vega (Cañuelas 1898 – Buenos Aires, 1966).

<sup>35</sup> CARLOS VEGA (Editor: Coriún Aharonián) [61], *Estudios para los orígenes del tango argentino* (1ª ed. Buenos Aires: Educa, 2007), pág. 29.

<sup>36</sup> Op. cit., [61], pág. 33.

El origen de la palabra “tango” ha sido motivo de largas y múltiples investigaciones, dando como resultado variadas evidencias y puntos de vista sobre la verdadera naturaleza de este vocablo. En palabras de Tulio Carella: “Cuando se inicia el estudio del tango, se encuentra el primer impedimento: una palabra que ha provocado muchos desaciertos. El término ‘tango’ admite innumerables explicaciones que se contradicen y oscurecen mutuamente”<sup>37</sup>. Sin embargo, existe la tendencia generalizada a concebir que el origen del vocablo radique en una fuente primordialmente africana<sup>38</sup>.

A pesar de ello, la influencia negra en el tango, ha quedado aparentemente al margen de la historia. Efectivamente, los dos más importantes musicólogos rioplatenses se opusieron a la influencia de la música africana en el tango, demostrando una postura contraria a historiadores o escritores como Vicente Rossi o los hermanos Bates. El musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán<sup>39</sup> menciona lo siguiente: “Aunque es poco lo que se ha podido recopilar, la música africana tiene caracteres generales distintos al tango. Por otra parte, un hecho cultural puede tener continente y contenido de diferente origen [...]. Los negros cuya presencia efectiva en el Plata puede estimarse desde la primera mitad del siglo XVII, nunca realizaron –salvo excepcionalmente y en intimidad– sus auténticas danzas y canciones, por su carácter ritual”<sup>40</sup>. Por su parte,

---

<sup>37</sup> Citado por ERNESTO SÁBATO [51], *Tango, discusión y clave* (Buenos Aires: Losada, 1965), pág. 37.

<sup>38</sup> Sobre el origen de la palabra “tango”, destacamos dos trabajos: el capítulo “Las especies homónimas y afines”, de la primera parte del libro de CARLOS VEGA (Editor: Coriún Aharonián) [61], *Estudios para los orígenes del tango argentino* (1ª ed. Buenos Aires: Educa, 2007), págs. 31-36; el capítulo “Tango, vocablo controvertido”, de José Gobello, del libro de *La Historia del Tango*, vol. 1 (Buenos Aires: Corregidor, 1976), pág. 133-144.

<sup>39</sup> Lauro Ayestarán (Montevideo, 1913 – 1966).

<sup>40</sup> Citado por ERNESTO SÁBATO [51], *Tango, discusión y clave* (Buenos Aires: Losada, 1965), pág. 50.

Carlos Vega sostiene que “un cancionero puede recibir la influencia de otro a condición de que exista algo común, de que no se dé un abismo sentimental entre ellos. Pero la música de los negros no pudo despertar evidentemente en los criollos las apetencias necesarias para su adopción”<sup>41</sup>. Con todo, existen estudios efectuados a partir de la década de 1990, en los que se propone la influencia africana en la música popular rioplatense<sup>42</sup>.

Apartándonos un poco de esta discusión, podemos afirmar que los orígenes musicales del tango pertenecen de una compleja historia de relaciones de intercambio recíproco entre algunas músicas americanas y europeas, durante el siglo XIX, como parte de una práctica de la danza en las distintas sociedades. En aquella época, se difundían en América Latina distintas especies musicales de procedencia híbrida, como la “habanera”, mezcladas con la incipiente “zarzuela”, proveniente de España, y los gravitantes sonidos del “candombe” y otras manifestaciones musicales típicas de los grupos humanos afroamericanos; en las riberas del Río de La Plata, todo este ambiente sonoro se combinó además con la canción criolla, que se identificaba principalmente con la “payada”, la “milonga” y el “estilo”. Se trataba de músicas que, pese a ser bailadas en América, portaban al mismo tiempo algunas características propias de la tradición europea: nos referimos a la fuerte presencia del vals, la polka y la mazurca. La conjunción de todos estos elementos dispares, provocó que desde

---

<sup>41</sup> Citado por ERNESTO SÁBATO [51], *Tango, discusión y clave* (Buenos Aires: Losada, 1965), pág. 50.

<sup>42</sup> Si bien no existe suficiente material musical que pueda afirmar la tesis que el tango es en su origen africano, sí existen bastantes documentos iconográficos que muestra el quehacer de la población africana en Argentina, en particular la que se concentraba en la cuenca del Plata: sus tradiciones, costumbres, organología y bailes, los cuales dan claramente una idea de cómo pudieron haber sido los candombes o bailes de carnaval en el s. XIX. Sobre todo esto, revisar el texto de NORBERTO PABLO CIRIO [11], “La música afroargentina a través de la documentación iconográfica” (En *Ensayos. Historia y teoría del arte*, n° 13, diciembre-2007), págs. 127-135.

antiguas épocas decimonónicas se hablara del “tango” alrededor del continente, y llegara incluso a formar parte del mundo sonoro español -al estar los americanos todavía ligados con la principal nación colonizadora del continente. Así, es posible encontrar en numerosos documentos de distinta naturaleza, referencias al “tango gitano”, el “tango cubano”, el “tango americano”, el “tango africano”, “el tango brasileño” o “maxixe”<sup>43</sup>, etc., además del “tango español” y el “tango andaluz”<sup>44</sup>.

Aun cuando “todavía hoy los especialistas discuten si en la elaboración del tango prevalecieron los ingredientes hispánicos o los africanos”<sup>45</sup>, resumamos, entonces, que antes del establecimiento definitivo de un “tango rioplatense” o un “tango argentino”, circulaban piezas musicales que se identificaban hasta ese momento con otras especies, siendo de las más influyentes las que venían de España, que a su vez eran reciclajes de géneros primigenios americanos de otros tiempos. Carlos Vega nos indica que “el tango argentino es la continuación porteña del tango andaluz”<sup>46</sup>.

Ciertamente, durante el siglo XIX, en épocas de complejo intercambio cultural, las exitosas giras que las compañías españolas de zarzuela realizaban

---

<sup>43</sup> Son notables en este repertorio las composiciones realizadas por el brasileño Ernesto Nazareth (Río de Janeiro, 1863 – Jacarepaguá, 1934). Además, una audición atenta nos permitirá percibir influencias del “tango brasileño” o “maxixe” en otros géneros como el “choro” o el “samba” en Brasil.

<sup>44</sup> Estudios exhaustivos al respecto se encuentran íntegramente en el libro de CARLOS VEGA (Editor: Coriún Aharonián) [61], *Estudios para los orígenes del tango argentino* (1ª ed. Buenos Aires: Educa, 2007).

<sup>45</sup> JOSÉ GOBELLO [25], *Breve historia crítica del tango* (Buenos Aires: Corregidor, 1999), pág. 18.

<sup>46</sup> Citado en la publicación de OSCAR DEL PRIORE [16], *El tango, de Villoldo a Piazzolla* (En *Crisis*, nº 13-1975, Buenos Aires), pág. 4.



por nuestro continente, permitieron un fluido diálogo entre las manifestaciones musicales americanas y europeas. El célebre músico y director de orquesta Julio De Caro, nos cuenta: “En nuestros teatros actuaban compañías españolas de zarzuela que, entre las canciones que importaban al país, traían el ‘tango andaluz’ [...] que se difunde enormemente en nuestra ciudad (de Buenos Aires) [...]. Conviven en este especial momento el ‘tango andaluz’, la ‘habanera’ y la ‘milonga’, tres formas de distinta procedencia, aunque de corte melódico similar, entroncadas todas ellas en el mismo ritmo, acompañamiento también usado en otras canciones, danzas y contradanzas”<sup>47</sup>.

Sobre los mismos hechos, Carlos Vega nos entrega un panorama más completo, que interpreta además la coyuntura social del momento y las necesidades musicales implícitas, dentro del conjunto de elementos simultáneos que interactúan en esos días: “La gran actividad de los centros porteños necesitaba música con toda urgencia, y la música popular se publica excepcionalmente [...]. Los bailarines prefieren ese (tipo) ritmo para su lucimiento [...]. El tango andaluz, que (había) perdido su coreografía individual de origen por falta de ambiente local [...], famoso en la calle, molido por los organitos, entra en las orquestas exhaustas de habaneras y milongas”<sup>48</sup>.

Con vehemencia, Carlos Vega nos sugiere: “Siempre hay que tener presente que el hecho real es anterior al documento”<sup>49</sup>; en este sentido, debemos estar

---

<sup>47</sup> Citado en la publicación de OSCAR DEL PRIORE [16], *El tango, de Villoldo a Piazzolla* (En *Crisis*, n° 13-1975, Buenos Aires), pág. 12.

<sup>48</sup> CARLOS VEGA [58], *Danzas y canciones argentinas: teorías e investigaciones. Un ensayo sobre el tango* (Buenos Aires: Ricordi, 1936), pág. 265.

<sup>49</sup> Ibid.

conscientes de los procesos culturales y musicales que en este escenario se vivieron. Si bien “lo cierto es que en 1897, la zarzuela presenta sus cortes y quebradas en los patios de los conventillos”<sup>50</sup>, también es verdad lo que afirma Vega, al insistir en que “no sabemos ni sabremos cuándo y dónde ocurrió, pero es un hecho incuestionable que el tango andaluz no se bailó aquí al principio, y que después adoptó el juego local, hasta hoy”<sup>51</sup>. Correspondiente a los mismos años a que nos referimos, la influencia del gaucho<sup>52</sup> en los domésticos escenarios de entretenimiento rioplatense marcó también un rasgo crucial: el gaucho es el “payador”, representativo de la poesía de carácter trovadoresco local. La “payada” es, en esencia, expresión oral pura, improvisada, que se da siempre en el campo y cuyos temas son, generalmente, de carácter pastoril. Al llegar a la ciudad –producto de las políticas inmigratorias que obligaron el éxodo de gauchos desde la pampa–, su poesía configuró la “milonga”, que es la manifestación pueblera y urbana del campesino orillero. Ambas expresiones literario-musicales (payada y milonga) comparten la utilización de la guitarra para amenizar el canto, y la diferencia más importante entre ellos es que la “payada” brota de manera natural, mientras que la “milonga”, si bien en principio es también espontánea, comienza a ser con el tiempo expresión escrita, base del desarrollo de lo que en el futuro será la lírica propia del tango del siglo XX<sup>53</sup>.

En medio de todos estos antecedentes, nos damos cuenta que el origen del tango constituye un extenso tema de investigación, que revela un camino de ida

---

<sup>50</sup> CARLOS VEGA [58], *Danzas y canciones argentinas: teorías e investigaciones. Un ensayo sobre el tango* (Buenos Aires: Ricordi, 1936), pág. 265.

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> El “gaucho” es el campesino criollo, habitante de las pampas del sur argentino.

<sup>53</sup> VICENTE ROSSI [49], *Cosas de negros* (Buenos Aires: Librería Hachette, 1958), pág. 113-120.

y vuelta en las interrelaciones culturales –y, por ende, musicales–, y que inspira el surgimiento de distintas interpretaciones sobre las verdaderas raíces que lo conforman, a la luz de datos históricos concretos. No obstante, nos quedamos con el resumen que hace el musicólogo Carlos Vega sobre el nacimiento del tango: “los músicos (de fin de siglo) [...] escribían entonces [...] habaneras cubanas y tangos andaluces, que eran a la vez formas celebradas en el teatro y cantadas por el pueblo. La voz tango no se aplicaba en aquel momento –es claro– al tipo de canción porteña, que aún no había surgido [...] Cuando a partir de 1900, empieza la creación de músicas populares que se presentan bajo el nombre de tango, el compositor necesita de numerosos diseños para realizar sus combinaciones [...] (proporcionados), en gran parte, (por) una forma análoga, antigua y más rica, la ‘milonga’. Entonces, células, diseños, temas y hasta frases enteras de las milongas pasan a formar las combinaciones melódicas de la danza que surge conservando la denominación de su congénere importando: el tango. Pero ya no tiene del andaluz más que el nombre y puede llamarse con propiedad tango argentino”.

### **Contexto histórico-social del tango**

El tango puede ser estudiado desde dos grandes perspectivas históricas: 1. la etapa que antecedió al establecimiento definitivo del llamado “tango” (identificado hasta nuestros días con el correspondiente “tango argentino” o “tango rioplatense”), y 2. la historia propia del tango y su evolución. Basándonos en esta clasificación, nos referiremos a la “pre-historia” del tango, cuando tratemos datos o eventos relativos a toda la época anterior a la concreción del género como música propia y definida; y hablaremos de la “historia del tango”, cuando se refiera a los períodos evolutivos del tango, en cuyo análisis sea

posible la descripción de su organicidad musical y el establecimiento de estilísticas determinadas, como consecuencia de su desarrollo histórico.

Socialmente, el Río de La Plata fue uno de los centros latinoamericanos de mayor actividad cosmopolita, reuniendo gente de distinta naturaleza, procedencia y comportamiento. Además de los habitantes criollos y las escasas comunidades indígenas originarias, ambas riberas rioplatenses albergaron gran cantidad de población negra, que desembarcó por primera vez a fines del siglo XVII, revelando los primeros indicios de esclavitud en la zona. De origen esencialmente *bantú*, los negros del Plata tuvieron una fase de tiempo notable de convivencia con el mestizo, aportando con su influencia cultural en la conformación de una futura esencia rioplatense que se identificará con el hombre de ambas orillas. A la vez, los habitantes de raza negra desarrollaron espacios de relación interna, que permitió la cristalización de algunas costumbres arraigadas en su tradición y, por tanto, la posibilidad de compartirla (o mezclarla), con las demás manifestaciones sociales con quienes convivían.

En este ámbito, el encuentro comunitario de los negros estuvo representado por el “candombe”<sup>54</sup>: su celebración –que significaba baile, festejo y ritual– se realizaba todos los domingos, considerándose además en festividades importantes como Navidad, Año Nuevo, Día de Reyes, Pascua de Resurrección, San Benito, entre otras. Su importancia llegó a ser tal que, aparte de la pompa y circunstancia propias de un carnaval, se contemplaba una recepción por partes de las autoridades civiles y eclesiásticas al pueblo africano, llegando a participar incluso autoridades como el presidente de

---

<sup>54</sup> Sobre el “candombe”, revisar el libro de VICENTE ROSSI [49], *Cosas de negros* (Buenos Aires: Librería Hachette, 1958), pág. 51-93.

Argentina y el obispo diocesano de Buenos Aires. Gradualmente, estos festejos fueron perdiendo importancia y protocolo, a medida que se perdía el interés en participar de este evento popular, prohibiendo paulatinamente también los *candombes domingueros*<sup>55</sup>.

En Argentina, durante el mismo período en que la cultura de origen africano fue disminuyendo avanzado el siglo XIX, se vivían copiosos momentos de cambio, detonados por la política inmigratoria, que sería trascendental para el porvenir argentino. “Son los tiempos en que el proyecto liberal sienta las bases definitivas del país exportador, con la consigna de ‘gobernar es poblar’”<sup>56</sup>. El país experimentaba un crecimiento progresivo en la economía, debido al aumento de la demanda europea por producción ganadera y agrícola. El capitalismo agrario acentuó la concentración de la tierra en manos de un grupo de latifundistas, teniendo a disposición amplios territorios, los cuales fueron desocupados por el exterminio de las etnias originarias argentinas. Durante el gobierno de Bartolomé Mitre, se incrementaron las políticas hacia el incentivo de la inmigración europea: hacia fines del siglo XIX y hasta fines de la primera década del siglo XX, ingresaron ciudadanos provenientes de Italia, España, Francia, Suiza y Alemania. La llegada del extranjero al Río de La Plata fue tan numerosa, que alcanzó la mayoría en número de habitantes por sobre la misma población criolla. Una de las consecuencias de estos hechos, fue el protagonismo que el inmigrante europeo tuvo como responsable de la modernización capitalista de la Argentina. Por otra parte, el gaucho, hombre criollo del campo por excelencia, se vio reemplazado en su trabajo por la tecnología que aportaron los extranjeros al país, y al verse sin empleo, migra en

---

<sup>55</sup> VICENTE ROSSI [49], *Cosas de negros* (Buenos Aires: Librería Hachette, 1958), pág. 60-61.

<sup>56</sup> RAFAEL FLORES [23], *El tango, desde el umbral hacia adentro* (Madrid: Catriel, 2000), pág. 114.

busca de un mejor pasar económico hacia Buenos Aires, ciudad que ostenta un mejor nivel de vida y que goza además de las ganancias aduaneras que el resto del país produce<sup>57</sup>.

Todos estos factores componen la pre-historia del tango, van anticipando las condiciones de una práctica social de integración cultural paulatina, donde surgiría la música que, en su extraordinaria mezcla de procedencias y características, identificará a la sociedad porteña.

Sucedió, entonces, lo inevitable: “En una sociedad, la rioplatense, que multiplicó su población por la inmigración masiva compuesta en un setenta por ciento de hombres, la clientela en los prostíbulos era incesante”<sup>58</sup>. De hecho, estos lugares, junto con otros espacios de intercambio social (como las academias, en Montevideo), serían dominantes en el ejercicio de la naciente música tanguera, recibiendo diferentes nombres o denominaciones (“casa de chinas”, “peringundín”), según el tipo de encuentro que se producía o los distintos niveles de compromiso entre los asistentes. En estos lugares, el tango fue más que una música de fondo: significó el encuentro emotivo y existencial del porteño con su realidad interna, expresada a través de las melodías y ritmos que acompañaban una coreografía única, cuyos “cortes y quebradas” se intercalaban con milongas cantadas o declamadas por los concurrentes. En Buenos Aires, “las academias comenzaron a funcionar en la década de 1870, y rápidamente se extendieron por distintos barrios de la ciudad [...]. Lustros más tarde [...], dieron paso a los ‘peringundines’ [...]; se trataba de negocios con

---

<sup>57</sup> LUIS VITALE [63], *Identidad Latinoamericana y Música Popular, del tango a la salsa* (Buenos Aires: Ediciones del Leopardo, 2000), pág. 21-25.

<sup>58</sup> RAFAEL FLORES [23], *El tango, desde el umbral hacia adentro* (Madrid: Catriel, 2000), pág. 26.

despacho de bebidas donde se efectuaban bailes”<sup>59</sup>. Quienes habituaban estos suburbios marítimos orilleros, eran principalmente militares fuera de servicio, tripulantes extranjeros esporádicos y “compadritos”<sup>60</sup>, que habitaban los numerosos conventillos del barrio sur.

Con el tiempo, durante las primeras décadas del siglo XX, estos ambientes, “las casas de baile y los prostíbulos habían dado lugar a los salones y al cabaret”<sup>61</sup>, cuyo sistema de relación y entorno diferían considerablemente de los peringundines. Allí, en estos enmendados escenarios, el tango se bailaba sin cesar, plasmando en sus protagonistas una nueva valoración de lo que hasta ese momento había sido generalmente percibida como una práctica inmoral. Esta situación influiría en todos los participantes del encuentro, afectando incluso a los músicos que tocaban el tango que se bailaba. Horacio Salas nos explica: “El cabaret de los (años) veinte recurre a músicos de la nueva camada que en general no han tocado en los prostíbulos, sino que han estudiado, conocen los conservatorios, y por ello serán capaces de otorgar a la música mayor riqueza melódica y sonora”<sup>62</sup>.

El nivel de estos ejecutantes y creadores del tango, responde a la realidad artística particular de varios de los inmigrantes, que tras generaciones marcó

---

<sup>59</sup> HORACIO SALAS [52], *El tango* (Buenos Aires: Planeta, 2009), pág. 54.

<sup>60</sup> El “compadrito” es el habitante orillero, de origen gaucho o extranjero (inmigrante) que rearmó su vida en los centros urbanos pobres de mayor actividad porteña; conformó un retrato de la nueva población rioplatense, que sacrificó su hogar en búsqueda de un mejor futuro prometido, merced de la insoslayable nostalgia, soledad y frustración que ello podría provocar.

<sup>61</sup> RAFAEL FLORES [23], *El tango, desde el umbral hacia adentro* (Madrid: Catriel, 2000), pág. 41.

<sup>62</sup> HORACIO SALAS [52], *El tango* (Buenos Aires: Planeta, 2009).

una tendencia definida sobre su formación musical. En palabras de Rafael Flores: “Numerosos testimonios de descendientes de españoles e italianos cuentan que, tanto en las casas de barrio, como en algún rincón de los proliferantes conventillos, se reunían a cantar ópera y tango, o a escuchar discos, sin abandonar el ejercicio de la voz<sup>63</sup> [...]. Era, por otra parte, frecuente en familias provenientes de la emigración mediterránea que uno o dos miembros se ejercitaran en el estudio del piano, el violín...o el bandoneón”<sup>64</sup>.

Paralelamente, y como parte de un mismo proceso de la ampliación del tango en diversas áreas de la sociedad rioplatense, se produjo la primera exportación del género fuera del continente. “Fueron los jóvenes de la alta sociedad porteña [...] quienes introdujeron en Francia el tango danza, aunque no ciertamente el que se bailaba en las academias [...], sino en una versión más lenta, más reconcentrada, más erótica que lasciva [...]; el baile del tango cambió sus características en París [...] (que) desde muy temprano [...] en Buenos Aires (tuvo) modos y estilos distintos de bailarlo [...]. Las quebraduras del cuerpo fueron quedando por el camino y, sin duda, el que los “niños bien” llevaron a París era el tango liso, principalmente creado por los inmigrantes, quienes carecían de la facilidad con que el compadrito imitaba el ritmo africano”<sup>65</sup>. Gracias a esto, el tango definió su forma de bailar que, al regresar de Europa con estas transformaciones, consagró un tipo de coreografía practicada transversalmente por diferentes escalafones socio-económicos, no sólo en el Río de la Plata, sino también en todos los países del primer mundo.

---

<sup>63</sup> Deducimos, de esta afirmación, la presencia de otro caudal cultural de influencias, probablemente vinculado a la tradición del *bel canto* italiano.

<sup>64</sup> RAFAEL FLORES [23], *El tango, desde el umbral hacia adentro* (Madrid: Catriel, 2000), pág. 78-79.

<sup>65</sup> JOSÉ GOBELLO [25], *Breve historia crítica del tango* (Buenos Aires: Corregidor, 1999), págs. 34 y 36.



De los lujosos cabarets y salones parisinos, iniciando una fama y fervor internacionales, el tango comenzó a interpretarse y bailarse en los cafés bonaerenses. Estos lugares seguían la tradición francesa, al funcionar como espacios de encuentro entre ciudadanos al interior de la urbe, y en donde se producían importantes relaciones artístico-culturales entre los principales actores de la intelectualidad de la época. Como acompañamiento ameno del té o la merienda, el tango sonó arriba de pequeños escenarios preparados especialmente en los cafés, que presentaban a los grupos de tango del momento. Todo esto se desarrollaba con posterioridad a la primera década del siglo XX. Luis Adolfo Sierra nos relata: “El apogeo del tango en los cafés [...] irrumpió estrepitosamente de pronto en todos los barrios y en el centro de Buenos Aires [...]. En pocas semanas los principales cafés porteños se vieron abrumados por la llegada de pequeños conjuntos que ejecutaban tangos en lugar de repertorio internacional”<sup>66</sup>.

El tango venía desarrollando una música que no sólo se cimentaba en rasgos estilísticos propios configurados lentamente, sino que además incluyó la fuerza emotiva del texto. La presencia de las letras en el tango responde a un proceso tan híbrido como lo fue su música: con incuestionables antecedentes en la tradición pampeana milonguera, las palabras cantadas en el tango reflejaron cada uno de los elementos que caracterizaban al ser humano rioplatense, participante de dramáticos y constantes cambios en la idiosincrasia incierta que albergaban los diferentes hogares natales ya lejanos. Establezcamos, sin embargo, que el tango en sus inicios era solo música, y al pasar el tiempo la letra se convirtió en algo fundamental.

---

<sup>66</sup> LUIS ADOLFO SIERRA [54], *Historia de la Orquesta Típica* (Buenos Aires: Corregidor, 1985), pág. 49.

Existe una clara relación entre los textos del tango y la música que lo acompaña, ya que evocan los mismos sentimientos y se complementan entre sí;<sup>67</sup> el compositor y/o el arreglista penetran en la letra y espíritu del tango, para luego orquestarlo de acuerdo al afecto imperante<sup>68</sup>. Las letras de sus canciones tienen una función simbólica; es poesía popular, de creación individual y aprobación colectiva, en la que todo un pueblo se identifica a través de la expresión de esperanzas, sueños, fantasías, frustraciones, miedos y ansiedades. Estos simbolismos se manifiestan desde la integración de la variada inmigración que habita en Buenos Aires, en donde el tango actúa como elemento unificador de esa realidad social, siendo el resultado dialéctico entre el pueblo y sus creadores<sup>69</sup>. El poeta genera una geografía imaginaria de la ciudad de Buenos Aires, cuyos simbolismos lo contienen todo: casa, patio, barrio, arrabal, ciudad, calles, bares, cabarets, etc. Además, consagra espacios físicos asociados de manera mítica al quehacer humano y a las relaciones fundamentales que éstas puedan llevar: los amigos, la madre, las mujeres, etc. Daniel Vidart sostiene que “en las letras de tango se esconde un mundo, desechado casi siempre, y que constituye una clave profunda de su ser y su quehacer en la cultura rioplatense [...]”<sup>70</sup>. Todo el lenguaje que rodea al tango se caracteriza, además por una fuerte y peculiar musicalidad interna otorgada

---

<sup>67</sup> En esa dirección, un elemento que bien se puede endilgar a la tradición europea es la “retórica de los afectos”, que en muchos casos en el tango se asocia notablemente con el elemento armónico.

<sup>68</sup> AMILCAR G. ROMERO [48], “Osvaldo Pugliese: ‘Apenas un laburante del tango’” (En *Crisis*, n° 38-1976, Buenos Aires).

<sup>69</sup> CARLOS MINA [37], *Tango, la mezcla milagrosa (1917-1956)* (Buenos Aires: Sudamericana, 2007).

<sup>70</sup> Citado por ERNESTO SÁBATO [51], *Tango, discusión y clave* (Buenos Aires: Losada, 1965), pág. 69.

por el “lunfardo”<sup>71</sup>, una jerga propia y tradicional del pueblo rioplatense, originada de la mezcla de lenguas presentes en aquel escenario cosmopolita de la inmigración antes descrita.

El tango cantado vivió momentos de lanzamiento esplendoroso, en los comienzos del siglo XX, sobre las tablas de los teatros nacionales, que regularmente mostraban obras, donde parte de sus cuadros o escenas incluían intermedios musicales, en los que se entonaban milongas y tangos. Las carteleras de teatro penetraron inmensamente en la sociedad argentina<sup>72</sup>, configurando un lugar común de la identidad porteña de aquel período histórico. Luis Adolfo Sierra nos advierte: “hay que destacar que el tango canción tenía acceso en los escenarios teatrales, aunque no se habían incorporado los vocalistas a las orquestas [...]; hasta entonces el tango cantado estaba reservado exclusivamente a los intérpretes solistas acompañados por guitarras”<sup>73</sup>. En esta coyuntura artística, nació una de las más ingentes leyendas del tango: “El teatro incluía actos en los que se escenificaba el cabaret con su infaltable orquesta de tango y su cantante. En otros casos, los cantores aparecían para animar los entreactos. Fue por esta vía que Carlos Gardel<sup>74</sup> se abrió fama, animando dichos entreactos, o el ‘fin de fiesta’, hasta llegar a

---

<sup>71</sup> Para más antecedentes y opiniones sobre el “lunfardo”, recomendamos revisar el libro de ERNESTO SÁBATO [51], págs. 77-85.

<sup>72</sup> Hasta el día de hoy, se puede percibir la aún importante presencia del teatro en Buenos Aires, en las copiosas filas de personas que, en la calle Corrientes, esperan para entrar a la función de los numerosos teatros que allí se encuentran.

<sup>73</sup> LUIS ADOLFO SIERRA [54], *Historia de la Orquesta Típica* (Buenos Aires: Corregidor, 1985), pág. 71.

<sup>74</sup> Recomendamos leer el interesante artículo “Antecedentes y contorno de Gardel”, de CARLOS VEGA (Editor: Coriún Aharonián) [61], *Estudios para los orígenes del tango argentino* (1ª ed. Buenos Aires: Educa, 2007), pág. 189-196.

sostener solo, en vilo, el lleno de una sala”<sup>75</sup>.Muy probablemente, sin la presencia de Gardel, el tango no hubiera trascendido tan masivamente en el aspecto cantado; su importancia prevalece en influenciar generaciones de cantantes y estilos en el tango, y en significar un referente de identidad de lo argentino. “Durante mucho tiempo se dijo que la permanencia de la popularidad de Gardel se debía a la identificación que sentía el argentino medio, hijo de la inmigración, con la historia del cantor. Gardel era el hombre que había llegado a cumplir los sueños de la mayoría: tener pinta, mujeres, fortuna, amigos y una voz inigualada. Habría logrado cantar vestido de etiqueta en los cabarets de París y había sido aplaudido y amado por las multitudes de América Latina”<sup>76</sup>.

Recapitulando, los primeros años de la historia del tango fueron trasladando al género de un espacio a otro, en medio de constantes factores de influencia intertextual, producto de los cambios en su práctica. La evolución del tango, en términos musicales, se verá influida por estos acontecimientos, marcando la futura tendencia que viviría en sus años dorados: “de los burdeles orilleros pasó a los cafés [...] (propagándose) después del año 1910 [...] al centro de Buenos Aires con gravitación principal en la calle Corrientes. Su cenit se alumbró durante la década de los cuarenta cuando, por unos centavos, los habituales bebían el trago de café mientras orquestas y cantantes de tango estrenaban temas, estilos, arreglos [...]. Prácticamente todas las orquestas que pasaron a la discografía y a la historia del tango pulieron su escuela en los cafés”<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> RAFAEL FLORES [23], *El tango, desde el umbral hacia adentro* (Madrid: Catriel, 2000), pág. 46.

<sup>76</sup> HORACIO SALAS [52], *El tango* (Buenos Aires: Planeta, 2009), pág. 98.

<sup>77</sup> RAFAEL FLORES [23], *El tango, desde el umbral hacia adentro* (Madrid: Catriel, 2000), pág. 24.

## **Evolución del tango: un vistazo desde sus aspectos musicales.**

A modo de panorama general de la historia del tango, haremos una revisión de su evolución, a partir de sus elementos musicales.

En un principio, que usualmente se conoce como período de la Guardia Vieja (1890 a 1920 aproximadamente), el tango es expresión musical oral. Los músicos “carecían en absoluto de toda formación académica, o a lo sumo llegaban a conocer algunas tonalidades simples, que utilizaban como punto de partida para la improvisación, que fue también la forma inicial de la composición en el tango”<sup>78</sup>. Tulio Carella nos menciona que, en el inicio del tango, “los músicos [...] tocan de oído o de memoria. El tango no se escribe en sus comienzos. Acaso muy pocos supieran caligrafía musical. Improvisan una melodía, la ensayan, la tocan”<sup>79</sup>. Por otra parte, el tango adquiere una forma musical binaria, influido por estilos europeos (tango andaluz, polkas, valeses), utiliza elementos compositivos sencillos (melodía con acompañamiento), y ocupa la teoría, la escritura musical y la armonía para sus creaciones, aunque en un nivel aún rudimentario.

Con respecto a su organología, podemos mencionar que “(la) estructura instrumental del tango, formada por violín, flauta y guitarra, habría de perdurar casi inalterable hasta el advenimiento del germánico bandoneón”<sup>80</sup>. En las proximidades del 1900, inmigrantes alemanes internan el bandoneón, (que en Europa era utilizado en reemplazo del órgano en las iglesias luteranas),

---

<sup>78</sup> LUIS ADOLFO SIERRA [54], *Historia de la Orquesta Típica* (Buenos Aires: Corregidor, 1985), pág. 18.

<sup>79</sup> Citado por ERNESTO SÁBATO [51], *Tango, discusión y clave* (Buenos Aires: Losada, 1965), pág. 95.

<sup>80</sup> LUIS ADOLFO SIERRA [54], pág. 19.

transformándose en el instrumento por excelencia del tango. Sustituye a la flauta en la instrumentación y, por sus características, no sólo refuerza el carácter melódico, sino que además le imprime un sello peculiar al tango, debido a su timbre único. Por otra parte, también le infundió una complejidad en la textura musical, dada su calidad de instrumento armónico.

La tradición de la guitarra en los albores del tango fue importante en el desarrollo de la armonía funcional de este género, puesto que muchas de las reglas y normas consagradas por la armonía en sentido estricto, usada principalmente en los Conservatorios de música, no se mantienen exactamente. De ese modo, se puede decir que la funcionalidad de la guitarra es el elemento principal de la tradición armónica del tango; eso implica que la armonía es considerada más bien de un modo vertical en vez de horizontal, es decir, más inclinada al uso de los acordes, en donde se considera principalmente el contrapunto y el movimiento de voces como sustento principal de todas las normas y reglas armónicas.

Recordemos que el tango, por ser además una expresión acompañada de baile, tiene particularidades rítmicas que también afectan a la armonía. Durante la evolución del tango, se puede comprobar que en el estilo másailable, el elemento rítmico suele ser más importante que el armónico, por lo que, conjugando ambos términos, el ritmo armónico de dichas piezas musicales será más lento y acorde a las necesidades de la danza. Por el contrario, al encontrarse con estilos de tango más concertante, se equilibran estos dos aspectos, donde el ritmo armónico suele ser más rápido y variado. El piano también se incluye en esa misma época –comienzos del s. XX–, reemplazando a la guitarra, y desarrolla una técnica de ejecución en base a la percusión rítmica. Hacia fines de la década de 1910 se constituye la configuración

instrumental básica del tango: violín, piano y bandoneón. Horacio Salas nos cuenta que “en los prostíbulos de mayor vuelo se decidió instalar pianos y contratar algún pianista estable, con lo cual el primitivo trío (flauta, violín y guitarra), creció en sonoridad, a lo que debe sumarse el cambio de timbre producido por la introducción del bandoneón en la primera década del siglo XX”<sup>81</sup>.

Con estos antecedentes, se genera, a partir de la década de 1920, la “orquesta típica”, que sería uno de los factores que darían comienzo a una nueva etapa en la evolución del tango: La Guardia Nueva (desde 1920 hasta 1935 aproximadamente)<sup>82</sup>. Luis Adolfo Sierra explica que “al aparecer y tomar importancia las orquestas exclusivamente de tangos, requeridas además para desarrollar una difundida labor fonográfica, se imponía establecer el distingo [...] de la Orquesta Típica, con que se (identifica) todavía a los conjuntos dedicados a la ejecución de tangos [...]. Había quedado definitivamente integrado el “sexteto típico”. Dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo, compusieron durante muchos años las “orquestas típicas” más importantes, derivando de esa alineación las sucesivas transformaciones que se fueron operando hasta llegar a los conjuntos posteriores más numerosos”<sup>83</sup>. Se refuerzan, entonces, algunos de los componentes instrumentales de la

---

<sup>81</sup> HORACIO SALAS [52], *El tango* (Buenos Aires: Planeta, 2009), pág. 56.

<sup>82</sup> En este punto, conviene advertir sobre la veracidad de las fechas que en general se establecen sobre los distintos períodos estilísticos en el tango. Para ello, nos servimos de las palabras del libro de HORACIO FERRER [20], *El tango, su historia y evolución* (Buenos Aires: Editorial A. Peña Lillo, 1999), pág. 45: “Configuraban ambas (guardias) [...] las dos circunstancias históricas de mayor importancia en el desarrollo (del tango) [...]. Sin embargo, a pesar de la magnitud que en tiempo y volumen histórico se les reconoce, no se ha logrado, hasta hoy, establecer una integral diferenciación”.

<sup>83</sup> LUIS ADOLFO SIERRA [54], *Historia de la Orquesta Típica* (Buenos Aires: Corregidor, 1985), pág. 52 y 71.

configuración básica, pudiendo ampliarse también la sección de cuerdas con el uso de violas y cellos.

Entre los períodos de la Guardia Vieja y la Guardia Nueva, se produjeron diferencias estilísticas que habrían sido impulsadas, por una parte, con la transformación y ampliación instrumental; pero, por otro lado, como bien nos indica Horacio Ferrer, “el proceso no consistió, como muchos suponen, en hacer más compleja la música del tango, sino –lo que es muy distinto– en aprovechar de una mejor manera sus elementos propios”<sup>84</sup>. A partir de todo este proceso de cualificación instrumental recién descrita, tanto la radio como la edición de partituras permitieron una fluida circulación del tango. “El papel impreso habría de constituir naturalmente, el mejor vehículo de difusión. Muchos tango salieron entonces del cerrado ámbito de los conjuntos de su creación, para incorporarse (de manera escrita) a todos los repertorios musicales”<sup>85</sup>.

La Guardia Nueva marcaría el inicio de diferentes tendencias interpretativas, las que continuarían desarrollándose por el resto de las décadas posteriores. “Fue en el transcurso predominante del ‘sexteto típico’, que la concepción temperamental y estética del tango se bifurca en dos corrientes –la tradicional y la evolucionista– exigiendo desde entonces a todos los cultores del género la opción ineludible”<sup>86</sup>. Las orquestas que se dedicaron a mantener una ejecución con sonido más antiguo, explotaron principalmente los recursos rítmicos de las composiciones; esto permitía el acompañamiento adecuado a las entusiastas

---

<sup>84</sup> Citado por ERNESTO SÁBATO [51], *Tango, discusión y clave* (Buenos Aires: Losada, 1965), pág. 115.

<sup>85</sup> LUIS ADOLFO SIERRA [54], *Historia de la Orquesta Típica* (Buenos Aires: Corregidor, 1985), pág. 30.

<sup>86</sup> LUIS ADOLFO SIERRA [54], pág. 81.



parejas de baile, que exigían una música con marcación del pulso constante, para no perderse en los complicados pasos tangueros. Desde el otro lado, pionero en la senda de evolución musical del tango, Julio De Caro instala una nueva forma de tocar: su orquesta típica es un cuerpo instrumental sólido que requiere de máxima integración y estudio por parte de los ejecutantes. Luis Adolfo Sierra admite lo siguiente: “Julio De Caro [...] impuso su estilo y creó una verdadera escuela de ejecución musicalmente evolucionada que habría de significar el movimiento de transformación más importante de toda la historia del tango [...]. Se trataba de incorporar los recursos de la técnica musical, especialmente en materia de armonía y contrapunto, sin desvirtuar naturalmente sus propias esencias rítmicas y melódicas [...] (lo cual) habría de requerir incuestionablemente, por parte de los instrumentistas, una mayor capacitación técnica”<sup>87</sup>.

La Escuela Decareana en el tango dará origen a una gran cantidad de orquestas que se decidieron por continuar una práctica musical de vanguardia; experimentando desde la composición en lenguajes nuevos, estas orquestas crearían notables arreglos instrumentales, tendientes a concebir al tango desde una audición más atenta, que valora sus componentes estéticos por sobre su funcionalidad en la pista de baile. Nos lo confirma Horacio Salgán, refiriéndose a la armonía utilizada, con estas palabras: “En las primeras épocas del Tango, como es de suponer, los recursos armónicos que se usaban eran muy limitados si los comparamos con los actuales [...] A medida que nos acercamos a la época Decareana la importancia y atracción de los efectos armónicos va evidenciando cada vez más su presencia en el Tango. Y ya desde la década del

---

<sup>87</sup> LUIS ADOLFO SIERRA [54], *Historia de la Orquesta Típica* (Buenos Aires: Corregidor, 1985), pág. 97-98.

40 en adelante hubo una especie de 'vía libre' para la inserción de acordes de todo tipo"<sup>88</sup>.

El desarrollo del tango instrumental tuvo su apogeo hacia la década del 40; precisamente, a ese período corresponden las más asombrosas composiciones de la época de oro del tango. Esta música, desplazó ocasionalmente al exitoso tango cantado, que se venía escuchando fuertemente desde el legado gardeliano. Sucedieron relativos altibajos en este ámbito, no afectando demasiado a la canción tanguera, debido a la gravitante atracción que sus letras y figuras cantantes provocaban irremediablemente en el público. Se produjeron instancias dialécticas de superación en los escenarios entre el tango instrumental y el cantado, hasta fines de los años 50. La síntesis de estas facetas sonoras (el cantado y el instrumental), se consolidó con la fórmula cantante-orquesta, que sería fundamental en la historia del tango. En palabras de Luis Adolfo Sierra: "Una de las características salientes del apogeo del tango al término de la década del cuarenta, fue el predominio de los cantores en la labor de las orquestas típicas, llegando a erigirse en los protagonistas exclusivos y [...] excluyentes de todo otro atractivo de muchos de los conjuntos"<sup>89</sup>. "Es necesario señalar que, no obstante el resurgimiento del 'tango canción' en los años comprendidos del cuarenta al cincuenta, paralelamente se produjo un luminoso afianzamiento de las manifestaciones instrumentales, e incluso los trabajos musicales complementarios de la labor vocal revestían un inestimable grado de superación técnica. Además las corrientes más avanzadas del moderno tango instrumental tuvieron su punto de partida en ese período tan

---

<sup>88</sup> HORACIO SALGÁN [53], *Curso de tango* (2ª ed. Buenos Aires: Editorial privada, 2001), pág. 52.

<sup>89</sup> LUIS ADOLFO SIERRA [54], *Historia de la Orquesta Típica* (Buenos Aires: Corregidor, 1985), pág. 181.

justificadamente rememorado”<sup>90</sup>. “También los años iniciales de la década del cincuenta fueron muy propicios para la formación de excelentes orquestas típicas, todavía impulsados muchos cultores del tango por la euforia de posibilidades que caracterizó al decenio anterior”<sup>91</sup>.

No obstante a esta evolución, que dio nacimiento y vida a las más importantes orquestas de tango en su historia, en la mitad del siglo XX se vislumbraba el inicio del ocaso de esta música. “Una paulatina y progresiva disminución de los medios de difusión del tango, prácticamente escamoteado del mercado musical [...], comenzaba a insinuarse en los comienzos de la década del cincuenta”<sup>92</sup>. Las razones son diversas, pero se destaca la llegada de otros géneros al Río de la Plata, pertenecientes al fructífero campo de la música popular, de creciente influencia a nivel mundial; repertorios de jazz y rock ‘n’ roll comenzaban a invadir las transmisiones radiales, y en Argentina la audiencia prefirió los sonidos foráneas al ya clásico repertorio de tango.

Como epígrafe a la admirable historia de la orquesta típica, se podría decir que “con Osvaldo Pugliese y Horacio Salgán”<sup>93</sup> se clausura virtualmente el ciclo de la evolución orquestal del tango, que a través de medio siglo le confirió fisonomía inconfundible a una de las manifestaciones musicales populares más

---

<sup>90</sup> Op. Cit., pág. 156.

<sup>91</sup> Op. Cit, pág. 176.

<sup>92</sup> LUIS ADOLFO SIERRA [54], *Historia de la Orquesta Típica* (Buenos Aires: Corregidor, 1985), pág. 175.

<sup>93</sup> Sobre las orquestas de estos dos importantes directores y compositores, así como de las demás agrupaciones legendarias en la historia del tango, sus respectivas trayectorias, sus estilos, etc., recomendamos revisar la bibliografía mencionada al final de este Seminario. Destacamos los aportes de los autores LUIS ADOLFO SIERRA, HORACIO FERRER, OSCAR DEL PRIORE, JOSÉ GOBELLO, PABLO KOHAN y HORACIO SALGÁN.

interesantes y de mayor difusión universal de nuestro tiempo”<sup>94</sup>. En otro aspecto, una reflexión acerca de las diferentes etapas en la creación musical del tango nos sitúa en una posición compleja sobre sus características y taxonomías. Frente a esto, nos identificamos con el pensamiento que José Gobello describe: “Si en lugar de hablar de generaciones, habláramos de guardias, diríamos que las guardias son cuatro: La Guardia Vieja, caracterizada por la improvisación, el empirismo y la búsqueda de una identidad; la Guardia Nueva, que logra la definición de los tres avatares o encarnaciones del tango – el baile, el canto y la música–; la Guardia del Cuarenta, distinguida por la erudición, el refinamiento y la estilización; y la Guardia del segundo medio siglo, en la que se busca para el tango una nueva identidad”<sup>95</sup>.

Con posterioridad al decaimiento de la época de oro, la última “Guardia” a la que se refiere Gobello se destacó por la labor trascendente que ejercería Astor Piazzolla<sup>96</sup> en la creación musical. “El aporte de Piazzolla tenía el significado de una revalorización integral de la música del tango, con concepciones de marcada tendencia modernista [...]. Astor Piazzolla es el más avanzado y representativo de los cultores del tango moderno”<sup>97</sup>. De esta forma, Piazzolla inauguraría una nueva etapa composicional, que misturaba los mejores elementos estilísticos del más evolucionado tango instrumental, con la práctica

---

<sup>94</sup> LUIS ADOLFO SIERRA [54], *Historia de la Orquesta Típica* (Buenos Aires: Corregidor, 1985), pág. 198.

<sup>95</sup> JOSÉ GOBELLO [25], *Breve historia crítica del tango* (Buenos Aires: Corregidor, 1999), pág. 122.

<sup>96</sup> Sabemos que además de Piazzolla, está la sorprendente obra de Eduardo Rovira (1925-1980), cuyas creaciones son tan vanguardistas como las piazzolleanas, a pesar de no estar lo suficientemente reconocido en la escasa bibliografía musical del tango.

<sup>97</sup> LUIS ADOLFO SIERRA [54], *Historia de la Orquesta Típica* (Buenos Aires: Corregidor, 1985), pág. 172-173.

de otras músicas como el jazz (en especial el *cool jazz*). Además, incorporó dentro de este nuevo lenguaje, algunos rasgos proveniente de la música docta, (como fueron algunos procedimientos compositivos contrapuntísticos, identificados con la fuga barroca). El nuevo tango tuvo diversas opiniones, provocando en muchas oportunidades un rechazo por parte de los antiguos cultores. En alguna oportunidad, Aníbal Troilo mencionó: “Lo que hace Piazzolla no es tango, no tiene vinculaciones con el tango, ya que modifica su esencia y su espíritu y el público no se reconoce en él ni lo reconoce como música suya la que él crea”<sup>98</sup>. Lo cierto es que hoy en día, el legado de Piazzolla es responsable de la estela nómada que ha dejado el tango alrededor del mundo. Las lúcidas palabras del musicólogo argentino Omar Corrado, nos aclaran esta realidad: “El tango se popularizó en Argentina precisamente en el momento en que Buenos Aires se transformaba en la metrópolis actual, de la cual se convertiría, para sus habitantes, en símbolo privilegiado, y para el exterior, la metonimia misma del país, lo que no ha cesado de afirmarse a lo largo del siglo. Sin embargo, para vastos sectores del público contemporáneo, es la música de Piazzolla la que ha asumido los rasgos identitarios de Buenos Aires”<sup>99</sup>.

Desde Astor Piazzolla en adelante, el tango mantuvo a algunas de las reconocidas orquestas funcionando hasta la década del 80 ó 90, con el mismo tipo de repertorio desarrollado en sus mejores momentos, en una suerte de *revival* del clásico estilo de tango, a la vez que la nueva corriente de “tango contemporáneo” lideró las preferencias del público universal. También se produjo “la aparición de pequeños conjuntos instrumentales, sustituyendo a las

---

<sup>98</sup> Citado por ERNESTO SÁBATO [51], *Tango, discusión y clave* (Buenos Aires: Losada, 1965), pág. 117.

<sup>99</sup> OMAR CORRADO [14], “Significar una ciudad: Astor Piazzolla y Buenos Aires” (En *Revista del Instituto Superior de Música*, n° 9-2002. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral), segunda página.

orquestas de numerosa integración, como intento circunstancial para tratar de compensar de alguna manera la alarmante pérdida de las fuentes trabajo que afectaba a los músicos”<sup>100</sup>.

En la actualidad, y como hemos mencionado anteriormente<sup>101</sup>, el Tango goza de un período de revaloración importante, a la vez que nunca dejó de sonar en otros países del orbe como Japón, Finlandia, Colombia o Alemania, por mencionar sólo algunos<sup>102</sup>. Carlos Vega opinaba, frente a la carencia manifestada hace años con respecto al estudio de este género, que: “el desdén por la consideración y estudio del Tango porteño resulta de una completa falta de sentido histórico [...] (puesto que el tango no es sino) un producto de la vitalidad porteña de las últimas décadas”<sup>103</sup>. Consideramos que es de crucial importancia colaborar con las investigaciones que se hagan del tango en el ámbito musical. Más allá del hecho que, siendo una música identificada con una comunidad que no es directamente la nuestra nacional chilena, es una manifestación porteña rioplatense, que pertenece al inefable mundo creador mestizo latinoamericano, por lo que elogiamos la trascendencia que estos esfuerzos en estudiarla pudieran tener.

---

<sup>100</sup> LUIS ADOLFO SIERRA [54], *Historia de la Orquesta Típica* (Buenos Aires: Corregidor, 1985), pág. 183.

<sup>101</sup> Ver página 5, segundo párrafo, de este Seminario.

<sup>102</sup> Revisar íntegramente el libro de RAMÓN PELINSKI [43], *El tango nómada: ensayos sobre la diáspora del tango* (Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2000).

<sup>103</sup> ERNESTO SÁBATO [51], *Tango, discusión y clave* (Buenos Aires: Losada, 1965), pág. 31.

## 6. OBSERVACIONES FINALES

### Para quien estudie este Seminario

El repertorio que hemos estudiado, contiene diversos ejemplos –analizados por nosotros mismos– sobre problemáticas armónicas específicas que a su vez son situaciones del uso de la Armonía en la práctica tonal, presentes en un vasto repertorio de música docta europea. Sugerimos, a quien utilice estos ejemplos, realice un análisis comparativo permanente entre estos dos tipos de repertorio, siendo entonces de su responsabilidad el investigar y hallar piezas del repertorio docto europeo de la tradición clásico-romántica, para el cotejo adecuado de estos dos estilos y cada uno de los casos del uso de la armonía aquí expuestos, en el interés de conseguir mejores resultados en los aprendizajes esperados, a través de una didáctica más integral.<sup>104</sup>

### Sobre el texto en el tango

Muchísimos estudios se han realizado en torno a las letras de los tangos, la literatura desarrollada en ellos, la poesía empleada, etc. De las 23

---

<sup>104</sup> Aunque hemos comprobado que son pocos los textos dedicados a abordar el análisis armónico y, por lo tanto, son pocos los libros que expongan una variedad de ejemplos de repertorio clásico-romántico de la música académica europea, sugerimos los notables trabajos de ANNA BUTTERWORTH [8], *Harmony in practice* (United Kingdom: The associated board of the Royal Schools of Music, 1999), DIETHER DE LA MOTTE [15], *Armonía* (Barcelona: Idea Books, 1998) y WALTER PISTON [45], *Armonía* (Barcelona: Idea Books, 2001).

composiciones que exponemos en este trabajo, 18 tienen letra. No es nuestra intención profundizar acerca de la relación texto-música presente en este repertorio cantado, aunque sí hemos debido detenernos en algunos ejemplos puntuales y referirnos a ello, con el fin de reafirmar la evidencia de ciertas prácticas en el lenguaje musical propio del estilo tanguero, que está estrechamente vinculado a este tema.

### **Sobre la aparición y extensión de los ejemplos**

Basándose en el repertorio de los 23 tangos seleccionados, la metodología empleada para su análisis y explicación ha consistido en definir y agrupar una serie de ejemplos que contienen una práctica específica de los distintos procedimientos armónicos usados en el tango, en relación a una temática dentro de la Armonía, Por lo tanto, no exponemos los tangos completos, sino que se han desglosado para ubicar cada trozo en el tema correspondiente. Así, será posible ver algunos de estos tangos mencionados en un solo capítulo, en más de uno o en todos, según las problemáticas armónicas que presente cada cual. Y, aunque la esencia de cada ejemplo consista eventualmente en sólo algunos compases, a veces hemos extendido el trozo musical, anticipando o prolongando la música más allá de los compases que contienen la problemática en sí, para exponer más claramente una frase musical, una parte de la letra o la sucesión completa de una serie de acordes que den más claridad sobre el contexto armónico, temático o formal de cada trozo específico.



## **Sobre las partituras y las versiones fonográficas**

Este trabajo ha sido realizado sobre partituras escritas para piano, las cuales no representan fielmente la música que hemos escuchado en versiones grabadas de estos tangos. Durante nuestro proceso de investigación, la mayoría de las veces en que cotejamos las partituras que disponíamos con las diversas interpretaciones fonográficas de cada uno de los tangos, comprobamos que difieren considerablemente con respecto a los elementos musicales presentes en ellos: fue habitual encontrar desigualdades rítmicas, melódicas y armónicas. Todo esto tiene estrecha y directa relación con la data de las audiciones y los ejecutantes de las orquestas, los que plasmaban su sello característico a cada versión de tango según su estilo determinado. Pese a todo, es posible tomar como referencia estas partituras para el estudio que nos convoca, ya que poseen indudablemente los principios estilísticos más generales y usados en el repertorio del Tango.

Por estas razones, hemos decidido omitir un registro de la discografía escuchada, a objeto de no infundir en el lector sugerencias parciales que confundan la revisión del material musical, debido a las diferencias ocasionales entre partitura y versión fonográfica<sup>105</sup>.

---

<sup>105</sup> Estamos conscientes que, tanto en el tango como en toda la música popular, la partitura constituye un sencillo referente de la originalidad real del fenómeno musical, plasmada sobre las grabaciones. La música en estado de partitura, pone en riesgo cierto grado ontológico de artificialidad –en tanto música–, ya que los repertorios populares existen de manera presencial, a través de experiencias en contacto directo con la ejecución musical. La práctica v/s la teoría musical, es una problemática constante, más aún cuando nos instalamos ante un ejercicio de análisis armónico sobre partituras de tango. Sin embargo, los límites de esta investigación se sitúan en la intención de sistematizar, como ejercicio, algunas problemáticas de la armonía tradicional, para ser estudiadas a través de una música alternativa a la música culta. A pesar de que ésta ha brindado los preceptos teóricos que pudieran juzgar la otra música, pudiera ser interesante la posibilidad de realizar la experiencia de un análisis armónico con una música culturalmente diferente y tonalmente afín.

## **II. ANÁLISIS ARMÓNICO DE 23 TANGOS**

## 1. MODULACIÓN

El acto de trasladar una música de un centro tonal establecido a otro distinto al original, supone una modulación. La modulación, en su naturaleza, es un elemento importante en las condiciones que la música tonal comprende, principalmente por estar en constante debate entre instancias de inmovilidad y de dinámica. Toda aquella música que se desenvuelve armónicamente no más allá de una limitada gama de sonidos diatónicos de donde provienen todas las notas, es considerada de naturaleza estática. Este estado es importante en el momento de definir una tonalidad original, y estéticamente es posible determinar, en distintas épocas y estilos, que aquellos instantes de pasividad armónica gozan de variados procedimientos por los cuales los tonos originales de una pieza musical se definen. A partir de la misma estética, también es importante señalar que una detención armónica muy pronunciada, traducida en monotonía permanente, otorga un resultado imperfecto en el sentido de su discurso musical; para enriquecerlo se considera el uso de notas que no pertenezcan a la escala diatónica básica, y además, el uso de a lo menos un tono distinto al original. Si los pasajes musicales son lo suficientemente extensos, los recursos para lograr un estado de dinámica armónica son directamente proporcionales a la duración del mismo, y la presencia de ellos se hace pertinente. Por el contrario, si los trozos musicales no son tan extensos, estos recursos serán más breves y austeros, incluso considerando la idea de no establecer un cambio de tono en el desarrollo musical.

La modulación constituye entonces no sólo un elemento unificador de la música desde la variedad, sino que además, es en sí misma, un factor definidor

de la forma musical, puesto que para establecer una modulación es necesario que en el discurso musical exista un tono original y un tono nuevo al cual se desplazará el centro tonal, de manera que entre ambos se cree un procedimiento por el cual se pasará de un tono al otro. El oyente identifica el cambio al percibir que, tanto de una manera gradual como sorpresiva, el tono que escucha tras un instante, no es el mismo que el original. En esto, las cadencias son fundamentales, marcando y definiendo estructuralmente las partes de la música<sup>106</sup>.

En general, en el tango las modulaciones no son complejas, siendo uno de los recursos más usuales y claros, el procedimiento que busca establecer una igualdad entre el tono original y el tono nuevo a través de un acorde “pivote”. Éste puede ser una función simple, común a ambas tonalidades, pudiendo aparecer y desarrollarse antes que la dominante respectiva cadencie en el nuevo tono, o bien, posterior a una función transitoria, cumpliéndose el procedimiento tras este acorde.

Es preciso señalar que, evidentemente la extensión de un tango es proporcionalmente menor a las de otro tipo de obras más elaboradas, sin embargo, los estilos con el tiempo varían, y el uso de la armonía será concordante con este desarrollo. En el entendido que los tangos más antiguos suelen expresarse a través de las formas más básicas de la canción, generalmente se manifiestan en su mayoría con un fuerte uso de funciones transitorias, es decir, aun cuando cada grado de una escala puede estar

---

<sup>106</sup> Sobre el uso de cadencias como factores estructurales de la armonía, revisar el libro de ARNOLD SCHÖNBERG [57], *Funciones estructurales de la Armonía* (Barcelona: Idea Books, 1999), pág. 33-35.

precedida de una función transitoria<sup>107</sup> (acordes de la familia de la dominante, principalmente V, V7, VII, VII7). Las notas nuevas que se producen al construir estos acordes, generan no sólo un cambio a nivel funcional, sino que también a nivel colorístico en el transcurso de la música, enriqueciendo la expresión musical propia del lenguaje del tango.

Igualmente, existen tangos de mayor elaboración, principalmente arreglados por orquestas reconocidas por su valor artístico, que exceden la forma y enriquecen el estilo, utilizando en las modulaciones procedimientos más elaborados, y atreviéndose a llegar a tonos más alejados.

---

<sup>107</sup> WALTER PISTON [45], *Armonía* (Barcelona: Idea Books, 2001), pág. 62-63.

## Ejemplos

En “Esta noche me emborracho” (Discépolo), se produce un buen ejemplo de cómo una modulación define formas musicales. La armonía no siempre es un factor definitorio de la forma musical, sin embargo hay casos en que los acordes se relacionan con las estructuras internas de la forma, de modo que a través del establecimiento de un plan tonal claro se puede distinguir efectivamente el empleo de una forma musical característica. En este ejemplo, con forma canción: A (Mi mayor) – B (Do# menor) - A (Mi mayor), se establece una relación formal en base a un plan tonal I – VI – I (tónica – relativa menor – tónica).

Para demostrarlo, el siguiente pasaje se expone el final de la sección A, y se observa claramente que la sección B utiliza el VI grado como acorde común para efectuar la modulación, precisamente a ese tono: Do# menor.

“Esta noche me emborracho” (Mi mayor, compases 17 – 24)

17 yo que sé cuan - do no a - guan to más al ver-la a - sí ra jé pa no llo - rar *FIN.*

V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub> I

21 *(Band. en los bajos)*

VI = I  
↳ Do#m V<sub>7</sub> I

y pen - sar que ha - ce diez a - ños fué mi lo - cu - ra

En “Volver” (Gardel – Le Pera), en los primeros 4 compases se establece el tono original (Rem), y luego de una función transitoria al III grado, Fa mayor se establece como nuevo tono por cuatro compases. Posteriormente se regresa al tono original Re menor muy fácilmente, considerando la cercanía de ambas tonalidades.

"Volver" (Re menor, compases 1 – 10)

*Tango Moderato*

*Verso*

1 Yo a di vi no el pa - de - o de las luces que a lo le jos van mar can do mi re - tor - no.

5 Son las mis mas que a lum - bra ron con sus pá li dos re - fle jos hon das ho ras de - lor.

9 Y aun que no qui - se el re - gre - so,

The musical score is written for piano in 2/4 time, key of B-flat major. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-4) features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The second system (measures 5-8) continues the vocal line and piano accompaniment. The third system (measures 9-10) shows the final two measures of the verse. Chord symbols are provided below the piano part: I (B-flat), I (B-flat), II<sup>6</sup> (B-flat), V<sub>7</sub> (F), I (B-flat), V<sub>7</sub> (F), III (D-flat) for the first system; III = I (D-flat), III<sup>6</sup> (D-flat), V<sub>7</sub> (F), I = III (D-flat) for the second system; V<sub>3</sub><sup>4</sup> (F) and I (B-flat) for the third system. A 'Rem' (ritardando) marking is present at the end of the first and second systems.



Podemos encontrar un caso similar de modulación a tonos cercanos en “Romance de barrio” (Troilo – Manzi). En la segunda parte de este vals, la breve modulación a la relativa mayor, enriquece de manera interesante la melodía y su nostálgico texto.

“Romance de barrio” (Re menor, compases 33 – 44)

33 Hoy vi-vi-rás des-pre-cián-do-me tal vez sin sa-ber que la-men-to-al no po-

37 der - te te - ner el do - lor de no sa - ber ol - vi - dar

41 Hoy es - ta - rás co - mo nun - ca le - jos mí - - - o,

IV<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I<sub>6</sub> I VII<sub>6</sub> VI

VI = IV ↪ FaM II<sub>7</sub>LM V<sub>7</sub> I I = III ↪ Rem

V<sub>7</sub> 7 I

“Tinta verde” (Bardi), es un tango donde se demuestra claramente la relación entre forma y plan tonal. En este caso, la modulación a la dominante determina el comienzo del “trío”, una sección muy usada en los antiguos tangos instrumentales, que se caracterizaba por presentar el contraste con respecto a la melodía principal.

“Tinta Verde” (La mayor, compases 22 – 28)

22

I 6 V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> I

**TRIO**

25

V = I  
↳ *MIM* V<sub>7</sub> V<sub>5</sub><sup>6</sup> I

Otra modulación a la relativa mayor la contiene “Adiós Nonino” (Piazzolla). Hacia el final de la primera parte de la obra, se produce un instante de quietud en la melodía, donde un encadenamiento de dominantes define el tono de Lab mayor como protagonista de la segunda sección.

“Adiós Nonino” (Fa menor, compases 16 – 19)

*TEMA (con honda tristeza)*

*pp*  
*acompañamiento*

*Pesado*  
III = I  
↳ La>M

V<sup>6</sup><sub>5</sub>      VII<sub>6</sub>      V<sup>9</sup><sub>7</sub>      V

V      III      III

En “El día que me quieras” (Gardel – Le Pera), se observa un caso bastante peculiar, pues la música fluye a través de funciones transitorias hacia la tonalidad de Sib mayor, estableciendo ahí una modulación transitoria, e iniciando al mismo tiempo el regreso al tono original de Mib mayor, utilizando una progresión armónica a través de un encadenamiento de dominantes con séptima. La frase culmina con una semicadencia, lo que dará paso posteriormente el estribillo de la canción.

“El día que me quieras” (Mib mayor, compases 17 – 25)

Y si es mi-o-el am - pa-ro de tu ri-sa le-ve que es co-mo-un can - tar

17 *p* *p* *cresc.* *f*

I = IV  $\hookrightarrow$  SibM II<sup>5</sup> V<sup>3</sup> VII<sup>5</sup> I<sup>4</sup> = V<sup>4</sup> II<sup>6</sup>  $\hookrightarrow$  MibM

21 e-lla a quie - ta mi-he - ri - da ¡to-do, to - do, se ol - vi - da

V<sup>7</sup> VI V<sup>7</sup> II V<sup>7</sup> V II A<sup>5</sup> V<sup>7</sup>  
Ped de V II

Como ya se ha dicho, las modulaciones en el tango, en general, son más bien sencillas. No obstante, podemos distinguir algunas excepciones notables en el tratamiento armónico modulante dentro de algunas composiciones tangueras. Para esto, también la composición “Adiós Nonino” (Piazzolla) nos muestra en su sección central, de carácter triste y melancólico, una estructura armónica muy definida, basada en una progresión armónica modulante. Cada sección, sin embargo, ha seguido sus propios caminos: en el compás 21 la progresión desde Si bemol menor se produce a través de una función transitoria, y se mantiene este Si bemol menor, como acorde pedal junto a un desplazamiento gradual del bajo. En los compases 25 y 30 las progresiones producen modulaciones con uso de cromatismo, a Do menor y Lab menor, respectivamente.

"Adiós Nonino" (Lab mayor, compases 18 – 33)

*TEMA (con honda tristeza)*

*pp*  
*acompañamiento*

*Pesado*

I  
↳ *LabM*

V

V<sub>m</sub>

V<sub>7</sub>  
II

22

*f*

3

*f*

II  
↳ *Sibm*

V<sub>7</sub><sup>b<sub>7</sub></sup>  
III

26

III<sub>6</sub> = I<sub>6</sub>  
↳ *Dom*

VII<sub>6</sub> m.n.

VI<sub>6</sub>

V<sub>6</sub>

30

VII<sub>6</sub>  
↳ *LabM*

V  
II

I

VII<sub>7</sub>  
III

VII V<sub>7</sub><sup>b<sub>7</sub></sup>

En “Te llaman malevo” (Troilo – Expósito), se observa claramente una modulación desde Do menor al IV grado a través de una progresión armónica, es decir, utilizando la melodía y los mismos acordes de los 4 primeros compases pero ahora en Fa menor.

“Te llaman malevo” (Do menor, compases 19 – 25)

Ma - le - vo! \_\_\_\_\_ te...ol vi-das te...en los bo - li-ches los an he los de tu vie - ja. Ma

II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I VII<sup>7</sup> V<sup>3</sup><sup>4</sup> V<sup>7</sup> I  
 ↳ Dom II

le - vo! \_\_\_\_\_ se...a-gran-da-ron tus ha - za-ñas con las co-pas de gi - ne - bra. Por

II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> V<sup>9</sup><sub>7</sub> I VII<sup>7</sup> V<sup>3</sup><sup>4</sup> V<sup>7</sup> I  
 ↳ Fam II

e - lla tan só - lo por e-lla

I = IV II<sup>7</sup> I<sub>6</sub>  
 ↳ Dom

Una interesante modulación se produce en “Naranja en flor” (V. Expósito – H. Expósito). Se puede afirmar que, el intercambio modal, y especialmente el enriquecimiento armónico que recibe el modo mayor desde el menor, ofrece una cantidad de acordes nuevos a los cuales se puede modular. En este caso, desde el tono principal Fa mayor, de manera súbita se produce una modulación transitoria (breve) al III grado con Intercambio Modal, vale decir: Lab Mayor, regresando luego a través del mismo acorde a la tonalidad original.

“Naranja en flor” (Fa mayor, compases 8 – 13)

8 E - ra más fres - ca que el rí - o... Na - ranjo en flor. —

12 Y en e - sa ca - lle de es - tí - o ca - lle per - di - da,

III L.M. = I (LabM) IV (V7) II (II) A<sub>3</sub> (A<sub>3</sub>) V<sub>7</sub> (V<sub>7</sub>) II<sub>7</sub> (II<sub>7</sub>) V<sub>13</sub> (V<sub>13</sub>) I = III L.M. (I = LabM) A<sub>3</sub> (A<sub>3</sub>) V<sub>13</sub> (V<sub>13</sub>) IM (IM)

En “La bordona” (Balcarce) se produce una modulación de manera súbita. En la tonalidad de Mi menor, la sensación de semicadencia del compás 21 se ve sorprendida con el siguiente acorde, pues establece inesperadamente una modulación al IV grado mediante el uso de un II<sup>4</sup>/<sub>3</sub> de La menor. Produciendo disonancia melódica con el tritono en el bajo y la “falsa relación” en las voces superiores (re# - re natural), caso muy frecuente por lo demás, en la música popular instrumental.

“La bordona” (Mi menor, compases 17 – 25)

19

I I<sub>6</sub> VI V<sub>m.n.</sub> IV V<sup>#</sup><sub>7</sub> II<sup>4</sup><sub>3</sub> VII<sub>2</sub> II<sub>7</sub> V<sup>13</sup><sub>7</sub>

↳ Lam V

24

I I = IV II<sub>7</sub>

↳ Mim

*p*

*cresc.*



## 2. PROGRESIONES ARMÓNICAS

Como recurso musical, las progresiones armónicas son trascendentes en el desarrollo de cualquier estilo, siendo usadas en el tango de manera bastante efectiva. Teóricamente las progresiones armónicas se aplican como una transposición de un modelo melódico – rítmico – armónico de manera sistemática<sup>108</sup>, en donde este último elemento es de especial relevancia para nuestro estudio. Una progresión armónica se basa fundamentalmente en un principio de repetición, en el cual la percepción de ésta variará en cuanto a la cantidad y calidad de los elementos que la constituyan; así, una progresión conformada por un solo acorde será advertida de manera monótona, mientras que otras formadas por mayor cantidad de acordes, serán percibidas como menos progresivas dada la extensión de tiempo que ocupan. Generalmente las progresiones más recurrentes constan de dos acordes, pero, es posible que se produzcan modelos más pequeños o más grandes, toda vez que se apliquen motivos y texturas apropiadas<sup>109</sup>.

En el tango, las progresiones armónicas le otorgarán variedad a los estilos (unos más clásicos y otros más modernos), que puede ir desde la modificación de intervalos en medio de éstas, hasta la calidad de modulante o no modulante de una secuencia.

---

<sup>108</sup> WALTER PISTON [45], *Armonía* (Barcelona: Idea Books, 2001), pág. 304.

<sup>109</sup> Op. Cit., págs. 304-305.

## Ejemplos

Una progresión armónica muy clara aparece en el estribillo de “Jacinto Chiclana” (Piazzolla – Borges). De esta progresión por segundas descendentes, sólo la segunda repetición del modelo no sigue el patrón, al no incluir una función de dominante, sin embargo, sirve de enlace para posteriormente producir la respectiva cadencia.

“Jacinto Chiclana” (Si menor, compases 17 – 24)

The image displays a musical score for the piece "Jacinto Chiclana" in Si menor, measures 17 through 24. The score is written for piano and voice. The melody is in a 3/4 time signature and features a descending second progression. The lyrics are: "¡Quién sa-be por que ra-zón me an-da bus-can-do e-se nom-bre! Me gus-ta-rí-a sa-ber có-mo ha-brá si-do a-quel hom-bre". The harmonic progression is indicated by Roman numerals below the piano accompaniment: V<sub>7</sub><sup>9</sup> IV, IV<sub>7</sub><sup>9</sup> V<sub>7</sub><sup>9</sup> III, VI<sub>7</sub> II<sub>7</sub> V<sub>7</sub><sup>9</sup> I. The first system (measures 17-20) shows a descending second progression: V<sub>7</sub><sup>9</sup> IV, IV<sub>7</sub><sup>9</sup> V<sub>7</sub><sup>9</sup>, V<sub>7</sub><sup>9</sup> III. The second system (measures 21-24) shows a descending second progression: VI<sub>7</sub> II<sub>7</sub>, II<sub>7</sub> V<sub>7</sub><sup>9</sup>, V<sub>7</sub><sup>9</sup> I. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and triplets.

Otro ejemplo de progresión por segundas descendentes lo hallamos en “Adiós Nonino” (Piazzolla), donde el uso de funciones transitorias son parte de

la progresión armónica. Observemos que la utilización de acordes de acordes con séptimas y/o novenas es común en el lenguaje musical de este autor.

“Adiós Nonino” (Fa menor, compases 11 – 15)

The musical score for "Adiós Nonino" (Fa menor, compases 11-15) is shown. It consists of five measures of music. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The bass line consists of a descending chromatic line of eighth notes. The chords are labeled below the bass line: IV<sub>7</sub>, V<sub>7</sub> III, III<sub>7</sub>, VI<sub>7</sub>, and V<sub>7</sub> V (with a flat over the 7).

En la misma obra, se observa una progresión armónica por segundas ascendentes, destacada especialmente en la melodía, en frases de cuatro compases. Así, el tema comienza en LabM y se reexpone a partir de Sibm. En todo caso, notemos que el bajo cromático descendente de los compases 18 al 21 va definiendo un acorde distinto cada vez, mientras que la armonía de los compases 22 al 24 es la misma función armónica (I = Sib menor) con un bajo descendente. Si analizamos los acordes contenidos desde el compás 18 al 29, veremos que producen una progresión armónica ascendente por tonos cada cuatro compases: la primera frase en Lab mayor, la segunda en Sib menor y la tercera en Do menor.

"Adiós Nonino" (Lab mayor, compases 18 – 29)

*TEMA (con honda tristeza)*

18 *pp*  
*acompañamiento*  
Pesado  
I  
↳ LabM

V V<sub>m</sub> V<sub>7</sub>  
II

22 *f*  
*f*  
II  
↳ Sibm

V<sub>7</sub><sup>b7</sup>  
III

26  
III<sub>6</sub> = I<sub>6</sub>  
↳ Dom

VII<sub>6</sub> m.n. VI<sub>6</sub> V<sub>6</sub>

30  
VII<sub>6</sub>  
↳ LabM

V I VII<sub>7</sub> VII V<sub>7</sub><sup>b7</sup>  
II III

También en el vals “Romance de barrio” (Troilo – Manzi), se encuentra una progresión armónica por segunda descendente, con uso funciones transitorias que resuelven normalmente en los acordes esperados.

“Romance de barrio” (Re menor, compases 9 – 16)

Más tar - de las car - tas de pul - so fe - bril min -

13 tien - do que no, ju - ran - do que sí

V<sub>5</sub>  
IV IV V<sub>7</sub> III V<sub>7</sub>

En “Tinta roja” (Piana – Castillo), a partir del compás 26 se producen progresiones descendentes por segundas, utilizando funciones transitorias (dominantes con séptima) y culminando con una variante de la cadencia completa. La secuencia melódica en este caso, acompaña a la progresión armónica con un patrón rítmico- melódico muy claro.

“Tinta roja” (La menor, compases 22 – 30)

22 Dón de es-ta - rá mi a-rra - bal? Quién se ro-bó mi ni - ñez?

I V<sub>7</sub> I

26 En qué rincón, lu-na mí-a, vol cás co-mo en - ton ces, tu cla-ra a-le - grí-a

I<sub>7</sub> V<sub>7</sub> IV V<sub>7</sub> III VI II<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sub>7</sub> II<sub>3</sub><sup>6</sup> V I

Entre los compases 26 al 32 de “El día que me quieras” (Gardel – Le Pera), a través del movimiento melódico gradual del bajo, se van produciendo funciones transitorias a través de dominantes con 7 en segunda inversión, lo que provoca una serie progresiones armónicas muy interesantes, en este caso por terceras descendentes.

“El día que me quieras” (Mib mayor, compases 26 – 32)

25 El dí-a que me quie-ras la ro-sa que en ga-la-na se ves-ti-rá de

*p dolce*

*p*

I V<sub>3</sub><sup>4</sup> VI V<sub>3</sub><sup>4</sup> IV

30 fies-ta con su me-jor co-lor

IV V<sub>3</sub><sup>4</sup> II

En la frase antecedente del estribillo de “María” (Troilo – Castillo), con gran uso de cromatismo entre los compases 17 y 20, se producen progresiones armónicas por cuartas, a través de distintas sucesiones de engaño mediante el encadenamiento de dominantes con séptima. En cambio, en la frase consecuente, el desenlace armónico sólo contempla acordes propios de la tonalidad, sin progresión alguna.

"María" (Fa menor, compases 17 – 25)

Ma - ri - a! en las sombras de mi pieza, es tu paso el que re - gre - sa... Ma

16

II<sub>7</sub> V<sub>7</sub> VII<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> III

VI IV VII III

21

VII<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sub>2</sub> IV<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sub>7</sub><sup>13</sup> I II<sub>5</sub><sup>6</sup> I IV V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> IV

V V 7



### 3. INTERCAMBIO MODAL

En estricto rigor, cualquier elemento de la armonía que suponga el uso de alteraciones (# o b) que no pertenezcan originalmente al modo original, y que por consecuencia modifican la especie de uno o más acordes, se considera armonía alterada<sup>110</sup>.

El uso de alteraciones en un acorde va en virtud de modificar los intervalos de éste. Su uso más sencillo modifica la tercera de un acorde, provocando el cambio de especie (mayor o menor). A medida que se modifican otros intervalos, generando nuevos (aumentados y disminuidos de preferencia), se van constituyendo nuevos acordes cuyas funciones son las de generar disonancia y tensión, y cuyos usos van variando a medida que el estilo va cambiando.

La utilización más sencilla de armonías alteradas corresponde al llamado intercambio modal<sup>111</sup>, la cual busca recurrir a las alteraciones del modo contrario<sup>112</sup>. El intercambio modal aprovecha las semejanzas entre el modo mayor y el modo menor a partir de una misma tónica, pues en ambos casos éstas son mayores y menores, respectivamente, y sus dominantes son iguales.

---

<sup>110</sup> MARÍA SOLEDAD MORALES [38], *Manual de armonía* (3ª ed. Santiago: Universidad de Chile, 2000), pág. 27.

<sup>111</sup> SILVIA CONTRERAS y JULIA GRANDELA [12], *Desde el piano...la armonía* (Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2005), pág. 136.

<sup>112</sup> MARÍA SOLEDAD MORALES [38], pág. 27.

El uso de acordes en el modo contrario beneficia en buena parte al modo mayor, por enriquecerse éste de la variedad de especies del modo menor. El uso, principalmente del III y VI grado mayor, II disminuido y IV menor es recurrente en el modo mayor, mientras que en el modo menor se utiliza principalmente la Tónica mayorizada, acorde llamado con “tercera de Picardía”.

Si bien el intercambio modal, no implica en sí una modulación, el uso de aquellos acordes que generan una mixtura modal también pueden usarse para modular por igualdad, siendo éstos acordes, pivotes de aquellos tonos a los que se modulará, en este caso, más lejanos del tono original<sup>113</sup>.

En el tango propiamente tal, el intercambio modal tiene un sentido colorístico, y a su vez posee una relación muy íntima con el texto. Es común encontrar en el tango contrastes de la mano de la estructura, como es el caso muy usual, donde la estrofa, cuyo motivo lírico es representado en modo menor, es seguida de un estribillo en modo mayor, lo que refleja un afecto contrario, pues se produce un cambio de modo, conservando la misma tónica. En ese sentido el intercambio modal puede relacionarse directamente con la estructura de un tango, especialmente si tiene forma canción. El texto en estos casos, puede ser determinante para el uso del intercambio modal y la adecuación a la forma de la pieza musical, toda vez que los motivos literarios del texto sugieran contrastes que bien pueden ser asociados a estos cambios de modo, los cuales se manifiestan a través de acordes que aparecen tanto en tonalidades mayores como en tonalidades menores. Por otra parte, también es común en el tango, que el intercambio modal se manifieste en acordes puntuales del modo

---

<sup>113</sup> WALTER PISTON [45], *Armonía* (Barcelona: Idea Books, 2001), pág. 224.

contrario, ubicados sobre palabras o expresiones típicas de la lírica del tango, con el objeto de acentuar y/o exacerbar afectos y emociones en el oyente.

En la práctica de la composición y arreglos de tangos, particularmente los más conocidos y ejecutados por orquestas típicas populares, el intercambio modal va más allá del empleo de un recurso musical; más bien se transforma en una parte significativa del lenguaje expresivo de este género. En la historia de la música, se tiene como referente a la retórica de los afectos, que se manifiesta a través de códigos musicales: melódico-ritmo-armónicos, que representan afectos y emociones en particular. Ocurrió, por ejemplo, dentro del período barroco, representando un elemento unificador del estilo en esa época<sup>114</sup>. El deseo de representar en sonidos afectos y emociones, es una praxis que está presente en el tango, tanto en las composiciones como en los arreglos. Sus textos muestran simbolismos relacionados a las esperanzas, sueños, fantasías, frustraciones, miedos y ansiedades; son elementos que el compositor representa musicalmente y el oyente identifica y aprehende. El uso de estos verdaderos códigos, generados principalmente en el tango cantado, se despliega de manera similar en el tango instrumental.

---

<sup>114</sup> MANFRED F. BUKOFZER [7], *La música en la época barroca, de Monteverdi a Bach* (Madrid, Alianza: 2002), pág. 165.

## Ejemplos

En “Mi Buenos Aires Querido” (Gardel – Le Pera), se aprecia un caso frecuente de intercambio modal en el modo mayor: un acorde de IV grado perteneciente al modo menor (IVm), en un pasaje extenso con armonías sencillas en el tono de Si Mayor. Dentro de esta tonalidad, el uso del acorde de Mi menor sugiere un hito dentro de la estrofa, especialmente porque en ese instante concuerda con la palabra “queja”, en el verso de la primera estrofa: “y oigo la queja de un bandoneón”. Más adelante, en la segunda estrofa, coincidirá con la palabra “promesa” en el verso “una promesa y un suspirar”.

“Mi Buenos Aires querido” (Si mayor, compases 15 – 20)

The image displays two systems of musical notation for the piano accompaniment of "Mi Buenos Aires querido". The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The first system, starting at measure 14, contains the lyrics: "Hoy que la suer-te quie-re que te vuelva a ver ciu-dad por-". The second system, starting at measure 17, contains the lyrics: "te - ña de mi ú - ni-co que - rer y oigo la que - ja de un ban-do - neón". Chord symbols are placed below the bass line: I, V<sub>5</sub><sup>6</sup>, V<sub>3</sub> in the first system; V<sub>7</sub>, VI, IV<sub>1m</sub>, I<sub>4</sub> in the second system.

En los próximos dos ejemplos, extraídos del tango “Volver” (Gardel – Le Pera), también se observa el acorde de IVm, tanto en estado fundamental como en primera inversión, de manera súbita y con preparación cromática (IV M – IV m).

“Volver (Re mayor, compases 21 – 28)

*Refrán*

Vol - ver, con la fren-te mar - chi ta, las nie-ves del tiem po pla tea-ron mi

*p dolce*

I VII<sup>7</sup> V<sup>4</sup> V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub>I.M. I<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sub>7</sub>  
II V

25 sien. Sen - tir, que es un so - plo la vi - da,

V IV IV IV<sub>6</sub>I.M. VII<sub>3</sub><sup>4</sup> I<sub>6</sub>

“Volver” (Re mayor, compases 35 – 38)

35 con el al - ma a fe - rra - da a un dul - ce re - cuerdo que llo - ro o tra vez

II<sub>6</sub> IV I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub>I.M. I<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sub>7</sub> I  
V

En “El día que me quieras” (Gardel – Le Pera), aparece el intercambio modal con uso de IVm. Este se utiliza en la introducción de la canción, y aun cuando la tónica no ha sido establecida, el acorde del compás 5 se percibe como un intercambio modal, reafirmado por las funciones posteriores.

“El día que me quieras” (Mib mayor, compases 1 – 9)

The musical score shows the piano introduction for the first nine measures of "El día que me quieras" in G major. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The first measure (measure 1) contains a whole note chord IV (C major). The second measure (measure 2) contains a half note chord V7 (D7) and a half note chord VI (E major). The third measure (measure 3) contains a half note chord V7 (D7) and a half note chord II (B major). The fourth measure (measure 4) contains a half note chord II (B major) and a half note chord IVm (C minor). The fifth measure (measure 5) contains a half note chord I4 (G major) and a half note chord VII7 (F#7). The sixth measure (measure 6) contains a half note chord VII7 (F#7) and a half note chord V (D7). The seventh measure (measure 7) contains a half note chord I4 (G major). The eighth measure (measure 8) contains a half note chord V7 (D7) and a half note chord I (G major). The ninth measure (measure 9) contains a half note chord I (G major). The score includes dynamics such as *f*, *sed.*, *rall.*, and *p*.

El uso del IV grado menor dentro del modo mayor, suele aparecer con frecuencia como resultado de una función transitoria (dominante del IV), y puede ir seguido de su acorde que lo sustituye, como es el II6/5, también con intercambio modal. Esto acontece en “Te llaman malevo” (Troilo - Expósito). En

el ejemplo, una figuración melódica descendente en el acompañamiento, se dibuja desde el VI al II grado del modo menor, generando ambas funciones de IVm y II<sup>m</sup>6/5.

“Te llaman Malevo” (Do mayor, compases 12 – 15)

mi-na lo de jó-en chan - cle - ta y en ton-ces so-lo pa-ra siem - pre so-lo

V<sub>13</sub>  
VI

VI

V<sub>3</sub><sup>4</sup>  
IV

IV I.M.

II<sub>5</sub> I.M. V<sub>6</sub><sup>7</sup>  
V<sub>5</sub>

I<sub>4</sub>

También el uso del IV con intercambio modal se observa en el tango “Los Mareados” (Cobián – Cadícamo), en el que el color del IVm lo otorga la voz del canto, con una figuración melódica descendente sobre las notas del modo contrario, apoyada por la armonía en bloque del acompañamiento.

“Los mareados” (Fa mayor, compases 21 – 24)

Es - ta no-che be-be - re-mos por-que ya no vol-ve - re-mos a ver-nos más...

IV I.M.

I<sub>6</sub>

V<sub>7</sub><sup>9</sup>  
II

V<sub>7</sub>  
V

I<sub>4</sub> V<sub>7</sub> I

Luego, también en “Los mareados”, estando en Fa menor, posterior a una función transitoria se produce la secuencia IVM – IVm, mediante un movimiento cromático dentro de la misma función.

“Los mareados” (Fa menor, compases 25 – 29)

*Refrán*

25 Hoy vas a en - trar en mi pa - sa - do en el pa - sa - do de mi vi - da...

I V<sub>3</sub> V<sub>5</sub> IV<sub>1.M</sub>

29 Tres co - sas lle - va mi al ma he - ri - da

IV II VII<sub>7</sub> I

En el caso de “Naranja en flor” (V. Expósito – H. Expósito), hace aparición un acorde de IV grado con intercambio modal (con séptima menor).

“Naranja en flor” (Fa mayor, compases 1 – 4)

1 E - ra más blan - da que el a - gua... que el a - gua blan - da

I V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> V It<sub>6</sub> V IV<sub>71.M</sub> V<sub>13</sub> I



Más adelante, en el mismo tango, se utiliza el intercambio modal para producir modulación. Precedido de un acorde de función transitoria, hace su aparición el III grado del modo menor natural, iniciándose en ese momento la modulación a Fa menor, cadenciando posteriormente con dominante y tónica (cambio de armadura). Se observa que los acordes se sitúan en cada corchea del compás 15, otorgando al oyente una breve sensación de tensión y mixtura modal.

"Naranja en flor" (Fa mayor – fa menor, compases 16 – 19)

16 Pri mero...hay que sa ber su - frir, después a mar, después par - tir,

I V7 IIIIm V7 I V<sub>6/5</sub> V7 IV

IIIIm. ↪ Fam

En el tango "A media luz" (Donato – Lenzi), se produce una modulación por intercambio modal de la Tónica, como contraste entre estribillo y estrofa.

Una primera sección (A) de 8 compases en modo mayor, de carácter ligero, contrasta abruptamente con la siguiente sección en modo menor (B), más dramática y extensa. La sección A, en cuanto al texto, también difiere de B, basándose en que la primera despliega emociones y sensaciones ("Y todo a media luz, / que es un brujo el amor.../ a media luz los besos, / a media luz los dos / y todo a media luz, / crepúsculo interior /que suave terciopelo / la media luz de amor..."), mientras que el texto para la segunda sección describe lugares y situaciones ("Corrientes 348, segundo piso, ascensor. / No hay porteros ni vecinos, / adentro cocktail y amor...").

"A media luz" (Re mayor – Re menor, compases 1 – 12)

**INTROD**  $\text{\textcircled{S}}$   
 Y to do a me dia luz, que es un bru jo el a - mor... a me dia luz los besos, a me dia luz los

*mf*

I6Agr. V7 V6

↳ ReM

4 dos. Y to do a me dia luz, cre pús cu lo in te - rior, qué sua - ve ter - cio - pe - lo la me - dia luz de a

I I6Agr. V7 V6

8 mor. *Canto* Co - rrien - tes, tres cuatro o - cho, — se - gun - do pi so, — as - cen - sor.

*FIN* *Bien Sentido* *mf*

I Im I IV V7 V6 I

↳ Rem

13 No hay por - te - ros ni ve - ci - nos, — a - den - tro cock - tail y a - mor

*p y Staccato*

I VII II V<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sub>7</sub> V<sub>6</sub> V<sub>7</sub> V<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sub>6</sub> I

En otro ejemplo, “La casita de mis viejos” (Cobián – Cadícamo), la música y el texto también organizados bajo una forma A B A B A, refleja en su primera estrofa, en modo menor, un dolor proveniente de una culpa, de errores forzados por la inexperiencia, que luego en el estribillo, en modo mayor, transforma en melancolía y aceptación de los errores del pasado.

“La casita de mis viejos” (Fa menor – Fa mayor, compases 13 – 24)

Yo fui via jero del do - lor, y en mi andar de so ña - dor comprendí mi mal de vi - da, y cada

I  
↳ Fa<sup>m</sup> V<sub>3</sub><sup>4</sup> VII<sub>2</sub> IV V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> I

beso lo bo - rré con u na copa, y en un jue - go de ilu sión repartí mi co - ra - zón.

V<sub>7</sub><sup>2</sup> VII<sub>7</sub> IV I I<sub>6</sub> V<sub>7</sub><sup>2</sup> V<sub>7</sub> I V<sub>3</sub><sup>4</sup>

IV IV

*a tempo* **Refrain**  
Vuel vo ven - cido a la casita de mis viejos, cada cosa es un re - cuerdo que se a gita en mi me - mo ria

I V<sub>7</sub> IV IV<sub>1.M.</sub> I<sub>6</sub> V<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sub>7</sub>

↳ Fa<sup>M</sup> VI

En “Mi Buenos Aires Querido” (Gardel – Le Pera), casi como un recitativo, la introducción se despliega dentro del modo menor. Al finalizar, su cadencia concluye con una tónica con tercera de Picardía, acorde que sirve para desarrollar todo el estribillo de la canción.

“Mi Buenos Aires querido” (Si menor – Si mayor, compases 1 – 8)

1 Mi Bue-nos Ai - res que - ri - do, cuan - do yo te vuelva a ver

no habrá más penas ni ol - vi-do! El fa - ro - lito de la calle en que na - cí

VI  
↳ Sim

VI Vm.n. IV I6

5

II<sup>6</sup> I<sub>6</sub> V<sub>7</sub> II.M. = I  
↳ SIM

I V<sub>5</sub> II

En “Volver” (Gardel – Le Pera), los acordes de ambos modos, menor en la estrofa y mayor en el estribillo, reafirman la tonalidad imperante, sin embargo, en el estribillo hay una tendencia en pasajes puntuales a establecer mixturas modales, las cuales dan a esta sección un carácter melancólico.

“Volver” (Re menor – Re mayor, compases 16 – 25)

*Refrán*  
Vol

16 ba jo el bur - lón mirar de las es - trellas que con indife - rencia hoy me ven vol - ver.

V I II<sub>7</sub> I<sub>6</sub> IV I<sub>4</sub><sup>6</sup> A<sub>5</sub><sup>6</sup> V<sub>7</sub> I

21 ver, \_\_\_\_\_ con la fren - te mar - chi - ta, las nie - ves del tiem po pla - tea - ron mi sien.

*p dolce*

I VII<sub>7</sub> II V<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> L.M. I<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sub>7</sub> V IV

↳ ReM

En “María” (Troilo – Castillo), si bien el inicio de la estrofa está en modo mayor, poco a poco algunos acordes comienzan a anunciar un cambio de modo, conservando la misma tónica. El momento en que este cambio se materializa es justamente cuando se presenta el acorde de IVm, desde donde se establece la modulación por intercambio modal para el resto de la pieza.

"María" (Fa mayor – Fa menor, compases 1 – 12)

A - ca - so te lla - ma ras so - la - men - te Ma - rí - a... no sé si e - ras el e - co de u na vie - ja can -

I<sub>6</sub>    A<sub>4</sub><sup>6</sup>    II<sub>7</sub>    V<sub>7</sub>    I    I<sub>6</sub>    A<sub>4</sub><sup>6</sup>  
 ↪ FaM    ♯

ción, pero hace mucho, mucho, fuis - te honda mente mí - a, so - bre un paisa - je triste, des maya - do de a

V<sub>3</sub>    IV<sub>LM</sub>    A<sub>3b</sub><sup>7</sup>    V<sub>7</sub><sup>13</sup>    I    V<sub>7</sub>    V<sub>5b</sub><sup>7</sup>  
 ↪ FaM    V    V

mor... El o toño te tra jo, tem blando de ago - ní a, tu som bre ri to pobrey el tapa - do ma - rrón

V<sub>7</sub>    IV    IV<sub>5</sub><sup>6</sup>    IV<sub>4</sub><sup>6</sup>    II<sub>5</sub><sup>6</sup>    II<sub>6</sub>

En “Sur” (Troilo – Manzi), la estrofa es armónicamente más inestable que el estribillo. Los compases de ambas partes, 1 – 4 y 8 – 12, respectivamente, están en el tono de Re mayor, luego, por intercambio modal se modula a Re menor; en ambos casos el acorde pivote es un IVm, el que aparece en medio de la frase y establece el cambio de modo. Por su parte el estribillo (compases 17 – 22), se presenta siempre en re menor.

“Sur” (Re mayor – Re menor, compases 1 – 4)

San Juan y Boedo an tigo y todo el cielo, Pom - peya y más a-llá la inunda - ción,

I V<sub>2</sub>II<sub>3</sub> A<sup>5</sup> V<sub>7</sub> V<sub>9</sub> IV  
 ↳ ReM IV ↳ Rem

“Sur” (Re mayor – Re menor, compases 8 – 12)

La es - qui - na del he rre ro, ba rro y pam - pa, tu casa, tu ve - da y el zan - jón,

I VII<sub>7</sub> II<sub>7</sub> V<sub>9</sub> I V<sub>7</sub> IV V<sub>9</sub> III III<sub>6</sub>  
 ↳ ReM II ↳ Rem

“Sur”, estribillo (Re mayor – Re menor, compases 17 – 22)

17 Sur, pa - re - dón y des - pués...

17 Sur, u - na luz de al - ma - cén.

20 I

F<sup>4</sup><sub>3</sub> IV V IV

“Aquel tapado de armiño” (Delfino – Romero), recurre claramente a los contrastes de modo para acompañar la letra, que muestra la tristeza y el resentimiento de un hombre sentimentalmente engañado. El tango está en modo mayor, y cambia a la tónica menor cuando el texto expresa la nostalgia del pasado (“¿Te acordás? / era el momento culminante del cariño”).



“Aquel tapado de armiño” (Re mayor, compases 9 – 19)

9                    cuan do pa-sas te\_a-mi la - do                    pren-di-da\_a\_a-quel "gi-go - ló"

13                    a-quel ta - pa - do de ar - mi - ño — cuán - ta pe - na me cau - só —

17                    Te\_a-cor-dás e-ra\_el-mo - men-to-cul-mi-nan-te del ca - ri ño

Im = I  
↳ Rem

Más adelante, vemos que la tónica vuelve al modo original de Re mayor, cuando se escucha la estrofa que describe otro carácter, al hablar de un objeto en vez del sentimiento de dolor (“Aquel tapado de armiño...”).

“Aquel tapado de armiño” (Re menor, compases 31 – 36)

31 Man guéa mi gos yu su - re - ros - yes - tu - veun - mes sin fu mar

35 A - quel ta - pa - do de ar - mi - ño

*mf* *dolce*

$I_M = I$   
↳ *ReM*

En el ejemplo siguiente del mismo tango, se produce un intercambio modal sobre el II grado, en donde aparentemente no hay relación con el texto de manera directa, sino más bien se trata de un recurso de enriquecimiento musical.

“Aquel tapado de armiño” (Re Mayor, compases 5 – 8)

5 que tu cuer - pi - toa - bri - ga - ba al sa - lir del ca - ba - ret

V  $II^4$   $II^4_{LM}$   $V_7$  I

Otro caso muy similar lo encontramos en “Romance de barrio” (Troilo), donde se destaca un II grado con intercambio modal, en el transcurso de una modulación a Fa mayor.

“Romance de barrio” (Re menor, compases 36 – 39)

36 que la - men to...al no po - der - te te - ner el do - lor de no sa - ber ol - vi - dar

I VII<sub>6</sub> VI VI = IV II<sub>7</sub> L.M. V<sub>7</sub> I  
 VI ↪ FaM

También se puede observar un uso más bien colorístico de los acordes con intercambio modal, ligados a un contexto de expresión pura del estilo y desvinculados de un texto. En “Aquel tapado de armiño” (Delfino – Romero), resalta la presencia de un V grado menor que enriquece armónicamente la frase final de la primera sección del tango.

“Aquel tapado de armiño” (Re mayor, compases 9 – 16)

9      cuan do pa-sas te a-mi la - do      pren-di-da a a-quel "gi-go - ló"

13      a - quel ta - pa - do de ar - mi - ño — cuán - ta pe - na me cau - só —

I      I<sub>6Agr.</sub>      V<sub>7</sub> III      III

V<sub>m</sub>      V<sub>7</sub> II      V<sub>7</sub> V      V<sub>7</sub>      I

En el tango instrumental “Tinta verde” (Bardi), emerge un expresivo intercambio modal del acorde de tónica, el cual aparece en el consecuente de la primera frase, produciendo desde ese instante un cambio a la tónica de La menor. Se observa en este pasaje que el bajo sube cromáticamente en los compases 1 – 2 y 5 – 6, manteniendo la misma función armónica de los tiempos fuertes de cada compás. Este uso de la tónica menor en una pieza que está originalmente en modo mayor, tiene una función eminentemente expresiva.

"Tinta verde" (La mayor, compases 1 – 8)

1

I V<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sub>5</sub><sup>6</sup> 7 I I.L.M.

6

1. 2.

VII<sub>6</sub><sup>5</sup> V<sub>5</sub><sup>6</sup> V<sub>7</sub>  $\frac{9}{7}$  I.L.M. V<sub>7</sub>  $\frac{13}{7}$  I

Analicemos el tratamiento que le da Piazzolla a este mismo acorde de V grado menor en "Adiós Nonino". En la segunda parte de esta composición instrumental, se lee la indicación: "con honda tristeza", carácter que se ve sustentado por recursos armónicos y melódicos que enaltecen la emoción de melancolía. En ese sentido, el Vm (mib menor) cumple un papel fundamental, sirviendo además en ese instante, como acorde pivote (rol de subdominante) para enlazar con la V7 del II grado y llegar a Sib menor, desde donde se produce una progresión melódica.

"Adiós Nonino" (Lab mayor, compases 18 – 21)

*TEMA (con honda tristeza)*

18

*pp*  
*acompañamiento*

*Pesado*

I V<sub>6</sub> V<sub>6</sub>m V<sub>7</sub> II II = I  
↳ Sibm

23

*f*

*f*

V<sub>7</sub><sup>9</sup>  
↳ Dom

## 4. ARMONÍA ALTERADA

La modificación de los intervalos de un acorde, origina nuevos acordes, cuya función es la de provocar nuevas sonoridades en el transcurso de un trozo musical. Muchos de estos acordes, teóricamente existen y se pueden racionalizar desde la armonía más diatónica; sin embargo, el contexto en el cual se originan y la función que cumplen, los hacen ser considerados alterados.

En este estudio sobre la música de tango, se destacan algunos casos de acordes de II napolitano y variados ejemplos de acordes de sexta aumentada.

### **Acorde napolitano**

Se considera que el acorde napolitano, desde una definición teórica, con respecto a la armonía alterada, corresponde históricamente, a la disminución de la nota fundamental del acorde de II grado del modo menor, convirtiéndose en una tríada mayor, en reemplazo de una tríada disminuida, como es originalmente en ese modo, y encontrándose a un semitono diatónico de la Tónica (I). Con la misma conformación, también es usado tomando como base una Tónica mayor.

Dentro de la música occidental, la utilización del acorde II napolitano ha sido transversal, desde el establecimiento de la tonalidad (siglo XVIII) hasta la música de fines del siglo XIX. Sin embargo, hay antecedentes anteriores a la

tonalidad misma, encontrando similitudes con el acorde que se origina en el II grado del modo frigio<sup>115</sup>, cuya especie también es un acorde mayor e igualmente ubicado a un semitono diatónico de la Tónica.

Considerando que en el establecimiento de la tonalidad influyen directamente la estandarización de los modos jonio y eolio, en la escala mayor y menor, respectivamente, bases del sistema tonal, acordes como el Napolitano y el II grado del modo frigio, parecieran ser sonoridades que se mantuvieron en el lenguaje musical de su propia época. No obstante, el verdadero origen y uso del acorde napolitano (por la Escuela Napolitana del Siglo XVII), responde a la armonización de un giro melódico que contiene el segundo grado rebajado un semitono a partir del original.

En el tango, el empleo del acorde napolitano ocurre en lugares precisos dentro de un pasaje musical, donde genera colores tonales, cuyo resultado se traduce en un carácter sonoro vinculado a sensaciones y emociones lúgubres y melancólicas. Sumado al uso de la orquestación típica del tango, el acorde napolitano situado en ese contexto, produce una sonoridad mórbida y oscura, lo cual hace de este recurso uno de los más interesantes dentro del área de la armonía alterada en este estilo de música.

---

<sup>115</sup> DIETHER DE LA MOTTE [15], *Armonía* (Barcelona: Idea Books, S. A., 1998), pág. 80.



## Ejemplos

En “Jacinto Chiclana” (Piazzolla – Borges), se utiliza un acorde de II napolitano al final de la pieza, en el compás 61. Cabe destacar que cada término de frase en la estrofa, contiene una secuencia armónica que resuelve en un V de V, con una apoyatura 9 – 8. Sin embargo, como se ve en el siguiente pasaje musical, precisamente como sustitución del acorde V de V, aparece el acorde napolitano, otorgando riqueza y variedad armónica al pasaje.

“Jacinto Chiclana” (Si menor, compases 60 – 63)

60 Va - ya, pues es - ta mi - lon - ga, pa - ra Ja - cin - to Chi - cla - na

I<sub>6</sub> VII<sub>6</sub> VI<sub>6</sub> V<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> III<sub>6</sub> Nap<sub>6</sub> V<sub>7</sub><sup>13</sup> I

En “María” (Troilo – Castillo), terminando el estribillo hace aparición un acorde II napolitano, en el segundo pulso del compás 29. El acorde está en medio de un giro melódico de cadencia frigia a partir del segundo tiempo del compás 28 (en el bajo: fa, mi re do), giro que es armonizado con la dominante del napolitano y su resolución que, arpegiada, interrumpe su movimiento y luego lo retoma para caer en la dominante.

"María" (Fa menor, compases 27 – 30)

la le - jana, si volviera otra ma - ña - na, por las calles del a - diós.

I V7 V7 Nap. A<sup>♭</sup> V7 Im

III Nap.

En la introducción de "La bordona" (Balcarce), con claro carácter de prelude por sus figuraciones y, a medida que la música se acerca al tema principal, un descenso cromático en el bajo produce un acorde napolitano en el compás 6, que luego resuelve hacia la sensible del tono original.

"La bordona" (Mi menor, compases 5 – 7)

V IV III Nap. VII<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I<sub>9</sub>

## Acordes de Sexta Aumentada

Aunque los teóricos citan su génesis en el IV grado (con sus respectivas alteraciones), la familia de acordes de sextas aumentadas, musicalmente se origina a partir de una función transitoria. Esta explicación se basa en que el origen del intervalo de sexta aumentada proviene de la quinta rebajada de un acorde de V7 de Dominante<sup>116</sup>, o bien, la tercera rebajada de un acorde de VII de Dominante, generando en ambos casos, y de manera indiscutible, su característica sonoridad sobre tal función, puesto que todos los acordes de la familia de dominantes (V7 y VII), contienen el intervalo de tritono en su constitución. Para todos los casos, este acorde generalmente se utiliza en primera inversión, y no hace distinción de modos.

Los acordes de sexta aumentada se clasifican básicamente en tres tipos:

- *Acorde de Sexta Italiana*: triada de VII<sub>6</sub> de V, con su tercera disminuida.
- *Acorde de Sexta Alemana*: tétrada de VII<sub>6/5</sub> de V, con su tercera disminuida y séptima disminuida.
- *Acorde de Sexta Francesa*: tétrada de V<sub>4/3</sub> de V, con su quinta disminuida.

El intervalo de sexta aumentada en estos acordes produce un interesante color por la tensión que provoca. En función de esto, a través de la historia de la música, algunos compositores destinaron su uso a momentos cruciales de sus

---

<sup>116</sup> WALTER PISTON [45], *Armonía* (Barcelona: Idea Books, 2001), pág. 403.

creaciones. Es así como en el siglo XIX, por ejemplo, Beethoven y otros creadores dieron mayor flexibilidad a la utilización de estos acordes, muy de la mano con la expresividad de sus obras. Otros autores como Brahms, Liszt, Wagner, Tchaikovsky, también hicieron empleo de estos acordes en perfecto equilibrio con una práctica armónica cada vez más disonante y tensa.

Con respecto al tango, los acordes de sexta aumentada tienen especial recurrencia. En su práctica, la búsqueda de la expresividad en base al texto convierte a estos acordes en un recurso habitual. Los compositores y arregladores de tango siempre le han conferido características bastante especiales a los acordes de sexta aumentada, debido a sus efectos sonoros, no sólo en sí mismos, sino que junto a factores rítmicos y de acentuación. La mayoría de estas armonías aparecen como funciones transitorias de la dominante; sin embargo, también se presentan algunos ejemplos de estas armonías como funciones transitorias hacia otros grados. Especial relación tiene este acorde con el ritmo que se presenta como en los siguientes ejemplos, donde emergen funciones de sexta aumentada sobre uno o varios compases, brotando también en instantes más pequeños, con duración de corchea o semicorchea, en tiempos fuertes o débiles. Todo esto va produciendo distintos efectos tonales, unos más tensionales y otros de carácter colorístico.

## Ejemplos

En “Nostalgias” (Cobián – Cadícamo), el uso del acorde de Sexta Alemana ocurre a modo de semicadencia, para terminar la sección de la estrofa. El acorde aparece en la parte débil del primer tiempo del compás 16, y en efecto, el movimiento de este acorde es en paralelo hacia la dominante que le sigue. En ese instante, la brevedad del ritmo produce un giro muy característico en el tango, cuyo color es fácilmente asociable al género.

“Nostalgias” (Do# menor, compases 13 – 16)

13 quiero por los dos mi copa al-zar para olvidar mi obs - ti - na - ción y más la vuelvo a recor dar...

I IV<sub>6</sub> V I A<sub>5</sub> V<sub>7</sub>

En “Los Mareados” (Cobián – Cadícamo), un acorde de Sexta Francesa aparece en la parte débil de un primer tiempo, cuya preparación se produce de manera gradual y cromática desde un acorde de VII de V. De acuerdo a algunas interpretaciones, este sería un ejemplo ilustrativo de las tantas sustituciones que presenta el IV grado en la cadencia completa.

“Los mareados” (Fa menor, compases 5 – 8)

6 lec - tri - co ar dor tus be - llos o - jos que tan to a - do - ré

I I<sub>6</sub> VII<sub>5</sub><sup>6</sup> F<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sub>7</sub> I

Más adelante en la misma pieza, en el compás 16, ya estando en modo mayor, un acorde de Sexta Alemana emerge decididamente sobre el primer pulso del compás.

“Los mareados” (Fa mayor, compases 15 – 17)

15 y nos lla - men los ma - rea - dos

IV<sub>LM</sub> A<sub>3</sub><sup>6</sup> V<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sub>7</sub> I

En “Te llaman malevo” (Troilo – Expósito) se presenta un acorde de Sexta Francesa, la que viene preparada por cromatismo desde un  $V_{4/3}$  del V, resolviendo posteriormente a la V, dejando clara y expuesta la idea de función transitoria que tienen estos acordes.

“Te llaman malevo” (Do menor, compás 32 – 35)

ju-gas-te y per - dis-te tan só - lo por e-lla que nun - ca vol - vió.

I                       $V_{3}^{4}$        $F_{3}^{4}$                        $V_7$                       I    V    I

En “María” (Troilo – Cadícamo) dos acordes de Sexta Aumentada aparecen de un modo curioso: acordes de Sexta Alemana en el compás 1 y 3, pero con la séptima en el bajo, resolviendo posteriormente a la  $V_7$  del tono en segunda inversión. Ya la exclusiva sonoridad de los acordes de sexta aumentada, dispuestos como se estila en la armonía clásica, es excedida por la búsqueda de nuevas sonoridades que el tango en su estilo busca.

"María" (Fa mayor, compases 1 – 4)

A-ca so te lla - maras so-la mente Ma - ría... no sé si eras el eco de una vie - ja can - ción,

I<sub>6</sub>    A<sub>4</sub><sup>6</sup>    II<sub>7</sub>    V<sub>7</sub>    I    I<sub>6</sub>    A<sub>4</sub><sup>6</sup>    V<sub>3</sub><sup>4</sup>  
 ↪ FaM    z

En el mismo tango, en la última semicorchea del compás 29, aparece un acorde de Sexta Alemana, que resuelve a V de manera rápida y colorística.

"María" (Fa menor, compases 28 – 31)

la le - jana, si volviera otra ma - ña - ña, por las calles del a - diós.

I    V<sub>7</sub>    V<sub>7</sub>    Nap.    A<sub>3</sub><sup>6</sup>    V<sub>7</sub>    Im



En “Volver” (Gardel – Le Pera), entre los compases 18 y 20, se produce una cadencia clásica con un elemento característico del tango: entre la  $I_{6/4}$  y la V, aparece un acorde de Sexta Alemana en la parte fuerte del segundo tiempo. El movimiento del bajo en ese compás da la sensación que el acorde de Sexta Alemana funciona como un adorno. En ese momento se retarda la aparición de la  $V_7$ , comprimiéndola hacia la última corchea del compás, generando una breve tensión antes de terminar la estrofa.

“Volver” (Re menor, compases 16 – 20)

ba jo\_el bur - lón mi rar de las es - tre llas que con in di fe - ren cia hoy me ven vol - ver.

V I II<sub>7</sub> I<sub>6</sub> IV I<sub>6</sub> A<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I

En “Al compás del corazón” (Federico – Expósito), una variante de cadencia completa contiene, entre la  $V_7$  de V y la dominante misma, un acorde de Sexta Italiana. Éste aparece en la parte fuerte del primer pulso del compás; posteriormente el segundo pulso retoma el tema principal del tango, retardando en dos compases la cadencia.

“Al compás del corazón” (Sol menor, compases 12 – 15)

10 mien te mi so - ñar por-que re-gre-sas len-ta - men - te Late\_unco-ra - zón *Orquesta sola*

I V<sup>6</sup><sub>V</sub> V<sub>7</sub> It<sub>6</sub> V<sub>7</sub> V<sub>7</sub>

14 me pa-re-ce ver-te re-gre-sar con el a

I VI

En el estribillo del mismo tango, ahora en modo mayor, entre los compases 25 y 28, una función transitoria hacia el IV grado provoca un desplazamiento del bajo de manera cromática. Posterior al IV grado, en el segundo pulso del compás 26, aparece un acorde de Sexta Italiana que resuelve a una V7 del tono original.

“Al compás del corazón” (Sol mayor, compases 25 – 28)

25 y sa-brás por qué la-te\_un co-ra - zón al de-cir — ¡Qué fe - liz! —

I V<sub>2</sub><sub>IV</sub> IV<sub>6</sub> It<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I

En “El día que me quieras” (Gardel – Le Pera), en el compás 16, se produce un giro gradual a tiempo de corcheas en el bajo, que termina en un acorde de Sexta Alemana del II grado.

“El día que me quieras” (Mib mayor, compases 16 – 17)

Musical score for measures 16-17 of "El día que me quieras" in G major, 2/4 time. The score shows a gradual chromatic descent in the bass line. The chords are labeled as follows: V<sub>7</sub>, II<sub>4</sub><sup>6</sup>, A<sub>3</sub><sup>6</sup>, and V<sub>3</sub><sup>6</sup>. A Roman numeral II is placed below the A<sub>3</sub><sup>6</sup> chord.

Además, en el compás 24 de la misma pieza, sobre un pedal de dominante, y producto del cromatismo, un acorde de II es enlazado con un acorde de Sexta Alemana del II grado, que a su vez resuelve en la V.

“El día que me quieras” (Mib mayor, compases 24 – 26)

Musical score for measures 24-26 of "El día que me quieras" in G major, 2/4 time. The score includes the vocal line with lyrics: "ito - do, to - do, se ol - vi - - - da". The piano accompaniment features a dominant pedal point. The chords are labeled as follows: V<sub>7</sub>, V, II, A<sub>3</sub><sup>6</sup>, and V<sub>7</sub>. A Roman numeral II is placed below the A<sub>3</sub><sup>6</sup> chord, and "Ped de V" is written below the II chord.

En el tango “Sur” (Troilo - Manzi), se suceden acordes de Sexta Alemana en distintos instantes rítmicos. En el primer compás, el acorde aparece en la cuarta semicorchea del segundo pulso, luego de una secuencia de acordes que se suceden junto a un bajo cromático. Posteriormente, en el compás 3, el mismo acorde de Sexta Alemana se establece durante el segundo tiempo.

“Sur” (Re mayor – menor, compases 1 – 4)

San Juan y Boedo...an tigo y todo el cielo, Pom - peya...y más a-llá la inunda-ción,

I V<sub>2</sub> II<sub>3</sub> A<sup>5</sup> V<sub>7</sub> V<sub>9</sub> IV ↪ Rem A<sup>5</sup> V<sub>4-3</sub>

También en el compás 15 de “Sur”, en el primer tiempo se presenta un acorde de Sexta Alemana sucedido de una V7, formando una variante de cadencia completa, en donde el acorde de Sexta Aumentada hace las veces de sustituto del IV grado.

“Sur” (Re menor, compases 14 – 16)

14 que me lle - na de nue-vo el co - ra - zón.

I A<sup>5</sup> V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub> I

Nuevamente en “Sur”, en el compás 22 aparece un acorde de Sexta Francesa del IV grado, que resuelve en V7 de V.

“Sur” (Re menor, compases 22 – 23)

20 Sur, u - na luz de al ma - cén.

I F<sub>3</sub> IV V<sub>7</sub> IV IV

Posteriormente, en el compás 25, luego de un VI grado, aparece un acorde de Sexta Italiana con doble apoyatura, que resuelve en V, produciendo una semicadencia.

“Sur” (Re menor, compases 25 – 26)

24 re - cos - ta - do en la vi - drie - ra y espe - rán - do - te.

III V<sub>3</sub> VI VI It<sub>6</sub> V<sub>7</sub>

Finalmente, en el mismo tango, desde el compás 27, con una frase final cuya melodía va produciendo apoyaturas sobre distintos acordes, la Sexta Francesa aparece en medio de un descenso cromático del bajo.

“Sur” (Re menor, compás 27 – 30)

26 Ya nunca alumbraré con las estrellas nuestra marcha sin que rellenas por las noches de Pompeya,

IV I V<sub>4</sub><sup>6</sup> F<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sub>7</sub> II<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sub>7</sub> V<sub>7</sub><sup>2</sup> IV

En “La bordona” (Balcarce), en el compás 41 se aprecia un acorde de Sexta Italiana, que enlaza con V7 y luego V7 del IV.

“La bordona” (Mi menor, compases 41 – 43)

41

It<sub>6</sub> V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> IV

En el compás 6 de “Responso” (Troilo), aparece, teóricamente, una Sexta Alemana del VII grado menor natural (si, reb, fa, lab,) teniendo agregadas una onцена y una trecena (mib y sol), como anticipaciones del acorde de IV grado del compás siguiente. Se observa claramente aquí, que la intención de este acorde es actuar como VII del IV. Posteriormente, en el compás 9 un acorde de Sexta Alemana se manifiesta con una onцена agregada.

“Responso” (Sol menor, compases 5 – 11)

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 5 through 8, and the second system covers measures 9 through 11. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 4/4. The notation includes various chord voicings, triplets, and sixteenth-note passages. Chord symbols are placed below the staff to indicate the harmonic structure: VII<sub>2</sub>, I<sub>6</sub>, A<sup>6</sup>, IV, VII<sub>7</sub>, I, I<sub>6</sub>, A<sup>6</sup>, and V. A section starting at measure 9 is marked with a repeat sign and a section symbol (§).

También en el compás 21 de “Responso” (Troilo), a diferencia del ejemplo anterior, aparece un acorde de Sexta Alemana sin disonancias agregadas, el cual resuelve en el IV grado.

“Responso” (Sol menor, compases 21 – 22)

19 *Band. solo.* 8va

I V7 A<sup>6</sup> VII<sup>4</sup>

En el mismo tango, segundo pulso del compás 42, se produce un acorde de Sexta Italiana, en un pasaje donde se destaca una interesante línea melódica en la voz superior, con apoyaturas y notas de vuelta.

“Responso” (Sol menor, compases 42 – 43)

42

I<sub>6</sub> It<sub>6</sub> V



Finalmente, el compás 49 es dominado por un acorde de Sexta Alemana, en donde la melodía se traslada al bajo; por lo tanto, el cifrado corresponde a las voces superiores.

*“Responso” (Sol menor, compases 48 – 51)*

The musical score shows two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The piece begins at measure 48. The melody in the treble clef consists of a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef has a more active line with eighth and sixteenth notes. Chord symbols are placed below the bass line: V, A<sup>6</sup>, V<sub>7</sub>, V<sub>7</sub>, and I.

El vals tanguedo “Romance de barrio” (Troilo – Manzi), nos presenta en su primera frase acordes de Sexta Alemana y Sexta Francesa, donde se percibe claramente la tensión sobre la dominante del tono original, ya que estos acordes se encuentran entre un compás con función V<sub>7</sub> de dominante, y otro de V<sub>7</sub>.

"Romance de barrio" (Re menor, compases 1 – 8)

(♩ = 180)

Pri - me - ro la ci - ta le - ja - na de a bril tu os -

I<sub>6</sub> VII<sub>6</sub> I VII<sub>7</sub> V<sub>3</sub><sup>5-4</sup> V<sub>7</sub>

5 cu - ro bal - cón tu an - ti - guo jar - dín.

A<sub>5</sub><sup>b</sup> F<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sub>7</sub> IV I<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I<sub>6</sub>

Más adelante en esta misma obra, vemos nuevamente el uso de un acorde de Sexta Francesa, en un tratamiento similar al ejemplo anterior, puesto que el acorde se encuentra entre una V de dominante y la resolución al V<sub>7</sub>.

"Romance de barrio" (Re menor, compases 49 – 63)

49 Fue por que sí que el des precio te ce-gó co mo a mí sin mi rar que en el ren - cor del a diós

IV IV<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I I<sub>2</sub> V<sub>3</sub><sup>4</sup> F<sub>3</sub><sup>4</sup>  
V

54 cas-ti-ga-bas con cruel - dad tu co-ra - zón. Fue por que sí que de pron-to no su-

V<sub>7</sub> I<sub>6</sub> V<sub>7</sub> V<sub>3</sub><sup>6</sup> IV IV IV<sub>6</sub> V<sub>7</sub>

59 pi - mos pen-sar que es más fá-cil re-ne - gar y par-tir que vi-vir sin ol-vi - dar.

I I<sub>2</sub> V<sub>3</sub><sup>4</sup> F<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sub>7</sub> I

En un pasaje de "La yumba" (Pugliese), se observa una combinación armónica muy usada en la tradición clásico-romántica: I - II<sub>6/5</sub> - A<sub>6</sub> - V<sub>7</sub> - I, generalmente empleada como cadencia importante en una pieza. El acorde de Sexta Alemana cumple su función de incrementar la tensión sobre la

dominante, la que prolonga su permanencia en el tiempo, provocando un esperado desenlace en la tónica.

*“La yumba” (La menor, compases 55 – 59)*

55

I II<sup>5</sup> A<sup>5</sup> V<sub>7</sub> I

Esta misma cadencia se encuentra también en “Aquel tapado de armiño” (Delfino – Romero), precisamente en la cadencia final, aunque con el detalle de concluir con una tercera de picardía, pues se trata del punto de retorno a la estrofa que vuelve al modo mayor. Cabe destacar que este acorde de Sexta Alemana, aunque usa las 4 notas que lo conforman, no utiliza el característico intervalo de Sexta Aumentada, ya que el acorde se encuentra en estado fundamental.

*“Aquel tapado de armiño” (Re menor, compases 31 – 34)*

31 Man-gué a mi-gos y u-su-re-ros - y es-tu-ve un-mes sin fu-mar

I<sub>6</sub> II<sup>5</sup> A<sub>7</sub> V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> I.M.

## 5. RITMO ARMÓNICO

El ritmo es, por excelencia, el aspecto inherente de la música. Sin él, el fenómeno musical no sería posible, en cuanto a que éste es un arte temporal, transcurre en el tiempo y permite que el resto de los parámetros que involucran el sonido se desplieguen también en esta organización.<sup>117</sup>

El ritmo musical no solamente involucra la duración clara de un sonido o un silencio; éste, desde lo más básico a lo más complejo, se encuentra manifestado en distintas áreas, y por supuesto excede a la música misma, encontrándose el ritmo evidentemente en todo lo que nos rodea. Importante es descubrir que todo movimiento implica un ordenamiento y por consiguiente un ritmo, el cual en sus distintas contravenciones, adecuaciones e igualaciones a ese orden, se manifiesta, generando unidad en la variedad de distintos tiempos en los que el sonido ocurre.

Existen dos elementos que configuran el ritmo musical: la melodía y la armonía. El sentido formal y estructural de la música se debe a la presencia de melodías<sup>118</sup>. Aun cuando cualquier combinación interválica y rítmica pueda configurar una sucesión melódica, finalmente es nuestro oído el que capta

---

<sup>117</sup> ELSA FINDLAY [22], *Rhythm and Movement, Applications of Dalcroze Eurhythmics* (Van Nuys, California: Summy – Birchard Inc., 1971), pág. 1

<sup>118</sup> WALTER PISTON [45], *Armonía* (Barcelona: Idea Books, 2001), pág. 87.

aquella que es inmediatamente reconocible<sup>119</sup>, la percibe y la sitúa en un contexto musical superficial, como parte principal de una pieza musical, sea ésta grande o pequeña. Por tanto, la melodía es una sucesión coherente de notas, organizadas en distintas duraciones, con características que la hacen particular e individual<sup>120</sup>. La armonía, por su parte, está constituida por la sucesión de intervalos superpuestos<sup>121</sup>. Ésta se manifiesta al combinar todos los ritmos melódicos que se presentan en un trozo musical. Sea cual sea la textura que se produzca (homofónica, al superponer sonidos; contrapuntística, al superponer melodías), el resultado de la simultaneidad de estos elementos genera armonías. Éstas no siguen un modelo regular, por lo que la frecuencia del cambio de funciones armónicas (que en adelante llamaremos frecuencia de cambio de “fundamentales”<sup>122</sup>) y la característica de este cambio, termina siendo importante en el estudio del ritmo armónico. De este modo, se puede comprobar que las armonías surgen a partir del movimiento de voces.

Definamos, entonces, que la riqueza del ritmo armónico está en poder establecer parámetros rítmicos de “contraste”, aportándole cualidad dinámica entre lo que son los movimientos lentos y rápidos en la aparición de acordes originales. De esta manera, el incremento de acordes acelera el ritmo armónico,

---

<sup>119</sup> CARLOS POBLETE VARAS [46], *Estructuras y Formas de la Música Tonal* (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981), pág. 46.

<sup>120</sup> WALTER PISTON [45], *Armonía* (Barcelona: Idea Books, 2001), pág. 87.

<sup>121</sup> CARLOS POBLETE VARAS [46], pág. 53

<sup>122</sup> WALTER PISTON [45], pág. 184.

y éste cesa su movimiento al disminuir la cantidad de acordes, o al utilizar una nota pedal<sup>123</sup>.

En la práctica del tango, es preciso señalar que, dada también su posible raíz africana<sup>124</sup>, esta música posee una riqueza rítmica incuestionable. Conjugándolo con sus orígenes europeos y criollos, en cuanto al empleo de las formas y estructuras de la música tonal y el uso de la textura homofónica, particularmente la melodía con acompañamiento da como resultado una combinación interesante en cuanto al ritmo armónico. La danza en el tango refleja, ya en sus orígenes, que la frecuencia de cambio de fundamentales es más lenta, privilegiando tanto el movimiento de baile, como la pureza de las melodías. Sin embargo, al avanzar el estilo, y posterior al establecimiento de la forma, se puede afirmar que la textura homofónica da paso a instantes en que la claridad melódica se combina con mayor presencia rítmica en el acompañamiento. En este punto es preciso señalar un elemento melódico que mantiene el equilibrio en ambos: la línea del bajo, la cual, figurada sobre las notas de un acorde o sobre escalas descendentes y/o ascendentes y basada en un patrón rítmico regular marcando los pulsos<sup>125</sup>, cuya función esencial es

---

<sup>123</sup> RON MILLER [36], *Modal jazz composition & harmony* (2 vol. Rottenburg: Advance Music, 1996), volume 1, pág. 66; volume 2, pág. 56.

<sup>124</sup> Recordemos que, como se ha mencionado anteriormente en la Introducción de este trabajo, existen posturas opuestas respecto a la influencia de la música africana en el tango. Reiteramos dos lecturas obligadas para un panorama general sobre las bases de esta discusión: VICENTE ROSSI [49], *Cosas de negros* (Buenos Aires: Librería Hachette, 1958); CARLOS VEGA (Editor: Coriún Aharonián) [61], *Estudios para los orígenes del tango argentino* (1ª ed. Buenos Aires: Educa, 2007).

<sup>125</sup> GABRIELA GOLDENBERG [26], "La música de Astor Piazzolla. Aspectos estilísticos y estructurales de su (des) territorialización" (En Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, Río de Janeiro, 2004), pág. 4.

mantener el *tempo* firme y estable<sup>126</sup>, es conocida en el jazz como “*walking bass*”<sup>127</sup>. Según Ramón Pelinski, estas líneas melódicas “recuerdan [...] los ‘bajos caminantes’ (*gehende Bässe*) de la música barroca con los cuales tienen cierta semejanza debido a su carácter menudo repetitivo (y) su marcha por grados conjuntos [...]. Ahora bien, estas líneas del bajo poseen una connotación tanguera en cuanto aseguran la pulsación continua en negras, -una de las configuraciones rítmicas del tango tradicional”<sup>128</sup>. Por supuesto, esta base rítmico-melódica, cada vez más desarrollada, acelera en el estilo el establecimiento de un ritmo armónico más osado, acentuado y enriquecido, además de una textura musical cada vez más polifónica, que va de la mano con el desarrollo del lenguaje musical de este género, desde la danza al tango como estilo de concierto. Esto implica la introducción de una manera de ejecutar estos elementos en el tango, de forma eficiente y concreta, que se puede resumir en las observaciones de Horacio Salgán: “El bajo es el cimiento del edificio sonoro y una buena marcha del mismo contribuye no sólo a un buen efecto armónico sino que incide sobre el ritmo (y) sobre la dinámica del pasaje [...]; (por lo tanto), deben evitarse los movimientos monótonos y repetidos [...] y sí, en cambio, usar el bajo en marchas que, sin dejar de cumplir su función de tal, se mueva dentro de su área con un sentido casi melódico”<sup>129</sup>.

---

<sup>126</sup> TATIANA CASTRO MEJÍA [10], “El piano en la sección rítmica: parte activa dentro de una improvisación colectiva” (Proyecto de Grado Carrera de Estudios Musicales, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2007), pág. 10.

<sup>127</sup> LEO ALFASSY [4], *Jazz Hanon* (Nueva York: AMSCO Publications, 1980), pág. 24.

<sup>128</sup> RAMÓN PELINSKI [44], “Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística” (En línea: <<http://www.pelinski.name/pdf/piazzolla.pdf>>), pág. 12-13.

<sup>129</sup> HORACIO SALGÁN [53], *Curso de tango* (2ª ed. Buenos Aires: Editorial privada, 2001), pág. 36.



## Ejemplos

En el caso de “A media luz” (Donato – Lenzi), un ritmo armónico bastante regular va en directa relación con la textura homofónica en los primeros compases. El tema principal es acompañado por suaves acordes a ritmo de corcheas, que en ningún caso alteran la verticalidad del trozo musical. La frecuencia de cambio de fundamentales se produce a ritmo de blanca – blanca ligada a blanca – blanca.

“A media luz” (Re mayor, compases 1 – 8)

**INTROD**  
Y to do a me dia luz, que es un brujo el a - mor... a me dia luz los besos, a me dia luz los

*mf*

I6Agr. V7 V6

dos. Y to do a me dia luz, cre pús culo in te - rior, qué sua ve tercio - pe lo la me dia luz de a - mor.

4

I I6Agr. V7 V6 I

FIN

En el mismo tango, la sección en modo menor, si bien deja notar una característica rítmica en el acompañamiento sincopado adscrito a la cuartina, y aparezcan algunos giros melódicos en el mismo acompañamiento, la verticalidad no se rompe y se perciben claramente las armonías. La frecuencia del cambio de fundamentales también va variando en lugares específicos.

“A media luz” (Re menor, compases 9 – 16)

*Canto*  
Co - rrien-tes, tres cuatro o - cho, — se - gun - do pi - so, as - cen - sor.

*Bien Sentido* *mf*

I<sub>m</sub> I IV V<sub>7</sub> V<sub>6</sub> I

13 *p y Staccato*  
No hay por-te-ros ni ve - ci - nos, — a - den-tro cock-tail y a - mor

I VII II V<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sub>7</sub> V<sub>6</sub> V<sub>7</sub> V<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sub>6</sub> I

En “Milonga Sentimental” (Piana – Manzi), observamos un claro ejemplo del equilibrio que existe en una pieza musical cuya función es acompañar la danza. Sus armonías son más bien sencillas y no salen del ámbito de los grados principales. Lo importante en esta obra es el ostinato rítmico del bajo, característico de la milonga (herencia de la habanera), cuya regularidad a ratos es quebrada con corcheas. Todo esto queda de manifiesto en los dos siguientes pasajes de esta milonga.

“Milonga Sentimental” (Sol mayor, compases 1 – 8)

Mi - lon ga pa re - cor - dar - te Mi - lon - ga sen - ti - men - tal O - tros se que - jan llo -

ran - do yo can - to pa' no llo - rar

12

I V<sub>3/4</sub> I V<sub>4/3</sub> I

“Milonga Sentimental” (Sol menor, compases 23 – 30)

22 Va-rón pa' que rer - te mu cho va-rón pa' de-sear - te...el

Im V<sub>3</sub>

26 bien va rón pa...ol vi-dar a - gra-vios por-que ya te per-do - né Tal vez

I II<sub>6</sub> I<sub>6</sub> V<sub>3</sub> V<sub>7</sub> I

En “Jacinto Chiclana” (Piazzolla – Borges) se aprecia un cambio de frecuencia de fundamentales más regular. El ostinato rítmico en la voz del bajo está dado por el patrón métrico 3 + 3 + 2, es decir, un compás sonoro de 8/8, mientras la melodía principal contiene tresillos de negras dentro del compás simple de 4/4. La regularidad armónica es quebrada por la aceleración a ritmo de tresillos del cambio de fundamentales, por lo tanto se produce un equilibrio importante entre el ritmo armónico y el melódico, pues la simpleza armónica de la sección es compensada por el sentido rítmico y melódico, interrumpido por la igualdad rítmica entre la melodía y el cambio de acordes, en el compás 5.

“Jacinto Chiclana” (Si menor, compases 1 – 8)

Me a-cuer-do fue en Bal - va - ne - ra en u - na no-che le - ja - na

que al-guien de - jó caer el nom - bre de un tal Ja - cin - to Chi - cla - na

I V<sub>6</sub><sup>7</sup>/<sub>5</sub> V<sub>7</sub><sup>9</sup> I

I<sub>6</sub> VII<sub>6</sub> VI<sub>6</sub> V<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> III<sub>6</sub> V<sub>6</sub> V V<sub>7</sub><sup>13</sup> I

En el estribillo de este mismo tango, una progresión armónica no modulante otorga variedad armónica al pasaje. El ritmo melódico ya es asumido por el oyente, por lo que el discurso musical adquiere una clara connotación de riqueza armónica.

“Jacinto Chiclana”, (Si menor, compases 17 – 24)

17 ¡Quién sa-be por que ra-zón me an-da bus-can do e-se nom-bre!

21 Me gus-ta-rí-a sa-ber có-mo ha-brá si-do a-quel hom-bre

Chord symbols:  $V_7^9$  IV,  $IV_7^9$ ,  $V_7^9$  III,  $III_7$ ,  $VI_7$ ,  $II_7$ ,  $V_7^9$ , I

En “Al compás del corazón” (Federico – Expósito), la regularidad de los cambios de fundamentales se ve enriquecida por uno de los elementos característicos del tango, ya explicado en la introducción del capítulo, como es el “*walking bass*”. A pesar de la métrica de 2/4, este procedimiento hace percibir a las corcheas como pulso.

“Al compás del corazón”, “*walking bass*” (Sol menor, compases 1 – 8)

Chord symbols:  $V_7$  IV, I,  $V_7^9$  IV, IV

“Al compás del corazón” (Sol menor, compases 1 – 8)

La te-un co-ra-zón Dé-ja-lo la-tir Mien-te mi-so-ñar Dé-ja-me men-tir La te-un co-ra

*Orquesta sola* *Orquesta sola*

V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub><sup>9</sup> IV

En “María” (Troilo – Castillo) se observa una textura homofónica, en el que la armonía acompaña a una melodía sencilla. Se suceden secciones regulares en los cambios de fundamentales (a ritmo de negras principalmente), sin embargo se observa, como en el compás 12, una aceleración del ritmo armónico, en la que el ritmo de la melodía (en cuartinas) y los cambios de fundamentales, coinciden. El autor da especial énfasis en acentuar ese pasaje, por lo que los acordes son claramente percibidos.

"María" (Fa menor, compases 11 – 13)

po bre y el ta-pa - do ma - rrón, e - ras co mo el pai - sa - je de la me - lan - co - lí - a

IV<sup>6</sup> II<sup>6</sup> II VII<sup>7</sup> IV<sup>4</sup>/<sub>3</sub> II IV<sup>4</sup>/<sub>3</sub> VII<sup>7</sup> IV<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I

En el mismo tango, un encadenamiento de acordes de dominante séptima se produce en las dos últimas semicorcheas del compás 28 (dominante de III – dominante del II Napolitano). En el compás 29, luego de la resolución con apoyatura doble al II Napolitano, aparece un acorde de Sexta Alemana en la última semicorchea del compás, como alzar a la dominante que aparece en el compás 30. El ritmo armónico de los acordes descritos, en el que los de mayor duración son consonantes y los de menor duración, alterados, produce un efecto importante en el estilo del tango.

"María" (Fa menor, compases 28 – 31)

la le - jana, si volviera otra ma - ña - na, por las calles del a - diós.

I V<sup>7</sup> V<sup>7</sup> Nap. A<sup>6</sup> V<sup>7</sup> Im



En “Sur” (Troilo – Manzi), el primer compás tiene 4 acordes distintos, en donde los 3 últimos se comprimen hacia el final; nuevamente la melodía y el cambio de fundamentales coinciden en un ritmo armónico dominado por la cuartina de semicorcheas del segundo pulso. El segundo compás tiene sólo dos acordes a ritmo de negras, sin embargo, hay movimiento en el acompañamiento. El compás 3, también con dos acordes, presenta una melodía destacada por cuartinas de semicorcheas contra un acompañamiento más estático. El compás 4 se muestra con sólo un acorde con una apoyatura 4 – 3 y con movimiento en el bajo.

“Sur” (Re mayor – Re menor, compases 1 – 4)

San Juan y Boedo antiguo y todo el cido, Pompeya y más allá la inundación.

I  
↳ ReM IV

V<sub>2</sub> II<sub>3</sub> A<sub>5</sub> V<sub>7</sub> V<sub>9</sub> IV

IV A<sub>5</sub> V<sub>4-3</sub>

↳ Rem

Como se puede apreciar a continuación, en el mismo tango, en el inicio de la segunda frase el ritmo armónico es más regular.

“Sur” (Re mayor y Re menor, compases 9 – 12)

8 La es - qui - na del herre ro, barro y pam - pa, tu casa, tu ve re - da y el zan - jón,

I VII<sup>7</sup> II<sup>7</sup> V<sup>9</sup> I V<sup>7</sup> IV IV V<sup>9</sup> III III<sub>6</sub>  
 ↳ ReM ↳ Rem

Entre los compases 17 y 22, el uso de un “walking bass” más marcado, sumado a un acompañamiento regular con uso de síncopas y galopas, y con acordes de mayor duración, favorecen el protagonismo de la melodía.

“Sur”, (Re menor, compases 17 – 22)

17 Sur, pa - re - dón y des - pués...

20 Sur, u - na luz de al - ma - cén.

V<sub>3</sub><sup>4</sup>

I

F<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sub>7</sub>  
IV IV

Finalmente, en los últimos ocho compases de esta obra, ambos semiperíodos de 4 compases comparten el mismo ritmo armónico, los mismos acordes y los mismos cambios de frecuencias de fundamentales, sólo diferenciándose entre sí por los finales.

“Sur” (Re menor, compases 27 – 34)

26 Ya nunca alumbraré con las es - trellas nuestra marcha sin que - re llas por las noches de Pom - pe - ya, las

IV I V<sub>4</sub><sup>6</sup> F<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sub>7</sub> II<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sub>7</sub> V<sub>7</sub><sup>9</sup> IV

31 calles y las lunas sub - ur - banas, y mi amor, y tu ven - ta - na, todo ha muerto, ya lo sé...

IV I V<sub>4</sub><sup>6</sup> F<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sub>7</sub> II<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sub>7</sub> I.I.M. = I  
↳ ReM

*D.C. al*

En “La bordona” (Balcarce), el cambio de fundamentales se destaca especialmente en algunos pasajes que contienen la intrínseca acentuación irregular 3 + 3 + 2.

“La bordona”, (Mi menor, compases 1 – 3)

V I I<sub>6</sub> VI V<sub>m</sub> IV V<sup>#</sup>

En el mismo tango, para introducir al tema principal, la frecuencia de cambio de fundamentales se hace más lenta.

“La bordona” (MI menor, compases 8 – 12)

*ff* *p*

VI<sup>7</sup> II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> II<sup>6</sup>

A su vez, una figuración sincopada marca el ritmo armónico del compás 39. El uso de estos ritmos implica un desplazamiento de las acentuaciones naturales en un compás, en este caso también el del acento métrico.

“La bordona” (MI menor, compases 39 – 40)

39

*ff*

I VII<sub>6</sub> VI<sub>6</sub> V<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sub>7</sub> V

Asimismo, un acorde disonante como el que aparece en el compás 28 (V del II Napolitano, con séptima, novena y trecena) no tendría el efecto brillante en ese pasaje, de no ser por su extensa duración. Lo mismo sucede en el compás 30, con un estridente acorde de Tónica con sexta agregada y novena, y el compás 32, en donde el acorde de V del II Napolitano (figurado), aparece con séptima y novena, suavizando el efecto penetrante de las armonías antes descritas. En el compás 31, una serie de acordes en movimiento paralelo dan agilidad al pasaje, evitando que su percepción sea estática y se pierda la atención sobre el tema.

“La bordona” (Mi menor, compases 28 – 34)

28 *ff*

$V_9^{13}$   
Nap.

II

$I_6^{9}$  Agr.

$V_3^6$

I VII VI V IV

32 *pp*

$V_7^9$   
Nap.

$V_9^{13}$   
Nap.

$V_7^{13}$   
7

I

En “Aquel tapado de armiño” (Delfino – Romero) se aprecian distintas secciones con uso de “walking bass”. Un primer ejemplo de esto, de manera percusiva y con un ritmo armónico lento, lo hallamos en la cadencia final de la primera parte del tango, realizando el carácter rotundo del texto en ese compás.

“Aquel tapado de armiño” (Re mayor, compases 13 – 16)

13 *mf*

a - quel ta - pa - do de ar - mi - ño — cuán - ta pe - na me cau - só —

$V_m$

$V_7$   
II

$V_7$   
V

$V_7$

I

Más adelante en el mismo tango, el “*walking bass*” tiene un uso más cromático y arpegiado, marcando el ritmo de cada corchea, enfatizando el pulso. Notemos además que, en el compás 26, las semicorcheas que caen sobre el pulso<sup>130</sup>, describen un escondido arpeggio ascendente de tónica (re – la – re – fa), ya que las demás semicorcheas de la figuración son adornos cromáticos. De esta manera, se sigue expresando el carácter típico del “*walking bass*”.

“*Aquel tapado de armiño*” (Re menor, compases 22 – 26)

Cuántas veces ti ri - tando los dos junto a la vi - drieras me decías suspi - rando Ay! mi amor si vos pu

*mf*

I V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub>

die - ras

5

I

<sup>130</sup> A pesar de estar escrito en 2/4, en el tango el pulso está definido por las corcheas y no por las negras, como ocurre habitualmente en este tipo de métricas. Esta es la razón por la cual a veces encontramos partituras escritas en 4/8, que expresarían mucho mejor (teóricamente hablando) el acento en las cuatro corcheas por compás. Sin embargo, la mayoría están escritas como compás binario simple. En JOSÉ GOBELLO [25], *Breve historia crítica del tango* (Buenos Aires: Corregidor, 1999), pág. 36, el autor opina: “ha de haber sido (en) París donde el tango pasó del dos por cuatro (dos negras por compás) al cuatro por ocho (cuatro corcheas por compás). Las partituras siguen indicando 2/4, pero el músico entiende 4/8. El 2/4 se mantiene en la milonga”.



Otro aspecto interesante dentro del ritmo armónico es el uso de la nota pedal, presente especialmente en algunos estilos compositivos. Un excelente ejemplo de este procedimiento se observa en el tango “La yumba” (Pugliese), donde una de las características principales del discurso musical se cimienta en la nota pedal de dominante (mi), acompañando desde el principio la compleja melodía principal.

“La yumba” (La menor, compases 1 – 8)

The musical score for "La yumba" (La menor, compases 1 – 8) is presented in two systems. The first system (measures 1-4) begins with a first ending bracket and a repeat sign. The second system (measures 5-8) includes a second ending bracket. The bass line features a prominent pedal point on G3. Chord symbols are indicated below the bass line:  $V_3^4$ , I, VII,  $V_7$ , II, V, I, and  $VII_{4m.n.}VI_4^6$ .

Más adelante en la misma obra, se reitera la nota pedal (mi), en una pequeña sección con reminiscencias al tema principal.

*“La yumba” (La menor, compases 43 – 47)*

The image shows a musical score for the piece "La yumba" in La menor, measures 43 to 47. The score is written for piano in 4/8 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff features a prominent pedal point on the note 'mi' (F#) in the right hand, which is sustained across several measures. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Below the bass staff, the Roman numerals I, VII<sup>6</sup>, and I are indicated, corresponding to the harmonic structure of the piece.

Hay que enfatizar que el análisis del ritmo armónico en “La yumba” tiene ribetes mucho más variados y significativos. Este tango instrumental, tremendamente controversial y vanguardista para su época, nos muestra una diversidad rítmica en la armonía, pasando por extensos momentos de acordes mantenidos, hasta llegar en ciertos pasajes a ritmos más breves, como la corchea.

"La yumba" (La menor, compases 1 – 18)

1

6

10

15

V<sub>3</sub> I

VII V<sub>7</sub> II V I VII<sup>6</sup><sub>4m.n.</sub> VI<sup>6</sup> III II I

V V<sub>3</sub> I VII V<sub>7</sub>

II V I III<sub>6</sub> II<sub>6</sub> V<sub>6m</sub> IV

Además, una mirada en detalle nos permite ver que entre los compases 8-9 y 16-17, la estrechez del ritmo armónico se reduce a una acentuación recurrente en el tango: el 3 + 3 + 2, que en este caso<sup>131</sup> podemos notar con el ritmo desplazado y acentuado por el autor a partir de la segunda semicorchea, dando un efecto rítmico de contratiempo sincopado. La síntesis final de esto se puede señalar así:

*"La yumba", síntesis del ritmo armónico*

The image displays musical notation for three parts: Melodía, Bajo, and Síntesis Rítmica. The Melodía part consists of two staves of music with eighth notes and accents. The Bajo part consists of two staves of music with eighth notes and accents. The Síntesis Rítmica part consists of two staves of music with eighth notes and accents. Below the notation is a diagram showing the rhythmic pattern 3 + 3 + 2.

3 + 3 + 2

<sup>131</sup> Algunas menciones sobre este ritmo, presente no sólo en el tango sino también en otras músicas latinoamericanas, las podemos encontrar en CORIÚN AHARONIÁN [3], "El tango: dificultades para su estudio objetivo" (Ponencia presentada en el International Symposium on Popular Music Studies, realizado en la Universidad de Gotemburgo, Suecia, 1984), pág. 8.

## **III. CONCLUSIONES**

Al reflexionar sobre el trabajo realizado, desde su inicio, hasta la elevación del conocimiento nuevo ya producido y esquematizado, surgen inmediatamente apreciaciones y consideraciones generales. Ellas van desde el ámbito de mejorar las herramientas de aprendizaje de la armonía –que facilitan el trabajo docente–, en generar una nueva relación entre el estudiante y el mundo de la teoría musical –que muchas veces se torna árido y alejado de la música misma como manifestación de arte–, y en la valoración misma del tango al interior de la academia.

Se abordarán a continuación, conclusiones referidas a los aspectos musicales propios de cada uno de los capítulos que conforman el cuerpo principal del presente Seminario de Título.

- I. En primer término, el capítulo Modulación deja de manifiesto, con los ejemplos analizados, la constatación de procedimientos propios de la práctica común de la armonía. Es habitual encontrar modulaciones por igualación, otras en medio de progresiones armónicas, y en menor medida, pero no menos llamativas, modulaciones súbitas y en las que el tono original no se establece de manera concreta. Las tonalidades a las que se modula generalmente son a grados vecinos (IV, V, relativas mayores y menores), y en otros casos peculiares se modula hacia grados con intercambio modal, no constatándose, en el análisis de los ejemplos, modulaciones hacia tonos lejanos. Es importante señalar que la modulación, en algunos casos presentados, se asocia a factores definidores de forma, pero en todos claramente genera la sensación de variedad armónica. La modulación es un recurso armónico de enorme importancia en la música, y también en el tango,

por lo que su utilización en estos trozos musicales responde fielmente a la práctica común de la Armonía Tonal.

- II. El capítulo de Progresiones Armónicas mostró con sus ejemplos que el uso de este recurso armónico sigue los mismos procedimientos teórico-musicales descritos ampliamente en distintos Tratados, y deducidos de la práctica usual de la Armonía. Igualmente, se puede afirmar que siempre se privilegia la claridad melódica de aquellos pasajes donde hay progresión, pudiéndose constatar en todos los ejemplos analizados; es por eso que algunos modelos de progresión no siempre son exactos. De todos modos, este capítulo entrega material de análisis tremendamente ilustrativo, pudiéndose comprender y comparar éstos con otros provenientes de la tradición docta.
  
- III. Las deducciones obtenidas en el análisis de los ejemplos de Intercambio Modal, demuestra que existe una permanencia de sus rasgos característicos con respecto a la tradición docta, en cuanto a que este elemento de la Armonía es generador de colores tonales principalmente, por cuya utilización pueden definirse tanto mixturas modales breves y efectivas, como cambios modales que definen estructuras y formas. El análisis arrojó también que en el repertorio de tango el Intercambio Modal ofrece sutiles o decisivas relaciones entre la música y el texto, que poco a poco se incorporan al lenguaje musical del estilo durante el desarrollo de su evolución. Si bien no fue objetivo de este trabajo profundizar en el lazo que existe entre texto y música, es posible abrir un atractivo camino de investigación acerca

de la relación evidente del lenguaje musical y el lenguaje lírico en el Tango.

- IV. Los ejemplos del capítulo de Armonía Alterada mostraron elementos colorísticos bastante especiales, y que también encuentran recurrencia en la armonía de la música tonal en general. En cuanto al acorde Napolitano, los casos expuestos se justifican plenamente en este capítulo, aun cuando su cantidad no refrende la importancia que tiene este recurso en el Tango en general. El acorde Napolitano demuestra también una permanencia en los recursos utilizados del universo musical tanguero.

Con respecto a las armonías de Sexta Aumentada, los análisis de ejemplos demostraron que en el Tango hay una especial presencia de este tipo de acordes. Existen factores, como el ritmo y la acentuación, que alteran el uso de estos acordes con respecto a la práctica común de la Armonía Tonal, tornándose esto en una característica importante dentro del estilo sonoro del tango. Además, a diferencia de otras músicas populares, aquí se amplía el uso de estos acordes tomando como referencia otras funciones armónicas para su conformación. Definitivamente, las Sextas Aumentadas, dentro del repertorio analizado, resultan de notable expresividad y de enorme flexibilidad en su tratamiento, lo que implica asimismo una profundización de los criterios analíticos para enfrentar este repertorio y su comprensión posterior.

- V. En la enseñanza de la música, el Ritmo Armónico es una materia no siempre considerada en los programas de Armonía. Sin embargo, es



importante su inclusión en este trabajo, pues las implicancias que tiene el Ritmo Armónico en todo el andamiaje de una pieza, permiten una comprensión íntegra, realista y más completa del fenómeno musical, quedando incorporada a la Armonía la interrelación entre la melodía, la noción de pulso y de ritmo. También con la observación y discusión sobre este aspecto, quedarán solucionadas muchas dudas referentes al análisis musical, particularmente lo que tiene que ver con aquellas agrupaciones de notas que, dado el sentido y movimiento que tengan, tendrán la posibilidad de cumplir una funcionalidad determinada o no. Es importante señalar sobre este capítulo que el Ritmo Armónico, resumido finalmente en el resultado del movimiento de todas las melodías de un trozo musical, también se puede vincular en mayor profundidad con la síntesis de las partes individuales de una composición<sup>132</sup>. En ese sentido, la relación entre el Ritmo Armónico y las texturas musicales se hace visible, planteando una posible línea de investigación sobre el Tango en este aspecto.

El análisis del repertorio seleccionado, como fue ampliamente descrito en el cuerpo principal del trabajo, demostró además que hay otros contenidos transversales a las 5 temáticas planteadas; estos temas armónicos, pese a estar implícitos en la mayoría de los ejemplos, no han sido mencionados, debido a que de una u otra forma se escapaban de la focalización de los temas finales escogidos, existiendo la posibilidad de constituir cada uno por separado un tema único de investigación musical, de vasta envergadura.

---

<sup>132</sup> WALTER PISTON [45], *Armonía* (Barcelona: Idea Books, 2001), pág. 275.

Uno de estos casos fue el Cromatismo, factor siempre presente y mencionado en los capítulos, y que en muchos casos definió las problemáticas del análisis. El uso del Cromatismo en el tango, y al igual que en buena parte de la música tonal, se asocia a elementos de la Armonía Alterada, tratados en este Seminario, desde los más sencillos (como en el caso del Intercambio Modal), a los más complejos (como los acordes de Sexta Aumentada y el acorde Napolitano). No obstante, muchos ejemplos también traían consigo otros elementos explicables a través del Cromatismo, como alteraciones de las quintas o terceras, que sin cambiar de función armónica, desfiguraban temporalmente la especie de un acorde particular; o en casos de mayor atención, en que acordes completos, dentro de un contexto tonal claro, no son posibles de definir con funciones armónicas específicas, debido a que se originan por movimientos melódicos, donde la superposición de voces crea acordes fuera de la armonía, generándose apoyaturas cromáticas y otro tipo de sonoridades casuales. Es indudable que el Cromatismo en la música surge de la necesidad de dar variedad armónica a través de la creación de sonidos nuevos e imprevistos en un contexto tonal. El criterio de análisis armónico para estos casos en el tango, sin alterar el orden ni las temáticas planteadas originalmente, busca dar un orden coherente a las armonías utilizadas en las piezas musicales expuestas en esta investigación, de modo de no dificultar el estudio de la armonía a quien utilice este trabajo, y de incorporar criterios más abiertos a la enseñanza del análisis. El Cromatismo es indudablemente un tema crucial en el tango, una posibilidad de búsqueda interesante sobre su utilización dentro del género en posteriores estudios de la armonía.

Otra temática conveniente de mencionar en ese sentido es el caso de las Funciones Transitorias. En cada capítulo, los análisis de los ejemplos han mostrado, de manera transversal, sonoridades que se identifican con el carácter

de dominante sobre otros grados de la escala diatónica, dando dirección y movimiento al discurso musical, y por sobre todo fortaleciendo la tonalidad. Una Función Transitoria es útil para conducir el movimiento musical hacia otros grados, diatónicos o con intercambio modal; también son necesarios para modular a otro tono, le otorga movimiento a una progresión armónica, así como son parte de la concepción de acordes como las Sextas Aumentadas. Además de eso, las Funciones Transitorias son base de procedimientos de resoluciones evadidas. En el análisis de nuestros ejemplos, estos acordes han sido mencionados cada vez que fue necesario; creemos que también es posible seguir una línea de investigación propia sobre esta temática, especialmente sobre los casos en que su uso forma parte de procedimientos de la armonía alterada.

En base a las conclusiones obtenidas de los cinco capítulos que conforman nuestro trabajo, nos es imprescindible referirnos a los objetivos que motivaron esta investigación. Ellos parten del hecho que, invariablemente, el Tango, como manifestación musical que reúne la influencia de varios estilos, es posible de ser analizado desde la armonía, pues ha quedado demostrado, en todos los ejemplos, que existe en él una práctica armónica basada en la tonalidad. La evolución del tango ha ido incorporando elementos armónicos –desde los más básicos a los más complejos– en su mayoría teorizados y utilizados en la tradición docta europea, indicando de ese modo que entre esa tradición y la del tango existe un ejercicio común.

A este conjunto de aspectos de la Armonía, que son constatados a través del análisis, se suman otros factores que influyen en la comprensión de la realidad tonal del tango, cuya práctica se considera poco dentro de los contenidos comúnmente enseñados en un curso de Armonía. En ese sentido, este trabajo

aporta en la entrega de un repertorio alternativo al de la tradición musical académica europea para el ejercicio del análisis armónico, resultando útil a profesores y alumnos que estudien el área teórico-musical. Del mismo modo, les otorga un material de análisis en estilo, permitiendo a su vez que el proceso formativo del estudiante sea proclive a favorecer el sentido crítico y objetivo de la percepción del fenómeno musical, acercándolo a la naturaleza deductiva de la teoría de la música y apartándolo de la creencia que el análisis musical se debe realizar en base a reglas preexistentes, que han sido obtenidas a partir de deducciones que son válidas sólo parcialmente en determinados estilos, períodos o compositores.

Esperamos que este Seminario resulte ilustrativo en aquellos contenidos que usualmente no son tratados en la Armonía ni tampoco son utilizados en el análisis musical, pues enfrenta al estudioso a conocimientos nuevos, explicados en un lenguaje sencillo, y que dentro de las consecuencias deseables, sirva para ampliar criterios del más variado espectro acerca de la validez de los distintos géneros y estilos musicales. Creemos que es posible utilizar repertorios alternativos a la música docta para la práctica del análisis armónico, y muy en particular el repertorio de música popular urbana latinoamericana, de la cual el Tango es parte.

El repertorio escogido tiene un especial grado de permanencia con la práctica común de la Armonía, aun cuando los cambios que representan el estilo particular tanguero son también notables. Si miramos hacia otros repertorios, es posible que otras temáticas interesantes de la Armonía surjan gracias al análisis, lo cual plantea, además, la factibilidad de incursionar en otras músicas para estudios académicos de nivel superior.

Es importante señalar que todo estudio debe tener una motivación, un estímulo que lleve a todos los participantes del proceso formativo a volcarse a descubrir nuevos horizontes dentro de las distintas áreas del conocimiento. Este trabajo cumple con mostrar una alternativa concreta, desde la intención de incentivar al mundo académico a fijar sus intereses en este tipo de música, para su incorporación al acervo musical de cualquier investigación o programa académico de estudios. En la misma orientación, y teniendo en cuenta que el mundo estudiantil de las carreras musicales en Chile, tiene en su oficio una marcada presencia de la música popular, este texto aspira a que los estudiantes se motiven a acercarse al aprendizaje de la Armonía de un modo desprejuiciado de reglas y prácticas parciales, aproximándolos hacia el análisis desde un repertorio distinto, y que además se incorpora a los pocos volúmenes que tratan esta área del estudio de la Armonía, dejando abierto al mismo tiempo, un potencial campo de investigación que pueda surgir desde este Seminario de Título.

**ANEXO: lista de partituras  
analizadas.**

1. **“A media luz”** - tango canción - (1924).  
Música: Edgardo Donato. Letra: Carlos César Lenzi.  
© Copyright 1937, Editorial Musical Alfredo Perrotti. Buenos Aires, Argentina.
  
2. **“Adiós Nonino”** - tango contemporáneo - (1959).  
Música: Astor Piazzolla.  
© Copyright 1962, Les Editions Universelles. París, Francia.
  
3. **“Al compás del corazón”** - tango canción - (1942).  
Música: Domingo Federico. Letra: Homero Expósito.  
<[http://www.todotango.com/spanish/las\\_obras/partitura.aspx?id=202](http://www.todotango.com/spanish/las_obras/partitura.aspx?id=202)>
  
4. **“Aquel tapado de armiño”** - tango canción- (1929).  
Música: Enrique Delfino. Letra: Manuel Romero.  
© Copyright, Ricordi Americana S.A. Buenos Aires, Argentina.
  
5. **“El día que me quieras”** – canción - (1935).  
Música: Carlos Gardel. Letra: Alfredo Le Pera.  
© Copyright 1961, Warner Chappell Music Argentina S.A.I.C. Buenos Aires, Argentina.
  
6. **“Esta noche me emborracho”** - tango canción - (1928).  
Música y Letra: Enrique Santos Discépolo.  
<[http://www.todotango.com/spanish/las\\_obras/partitura.aspx?id=159](http://www.todotango.com/spanish/las_obras/partitura.aspx?id=159)>

7. **“Jacinto Chiclana”** – milonga - (1965).  
Música: Astor Piazzolla. Letra: Jorge Luis Borges.  
© Copyright 1968, Editorial Pigal S.A.I.C. Buenos Aires, Argentina.
  
8. **“La bordona”** - tango instrumental - (1958).  
Música: Emilio Balcarce.  
<[http://www.todotango.com/spanish/las\\_obras/partitura.aspx?id=1504](http://www.todotango.com/spanish/las_obras/partitura.aspx?id=1504)>
  
9. **“La casita de mis viejos”** - tango canción - (1932).  
Música: Juan Carlos Cobián. Letra: Enrique Cadícamo.  
© Copyright 1955, Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires, Argentina.
  
10. **“La yumba”** - tango instrumental - (1946).  
Música: Osvaldo Pugliese.  
<[http://www.todotango.com/spanish/las\\_obras/partitura.aspx?id=1517](http://www.todotango.com/spanish/las_obras/partitura.aspx?id=1517)>
  
11. **“Los mareados”** - tango canción - (1942).  
Música: Juan Carlos Cobián. Letra: Enrique Cadícamo.  
© Copyright 1950, Editorial Musical Korn – Intersong S.A. Buenos Aires, Argentina.
  
12. **“María”** - tango canción - (1945).  
Música: Aníbal Troilo. Letra: Cátulo Castillo.  
© Copyright 1945, Editorial Musical Korn – Intersong S.A. Buenos Aires, Argentina.



13. **“Mi Buenos Aires Querido”** - tango canción - (1934).  
Música: Carlos Gardel. Letra: Alfredo Le Pera.  
<[http://www.todotango.com/spanish/las\\_obras/partitura.aspx?id=223](http://www.todotango.com/spanish/las_obras/partitura.aspx?id=223)>
14. **“Milonga Sentimental”** - tango milonga - (1932).  
Música: Sebastián Piana. Letra: Homero Manzi.  
© Copyright 1938, Editorial Musical Korn – Intersong S.A. Buenos Aires, Argentina.
15. **“Naranja en flor”** - tango canción - (1944).  
Música: Virgilio Expósito. Letra: Homero Expósito.  
© Copyright 1967, Editorial Musical Korn – Intersong S.A.I.C. Buenos Aires, Argentina.
16. **“Nostalgias”** - tango canción - (1936).  
Música: Juan Carlos Cobián. Letra: Enrique Cadícamo.  
© Copyright Ediciones Internacionales Fermata. Buenos Aires, Argentina.
17. **“Responso”** - tango instrumental - (1951).  
Música: Aníbal Troilo.  
© Copyright 1951, Editorial Musical Korn S.A.I.C. Buenos Aires, Argentina.
18. **“Romance de barrio”** - vals - (1947).  
Música: Aníbal Troilo. Letra: Homero Manzi.  
© Copyright 1947, A.U.R.A (Autores Unidos de la República Argentina). Buenos Aires, Argentina.

19. **“Sur”** - tango canción - (1948).

Música: Aníbal Troilo. Letra: Homero Manzi.

© Copyright 1958, Editorial Julio Korn. Buenos Aires, Argentina.

20. **“Te llaman Malevo”** - tango canción - (1956).

Música: Aníbal Troilo. Letra: Homero Expósito.

© Copyright 1957, Editorial Julio Korn. Buenos Aires, Argentina.

21. **“Tinta roja”** - tango canción - (1941).

Música: Sebastián Piana. Letra: Cátulo Castillo.

© Copyright 1941, Corporación Musical Argentina, Comar, S.A.

Buenos Aires, Argentina.

22. **“Tinta verde”** - tango instrumental - (1938).

Música: Agustín Bardi.

© Copyright 1941, Corporación Musical Argentina, Comar, S.A.

Buenos Aires, Argentina.

23. **“Volver”** - tango canción - (1935).

Música: Carlos Gardel. Letra: Alfredo Le Pera.

© Copyright 1961, Warner Chappell Music Argentina S.A.I.C. Buenos

Aires, Argentina.

## BIBLIOGRAFÍA

- [1] AA.VV. *“La Historia del Tango”*. Varios volúmenes. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1976.
- [2] ACEVEDO ELGUETA, CLAUDIO y ERNESTO LEÓN ESPINOZA. *La música de los Beatles: aportes para la enseñanza de la armonía*. Seminario (Profesor Teoría General de la Música), Prof. Guía: Juan Pablo González. Universidad de Chile. Santiago: 1993.
- [3] AHARONIÁN, CORIÚN. “El tango: dificultades para su estudio objetivo”. Ponencia presentada en el International Symposium on Popular Music Studies, realizado en la Universidad de Gotemburgo, Suecia, 1984.
- [4] ALFASSY, LEO. *Jazz Hanon*. Nueva York: AMSCO Publications, 1980.
- [5] AYESTARÁN, LAURO. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca, 1967.
- [6] BEACH, W. DAVID. *The origins of harmonic analysis*. Journal of Music Theory, Vol. 18, No. 2 (Autumn 1974), pp. 274-306.
- [7] BUKOFZER, MANFRED F. *La música en la época barroca, de Monteverdi a Bach*. Madrid, Alianza: 2002.
- [8] BUTTERWORTH, ANNA. *Harmony in practice*. United Kingdom: The associated board of the Royal Schools of Music, 1999.

- [9] CARELLA, TULLIO. *El tango, mito y esencia*. Buenos Aires: Ediciones Doble P, 1956.
- [10] CASTRO MEJÍA, TATIANA. “El piano en la sección rítmica: parte activa dentro de una improvisación colectiva”. Proyecto de Grado Carrera de Estudios Musicales. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Artes, Departamento de Música, 2007. Colombia, Bogotá. [en línea] <<http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis09.pdf>>
- [11] CIRIO, NORBERTO PABLO. “La música afroargentina a través de la documentación iconográfica”. En *Ensayos. Historia y teoría del arte*, n° 13 (diciembre, 2007). Bogotá D. C.: Universidad Nacional de Colombia, pp. 127-155.
- [12] CONTRERAS, SILVIA y JULIA GRANDELA. *Desde el piano...la armonía*. Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2005.
- [13] COOK, NICHOLAS. *A Guide to Musical Analysis*. Nueva York-Londres: W. W. Norton & Company, 1992.
- [14] CORRADO, OMAR. “Significar una ciudad: Astor Piazzolla y Buenos Aires”. En *Revista del Instituto Superior de Música*, n° 9 (2002). Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, pp. 52-62.
- [15] DE LA MOTTE, DIETHER. *Armonía*. Barcelona: Idea Books, S. A., 1998.
- [16] DEL PRIORE, OSCAR. *El tango, de Villoldo a Piazzolla*. En *Crisis*, n° 13 (1975). Buenos Aires: Editorial del Noroeste S.A.I.C.I..

- [17] DEL PRIORE, OSCAR. *Oswaldo Pugliese. Una vida en el tango*. Buenos Aires: Losada, 2008.
- [18] ECO, UMBERTO. *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Editorial Gedisa S. A., 1977.
- [19] FARINA, GUIDO. *Trattato di armonía*. 2 vol. Milán: Nuova Carisch, 1946.
- [20] FERRER, HORACIO. *El tango, su historia y evolución*. Buenos Aires: Editorial A. Peña Lillo, 1999.
- [21] FERRER, HORACIO y OSCAR DEL PRIORE. *Inventario del tango*. 2 vol. Argentina: Fondo Nacional de las Artes, 1999.
- [22] FINDLAY, ELSA. *Rhythm and Movement, Applications of Dalcroze Eurhythmics*. Van Nuys, California: Summy – Birchard Inc., 1971.
- [23] FLORES, RAFAEL. *El tango, desde el umbral hacia adentro*. Madrid: Catriel, 2000.
- [24] FORTE, ALLEN y GILBERT, STEVEN E. *Análisis Musical, Introducción al análisis Schenkeriano*. Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2003.
- [25] GOBELLO, JOSÉ. *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- [26] GOLDENBERG, GABRIELA. “La música de Astor Piazzolla. Aspectos estilísticos y estructurales de su (des) territorialización”. En Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, Río de Janeiro (21 al 25 de junio de 2004). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. [en línea]

<[http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/GabrielaGoldenberg.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/GabrielaGoldenberg.pdf)>

- [27] HAERLE, DAN. *Jazz Piano Voicing Skills*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, Inc., 1994.
- [28] HINDEMITH, PAUL. *Curso condensado de armonía tradicional con predominio de ejercicio y un mínimo de reglas*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1954.
- [29] HINDEMITH, PAUL. *Armonía tradicional*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1959.
- [30] HULL, A. EAGLEFIELD. *Teoría y práctica de la armonía moderna*. México: Centauro, 1947.
- [31] JAKUBS, DEBORAH (Compiladora). *Tango: a bibliography*. [en línea] <<http://library.duke.edu/research/subject/guides/files/lastudies/Tango.pdf>>
- [32] KOHAN, PABLO. *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2010.
- [33] LEVINE, MARK. *El libro del jazz piano*. Petaluma: Sher Music CO, 2003.
- [34] MESA, PAULA. "Análisis musical del origen y evolución del tango". [en línea] <[http://www.iigg.fsoc.uba.ar/Jovenes\\_investigadores/3JornadasJovenes/Plantillas/Eje%20identidad-alteridad/mesa-identidades.pdf](http://www.iigg.fsoc.uba.ar/Jovenes_investigadores/3JornadasJovenes/Plantillas/Eje%20identidad-alteridad/mesa-identidades.pdf)>

- [35] MESA, PAULA. "La Guardia Vieja del Tango: los aportes de músicos de formación académica". [en línea] En: <minamartini@yahoo.es> domingo 28 de marzo 2010 <paumesa71@gmail.com>
- [36] MILLER, RON. *Modal jazz composition & harmony*. 2 vol. Rottenburg: Advance Music, 1996.
- [37] MINA, CARLOS. *Tango, la mezcla milagrosa (1917-1956)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.
- [38] MORALES, MARÍA SOLEDAD. *Manual de armonía*. 3ª ed. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Música y Sonología, 2000.
- [39] MORRIS, ROBERT. *Figured harmony at the keyboard*. England: Oxford University Press, 1960.
- [40] NOVATI, JORGE. *Antología del tango rioplatense*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1980.
- [41] OSORIO FERNÁNDEZ, JAVIER. "Caminito que el tiempo ha borrado...: el tango y la experiencia de la modernidad: Argentina 1880-1930". En *Anuario de Postgrado*, N° 5 (2003). Santiago: Universidad de Chile. pp. 75-94.
- [42] PALMA, ATHOS. *Tratado completo de armonía*. 3 vol. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1941.
- [43] PELINSKI, RAMÓN. *El tango nómada: ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2000.

- [44] PELINSKI, RAMÓN. "Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística". En *Analyse Musicale*, vol. 48/3 (2003). Francia, pp. 38-54. [en línea]  
<<http://www.pelinski.name/pdf/piazzolla.pdf>>
- [45] PISTON, WALTER. *Armonía*. Barcelona: Idea Books, 2001.
- [46] POBLETE VARAS, CARLOS. *Estructuras y Formas de la Música Tonal*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981.
- [47] RIMSKY-KORSAKOV, NIKOLAY. *Tratado práctico de armonía*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947.
- [48] ROMERO, AMILCAR G. "Osvaldo Pugliese: 'Apenas un laburante del tango'". En *Crisis*, n° 38 (mayo-junio, 1976). Buenos Aires: Editorial del Noroeste S.A.I.C.I., pp. 33-39.
- [49] ROSSI, VICENTE. *Cosas de negros*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1958.
- [50] SAAVEDRA, RAFAEL. *El análisis armónico*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura, 1995.
- [51] SÁBATO, ERNESTO. *Tango, discusión y clave*. Buenos Aires: Losada, 1965.
- [52] SALAS, HORACIO. *El tango*. Buenos Aires: Planeta, 2009.
- [53] SALGÁN, HORACIO. *Curso de tango*. 2ª ed. Buenos Aires: Editorial privada, 2001.



- [54] SIERRA, LUIS ADOLFO. *Historia de la Orquesta Típica*. Buenos Aires: Corregidor, 1985.
- [55] SIERRA, LUIS ADOLFO. *El tango romanza*. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo, 1987.
- [56] SCHÖENBERG, ARNOLD. *Tratado de armonía*. Madrid: Real Música, 1990.
- [57] SCHÖNBERG, ARNOLD. *Funciones estructurales de la Armonía*. Barcelona: Idea Books, 1999.
- [58] VEGA, CARLOS. *Danzas y canciones argentinas: teorías e investigaciones. Un ensayo sobre el tango*. Buenos Aires: Ricordi, 1936.
- [59] VEGA, CARLOS. “Las especies homónimas y afines de los orígenes del tango”. En *Revista Musical Chilena*, XXI/101 (julio-septiembre, 1967). Santiago: Universidad de Chile, pp. 49-65.
- [60] VEGA, CARLOS. “Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos”. En *Revista Musical Chilena*, LI/188 (julio-diciembre, 1997). Santiago: Universidad de Chile, pp. 75-96.
- [61] VEGA, CARLOS (Editor: Coriún Aharonián). *Estudios para los orígenes del tango argentino*. 1ª ed. Buenos Aires: Educa, 2007.
- [62] VILA, PABLO. “Tango to Folk, Hegemony Construction and Popular Identities in Argentina”. En *Studies in Latin American Popular Culture*, n° 10 (1991). Austin TX: The University of Texas Press, pp. 107-139.
- [63] VITALE, LUIS. *Identidad Latinoamericana y Música Popular, del tango a la salsa*. Buenos Aires: Ediciones del Leopardo, 2000.

## **PÁGINAS WEB:**

- <http://www.yolandasarmiento.com/>  
(Blog “Armonía y análisis musical”, de Yolanda Sarmiento León - España).
- <http://www.inmuvega.gov.ar>
- <http://www.uca.edu.ar/index.php//site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/artes-cs-musicales/institutos-y-centros/investigacion-musicologica/>
- <http://www.stjerome.co.uk/index.php>
- <http://www.todotango.com/>
- <http://www.mordidadetango.com/mordidadetango-biblio-tango-ABC.html>
- <http://www.elportaldeltango.com/>
- <http://www.catedraldeltango.com/news.php>
- <http://www.abctango.com/>
- <http://www.tangovia.org/index.htm>
- <http://www.todotango.com/alunfardo/>
- <http://www.anacdeltango.org.ar/>