

DEL NORTE HACIA EL SUR. ADAPTACIÓN DEL TANGO “A FUEGO LENTO” DE
HORACIO SALGAN, HACIENDO USO DE TÉCNICAS EXTENDIDAS EN LAS CUERDAS
PULSADAS, PARA FORMATO DE CUERDAS ANDINAS COLOMBIANAS, CLARINETE Y
FLAUTA TRAVERSA.

TRABAJO DE GRADO PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN MÚSICA

AUTOR: EIDER YARDANYS ALVARADO

ASESOR: OSCAR ORLANDO SANTAFE VILLAMIZAR

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ 2022

Tabla de contenido

1. Introducción	9
2. Antecedentes.....	10
3. Planteamiento del problema	13
3.1 Descripción del problema	13
3.1.1 Objetivo general.....	14
3.1.2 Objetivos específicos	14
4. Justificación	15
5. Marco contextual	17
5.1 El tango	17
5.1.1 Guardia nueva.....	21
5.1.2 Los arreglos	26
5.2. Historia de las cuerdas pulsadas en Colombia	28
5.2.1. Denominaciones de las cuerdas andinas colombianas.....	29
5.2.1.2 Estudiantinas.....	30
5.2.2. Influencia de Terig Tucci en el desarrollo de las cuerdas pulsadas	31
5.2.3. Lo estético musical: Propuestas	34
5.3. Técnicas extendidas	37
5.4.1 La notación.....	38
6. Metodología	43
6.1 Análisis morfológico	45
6.1.2 Análisis armónico.....	53
6.1.3 Análisis melódico	55
7. Proceso creativo	69
7.1Técnicas extendidas desarrolladas.....	69
7.1.1 Guitarra	69
7.1.2 Bandola Andina.....	76
7.1.3 Tiple	81
7.2 Construcción arreglo	87
7.2.1. Variación.....	101
8. Conclusiones.....	105
9. Bibliografía.....	109
Anexos	111

Índice tablas

Tabla 1 Parametros de analisis Julian Graciano	44
Tabla 2 Sesión de exploración	45
Tabla 3 Armonía sección A.....	54
Tabla 4 Armonía sección B.....	54
Tabla 5 Armonía sección C.....	55
Tabla 6 Registro sesión uno.....	57
Tabla 7 Registro sesión dos	59
Tabla 8 Registro sesión tres	61
Tabla 9 Registro sesión cuatro	62
Tabla 10 Registro sesión cinco.....	64
Tabla 11 Registro sesión seis.....	66
Tabla 12 Registro sesión siete	67
Tabla 13 Armonía variación	102

Índice de figuras

Figura 1 Orquesta Francisco Canaro.....	19
Figura 2 Orquesta de Vicente Greco.....	20
Figura 3 Orquesta Alfredo Gobbi.....	21
Figura 4 Sexteto de Julio de Caro.....	24
Figura 5 Pedro morales pino y la lira colombiana.....	30
Figura 6 Terug Tucci.....	32
Figura 7 Técnicas extendidas en violín y bandoneón	39
Figura 8 Notación original Le marteau sans Maitre de Boulez	40
Figura 9 Notación simplificada Le marteau sans Maitre de Boulez.....	40
Figura 10 Notación de tiempo	41
Figura 11 Notación proporcional.....	41
Figura 12 Motivo uno de la sección A.....	46
Figura 13 Motivo uno transportado sección A	46
Figura 14 Distribución frases de la sección A	46
Figura 15 Distribución frases y periodos sección A	47
Figura 16 Motivo uno de la sección B.....	49
Figura 17 Motivo uno transportado sección B.....	49
Figura 18 Semifrases de la sección B	49
Figura 19 Distribución frases y periodos sección B.....	50
Figura 20 Motivo uno de la sección C	51
Figura 21 Motivo uno transportado sección C.....	51
Figura 22 Semifrases de la sección C	52
Figura 23 Distribución frases y periodos sección C.....	52
Figura 24 Análisis contorno melódico uno.....	55
Figura 25 Análisis contorno melódico dos	56
Figura 26 Análisis contorno melódico tres	56
Figura 27 Análisis contorno melódico cuatro	57
Figura 28 Análisis contorno melódico cinco.....	57
Figura 29 Video péndulo.....	69
Figura 30 Video bisagra.....	70
Figura 31 Video ma-ku.....	71
Figura 32 Video araño.....	73
Figura 33 Video atarraya	74
Figura 34 Video lija	75
Figura 35 Video baum	75

Figura 36 Video bisagra.....	76
Figura 37 Video ma-ku.....	77
Figura 38 Video arañazo	78
Figura 39 Video lija	79
Figura 40 Video estocada.....	79
Figura 41 Video mugre	80
Figura 42 Video arañazo	82
Figura 43 Video ma-ku.....	82
Figura 44 Video tumba	83
Figura 45 Video atarraya	85
Figura 46 Video lija	86
Figura 47 Video mugre	86
Figura 48 Diseño de bajo en arpegios.....	88
Figura 49 Aplicación de bajo en arpegio, arreglo	88
Figura 50 Diseño de bajo omitiendo tercer y quinta.....	89
Figura 51 Aplicación del bajo sin tercera, arreglo.....	89
Figura 52 Diseño de bajo con carácter melódico y uso de cromatismo	89
Figura 53 Aplicación del bajo de carácter melódico, arreglo.....	90
Figura 54 Diseño de bajos de carácter melódico ii.....	90
Figura 55 Aplicación del bajo de carácter melódico ii, arreglo	91
Figura 56 Patrón arrastre marcato.....	91
Figura 57 Aplicación del arrastre en el marcato, arreglo	91
Figura 58 Tango soy un arlequín, marcato en cuatro para guitarra	92
Figura 59 Aplicación del marcato en cuatro para guitarra arreglo.....	92
Figura 60 Patrón síntesis de los bordoneos de la milonga campera	93
Figura 61 Célula básica de la sincopa	93
Figura 62 Sincopado	94
Figura 63 Aplicación de la sincopa para guitarra arreglo	94
Figura 64 Aplicación del umpa-umpa para guitarra, arreglo	95
Figura 65 Las cuarenta, acompañamiento en blancas.....	95
Figura 66 Che bandoneón, motivo en arpegios para acompañamiento.....	96
Figura 67 Aplicación acompañamiento en blancas, arreglo.....	96
Figura 68 Aplicación acompañamiento en blancas arreglo.....	96
Figura 69 Marcato en inversiones como imitación del piano.....	97
Figura 70 Aplicación marcato en cuatro con inversiones, arreglo	98
Figura 71 Aplicación del umpa umpa para Tiple, arreglo	98

Figura 72 Aplicación melodías secundarias simples arreglo.....	99
Figura 73 Aplicación melodías secundarias elaboradas arreglo.....	99
Figura 74 Modelo campanitas para piano	100
Figura 75 Aplicación campanitas arreglo	100
Figura 76 Aplicación melodías secundarias con modificaciones en ritmo tipo	100
Figura 77 Aplicación tremolo en melodía secundaria	101
Figura 78 Variación melodía en triadas, tétradas y apoyaturas	102
Figura 79 Marcato en cuatro para variación	103
Figura 80 Variación umpa-umpa Tiple, Guitarra y Bajo	103
Figura 81 Variación campanitas para Tiple	104

RESUMEN

El presente trabajo identifico las características contextuales del tango, las cuerdas andinas colombianas y las técnicas extendidas, encontrando puntos de contacto que se hicieron evidentes, a través del empleo de la metodología fenomenológica. De este proceso se desarrolló un análisis morfológico, armónico y melódico del tango *a fuego lento* lo cual permitió comprender a profundidad sus elementos constitutivos. Posterior a esto, se desarrollaron técnicas extendidas en la guitarra, tiple y bandola andina que imitaran o emularan la sonoridad de las utilizadas por los distintos instrumentos de la orquesta típica de tango, que al final se aplicaron al arreglo del tango *a fuego lento*.

Palabras claves: *Tango, técnicas extendidas, cuerdas andinas colombianas, arreglo, a fuego lento.*

ABSTRACT

The present work identified the contextual characteristics of tango, the Colombian Andean strings and the extended techniques, finding points of contact that became evident, through the use of the phenomenological methodology. From this process, a morphological, harmonic and melodic analysis of tango in slow fire was developed, which allowed a deep understanding of its constitutive elements. After this, extended techniques were developed in the guitar, tiple and Andean bandola that imitated or emulated the sonority of those used by the different instruments of the typical tango orchestra, which were finally applied to the arrangement of the tango a fuego lento.

Keywords: *Tango, extended techniques, Colombian Andean strings, arrangement, simmered.*

1. Introducción

Las técnicas extendidas amplían la gama de posibilidades expresivas de los instrumentos y sobrepasan la línea de la interpretación tradicional de los mismos. Es desde allí, que este trabajo de investigación-creación plantea la creación de técnicas extendidas para instrumentos de cuerda pulsada guitarra, tiple y bandola que se apliquen al arreglo del tango A fuego lento de Horacio Salgan.

El siglo XX y sus transformaciones afectaron de manera generalizada el mundo, esto fue ocasionado por los procesos migratorios, la hibridación entre culturas, la conexión entre territorios distantes y los avances tecnológicos. Esto transformo las expresiones culturales argentinas como se evidencia en la indagación sobre la génesis del tango y su evolución, que se vio influido por intérpretes, arreglistas y compositores de diferentes generaciones, además de aspectos contextuales. Por otro lado, más hacia el norte de américa, se buscó en Colombia sobre los procesos de creación y transformación de los conjuntos andinos de cuerdas pulsadas y, por último, se consultó sobre las técnicas extendidas y cuál es el punto de partida de estos procesos de exploración.

La ampliación de la gama interpretativa de los instrumentos se hizo evidente, en el tango por medio del uso de las técnicas extendidas para el enriquecimiento tímbrico del conjunto y, en las agrupaciones de cuerdas andinas pulsadas se dio por medio de la exploración de repertorios contemporáneos que demandan unas particularidades interpretativas. Con este horizonte claro, se da paso a la exploración de las técnicas extendidas en las cuerdas pulsadas, que imiten las ya planteadas por instrumentos de la orquesta típica de tango o, la creación de estas con el objetivo de generar una sonoridad cercana, lo que da como resultado un total de 19 técnicas extendidas desarrolladas, que se aplicaron al arreglo del tango. En la construcción de este, se podrá encontrar el uso de patrones de acompañamiento como marcatos en la guitarra y adaptación de estos al Tiple, además de la creación de una variación y la aplicación de las diecinueve técnicas a lo largo del arreglo.

2. Antecedentes

Durante el proceso de indagación de materiales que aportaran y ayudaran a generar una mirada más amplia, sobre los procesos adelantados en la investigación-creación y, que ayudaran a delimitar más claramente el campo de acción del presente trabajo, encontramos *La yumba de Osvaldo Pugliese, análisis y adaptación musical para agrupación de cuerdas frotadas*, trabajo desarrollado por Luis Fernando Silva Fonnegra (2016), para optar como licenciado en música de la universidad Pedagógica Nacional, en el cual realiza la adaptación del tango la *Yumba* para agrupación de cuerdas frotadas. El autor determina como ruta para el proceso de investigación, la indagación del contexto del tango, caracterización de las orquestas típicas hasta llegar a Osvaldo Pugliese. De allí, analiza los elementos estilísticos y musicales que le permitan desarrollar el arreglo y, para la interpretación del mismo propone una serie de ejercicios, que lleven al interprete a comprender los distintos rudimentos de la yumba. Este trabajo adquiere relevancia en cuanto a que proporciona herramientas para la comprensión y, aplicación de recursos estilísticos, por medio de la creación de ejercicios técnicos, que posibiliten conseguir los rudimentos necesarios para una interpretación cercana al estilo de Pugliese, por ende, adquiere unos alcances no solo en lo creativo, sino que también en lo pedagógico.

Tres arreglos de Bob Marley y the Wailers (2022), para formatos instrumentales mixtos desarrollado por German Leonardo Sánchez Barrantes, este trabajo se desarrolla en la línea de investigación-creación y plantea la creación de tres arreglos para formatos mixtos en los que intervienen, cuerdas pulsadas, cuerdas frotadas, percusión de la costa atlántica, vientos de metal y de madera. El proceso creativo se plantea bajo la comprensión del contexto en que surge el Reggae, origen, influencias, además que hace un análisis de los distintos elementos musicales, por medio de las categorías que propone Jean LaRue como grandes, medianas y pequeñas dimensiones, lo que le permite comprender el timbre, dinámica, textura, armonía y desde allí desarrollar los arreglos para las canciones Natural Mystic, Concrete Jungle y so much

trouble in the world. Este trabajo adquiere relevancia, en cuanto a que comprende las implicaciones del contexto socio-cultural y, como estas afectan en la creación y desarrollo de las expresiones musicales, de allí que el autor al comprenderlas logre aplicarlas en agrupaciones instrumentales mixtas, además de emular recursos propios del estilo Reggae.

En el campo de las técnicas extendidas se han desarrollado trabajos que recopilan las distintas técnicas desarrolladas para la guitarra y otros instrumentos. De estas se puede observar una ampliación en la gama interpretativa del instrumento, que aborda desde tremolos, pizzicato Bartok, armónicos artificiales, técnicas de percusión entre otras. Estas se analizan en repertorios en los que se hacen uso de las mismas, es desde este punto de partida que el trabajo *Modern Guitar Techniques; a view of history, converge of music traditions and contemporary Works* realizado por Pablo José Gómez Cano (2016), el cual desarrolla un proceso de investigación alrededor de las técnicas extendidas. En principio plantea como ruta la indagación del desarrollo de la técnica guitarrística, a lo largo de la historia y como esta se emplea en distintas músicas como flamenco, música latinoamericana, de Asia y música popular de América del norte. En segunda instancia precisa las distintas técnicas extendidas, para lo cual realiza la descripción de la ejecución técnica y sus diversas posibilidades. Y por último, explica el uso de las técnicas extendidas que hace el compositor Roger Reynolds en su obra *Dream mirror*, una pieza de corte contemporánea, compuesta para guitarra y computador, que mezcla técnicas como bends, rasgueos flamencos, técnicas de Laud y aplicaciones computarizadas.

Tres piezas colombianas para dúo de clarinetes aplicando técnicas extendidas (soprano y bajo) realizado por José Fernando Jáuregui Vera (2019), tiene como objetivo la creación de tres piezas en aires colombianos como Joropo, Bambuco y Cumbia, además de la inclusión de técnicas extendidas para clarinete como vocal sounds, circular breathing, triple tongue, microtonalismo, multiphonic, flutterzunge, glissando y slap, y todas estas son empleadas a lo largo de las composiciones. La importancia de este trabajo radica en el proceso creativo

desarrollado por el autor, ya que concibe el uso de técnicas extendidas en contextos, que habitualmente no emplean estos recursos dentro de la interpretación o creación, como son los aires colombianos, además, que genera un proceso global en cuanto a que aplica e interpreta las técnicas extendidas en las composiciones. El resultado de este proceso creativo evidencia la amplitud en los alcances del trabajo y, la capacidad creativa con que se abordaron las problemáticas, ya que, al emplear las técnicas extendidas en contextos diversos, se hizo evidente la expansión de las posibilidades sonoras en nuevos territorios creativos.

3. Planteamiento del problema

3.1 Descripción del problema

Las transformaciones que se dieron a lo largo del mundo afectaron diversos contextos, es desde allí, que la orquesta típica de tango durante el periodo de la guardia nueva desarrollo una sonoridad particular, enriquecida por cada compositor, arreglista e intérprete que aparecía en escena. En este sentido, Horacio Salgan realiza aportes como: ritmos sincopados y expresividad elegante, marcación rítmica de umpa-umpa, el piano es el conductor de la orquesta, emplea el contrapunto y contracantos en sus arreglos y composiciones. Se dio amplitud a la interpretación de los instrumentos, para ello se hizo uso de efectos y técnicas extendidas que dieran solución a las necesidades percusivas y tímbricas del conjunto.

Hacia el norte de Latinoamérica, el recorrido que han realizado los conjuntos de música de cuerdas andinas colombianas a través de su historia, y el tipo de repertorio que han interpretado, se ha enmarcado en la conservación de la tradición y de repertorios canónicos, aunque cabe aclarar que más recientemente se han incorporado nuevos repertorios e instrumentos al conjunto, que permitan exploraciones tímbricas y arreglistas, lo que obliga a generar una mirada amplia frente a las necesidades actuales.

A lo largo del siglo XX ha surgido un sentimiento casi generalizado de ampliar y explorar las posibilidades de la música como arte, en este escenario emergen las propuestas de John Cage, Luigi Russolo con su manifiesto futurista, Charles Ives y en el campo instrumental, instrumentos preparados y técnicas extendidas, que den respuesta a las exigencias de las nuevas obras y a la corriente estética de la época.

Es en este escenario en que se plantea dar solución a las exigencias y exploraciones tímbricas de los conjuntos, que se propone el uso de técnicas extendidas en las cuerdas pulsadas como una propuesta que emule o imite las ya existentes y, que se apliquen al

contexto del tango para conjunto de cuerdas andinas colombianas.

¿Qué técnicas extendidas en las cuerdas pulsadas, se pueden desarrollar para el arreglo del tango *A fuego lento* de Horacio Salgan, para el conjunto de cuerdas andinas colombianas?

3.1.1 Objetivo general

Realizar la adaptación del tango “A fuego lento” de Horacio Salgan para el conjunto de cuerdas andinas colombianas, clarinete y flauta traversa, a través del uso técnicas extendidas en las cuerdas pulsadas.

3.1.2 Objetivos específicos

- Identificar las características contextuales del tango, las cuerdas colombianas y las técnicas extendidas.
- Analizar los elementos morfológicos, armónicos y melódicos del tango *A fuego lento*.
- Crear y recopilar las técnicas extendidas de las cuerdas pulsadas.

4. Justificación

Este proyecto es importante porque aporta elementos de exploración tímbrica a las cuerdas pulsadas, ya que enriquece las posibilidades expresivas e interpretativas de la guitarra, la bandola y el tiple, además que atiende a las necesidades particulares del estilo tanguero de la guardia nueva. En este sentido da solución a elementos tímbricos como lo hicieron los compositores y arreglistas para la orquesta típica de tango, y además aporta a la exploración de repertorios que no son usualmente trabajados, para el formato de cuerdas andinas colombianas.

En este sentido se ubica sobre el contexto de los compositores y arreglistas de la guardia nueva, quienes bajo el formato instrumental de las cuerdas frotadas, piano y bandoneón, ampliaron las posibilidades tímbricas, por medio de técnicas extendidas en cada línea instrumental, para enriquecer e imitar otros instrumentos que no son incluidos dentro de este formato. Es desde este mismo lugar, en el que se plantea la creación de técnicas extendidas que den solución a esta problemática, por medio, de la imitación de las ya establecidas en la orquesta típica como tambor o guitarrita.

El trabajo sobre repertorio de la guardia nueva, nos permite ampliar la mirada sobre el tango para conjunto de cuerdas andinas colombianas, ya que en el contexto local se identifican mayoritariamente compositores de tango como Piazzolla, quien se vio influenciado por el trabajo desarrollado por Horacio Salgan, Osvaldo Pugliese, entre otros. Estos compositores de tango no son usualmente referenciados para la interpretación de sus obras, en nuestro contexto colombiano. Cabe resaltar que son importantes para la historia del tango, además para el repertorio latinoamericano. De allí que en el arreglo se exploran las características estilísticas de Horacio Salgan y de otros compositores, es en este sentido que el trabajo es importante, ya que aporta herramientas para arreglistas e intérpretes, que sientan interés por esta música.

En el campo de la investigación-creación el presente trabajo combina el conocimiento teórico y práctico, en procura de dar soluciones artísticas y creativas a las problemáticas establecidas. Es en este panorama en el que se desarrolla un proceso interdisciplinar, ya que se propone una ruta en la que se integra la historia, la teoría y análisis musical, procesos de exploración creativa, filosofía, arreglistica y producción musical. De la síntesis de estas disciplinas se produce un conocimiento completo, complejo y global, con la rigurosidad necesaria de otras ramas de la investigación.

En el campo pedagógico posibilita al investigador aprender y consolidar conocimientos alrededor de la investigación creación como, la identificación de problemáticas, análisis y recopilación datos y formulación de soluciones. De allí que fomente la innovación, en tanto que se proponen soluciones a incógnitas y problemáticas reales. Al involucrar al investigador como actor principal de la investigación, este desarrolla una comprensión más profunda del tema, además, que exige de este pensamiento crítico a lo largo del desarrollo del proyecto y, una comunicación efectiva tanto de manera escrita como oral, para dar a conocer el proceso y los hallazgos durante la investigación.

5. Marco contextual

5.1 El tango

El tango emerge de las “casas malas”¹, que estaban repartidas por toda la ciudad, pero habían barrios especializados en este tipo de lugares como: la calle del Temple, 25 de Mayo, Paseo de Julio, Junin y Lavalle que luego se llamó “el barrio tenebroso”. Estas casas eran grandes, se usaban como lugar de reunión, para tomar cerveza y jugar a la baraja, o encontrarse con amigos. Otro escenario de encuentro social eran los teatros, donde había una fuerte carencia de expresiones locales, de carácter porteño. El teatro de la ópera mantenía una compañía Lírica Italiana y de zarzuelas españolas con obras como “Onrubia”, “Jardín Florida” y el “Pasatiempo”, y cuando se intentaba producir una obra con carácter local, quien interpretaba estos papeles, eran actores españoles o italianos, lo que representaba un problema, en cuanto a que se convertían en gauchos simulados y ridículos. En esta búsqueda de expresiones locales, se comienzan a integrar elementos de las zarzuelas y puestas en escena de estas como: “La gran vía” que fue un éxito en España y en el teatro “Pasatiempo”, aunque la obra era de carácter español, los zarzuelistas locales tomaron lo que esta tenía de popular y, buscaron un sentido hacia las expresiones nacionales. Estas obras realzaban los asuntos de la ciudad, y como sus intérpretes lograban encarnar personajes, cuya humanidad era bien conocida por el público local.

En 1898 se estrena la Ensalada criolla escrita por Enrique de María y musicalizada por Eduardo García Lalanne. Es un sainete en el que aparecen personajes como el compadre, el tano y el trabajador, los escenarios emulan el conventillo y la calle del barrio. Esta obra está compuesta por tres tangos que se bailaban y cantaban durante el pasacalle. Hay que tener en cuenta que, para la época, se denominaba tango, a los tangos andaluces, a las habaneras

¹ El termino casas malas se refiere a cabarets o burdeles en los cuales emergió el tango.

traídas por los marineros cubanos y a las milongas afincadas en Palermo. El público recibía con buen gusto estas expresiones que iban rompiendo con el flujo de obras extranjeras, y encontraban los distintos sujetos del paisaje ciudadano y porteño.

Según Ferrer (1960) "El chulo era el original graciosísimo de nuestro compadrito porteño. La "chulapa" nuestra "taquera" de barrio. El "pelma sablista" de los Madriles, nuestro vulgar "pechador callejero". Las "verbenas" nuestras "milongas". Las "broncas", nuestros "bochinchas". (p.39) En esta configuración del espacio se integran otros elementos como el uso de ciertos instrumentos musicales, para el año 1908 el escritor Marcelo de Mazo publicó un libro titulado "los vencidos", en él se encontraba un poema denominado "tríptico del tango" en este se retrataba una situación cotidiana de baile en las casas malas, donde se hacía alusión al empleo de la flauta, el piano y el violín para el acompañamiento; instrumentos como la guitarra se unen un tiempo después o en palabras del autor, nunca lo llega a hacer, y luego se agrega el bandoneón que es de procedencia alemana, que no es conocido en las primeras orquestas.

En estos lugares de fiestas, los cafés de la Boca, en los recreos de Palermo, es donde se comienzan a establecer las fórmulas rítmicas del tango en su etapa inicial, adaptadas de fórmulas del Tanguillo español, de la habanera y la milonga. En este diálogo recíproco entre influencias, comienzan a emerger las primeras expresiones tanguísticas, que han producido disputas y posibles equívocos frente a cuál obra denominar como el primer tango, para el autor podría ser el "El entrerriano" del negro Rosendo Mendizábal, que se estrenó en 1897 y obtuvo una gran repercusión pública, debido a su carácter y sabor para configurar la primera etapa del género.

Para la época los músicos populares casi todos orejeaban las piezas a interpretar, no conocían la notación musical, solo se valían de su buen oído. Un factor importante en el uso de ciertos tipos de instrumentos era su facilidad para el transporte, como el violín, flauta, guitarra y otros que fueran fáciles de movilizar de un lugar a otro. Uno de los conjuntos donde debuto

Francisco Canaro estaba integrado por violín, mandolín y guitarra. Juan Carlos Bazan, el autor de La chiflada, se inició en un grupo de dos violines (a cargo del pibe Ernesto y su trio), un arpa india y el clarinete y violín. Augusto P. Berto, cuando en 1906 compuso La payanca, tocaba el bandoneón en un cuarteto completado por violín, flauta y guitarra.

Figura 1

Orquesta Francisco Canaro



Fuente. <https://www.todotango.com/historias/cronica/541/Orquesta-Tipica-Francisco-Canaro/>

En esta época de gestación que, denominados la guardia vieja, la forma de interpretación estaba mediada por una forma de improvisación, pero no entendida como en el jazz, sino direccionada a establecer unos ordenamientos. No había instrumentos solistas que improvisaran ni instrumentos cantantes, debido a la modesta condición técnica de los instrumentistas. Los materiales melódicos estaban constituidos por arpeggios sobre la tétrada de los acordes, empleo de grados conjuntos y motivos escalísticos, las melodías se interpretaban

alternadamente entre los instrumentos o por medio del unisonó y la octava, y los contracantos podían estar desarrollados, a través de terceras o sextas. Según Gobello, (1999)

Estos conjuntos difundían los tangos desde los palquitos de los cafés y los bares, muchos de los cuales han pasado a la historia de la vida cotidiana de la ciudad. En los más importantes solía haber un piano. En la mayoría, la marcación del ritmo corría por cuenta de la guitarra. (p.39)

Estos grupos se fueron consolidando y realizaron grabaciones, en este escenario aparece la orquesta típica criolla como fue denominada la agrupación de Vicente Greco, se le dio este nombre con la intención de diferenciarse de los demás conjuntos que también grababan para la casa Tagini², es así como hasta hoy conocemos el nombre de orquesta típica al conjunto de tango y, desapareció solamente la palabra criolla. Greco dio un impulso al bandoneón para que se convirtiera en un instrumento estable e indispensable del tango. Otros grandes bandoneonistas Juan Maglio (Pacho) y Augusto P. Berto seguirían el camino trazado por Greco.

Figura 2

Orquesta de Vicente Greco

² Casa Tagini establecimiento que comercializo discos y máquinas fonográficas, además de servir como espacio de grabación gracias a la licencia que adquirió su dueño de la casa Columbia y con la cual grabo Carlos Gardel su primer disco.



Fuente. <https://www.yatasto.com/vicente-greco-le-decian-garrote-y-fue-una-gloria-del-tango/>

5.1.1 Guardia nueva

Las clases populares estaban en búsqueda de una expresión musical que les permitiera consolidar sus inquietudes, a través de una sonoridad local. En este escenario de consolidación, es importante resaltar el viaje emprendido a Europa por parte de Angel Gregorio Villoldo, Alfredo Gobbi y Doña Flora Rodríguez de Gobbi, el “vasco” Casimiro Aín, como del trio que integraban Vicente Locuca en bandoneón, Eduardo Monelos en violín y Celestino Ferrer en el piano, entre muchos otros. En este proceso de viaje del tango a países de Europa, no se le vinculo en principio como un baile obsceno o transgresor, sino se le dieron ciertas características de decencia, tanto así que personajes de grandes familias lo bailaban y Pio X le otorgo esa misma credencial de decencia.

Figura 3

Orquesta Alfredo Gobbi



Fuente. <https://tango.capital/2018/10/10/alfredo-j-gobbi-the-son/>

Contrario a esto, el ministro argentino en París Enrique Rodríguez Larreta despeja esa aura de decencia, que le habían dado al tango y expresa sus orígenes de la siguiente forma, Ferrer (1960)

El Tango es en Buenos Aires una danza privativa de las casas de mala fama y, de los bodegones de peor especie. No se baila nunca en los salones de buen tono ni entre personas distinguidas. Para los oídos argentinos la música del tango despierta ideas realmente desagradables. No veo diferencia alguna entre el tango que se baila en las academias elegantes de París y, el que se baila en los bajos centros nocturnos de Buenos Aires. Es la misma danza, con los mismos ademanes y las mismas contorsiones. (p.50)

Los responsables en la consolidación y transformación del tango tienen nombres propios. Juan Carlos Cobián, Enrique Delfino, Agustín Bardi, Eduardo Arolas y José Martínez,

los estilos de composición de Cobián y Delfino están claramente establecidos y pueden agruparse conjuntamente. Se caracterizan por una tendencia al desarrollo melódico, sus obras son globales y vitales, además que difieren de la forma de composición en la guardia vieja. En el caso de Bardi, Martínez y Arolas eran tangos nuevos, pero guardaban el espíritu de aquel ser solitario y prisionero.

Las distintas transformaciones que se llevaron a cabo, no representan ningún tipo de movimiento orgánico de renovación, sino que se articulan a través de las ideas que se vierten, o de los sentimientos semejantes que se exteriorizan. Las creaciones de estos compositores y la aparición de la “Cumparsita” de Gerardo Matos, son referentes a destacar, ya que influyeron en su propuesta rítmica, en su riqueza melódica, en sus posibilidades cantables de muchas de las piezas y la aparición de la letra en el tango. En este orden, se reconoce como el primer tango con letra “Mi noche triste” de Pascual Contursi, que fue escrita en lenguaje popular, además que transforma su estilo compositivo acercándose al payador³ y, haciendo del tango y la payada la auténtica expresión del pueblo.

Otros factores importantes que influyeron en el crecimiento del tango, fueron la capacitación técnica del interprete, que le permitía expresar su manera de sentir la música y, poder llegar a una aspiración de perfeccionamiento compositivo e interpretativo. De este proceso emergen los primeros métodos y formas de enseñanza metodizada, que entre los más destacados e influyentes se ubica el de Carlos Marcussi, quien recibió clases del alemán Arturo Bernstein, el cual conocía todos los secretos mecánicos del instrumento y, dieron las bases para que Marcussi desarrollara su método.

La orquesta típica surge en sus primeras manifestaciones entre 1915 y 1920, ya que se fueron ampliando las unidades instrumentales en procura de un mayor volumen, debido a que

³ El Payador es el cantante popular que se acompaña de una guitarra e improvisa temas variados.

se abrieron espacios en auditorios más grandes, y no se contaba para la época, con equipos de amplificación que ayudaran con estas dificultades. Un acontecimiento importante fue la inclusión de Julio de Caro en la orquesta de Eduardo Arolas como primer violín, y la posterior dirección del sexteto por parte del mismo. Dentro de sus innovaciones radica la estabilización rítmica, la duplicación de violines y bandoneones, la incorporación del contrabajo como instrumento de ritmo y fondo, el empleo de armonías inéditas, los temas de contrapunto y el portamento violinístico de Julio de Caro. El “sexteto típico” u “orquesta típica” quedó definido con dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo. Se fue abandonando el uso exclusivo de tónica y dominante, que era un recurso característico de los pianistas de la Guardia Vieja, por un acompañamiento con “rellenos”⁴, puentes, adornos y solos en acordes. Estos recursos se consolidan en manos de Francisco De Caro, quien ayuda a sentar los criterios y bases, para consolidar el piano como el instrumento conductor de la orquesta típica.

Figura 4

Sexteto de Julio de Caro



⁴ Relleno, consiste en completar el acorde agregando las notas faltantes en el bajo. Se emplean saltos grandes de cuartas, quintas y sextas.

Fuente. <https://escuelatangoba.com/marcelosolis/argentine-tango-resourses/argentine-tango-music/de-caro-julio-y-su-sexteto-tipico/>

Paralelamente al trabajo de Julio de Caro, emerge el de Osvaldo Fresedo con un estilo melódico y casi totalmente contrario al de De Caro, centrado en la placidez y el manejo del matiz, con un alto énfasis en el tempo. Pero estas características dentro de su estilo hacen que sea más cerrado en sí mismo y, que incida minoritariamente en otros intérpretes. Esta situación es particular a la guardia nueva, ya que durante la guardia vieja no se vivió algún echo semejante, que colocara dos estilos en disputa, uno quietista y regresivo, y el otro evolucionista. Los evolucionistas lograron formar escuelas de interpretación, sobre la cual se aglutinaron las nuevas generaciones y formaron un árbol con ramificaciones de distinto tipo, contrario a los regresivos que no propiciaron un escenario de desarrollo de su estilo.

Podría decirse que la guardia nueva comenzó con la grabación del sexteto de Julio de Caro “todo corazón” de 1924. Julio de caro recibió formación musical de su padre a temprana edad, sus gustos se inclinaban hacia la milonga y su formación se vio reflejada en su propuesta de renovación. En sus memorias se hace referencia al momento en que podría determinarse de manera casual que se dio origen a lo que se llamó “decarismo”. Según Gobello, (1999).

...cuando se desempeñaba en la orquesta de Cobián (a la zaga de otros violinistas de primerísima línea, Agesilao Ferrazzano y los hermanos Remo y Astor Bolognini), agregó un día un contracanto a cierta melodía, y todos lo celebraron con entusiasmo, inclusive el director (p105).

El estilo de Julio de Caro tenía como componentes el acompañamiento del piano armonizado, fraseo y variaciones de los bandoneones, los contracantos del violín que hacían contraste con el tema central y solos de piano y de bandoneón, con una alta riqueza y exploración armónica. Además, que incluía elementos del jazz como golpes de batería o, solos

cromáticos y solos sincopados de bandoneón. Otro factor importante fue la aparición del arreglador o del creador que era capaz de armonizar sus melodías, se prioriza el sentido de convivencia equilibrada entre el baile, el canto y la música, y la letra empieza a adquirir una vocación literaria, es decir el tango se deja impregnar de un aura de refinamiento, enfatizando la calidad musical no solo para bailar, sino también para ser escuchada.

5.1.2 Los arreglos

La orquesta típica de tango en principio se diferenciaba de la música clásica en la forma de construir sus arreglos, en esta se escribía cada papel por parte del compositor o interprete, a diferencia de la música popular que suele tener escrito solo para piano y algunos acordes sencillos. Para que un tango sea interpretado por una orquesta típica será necesario escribir lo que va a tocar cada instrumento, en este sentido Salgan como citó Ferreira (2017) expresa:

El arreglo es similar a un recinto donde se produce el eco y la obra tiene que resonar de la misma manera. Si yo entro y digo “¡hola!”, el eco no me responde: “¡qué tal, como le va!”, sino como dice lo mismo que yo dije, pero de acuerdo con las características del recinto. Es decir que en el arreglador interviene su cerebro, su herencia musical, su entorno, todo lo que él es. El principal cuidado del arreglador es la fidelidad de la obra. A veces nos encontramos con que esa fidelidad no existe cuando una obra metódica se hace rítmica o viceversa. El arreglador tiene que tener una idea muy clara del género musical que trata. Si bien cada genero tiene una gran amplitud de libertad expresiva, tiene también sus límites. La limitación del arreglador es mantenerse dentro del género y del carácter de la obra, por respeto al compositor. (p.119)

El arreglo en el ambiente tanguero significaba algo más que orquestar, ya que además de la distribución de los roles de los instrumentos, el arreglista agrega solos y un elemento importante en el tango, la variación. Este es la consolidación de una idea musical, que se recrea a través del embellecimiento de la obra original, y se ve complementado por el estilo del

conjunto, que a su vez es la concreción del estilo del director. Esta identidad del conjunto, se materializa en la velocidad rítmica que se emplee, el acento y los instrumentos que intervienen, además de que el arreglador no debe perder el carácter original de la obra ni de la melodía, es decir, una melodía que está concebida con un carácter rítmico⁵ interpretarla o articularla como una melodía ligada⁶, cambiaría el espíritu de la obra.

La variación se ha definido como el pasaje de notas agregadas y armonizadas haciendo contrapunto a la melodía, en la mayoría de los casos la ejecutan los bandoneones y casi excepcionalmente otros instrumentos. En los años 40, paso a tener relevancia la variación en obras como Recuerdo, Quejas de Bandoneón y La Cumparsita, para estos últimos casos se ha incorporado como un elemento temático de la obra, alcanzando igual importancia que la obra original.

Cuando Leopoldo Federico arreglo el tango Che, bandoneón, no se limitó a transcribir la particella para que fuese interpretada, sino que enriqueció con nuevos acordes la obra original, en este sentido es importante decir, que el arreglador no es solo un profesional sino un co-creador de la misma. Se podría llegar a pensar que el primer arreglista fue Roberto Firpo, quien en 1916 arreglo la particella de la Cumparsita, para ser interpretada por su cuarteto, esta se estrenó en 1917, pero fue intrascendente para el público. En 1966, en el aniversario 60 de la Cumparsita, Firpo explico que empleo los compases de La gaucha Manuela y de compases de Il trovatore de Giuseppe Verdi, para vestir la desnudez de la Cumparsita. En este último caso Matos reconoce como su obra se vio influida por Firpo, modificando el carácter, que en principio se había establecido como movediza e incitante, pero al agregar los violines impregno a este de

⁵ La melodía rítmica es la que carece de rasgo cantado, esto se logra con el uso de la articulación Staccato.

⁶ Son melodías que destacan notas que corresponde con los acentos métricos del compas y es de carácter cantáble.

la tristeza rioplatense, según Gobello (1999) “Delfy, aquellos solos de Firpo convirtieron un tango jugueton y juerguista en otro tan contursianamente sentimental” (p.65).

Héctor María Artola y el Argentino Galván son los precursores en la profesionalización y consolidación del arreglista, como elemento destacado en la orquesta típica de tango. Artola era un músico con formación académica que gustaba del tango, por un largo tiempo de su carrera se dedicó a interpretar el bandoneón, destacando por su calidad, para posteriormente centrar su carrera en la dirección de orquestas y la orquestación instrumental. Por otra parte, Galván consolidó una concepción musical en el tratamiento de los conjuntos de tango, destacando por su carácter creativo y su rica imaginación, esto permitió consolidar una manera de arreglar, que hizo que su nombre perdurara dentro de los cultores de esta especialidad.

5.2. Historia de las cuerdas pulsadas en Colombia

Durante el siglo XIX se consolidaron las agrupaciones musicales conocidas como estudiantinas, las cuales dentro de su conformación instrumental estaba la guitarra, el tiple y la bandola. Las músicas que eran interpretadas por estas agrupaciones corresponden a ritmos particulares de la zona andina colombiana y, el origen de estos mismos no se vincula exclusivamente a lo académico, de allí se derivan dos tipos de expresiones, según Marín (2009)

...unas de origen erudito, que conservan en múltiples aspectos su forma y uso, elaboradas para piano, cuerdas frotadas y voces, como misas y arias, así como gavotas, danzas habaneras, contradanzas, vales y polkas, que alcanzaron cierto desarrollo académico luego de trasegar por ambientes cotidianos; y otras del ámbito popular, apropiadas y reelaboradas en un contexto social más amplio, utilizadas para animar la fiesta, el baile o la guerra, como bambucos, torbellinos, guabinas, sanjuaneros, merengues y rumbas; o para acompañar el trabajo y los oficios, como cañas, cañabravas y rajaleñas (p.17).

Estas agrupaciones en sus orígenes tenían similitudes con las rondallas españolas, que se reconocen como agrupaciones populares europeas, las cuales tuvieron cabida y crecimiento en las ciudades de Bogotá y Medellín. De esta época se encuentran los primeros registros sonoros, de los cuales destacan los conjuntos como: La Lira Colombiana del maestro Pedro Morales Pino y la Lira Antioqueña asesorada por el músico español Jesús Arriola. Algunos de sus integrantes desarrollaron estudios musicales en Europa y, sumado al resultado de experiencias y contacto con agrupaciones extranjeras, posibilitó que ambas agrupaciones consolidaran un fuerte movimiento cordofonista en el siglo XX.

5.2.1. Denominaciones de las cuerdas andinas colombianas

5.2.1.1 Liras

No está muy claro por qué se le dio la denominación de Lira a este tipo de agrupaciones, pero se cree, que fue la forma para cambiar el sentido de aficionado a estos conjuntos, que se mantuvieron bajo el rótulo de tunantes y manteadores. Otra aproximación al término de lira se relaciona con la construcción de instrumentos musicales, por parte del luthier bogotano Manuel Montoya, quien usó la marca “lira colombiana” para sus instrumentos y que presentó en la Exposición Nacional de 1899. Es probable que los instrumentos de Montoya hayan sido utilizados por los integrantes de la Lira Colombiana de Pedro Morales Pino, para desarrollar su carrera artística, desde esto se le siguió llamando lira, a la bandola. Según Hernán Restrepo Duque, la nueva bandola que trajo Pedro Morales Pino, “una bandola avanzada, gracias al orden de cuerdas que este le agregó, no solamente sustituyó entre nosotros la antigua bandola o bandolín, sino que reorientó el nombre de estas agrupaciones; es muy probable que al presentar esta bandola se hablara de las bandolas de la Lira del maestro Morales Pino. De esta forma, el legado organológico de estas agrupaciones se vincula a la aparición de la orquesta de pulso y púa, la cual trataban su música de instrumentos de forma orquestal, de allí empiezan a emerger las diferencias entre la música culta y la música popular.

Figura 5

Pedro morales pino y la lira colombiana



Fuente. <https://www.elcuerpoaguanteradio.com.mx/pedro-morales-pino-y-la-lira-colombiana-con-wills-y-escobar-libro-de-jaime-rico-salazar/>

5.2.1.2 Estudiantinas

La estudiantina es una agrupación de origen español, compuesta por bandurrias, mandolinas, guitarras laudes y castañuelas con acompañamiento de flautas y violines, estos conjuntos tenían como característica, la fácil adaptabilidad organológica, dependiendo de la región en que se encontraban, se apropiaban de recursos e instrumentos del lugar de asentamiento. El uso de la palabra estudiantina fue la denominación más utilizada para este tipo de agrupaciones, de la cual se esperaba que como mínimo se encontraran dentro de su conformación instrumental guitarras, tiples y bandolas. Músicos importantes como: Jesús

Zapata Builes, Juan Fernando Molina, Luis Carlos Rodríguez y el folclorista Guillermo Abadia Morales, coinciden en este mínimo para la conformación de una estudiantina, aunque entre cada uno difiere la cantidad por cuerda. Este tipo de agrupación tiene una alta versatilidad en cuanto, a la incorporación de otros instrumentos, que a su vez permite incorporar repertorios muy diversos.

Bajo estas transformaciones sociales y económicas, se empiezan a construir aires de autonomía y de construcción de lo propio. En este escenario emerge la estudiantina Figaro, la cual estaba conformada por un violín, siete bandurrias, cuatro guitarras y un violonchelo. Esta tuvo resonancia por todo Latinoamérica en países como: Canadá, Venezuela, Estados Unidos, México, Cuba, Puerto Rico, Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Ecuador, Perú, Argentina, Chile y Bolivia. En estos países se difunde y se crean un gran número de estudiantinas, con las particularidades organológicas de cada país. En Venezuela se incorpora el Cuatro, en Bolivia el Charrango y así indistintamente para cada región.

El tratamiento musical por parte de este tipo de agrupaciones ha tenido características muy particulares, que dependían de las capacidades instrumentales e interpretativas del músico, en estas se encontraban errores interpretativos y armónicos, las guitarras tenían bajos que eran adicionados por los músicos y, en el caso del tiple era tiple para arriba y tiple para abajo, esta era la función que se le daba a el mismo, para la época. En el caso de las bandolas, la segunda bandola realizaba una segunda voz, mientras la primera realizaba la melodía principal, lo que generaba una textura homofónica, y era usual encontrar que las segundas voces se desarrollaban a intervalos de terceras y sextas, y no se encontraban terceras voces.

5.2.2. Influencia de Terig Tucci en el desarrollo de las cuerdas pulsadas

El arreglista, director e interprete argentino, protagonizo un momento importante en el desarrollo de los conjuntos de cuerdas pulsadas. Con la influencia de la música de cuerdas, que migro a los Estados Unidos por medio de estudiantinas y tríos de distintas regiones, Tucci quiso

emular este fenómeno en la ciudad de Nueva York, para lo cual conformo un trío entre guitarra, laúd y mandolina. Tenía la facilidad para componer piezas de diversos aires, sería conocido como el extranjero que compuso música andina colombiana, sin visitar el país, ya que para la época se demandaban nuevas obras. La estudiantina colombiana o estudiantina Tucci, grabo con RCA Víctor durante un periodo de siete años y, entre sus composiciones más conocidas aparecen *El retorno*, *Anita la bogotanita* y *Edelma*, este repertorio fue luego replicado por otras estudiantinas.

Figura 6

Terug Tucci



Fuente. https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.clarin.com%2Fzonales%2Fdia-nacional-tango-terig-tucci-musico-detras-melodias-obras-famosos-carlos-gardel_0_woUXnyERc.html&psig=AOvVaw25pPsPhbUwwZOechZb-Ny2&ust=1675965933819000&source=images&cd=vfe&ved=0CBAQiRxqFwoTCICogOPBhv0CFQAAAAAdAAAAABAR

En esta construcción de repertorios y composiciones interpretadas por las diversas agrupaciones, empiezan a emerger relaciones entre pensamiento y práctica musical, influida por diferentes posturas como la de Emilio Murillo, quien tenía un discurso nacionalista apoyado

en sentimientos populares, en contra posición a Guillermo Holguín, que tenía un discurso universalista y que repercutió a lo largo del siglo XX. En este panorama se encuentran asociaciones entre lo político y los conjuntos de cuerdas, es decir se relacionan a los liberales con las estudiantinas y a los conservadores con el conservatorio. Bajo este escenario se hace visible que, en algunas agrupaciones ya no aparece repertorio universal y que, en las otras, ya no aparece repertorio de música colombiana. De esta forma, por las posturas contrarias entre el nacionalismo y el liberalismo, se empiezan a establecer diferencias entre la ciudad y el campo, sobre esta última y sus habitantes, los campesinos; se construye un imaginario, en el cual se asocia el tiple y las estudiantinas a el campo, con las condiciones de extrema pobreza.

La grabación y circulación de música en acetato, posibilitó que las estudiantinas recobraban importancia en el escenario local, dos figuras importantes emergen en este escenario. Por un lado, Edmundo Arias Valencia quien quería ponerle un poco de sabor de las costas a la música del interior y, Luis Uribe Bueno que estaba interesado en imitar la estudiantina colombiana de Terig Tucci, ambas agrupaciones con intenciones comerciales. En este proceso de crecimiento emergen agrupaciones con estilos diferentes, según Marín et al., (2014).

Algunos grupos fueron los representantes de un estilo de música mucho más ajustado a los géneros y a las piezas del repertorio tradicional andino colombiano, como la estudiantina Iris o la estudiantina Los cuatro ases, mientras que otros, como también se explicó antes, optaron por la interpretación de una músicaailable y mucho más cadenciosa, bajo el influjo de los hits tropicales del momento tan popularizados por Lucho Bermúdez y Pacho Galán como la estudiantina López, la estudiantina de Toñita Mejía o la estudiantina Fuentes (p.5).

Es importante agregar que la pérdida de espacios de difusión propicio un escenario para la circulación y, el consumo de géneros andinos, y la posibilidad de que medios formales como

la academia incluyeran repertorios y, la enseñanza de los instrumentos de la música andina Colombiana. En este proceso de búsqueda y experimentación surgen tensiones que se expresan según Rodríguez (2012).

“el lenguaje tradicional, ha entrado en conflicto con el gusto por la tradición inventada y para no mezclar las tendencias se ha denominado a parte del repertorio más novedoso, como nueva música andina”. En éstas y otras prácticas se inscriben más exotismos.”

5.2.3. Lo estético musical: Propuestas

Los festivales y concursos han sido un determinante importante para la selección del tipo de repertorio que se interpreta en estos espacios, quienes realizan la selección son melómanos y en su gran mayoría alejados de la academia, desde este punto se construyen los lineamientos interpretativos y creativos de las obras. La corporación Orión Marinilla, posee dos trabajos musicales resultado de la experimentación. La Mina: Una apología a la esclavitud, y Obeliscopolis, que en los festivales se limita su participación. Se ha consolidado un respeto por la tradición, aunque algunas agrupaciones, trascienden esta frontera y trabajan repertorios creativos e innovadores. Otras en cambio responden a los criterios establecidos por los festivales, limitando lo creativo y acogiéndose a lo establecido.

Otro elemento que determina las apuestas estéticas de las agrupaciones son los procesos formativos, como el Plan Nacional de Música para la Convivencia que busca fortalecer la práctica musical. Las agrupaciones que surgen de estos procesos interpretan músicas del resultado de formación y, otras buscan trascender por medio de grupos de proyección. además, se encuentran factores extramusicales como ajustar los cánones a las propuestas políticas de las escuelas, la selección de los docentes que, desde su quehacer pedagógico y mediador, determinan e influyen sobre lo que se debe aprender y la ruptura en los procesos de formación.

La noción de lo académico y lo tradicional han sido determinantes para la consolidación estética de los conjuntos de cuerdas andinas. La sonoridad tradicional pervive con su simpleza rítmica, melódica, armónica y de estructura formal, y coloca estos elementos en pro de lo corporal y lo festivo, diferente de lo académico que sacrifica estos elementos y, le da una mayor relevancia a la racionalidad estética. De qué manera se entiende lo tradicional:

Es una música profundamente mediada por las prácticas musicales eruditas, el uso de esta categoría para designar tendencias a su interior alude, ya no a lo empírico o de origen campesino, sino a procesos y estilos consolidados, que dan cuenta de una sonoridad particular e identificable y de un momento histórico específico, pero indiscutiblemente mediado por dinámicas musicales letradas.

Es el caso de Pedro Morales Pino quien según Rodríguez (2012).

promovió la recolección de melodías campesinas para armonizarlas según los cánones de la armonía tonal y establecer un nuevo repertorio de músicas nacionales. Perdomo Escobar resalta: "... después de poseer sólidos conocimientos musicales, se entregó de lleno al cultivo de la música típica, arrebató de las manos rústicas de los promeseros el tiple y la bandola, para transformarlos en instrumentos aptos para reproducir los sentimientos y cultivar esos ritmos errantes y dispersos con la técnica depurada y un arte verdadero" (p.31).

Otros elementos que hacen visible esta diferenciación son el virtuosismo que se hereda del enfoque académico, en su exploración solista y el tipo de repertorio que se trabaja, que atiende a estas necesidades. En esta misma línea, la concepción camerística del conjunto producto de esta influencia, en la cual se emplean categorías como manejo del tempo, uso del rubato, exploración tímbrica y el empleo de la arreglistica, para identificar los conjuntos dentro de esta sonoridad. Se han hecho avances en la incorporación de elementos musicales, para

que los conjuntos atiendan a las necesidades de la época actual como la exploración de sonoridades y timbres, la inclusión de instrumentos nuevos que permitan la ampliación del repertorio, en este sentido pensando en el color del conjunto más allá de la música tradicional a interpretar.

Los formatos han mantenido su conformación inicial que son guitarra, tiple y bandola, bajo esta conformación la bandola tiene un papel melódico, generalmente a dos voces, desarrolladas en un sentido armónico más que contrapuntístico. La presencia de la percusión andina como son las cucharas ha desaparecido de las diversas agrupaciones, se han hecho exploraciones desde la percusión menor, a través del uso de placas como xilófonos, marimbas y glockspiels, pero no emergen con un papel preponderante. El bajo ha sido un instrumento que aparece con frecuencia en la conformación de los conjuntos, su papel ha sido duplicar los bajos de la guitarra y no se ha explorado el enorme potencial que tiene. De la familia de las maderas se ha hecho uso de la flauta y el clarinete, que asume un papel melódico y de enriquecimiento tímbrico en el conjunto.

La selección del repertorio por parte de las distintas agrupaciones está relacionada con el gusto personal tanto de los intérpretes como del director. Con el transcurrir del tiempo se ha establecido un repertorio que no puede faltar, como el de Pedro Morales Pino, Luis Antonio Calvo, Terug Tucci, Álvaro Romero Sánchez, Francisco Cristancho, Carlos Vieco Ortiz, Miguel Bocanegra, Carlos Roso Manrique, entre otros, en su gran mayoría en ritmo de bambuco, pasillo y danza. Posterior a estos emergen nuevos compositores que proponen experimentación sonora a través del color, contrastes tímbricos, atmosferas, armonías, tipos de melodías, formas e incluso técnicas extendidas de los plectros. Otro camino que han tomado las agrupaciones en la selección del repertorio a interpretar, son de diversidad y contraste en cuanto a épocas, compositores, géneros y ritmos, se incluyen ritmos como rock, salsa y géneros populares.

5.3. Técnicas extendidas

El siglo XX sufrió transformaciones en distintos ámbitos, estas se relacionan con las dos guerras mundiales y el empleo de la bomba atómica, que trae consigo la constante amenaza de aniquilación de la humanidad, por ende, los valores sobre los cuales se estableció la sociedad, se reevalúan al punto de transformarse. Estos eventos inciden sobre el contexto musical, emergen las vanguardias y nuevas propuestas, como por ejemplo los nuevos ritmos de Bartok, la escuela atonal de Viena y el dodecafonismo de Schönberg. Una búsqueda constante por dejar el pasado atrás, por borrar todo recuerdo de la tonalidad y, también la idea de obra formada, construida sobre el curso de la tradición musical occidental. La obra de Luigi Russolo *Arte dei rumori*, comprende en si misma una música mecánica y mayormente percusiva. John Cage en *First Construction in Metal* (1939) y Edgard Varese en *Ionization* (1931), exploran el ensamble de percusión y muestran que bajo sus propias condiciones la obra puede ser fascinante, sin ser sometida a sonidos tradicionales, melodías y armonía que las acompañen (Fubini, 2004).

Este proceso de transformación y de búsqueda, no solo se da en el campo de la composición, también los intérpretes empiezan a realizar nuevas búsquedas en sus instrumentos. Se desarrollan formas y métodos para la interpretación del instrumento, por ejemplo, en el caso de la guitarra, en la cual la producción del sonido, se da cuando la mano izquierda pisa los trastes y, la mano derecha pulsa las cuerdas, realizando una operación simultanea entre ambas manos. Compositores e intérpretes del siglo XVIII y XIX como Fernando Sor (1778-1839), Mauro Giuliani (1781-1829) y Francisco Tarrega, establecieron criterios para la interpretación de la guitarra, a través de estudios progresivos, que buscan desarrollar un sonido expresivo y elementos técnicos en el intérprete. Durante el siglo XX aparecen los métodos de Emilio Pujol (1886-1977) con *La Escuela Razonada de la Guitarra* (1954), Pascual Roch (1896-1977) con *el Método Moderno para Guitarra* (1921), Julio Sagreras

(1879-1942) con la Técnicas Superior de la Guitarra, Abel Carlevaro (1916-2001) con la Escuela de Guitarra. Exposición de Teoría Instrumental (1979). Estos conciben sus métodos desde la técnica pura, la cual consiste en una serie de ejercicios básicos, abstractos, con cierta forma, que buscaban la conciencia corporal, el control mecánico y el dominio del instrumento (Soto y Iborra, 2011).

Durante este siglo la exploración de nuevas posibilidades instrumentales, se dio por la búsqueda del contraste tímbrico, la exploración y contacto con otras músicas que permitió una renovación técnica. En el caso de la guitarra clásica, se fueron diluyendo las fronteras, las posibilidades técnicas se enriquecieron en ese contacto con el Rock, Jazz, flamenco, Tango entre otras. En este escenario, en el que las nuevas exigencias técnicas de los compositores llevan al desarrollo de una nueva técnica, en la que es importante tener nuevos recursos y la capacidad de adaptabilidad. Es desde allí, de donde emergen las técnicas extendidas, como técnicas innovadoras o técnicas tradicionales que evolucionan hasta transformarse en una nueva técnica.

Para Garces (1991) “las técnicas extendidas que se utilizan en la música contemporánea pretenden dar una visión más amplia de los medios de expresión que poseen los instrumentos y van más allá de las que proporcionan las tradicionales, partiendo de ella, pero ampliando mucho más sus posibilidades” (p.72).

5.4.1 La notación

La música del siglo XX experimento transformaciones en todo sentido, la notación no sería una excepción, ya que está directamente relacionada con los fenómenos musicales. Esta ha sido una indicación aproximada de lo que el compositor desarrollaba, pero no lograba en si misma contener en totalidad cada detalle de la composición, para ello se utilizaban convenciones que ayudaran en esta tarea. En este sentido, la notación tradicional, para la música del siglo XX, ya era poco adecuada, en términos que no funcionaba como mecanismo

para representar la música de este contexto. Emergen distintas formas de representarla, con una alta carga de complejidad que dificulta la interpretación, además los compositores tendieron a construir sus propios sistemas de notación, lo que hizo que para unos contextos funcionaran y para otros no (de Pergamo, 2020). En el caso del tango, se hace uso de convenciones que especifican el nombre de la técnica a desarrollar sobre la parte superior del compas y, se define un patrón rítmico a ejecutar. Este tipo de notación es sencilla, permite claridad al interprete, además que no condiciona su uso aun solo contexto.

Figura 7

Técnicas extendidas en violín y bandoneón

Nota. Tomada de ensambleailable I, arreglos de tango parra cuarteto + otros instrumentos, el

The image displays a musical score for a tango ensemble. It features four staves: Violin 1 (Vln.), Bandoneon (Bnd.), Violin 2 (Vln. 2), and Band 2 (Band. 2). The Violin 1 staff is labeled 'Chicharra' and shows a series of rapid, rhythmic notes. The Bandoneon staff shows a complex melodic line with various ornaments and slurs. The Violin 2 staff is labeled 'Tambor' and shows a series of rhythmic notes. The Band 2 staff is labeled 'Percusión' and shows a series of rhythmic notes. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and ornaments, indicating extended techniques for the instruments.

Nota: Baquiano, tango sinfín, (2021).

En esta transición entre las exigencias musicales y la búsqueda de la notación tradicional por ajustarse a las nuevas demandas, aparecen dificultades que podrían ser solucionadas con una notación más simple. En el solo de flauta, en la parte final de la obra *Le marteau sans maître* de Boulez, que está compuesta por compases de amalgama, subdivisiones y una serie de indicaciones que hacen compleja la interpretación y la lectura, Brindle hace una

aproximación a una notación más simplificada para escribir los sonidos, sin perder el carácter de la obra. En el caso de la duración se puede llegar a una escritura más sencilla, en la que no se agrupe una cantidad extensa de figuras musicales y tanta complejidad escrita, sino que los intérpretes logren entender que son indicaciones aproximadas, que les permitan llegar a la interpretación de la obra con facilidad.

Figura 8

Notación original Le marteau sans Maître de Boulez

(a) Versión original

Fl. en Sol

$\text{♩} = 104$

mp, *mf*, *pp*, *mf sub.*, *pp*, *mf*, *ff*

pour 6, *pour 5*, *pour 4*, *de 3 2*

Nota. Tomada de la nueva música, el movimiento Avant-garde a partir de 1945, (1987).

Figura 9

Notación simplificada Le marteau sans Maître de Boulez

(b) Versión simplificada

Alto Flute

free time, *5 secs.*, *4.5 secs.*, *6 secs.*

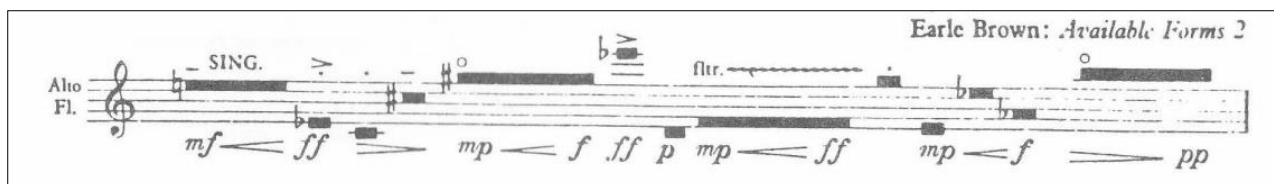
mp, *mf*, *pp*, *ff*, *mp*, *mf*, *f*

Nota. Tomada de la nueva música, el movimiento Avant-garde a partir de 1945, (1987).

Los signos convencionales se liberan de sus duraciones usuales, concentrándose en indicaciones que permitan dar juego a la improvisación, o una duración más aproximada, coherente con la idea compositiva. Earle Brown propone una representación geométrica de las duraciones, que muestra unos valores aproximados, aunque esta notación tiene desventajas, como la posible falta de continuidad, cuando se agregan alteraciones, ya que no queda claro, si el espacio que se deja es un silencio o si los sonidos son continuos (Brindle, 1987).

Figura 10

Notación de tiempo



Nota. Tomada de la nueva música, el movimiento Avant-garde a partir de 1945, (1987).

En esta consolidación de la notación, emerge la “notación proporcional” la cual indica la duración del sonido por el largo de la línea horizontal unida a la nota, el ritmo de una frase se toma de la proporción entre los espacios de las notas, si la línea horizontal se rompe entre notas, esto indica un silencio, la intensidad de los sonidos se representa por medio del grueso de las líneas horizontales, y las fluctuaciones entre disminuyendo y decreciendo con las variaciones entre el grueso de la línea. En otras situaciones los compositores, consideraron pertinente indicar la intensidad por medio del tamaño, el uso de rectángulos como representación de tiempo y, la ejecución de los sonidos respecto a su ubicación en el rectángulo.

Figura 11

Notación proporcional

Bartolozzi: *Concertazione per Oboe*

(13) **Andamento moderato** (14)

The musical score is for Bartolozzi's *Concertazione per Oboe*, measures 13 and 14. The tempo is marked **Andamento moderato**. The score includes staves for Oboe (Ob. S.), Percussion (Perc.), Violoncello (Vle.), Contrabasso (Cb.), and Clarinet (Chil.). The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings. Key markings include *pizz. 52*, *pont. n.*, *arco*, *n. pizz.*, *c. legno*, and *battuto arco*. A circled '2' is visible in the Clarinet staff.

Nota. Tomada de la nueva música, el movimiento Avant-garde a partir de 1945, (1987).

6. Metodología

En este capítulo se abordará la metodología de corte cualitativo y la línea de investigación-creación. La metodología cualitativa es de carácter inductivo y busca comprender los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en relación con su contexto (tiempo y lugar). En este proceso se explora, se describe y luego se va generando la hipótesis, es decir se va consolidando por medio de la recolección de datos y va de lo general a lo particular. Este enfoque se fundamenta en si mismo y busca formar creencias propias, sobre el fenómeno estudiado. (Sampieri).

La investigación-creación se enmarca en el documento “investigación artística en música” en el cual se hace una aproximación a la conceptualización de este tipo de actividad. Para ello se parte del principio básico, de que en los escenarios musicales como conservatorios habitualmente se investiga y, esta actividad se entiende según (López-Cano & Opazo, 2014) como: “una actividad académica específica, formalizada, con objetivos propios y distintos a los de la docencia, la creación o la gestión” pag 38. De allí se deriva que la investigación artística es una actividad particular, que proporciona una reflexión sobre diversos elementos musicales en los procesos creativos, interpretativos, entre otros.

Dentro de la investigación cualitativa se hace uso de diversas metodologías, que se emplean según la naturaleza del proyecto, para el presente trabajo se utilizó la metodología fenomenológica la cual no parte de una teoría sino del mundo conocido, y del cual se hace un análisis descriptivo en base a las experiencias compartidas. Este tipo de método permite interpretar hechos y procesos, para comprender el sentido de los fenómenos. Desde este punto de partida se puede reconocer que una serie de sucesos particulares pueden tener repercusiones a escala global, y que hacen de esto una experiencia compartida con características particulares del lugar en que se emplaza, como sucedió en el siglo XX con las guerras mundiales, el crecimiento industrial, los procesos de urbanización y los diversos fenómenos globalizantes. Estas experiencias se reconocen en el tango, desde su genesis

derivada de la migración y de la ciudad como nicho para su desarrollo, en concordancia con la exploración musical que desarrollan los distintos compositores del siglo XX y el proceso de desarrollo y evolución de los conjuntos de cuerdas andinas colombianas. Es desde este eje articulador en que el método fenomenológico adquiere relevancia, para encontrar la relación que existe entre fenómenos con a simple vista, poca relación. En concordancia los tres fenómenos antes mencionados se sitúan en un momento temporal similar (siglo XX), con influencia de los medios masivos de comunicación, el crecimiento industrial y, que, desde sus espacios particulares, materializan expresiones que hablan de esa realidad compartida. Partiendo de estos procesos de ruptura y exploración que se dan en el siglo XX, se plantea la exploración de técnicas extendidas en las cuerdas pulsadas tiple, guitarra y bandola, que emulen las técnicas extendidas, ya desarrolladas en la orquesta típica de tango. Con estas técnicas consolidadas se da lugar al empleo de las mismas en el arreglo del tango “A fuego lento” para conjunto de cuerdas pulsadas. Como referente estético se tomaron los textos “la orquesta típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango” (Peralta 2008), “la guitarra en el tango” (Henríquez, 2018), “el piano en el tango” (Posseti, 2015) y el “método de guitarra” (Graciano, 2016). Para el análisis musical se tienen en cuenta los elementos desarrollados por Graciano en su catedra de análisis musical desarrollado en el conservatorio argentino Galván, del cual se desprende la siguiente tabla.

Tabla 1

Parámetros de análisis de Julián Graciano

Parámetros de análisis Julián Graciano		
Análisis morfológico	Análisis armónico	Análisis melódico
Motivo	Armonía mayor	Curva melódica
Semifrase	Armonía menor	Movimiento conjunto
Frase	Dominantes secundarias	Movimiento disjunto
Periodo		

Para el presente trabajo, la recolección de datos de la exploración desarrollada de las técnicas extendidas, se realiza por medio de notas de campo y los registros de campo, los cuales se dan en un ambiente natural y cotidiano del participante o investigador. Con el fin de recopilar esta información se diseña la siguiente tabla.

Tabla 2

Sesión de exploración

Numero sesión	
Fecha	
Hora	
Lugar	
Instrumento	
Recursos	
Descripción actividad desarrollada	
Descripción registro de campo	
Link:	

Nota. Elaboración propia.

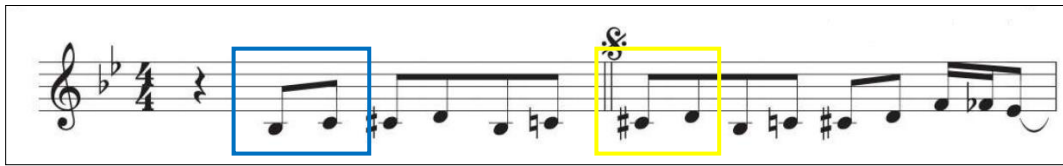
6.1 Análisis morfológico

El tango a fuego lento esta compuesto en tonalidad Gm en compas de cuatro cuartos y su estructura melódica está construida por tres frases (A-B-C). Para este primer momento analizaremos la frase A.

El primer motivo de la sección A es de carácter anacrúsico, ya que inicia en el tiempo débil del compas como se señala en el recuadro azul y, este es completado en el primer pulso del segundo compas como se señala en el recuadro amarillo.

Figura 12

Motivo uno de la sección A

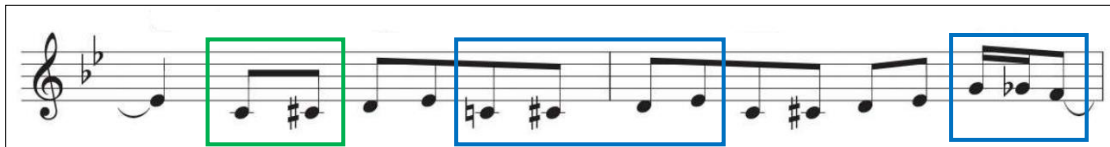


Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento

El primer motivo se vuelve a desarrollar en los compases 3 y 4, transportado un grado ascendente o segunda mayor sobre el cuarto grado de la tonalidad, como se señala en el recuadro verde. Además, en el desarrollo melódico se hace un constante uso del cromatismo ascendente y descendente como se señala en los recuadros azules.

Figura 13

Motivo uno transportado sección A



Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento

La semifrase en la sección A se desarrolla cada dos compases como se señala en el recuadro rojo, es decir que en la sección A encontramos un total de 8 semifrases. A nivel rítmico en el desarrollo de las semifrases, se hace uso de corcheas (recuadro verde), semicorcheas (recuadro azul) y sincopa (recuadro morado), que es un recurso característico y frecuentemente usado por Salgan en sus composiciones y arreglos.

Figura 14

Distribución frases de la sección A



Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento

Las frases se desarrollan cada cuatro compases, es decir, primer frase compases 1 al 4, segunda frase compases 5 al 8, tercer frase compases 9 al 12, y cuarta frase compases 13 al 16 como se señala en los recuadros azules. De estas frases se extrae la estructura del periodo, la cual consiste en la unión de dos frases. El presente tango en su sección A esta constituido por un periodo paralelo, es decir, tiene una estructura antecedente-consecuente o pregunta-respuesta con dos frases de la cual la segunda es similar a la primera como se señala en los cuadros rojos.

Figura 15

Distribución frases y periodos sección A

FRASE 1

PERIODO

FRASE 2

FRASE 3

PERIODO

FRASE 4

Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento

El primer motivo de la sección B es de carácter acéfalo, ya que hace falta parte del primer tiempo, inicia después del tiempo fuerte, es decir, en el tiempo débil como se señala en el recuadro azul.

Figura 16

Motivo uno de la sección B

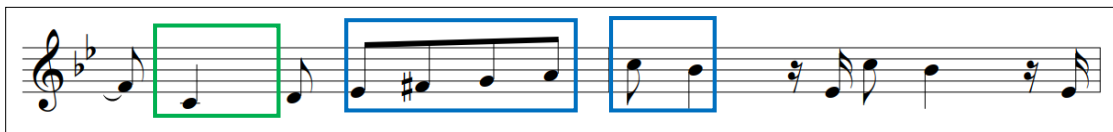


Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento

El primer motivo se vuelve a desarrollar en los compases 22 y 23, transportado una cuarta justa descendente sobre el quinto grado de la tonalidad, como se señala en el recuadro verde. Además, en el desarrollo melódico se hace un constante uso del cromatismo ascendente y, de grado conjunto como se señala en los recuadros azules.

Figura 17

Motivo uno transportado sección B



Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento

La semifrase en la sección B se desarrolla cada dos compases como se señala en el recuadro rojo, es decir que en la sección B encontramos un total de 8 semifrases. A nivel rítmico en el desarrollo de las semifrases, se hace uso de corcheas (recuadro verde), semicorcheas (recuadro azul) y sincopa (recuadro morado).

Figura 18

Semifrases de la sección B



Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento

Las frases se desarrollan cada cuatro compases, es decir, primer frase compases 17 al 20, segunda frase compases 21 al 24, tercer frase compases 25 al 28, y cuarta frase compases 29 al 32 como se señala en los recuadros azules. De estas frases se extrae la estructura del periodo, la cual consiste en la unión de dos frases. El presente tango en su sección B está constituido por un periodo paralelo, es decir, tiene una estructura antecedente-consecuente o pregunta-respuesta, con dos frases de la cual la segunda es contrastante con respecto a la primera como se señala en los cuadros rojos.

Figura 19

Distribución frases y periodos sección B

FRASE

PERIODO 1

FRASE

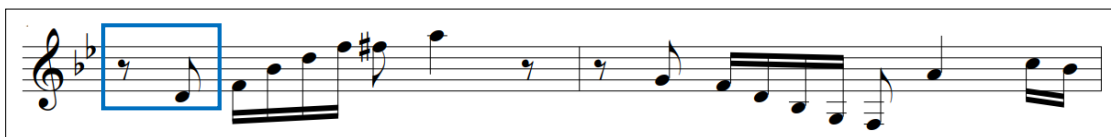


Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento

El primer motivo de la sección C es de carácter acéfalo, ya que hace falta parte del primer tiempo, inicia después del tiempo fuerte, es decir, en el tiempo débil como se señala en el recuadro azul.

Figura 20

Motivo uno de la sección C

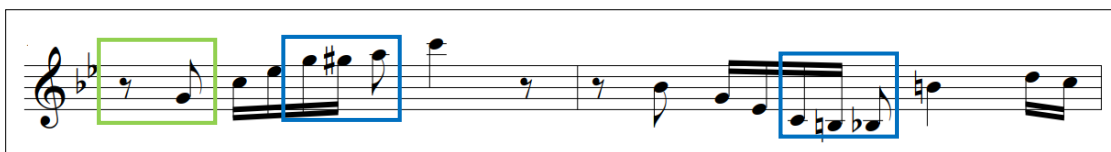


Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento.

El primer motivo se vuelve a desarrollar en los compases 38 y 39, transportado una cuarta justa ascendente, sobre el cuarto grado de la tonalidad, como se señala en el recuadro verde. Además, en el desarrollo melódico se hace un constante uso del cromatismo ascendente y descendente como se señala en los recuadros azules.

Figura 21

Motivo uno transportado sección C



La semifrase en la sección C se desarrolla cada dos compases como se señala en el recuadro rojo, es decir que en la sección C encontramos un total de ocho semifrases. A nivel rítmico en el desarrollo de las semifrases, se hace uso de corcheas con su respectivo silencio (recuadro verde), semicorchea (recuadro azul) y sincopa (recuadro morado).

Figura 22

Semifrases de la sección C



Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento.

Las frases se desarrollan cada cuatro compases, es decir, primer frase compases 33 al 36, segunda frase compases 37 al 40, tercer frase compases 41 al 44, y cuarta frase compases 45 al 48 como se señala en los recuadros azules. De estas frases se extrae la estructura del periodo, la cual consiste en la unión de dos frases. El presente tango en su sección C está constituido por un periodo paralelo, es decir, tiene una estructura antecedente-consecuente o pregunta-respuesta con dos frases de la cual la segunda es contrastante con respecto a la primera como se señala en los cuadros rojos.

Figura 23

Distribución frases y periodos sección C

The image displays a musical score for Section C, organized into two periods. Each period contains two phrases. The music is written in G minor (two flats) and 3/4 time. Periodo 1 is enclosed in a red box and contains two phrases, each labeled 'FRASE' in blue. Periodo 2 is also enclosed in a red box and contains two phrases, each labeled 'FRASE' in blue. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The first phrase of Periodo 1 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The second phrase of Periodo 1 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The first phrase of Periodo 2 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The second phrase of Periodo 2 starts with a treble clef and a key signature of two flats.

Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento

6.1.2 Análisis armónico

La sección A esta en tonalidad de G menor, durante el desarrollo armónico de la frase A se realizan movimientos armónicos al primer grado, tercer grado, cuarto grado y quinto grado de la tonalidad. Se hace uso de dominantes secundarias hacia el tercer grado y dominante de la dominante, quinto grado de la tonalidad. En la frase B se repiten los mismos movimientos armónicos empleados en la frase A, que giran alrededor del primer grado, tercer grado, cuarto

grado y quinto grado.

Tabla 3

Armonía sección A

Sección	Tema A																
Frase	A								B								
Compas	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Tonalidad	Gm																
Armonía		Gm	Cm	F7	Bb	Gm	A7	Cm/D7	Gm	Gm	Cm	F7	Bb	Gm	A7	Cm-D7	Gm
Función armónica		Im	IVm	V7/III	III	Im	V7/V	Ivm/V7	Im	Im	IVm	V7/III	III	Im	V7/V	IVm/V7	Im

Nota. Elaboración propia.

La sección B está en tonalidad de Bb, durante el desarrollo armónico de la frase A se realizan movimientos armónicos al primer grado, quinto grado y sexto grado de la tonalidad. Se hace uso de dominantes secundarias hacia el sexto grado, además del uso de la dominante de Bb en el compás 18, para modular a esta tonalidad. En la frase B se realizan movimientos armónicos al primer grado, segundo grado y quinto grado de la tonalidad. Se hace uso de dominantes secundarias hacia el segundo grado, además del empleo de la progresión ii-V7 hacia el primer grado, usualmente utilizada en distintos estilos musicales como el jazz.

Tabla 4

Armonía sección B

Sección	Tema B																
Frase	A								B								
Compas	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	
Tonalidad	Bb																
Armonía	F7	Bb	F7	Bb	D7	Gm	D7	Gm	Cm-F7	Bb	Cm	G7	Cm	Bb	Cm-F7	Bb	
Función armónica	V7	I	V7	I	V7/VIm	VIm	V7/VIm	VIm	IIm-V7	I	IIm	V7/IIm	IIm	I	IIm-V7	I	

Nota. Elaboración propia.

La sección C está en tonalidad de Bb, durante el desarrollo armónico de la frase A se realizan movimientos armónicos al primer grado, segundo grado, cuarto grado y quinto grado de la tonalidad. Se hace uso de dominantes secundarias hacia el cuarto grado, además del uso de la progresión ii-V7 hacia el primer grado. En la frase B se realizan movimientos armónicos al primer grado, segundo grado y quinto grado de la tonalidad. Se hace uso de dominantes secundarias hacia el segundo grado y sexto grado, esta última para retornar hacia la tonalidad

de Gm, además del empleo de la progresión ii-V7 hacia el primer grado.

Tabla 5

Armonía sección C

Sección	Tema C															
Frases	A								B							
Compas	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49
Tonalidad	Bb															
Armonía	Bb-F7	Bb	Bb7	Eb	Cm	Cm	Cm-F7	Bb	Bb	Bb	Bb-G7	Cm-G7	Cm-G7	Bb-G7	Cm-F7	Bb-D7
Función armónica	I-V7	I	V7/IV	IV	IIIm	IIIm	IIIm-V7	I	I	I	I-V7/IIIm	IIIm-v7/IIIm	IIIm-v7/IIIm	I-V7/IIIm	IIIm-V7	I-V7/Vim

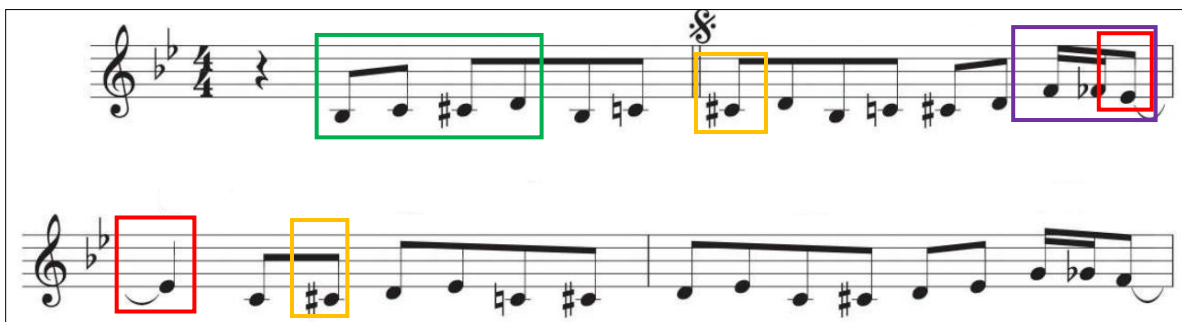
Nota. Elaboración propia.

6.1.3 Análisis melódico

El contorno melódico esta desarrollado por cromatismos ascendentes (recuadro verde), por saltos de tercera menor (recuadro amarillo), movimiento cromático descendente (recuadro morado) y se genera en la última corchea del compás (recuadro rojo), una anticipación que se resuelve en el siguiente pulso del siguiente compas. Además, que se hace un uso recurrente de la blue note de forma ascendente a lo largo de esta frase. (recuadro naranja)

Figura 24

Análisis contorno melódico uno



Nota. Tomado del score del tango a fuego lento

En la segunda frase de la parte A se realiza un arpeggio que lleva al clímax de la melodía, punto más agudo (recuadro rojo) denominado así por Graciano (2003), se hace inversión melódica del movimiento cromático ascendente por movimiento cromático descendente (recuadro azul), terminando en grado conjunto.

Figura 25

Análisis contorno melódico dos



Nota. Tomado del score del tango a fuego lento

El contorno melódico esta desarrollado por grados conjuntos ascendentes hasta reposar en el quinto grado (recuadro verde), en el siguiente compas se hacen saltos de tercera menor formando un arpeggio, para luego realizar un salto de cuarta descendente (recuadro amarillo), de allí el contorno melódico desciende (recuadro morado) y se resuelven las alteraciones accidentales (recuadro rojo), además del uso de la resolución retardada (recuadro naranja) y finaliza la frase reposando en una negra y blanca con puntillo (recuadro azul).

Figura 26

Análisis contorno melódico tres



Nota. Tomado del score del tango a fuego lento

En la siguiente frase se emplea como base el motivo anterior, pero este se desarrolla por medio del complemento de la división y subdivisión de la unidad de tiempo, se hace uso de arpeggio descendente (recuadro azul) y una escala ascendente que se prolonga hasta el siguiente compas (recuadro verde), de allí se realiza un salto de quinta ascendente que se dirige a reposar en la alteración accidental que es el clímax melódico, que luego resuelve (recuadro rojo), de allí el contorno se dirige de forma descendente por medio de grado conjunto,

seguido de un salto de cuarta justa y un arpeggio que termina en un salto de séptima en el siguiente compas (recuadro morado).

Figura 27

Análisis contorno melódico cuatro

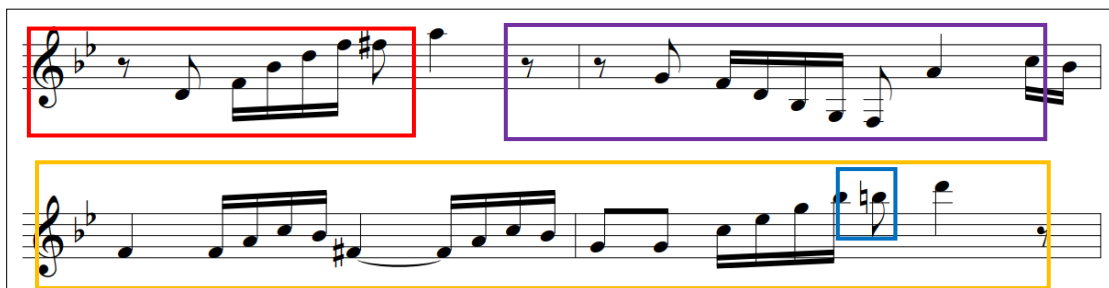


Nota. Tomado del score del tango a fuego lento

Del tema C la primer frase desarrolla un contorno melódico basado en un arpeggio que supera la octava y hace uso de la alteración accidental para volver el acorde mayor (recuadro rojo), luego se hace uso de un arpeggio descendente para realizar un salto de oncenena, seguido de una tercera que reposa en un grado conjunto en dirección contraria (recuadro morado), se desarrollan nuevos motivos basados en arpeggios (recuadro naranja) y sobre este mismo punto se ubica el clímax melódico (recuadro azul).

Figura 28

Análisis contorno melódico cinco



Nota. Tomado del score del tango a fuego lento.

Tabla 6

Registro sesión uno

Numero sesión	1
Fecha	14 de junio 2022
Hora	18:26
Lugar	Cuarto de estudio-casa
Instrumento	Guitarra
Recursos	Celular, trípode, Guitarra, textos sobre tango.
Descripción actividad desarrollada	
Es una actividad de exploración instrumental, en la cual previamente se ha indagado sobre las técnicas extendidas que emplean las cuerdas frotadas y otras secciones instrumentales que conforman la orquesta típica de tango. Esta indagación se realizó a través de textos escritos y, observando soportes audiovisuales que se encuentran en Youtube de la editorial Tango Sin fin. En principio se buscó realizar la ejecución de las técnicas descritas en los textos, de forma literal y observar si el resultado sonoro logro ser igual, cercano o nulo. Es de allí, que este día se obtienen un total de cinco exploraciones en la guitarra, algunas se nombran en relación a la técnica descrita en los textos para las cuerdas frotadas y, otras surgen del proceso de emulación del sonido de otros instrumentos, por ello no se les nombra de manera definitiva. El resultado de las técnicas se inclina hacia la ejecución de la percusión, empleando golpes, barridos, fricciones y muteos. Tambor: Se aproxima a la técnica desarrollada por el violín y del cual recibe este nombre. Se hace prueba sobre distintos lugares del mástil y se busca la inclinación más adecuada que logre el resultado sonoro deseado.	

Barrido: Esta se ejecuta por medio de la fricción que hace la uña del pulgar sobre la cuerda entorchada, en principio se hace solo el barrido y luego se van explorando movimientos conjuntos a este.

Bandoneón: Esta técnica surgió de la escucha del tango “A fuego lento” y de concentrar la audición, en la sonoridad empleada por el Bandoneón a lo largo de la obra. Para llegar a este resultado se identificaron condiciones sonoras como: Golpe de percusión, sensación de aire y de allí, se exploró con la guitarra intentando lograr esta sensación.

Strapatta: Esta técnica se toma del contrabajo y para encontrar una aproximación sonora, se emplearon las uñas de la mano derecha desplazándose a lo largo del mástil en contacto con las rabizas. A esta se añadieron movimientos que complementarían como: pulsación o golpe sobre los aros y tapas.

Ejercicio percusión 1: Esta técnica emergió de la búsqueda de la sonoridad del tambor, para ello se hizo uso de golpes con el pulgar de la mano derecha sobre el puente de la guitarra y sobre la boca, aprovechando la resonancia que produce el golpear en estos dos puntos.

Descripción registro de campo

Se obtiene la grabación de cinco videos en los que se captan las imágenes con descripciones de las cualidades sonoras obtenidas, además de la descripción de cómo desarrollar la técnica en la guitarra. (medio magnético).

Link: https://www.youtube.com/playlist?list=PLZ-LVPoliuT0rCLjgrVuC5_vzNB44qbx

Nota. Elaboración propia

Tabla 7

Registro sesión dos

Numero sesión	2
Fecha	15 de junio 2022
Hora	14:00
Lugar	Cuarto de estudio-casa
Instrumento	Tiple
Recursos	Celular, trípode, Tiple, textos sobre tango.
Descripción actividad desarrollada	
En esta sesión se realizó trabajo con el Tiple y se exploran las técnicas antes trabajadas en la guitarra, observando diferencias en cuanto a la disposición de las manos, lo que lleva a realizar aclaraciones idiomáticas, en relación al instrumento y que se aproxime al resultado encontrado en la guitarra. Aunque se emplean las mismas técnicas, al ser un instrumento con un timbre distinto, el resultado final contiene valores tímbricos que diferencian la misma técnica entre instrumentos. De este proceso, emergen particularidades como que el Tiple al tener un mayor número de cuerdas, obliga a mutear las cuerdas con la mano derecha o izquierda, de forma que no se escuchen sonidos que no se desean y, facilita la proyección y resonancia de las técnicas. Se exploran dos técnicas y de una de estas se incorporan variaciones. Strapatta y variación: Se ejecuta de manera similar a la guitarra, con la diferencia que la mano derecha logra ubicarse sobre los cuatro órdenes y sobre todas las cuerdas, controlando en totalidad la sonoridad resultante, además de la necesidad de mutear con la mano izquierda.	

Entre las variaciones que se exploran, surge la posibilidad de ejecutar del puente hacia la boca del Tiple, con un golpe sobre el mástil, o golpes combinados sobre el puente y la boca con el dorso total del pulgar.

Bandoneón: Se ejecuta de la misma manera que en la guitarra, pero la sensación de aire es mayor, y esta se logra con mayor facilidad cuando la palma descansa y termina el movimiento sobre la tapa armónica, al final del puente.

Descripción registro de campo

Se obtiene la grabación de cuatro videos, de los cuales dos pertenecen a variaciones, en los que se captan las imágenes con descripciones de las cualidades sonoras obtenidas, además de la descripción de cómo desarrollar la técnica en el Tiple. (medio magnético).

Link: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLZ-LVPoliuTxWJvxoY7s0bseSjBuj54m>

Nota. Elaboración propia

Tabla 8

Registro sesión tres

Numero sesión	3
Fecha	28 de junio 2022
Hora	21:06
Lugar	Cuarto de estudio-casa
Instrumento	Tiple
Recursos	Celular, trípode, Tiple, textos sobre tango.
Descripción actividad desarrollada	
En esta sesión se busca imitar la técnica de las campanas desarrollada en el piano, para	

ello se explora desde los armónicos artificiales y se incorpora a un ejercicio melódico. El resultado sonoro carece de resonancia y, es complejo de ejecutar un armónico claro que no se pierda en la masa del conjunto.

Descripción registro de campo

Se obtiene la grabación de un video, en el que se captan las imágenes con el ejercicio melódico desarrollado. (medio magnético).

Link: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLZ-LVPoliiuRy87inN27kT19kmehAE9Ui>

Nota. Elaboración propia

Tabla 9

Registro sesión cuatro

Numero sesión	4
Fecha	18 de julio 2022
Hora	18:12
Lugar	Cuarto de estudio-casa
Instrumento	Bandola andina
Recursos	Celular, trípode, Bandola andina, textos sobre tango.
Descripción actividad desarrollada	
Durante esta sesión se realiza la exploración de seis técnicas, algunas ya se han probado en la Guitarra y el Tiple, aunque las características del sonido resultante en la Bandola andina son diferentes, debido a que esta tiene un cuerpo más pequeño, mayor cantidad de cuerdas entorchadas, lo que genera un sonido brillante. Otro elemento que lo diferencia,	

es que hace uso del Pick lo cual permite explorar una gama diferente de técnicas.

Ejercicio 1: Esta se genera por medio de la fricción entre el pick y la cuerda entorchada, que se desliza a través de la longitud de esta hasta la altura del puente y genera una pulsación en dirección hacia la gravedad. Durante esta exploración se realizaron barridos con la mano izquierda, además de la combinación de pulsaciones de la mano izquierda con barrido de la misma

Fuelle: Se explora la imitación del bandoneón, con una mayor sensación metálica al momento en que la mano hace contacto con la rabiza. Se ejecuta de manera similar que, en el Tiple y la Guitarra, con la diferencia que se debe hacer un mayor peso sobre las cuerdas para alcanzar la sonoridad deseada.

Strapatta: La técnica funciona de forma similar que, en la Guitarra y el Tiple, con la diferencia que la Bandola al tener seis ordenes, se debe ubicar la mano derecha sobre cuatro de ellos. Se prueba iniciando sobre la cuerda más grave y así sucesivamente hasta completar las 3 posibilidades contiguas entre cuerdas. De estas se extrae que la sonoridad más acorde a las necesidades se realiza en los cuatro ordenes más graves. De allí se explora con percusión sobre la tapa armónica y el mástil de la Bandola, en combinación con el barrido sobre las varillas.

Semejante a la Strapatta: Esta técnica se desarrolla golpeando con la palma de la mano sobre el puente de la Bandola y deslizándolo hacia la parte de la boca. En el resultado sonoro se percibe una mayor sensación de tambor al momento que la mano pasa sobre la boca.

Chicharra: Esta técnica consiste en ubicar la punta del pick sobre un orden entre sus dos cuerdas, y realizar un movimiento paralelo a las cuerdas para que se produzca la fricción

entre el pick y estas, además de esto se debe realizar un leve peso hacia la boca para conseguir el resultado sonoro deseado. Esta se explora a lo largo de la cuerda, buscando diferencias sonoras que enriquezcan el timbre de esta.

Ejercicio 2 (Brisado): Esta se realiza sobre la rabiza a modo de brisado, y resultado sonoro tiene como característica un sonido metálico semejante a cuando se afila un cuchillo. Se ejecuta con toda la palma de la mano y los dedos, diferente al brisado que se realiza con solo los dedos de la mano.

Ejercicio 3: Esta técnica consiste en ubicar la palma de la mano y los dedos totalmente estirados sobre los seis ordenes de la Bandola y realizar un movimiento perpendicular a las cuerdas, con peso suficiente para que se produzca fricción y el sonido resultante sea el deseado.

Descripción registro de campo

Se obtienen un total de siete videos con las técnicas desarrolladas y se observa con claridad la manera de ejecutar las mismas, con su correspondiente descripción. (medio magnético).

Link: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLZ-LVPoliuRkOhkq4rps27yNUUSuSU-M>

Nota. Elaboración propia

Tabla 10

Registro sesión cinco

Numero sesión	5
Fecha	22 de julio 2022
Hora	17:28

Lugar	Cuarto de estudio-casa
Instrumento	Guitarra y Tiple
Recursos	Celular, trípode, Guitarra y Tiple, textos sobre tango.
Descripción actividad desarrollada	
Durante esta sesión se realizan exploraciones en la guitarra y el tiple de técnicas previamente trabajadas en la Bandola, las cuales se pueden aplicar de forma similar, teniendo en cuenta pequeñas adaptaciones. Tiple ejercicio 1: Esta técnica consiste en ubicar la palma de la mano y los dedos totalmente estirados sobre las cuerdas del tiple y, realizar movimientos perpendiculares a estas, generando fricción para que el sonido resultante sea el deseado. Guitarra ejercicio 1: Esta técnica consiste en ubicar la palma de la mano y los dedos totalmente estirados sobre las cuerdas de la guitarra y, realizar movimientos perpendiculares a estas, generando fricción para que el sonido resultante sea el deseado. Sobre esta técnica se pueden realizar distintas variaciones rítmicas que correspondan al estilo tanguero. Chicharra en Guitarra: Esta técnica consiste en ubicar el dedo pulgar sobre la cuerda entorchada número seis, de forma que se hagan movimientos paralelos sobre la misma posibilitando la fricción de la uña con esta, semejante a la ejecución en la Bandola con el pick. Esta se explora a lo largo de la cuerda y se deja la posibilidad, de que el intérprete lleve consigo un pick para ejecutar la técnica. Cabe aclarar que se da esta opción, ya que la fricción entre la cuerda y la uña produce que esta última se desgaste, pierda área y genere posibles enredos en la interpretación del instrumento.	
Descripción registro de campo	

Se consolidan tres videos, en los que se evidencia la ejecución de la técnica con sus características particulares, estas con el fin de que sean de fácil emulación. (medio magnético).

Link: [https://www.youtube.com/playlist?list=PLZ-](https://www.youtube.com/playlist?list=PLZ-LVPoliiuTte8RWlvYD6uCS50G3Qqrd)

LVPoliiuTte8RWlvYD6uCS50G3Qqrd

Nota. Elaboración propia.

Tabla 11

Registro sesión seis

Numero sesión	6
Fecha	25 de octubre 2022
Hora	9:27
Lugar	Cuarto de estudio-casa
Instrumento	Guitarra, Tiple y Bandola.
Recursos	Cámara Nikon D3300, trípode, Guitarra, Tiple y Bandola, interfaz, micrófono, atril, Tablet, computador
Descripción actividad desarrollada	
Esta es la sesión de grabación final, en la que se consolidan todas las técnicas para Guitarra, Tiple y Bandola. Es una jornada larga, en la que se realiza la toma del material visual separado del audio, que luego será unificado en un solo medio. Se realizan las pruebas de encuadre fotográfico y ubicación escenográfica, además de prueba de grabación de audio, para ello se recibe el apoyo de dos personas. Se graba por instrumento y de cada uno las técnicas correspondientes, se procura realizar	

una sola toma. Para ello, se hace uso de la Tablet en la cual está el texto, en el que se describe la técnica en su posicionamiento y se emplea para leerse frente a la cámara y, generar continuidad en la grabación.

Se realizan tomas generales de las técnicas y, tomas de planos descriptivos a nivel fotográfico, que luego se unificaran haciendo más clara la ejecución de la misma.

Esta sesión culmina en promedio a las seis de la tarde y, se evidencia cansancio en el proceso final de grabación que influye en el resultado final.

Descripción registro de campo

Se desarrollan un total de diecinueve técnicas extendidas, de las cuales se recogen dos tomas visuales de cada video y una toma auditiva, además de fotografías que recogen el detrás de cámara y se almacenan en un (medio magnético).

Nota. Elaboración propia

Tabla 12

Registro sesión siete

Numero sesión	7
Fecha	12 de noviembre 2022
Hora	17:11
Lugar	Cuarto de estudio-casa
Instrumento	Ninguno
Recursos	Cámara, datos e internet, computador.
Descripción actividad desarrollada	

Esta actividad se desarrolla en varias sesiones y consistió en el uso de Photoshop para la edición fotográfica del opening de los videos y de edición de otros materiales.

Se realiza la consolidación del material visual y auditivo a través de Filmmora, en el que se trabajan los títulos con movimientos, la sincronía entre audio y video, empleo de planos detalle y planos generales en video, uso de créditos y manejo del color.

Descripción registro de campo

Se consolidan un total de diecinueve videos totalmente terminados, listos para ser subidos y compartidos a los intérpretes del arreglo.

Nota. Elaboración propia

7. Proceso creativo

7.1 Técnicas extendidas desarrolladas

A continuación, se encontraran las 19 técnicas desarrolladas en la guitarra, bandola andina y tiple respectivamente.

7.1.1 Guitarra

“Péndulo”

Esta técnica consiste en ubicar el dedo anular de la mano izquierda en el traste 5, entre las cuerdas 5 y 6. La punta de la uña del dedo anular, se debe ubicar en una inclinación aproximada de 45 grados, haciendo contacto con la cuerda 6, debe pensarse como si fuéramos a introducir la uña bajo la cuerda. El dedo no jala la cuerda hacia afuera del mástil, si no que hace un ligero contacto en esta dirección, permitiendo que la cuerda vibre. ya que, si se jala hacia fuera, se produce un efecto similar pero que carece de vibración, por ende, no emula tan claramente la percusión. El dedo pulgar de la mano derecha debe realizar la pulsación luego de que la mano izquierda esta acomodada, en dirección de la gravedad, es decir hacia abajo. Esta se puede realizar con la uña, da un resultado más brillante o con la yema del dedo que da un color más opaco.

Nota: Esta misma técnica se puede desarrollar en los trastes siguientes al traste 5, aunque varia el resultado sonoro, ya que se hace más presente el armónico que acompaña la técnica, y en el caso de los trastes anteriores al traste 5, se genera una menor presencia del armónico debido a que la cuerda se aproxima a la cejilla, por ende, la altura de la cuerda disminuye, contrario cuando la cuerda se aleja de la cejilla, la cuerda tiene una altura mayor.

Figura 29

Video pendulo



Fuente. <https://youtu.be/eewb8DldBwM>

Bisagra

Esta técnica consiste en deslizar el dedo pulgar de la mano derecha sobre las cuerdas entorchadas, bien sea la cuerda 6, 5 o 4 de manera individual. El dedo pulgar de la mano derecha hace contacto con la cuerda, al ubicar la yema y uña del dedo encima de la misma, cuando el dedo ya está ubicado, este se desliza en dirección hacia el puente, el mayor contacto se debe dar por parte de la uña, para conseguir el efecto deseado. Antes de llegar al puente o finalizar el recorrido de la cuerda se realiza una pulsación hacia abajo, en dirección de la gravedad. La mano izquierda debe mutear las cuerdas y los cuatro dedos de la mano izquierda se ubican sobre estas, sin ejercer mayor precisión que la que impida la vibración.

Figura 30

Video bisagra



Fuente. https://youtu.be/0gr6gX1o_mU

Ma-ku

Esta técnica consiste en imitar el efecto del bandoneón que hace al abrir el fuelle. La mano izquierda se ubica entre los trastes 12 al 14, muteando las cuerdas. La mano derecha abierta con su curvatura natural se deja caer sobre estas en un golpe seco, inmediatamente esta, se desliza por todas las cuerdas haciendo una presión leve, pasando por el puente hasta terminar el recorrido en la tapa superior, haciendo contacto la madera con la palma de la mano, este movimiento debe ser seco para obtener el efecto deseado.

Nota: Se debe obtener un sonido oscuro, y es importante hacer contacto con el puente, además que se debe procurar producir una sensación de aire.

Figura 31

Video ma-ku



Fuente. <https://youtu.be/bTiwuyrllil>

Arañazo

Esta técnica consiste en imitar la sonoridad de la Strapatta, que es una técnica de las cuerdas frotadas. Los dedos de la mano izquierda (i,m,a,ñ) totalmente estirados, se ubican en el traste 8 al 10 muteando las cuerdas. La mano derecha se ubica en el traste 12 de manera natural, el dedo pulgar se posiciona entre las cuerdas sexta y quinta haciendo contacto con ambas cuerdas, el dedo índice se posiciona entre las cuerdas cinco y cuatro haciendo contacto con ambas cuerdas, el dedo medio se posiciona entre las cuerdas cuatro y tres haciendo contacto con ambas cuerdas, el dedo anular se posiciona entre las cuerdas tres y dos haciendo contacto con ambas cuerdas, el dedo meñique se posiciona entre las cuerdas dos y uno, haciendo contacto con ambas cuerdas. Cuando la mano derecha ya este ubicada en esta posición, se procederá a deslizar las uñas sobre el mástil, buscando hacer un poco de peso hacia abajo, para que al momento del movimiento suenen las barrillas de los trastes en contacto con las uñas, este movimiento se hará hasta el final de los trastes, limitando con el inicio de la boca de la guitarra. La mano derecha se queda en reposo sobre las cuerdas. La mano izquierda luego de este movimiento, se realiza un golpe sobre el mástil entre los trastes 11 al 13. Una variación que se puede desarrollar, luego de estos dos movimientos, es agregar dos

golpes de la mano izquierda sobre los costados de los aros o sobre la tapa armónica.

Figura 32

Video arañazo



Fuente. <https://youtu.be/nZ49IRT-E2g>

Atarraya

Esta técnica consiste en imitar la sonoridad de la Chicharra, que es una técnica de las cuerdas frotadas. La mano derecha se ubica en el traste 12 de manera natural, el dedo pulgar se posiciona entre las cuerdas sexta y quinta haciendo contacto con ambas cuerdas, el dedo índice se posiciona entre las cuerdas cinco y cuatro haciendo contacto con ambas cuerdas, el dedo medio se posiciona entre las cuerdas cuatro y tres haciendo contacto con ambas cuerdas, el dedo anular se posiciona entre las cuerdas tres y dos haciendo contacto con ambas cuerdas, el dedo meñique se posiciona entre las cuerdas dos y uno, haciendo contacto con ambas cuerdas. Las uñas de la mano derecha son las que hacen contacto con los trastes y la mano se mueve de manera paralela, a las cuerdas de la guitarra en dirección hacia el puente y, luego hacia el mástil, el movimiento se repite de la misma manera, buscando realizar un desplazamiento no mayor a 3 trastes, es decir el espacio sobre el que se ejecuta el movimiento no debe ser mayor a 3 trastes.

Esta técnica se puede realizar a lo largo del mástil de la guitarra. Cuando se hace en la parte media del mástil entre trastes 7 al 12, el resultado sonoro es más oscuro, la distancia entre los trastes hace que el movimiento deba ser más reducido en un rango máximo de 2 trastes. Hacia la parte inicial del mástil, trastes 1 al 6, el resultado sonoro es más oscuro que el anterior, lo movimientos deben ser más reducidos, debido a la distancia de los trastes, el rango de movimiento debe ser de 1 traste. En general en el resultado sonoro se escuchará el roce que hacen los dedos sobre las cuerdas entorchadas, este también hace parte de la técnica.

Figura 33

Video atarraya



Fuente. <https://youtu.be/GkAOy7idtbA>

Lija

Esta técnica consiste en ubicar la uña del dedo pulgar sobre la cuerda entorchada, este se debe posicionar de forma perpendicular a la cuerda, formando un ángulo de 90 grados, el movimiento que realiza la mano derecha es perpendicular y debe ser corto, además que dependerá del ritmo propuesto.

Nota: Esta técnica se puede realizar en las cuerdas cinco y cuatro, el resultado sonoro se genera por medio de la fricción entre la uña y la cuerda entorchada.

Figura 34

Video Iija



Fuente. <https://youtu.be/t-gKmakKQh8>

Baum

Esta técnica consiste en mutear las cuerdas con los dedos de la mano izquierda (i,m,a,ñ) totalmente estirados, estos se ubican entre los trastes 11 al 13. La mano derecha se posiciona perpendicular a las cuerdas a una altura promedio de 10 centímetros, el dedo pulgar de la mano derecha debe estar totalmente estirado, la mano se deja caer realizando un golpe sobre las seis cuerdas con toda la extensión del pulgar. El golpe se realiza sobre el centro de la boca de la guitarra y, luego sobre la parte en que se unen las cuerdas con el puente. La mano regresa a la posición inicial (perpendicular a diez centímetros) para iniciar de nuevo la técnica.

Figura 35

Video baum



Fuente. https://youtu.be/a_7RQkdrbx4

7.1.2 Bandola Andina

Bisagra

Esta técnica consiste en deslizar el pick sobre las cuerdas entorchadas, bien sea en el orden 6, 5 o 4 de manera individual. El pick se ubica acostado, es decir, por el lado más largo. Este se desliza en dirección hacia el puente, antes de llegar a este o finalizar el recorrido de la cuerda, se realiza una pulsación hacia abajo, en dirección de la gravedad. La mano izquierda debe mutear las cuerdas y los cuatro dedos de la mano izquierda se ubican sobre estas, sin ejercer mayor precisión que la que impida la vibración.

Figura 36

Video bisagra



Fuente. <https://youtu.be/beewDyrSHI4>

Ma-ku

Esta técnica consiste en imitar el efecto del bandoneón que hace al abrir el fuelle. La mano izquierda se ubica entre los trastes 1 al 5, muteando las cuerdas. La mano derecha abierta con su curvatura natural se deja caer sobre estas en un golpe seco, inmediatamente esta se desliza sobre todas las cuerdas, haciendo una presión leve, pasando por el puente hasta terminar el recorrido en un punto medio entre el puente y la rabiza, o hasta la rabiza. Este movimiento debe ser seco, para obtener el efecto deseado.

Nota: El resultado sonoro es brillante, y es importante hacer contacto con el puente, además que se debe procurar producir una sensación de aire.

Figura 37

Video ma-ku



Fuente. <https://youtu.be/pHZQKC-q-Bo>

Arañazo

Esta técnica consiste en imitar la sonoridad de la Strapatta, que es una técnica de las cuerdas frotadas. Los dedos de la mano izquierda (i,m,a,ñ) totalmente estirados, se ubican entre los trastes 1 al 5 muteando las cuerdas. La mano derecha se ubica en el traste 8 de

manera natural, el dedo pulgar se posiciona en el sexto orden haciendo contacto con este, el dedo índice se posiciona entre el orden seis y cinco haciendo contacto con ambos órdenes, el dedo medio se posiciona entre el orden cuatro y tres haciendo contacto con ambos órdenes, el dedo anular se posiciona entre el orden tres y dos haciendo contacto con ambos órdenes y, el dedo meñique se posiciona sobre el orden dos y uno haciendo contacto sobre estos. Cuando la mano derecha ya este ubicada en esta posición, se procederá a deslizar las uñas sobre el mástil, buscando hacer un poco de peso hacia este, para que en el momento en que se realice el movimiento, suenen las barrillas de los trastes en contacto con las uñas. Este movimiento se hará hasta el final de los trastes, hasta el inicio de la boca de la Bandola. La mano derecha se queda en reposo sobre las cuerdas. La mano izquierda luego de este movimiento, se realiza un golpe sobre el mástil entre los trastes 1 al 5.

Una variación que se puede desarrollar, luego de estos dos movimientos, es agregar dos golpes de la mano izquierda sobre los costados de los aros o sobre la tapa armónica.

Figura 38

Video arañazo



Fuente. <https://youtu.be/2dEYYvfJlKA>

Lija

Esta técnica consiste en ubicar la púa entre las dos cuerdas del primer orden, esta debe ir perpendicular a ambas, formando un ángulo de 90 grados. El movimiento que realiza la mano derecha es paralelo a las cuerdas, debe ser corto y repetitivo, además de generar fricción entre la cuerda y el pick, para que el resultado sonoro sea el deseado.

Nota: Esta técnica se puede desarrollar en cualquiera de los órdenes y dependerá del ritmo propuesto.

Figura 39

Video lija



Fuente. <https://youtu.be/em3aDPYgxU4>

Estocada

Esta técnica consiste en ubicar la mano derecha de forma natural sobre las cuerdas entre el puente y la rabiza, la mano se mueve de forma paralela a las cuerdas en dirección hacia el puente. Este movimiento se asemeja al brisado que se realiza en el Tiple, con la diferencia de que, en este caso, se produce con la totalidad de la mano. El sonido resultante debe ser brillante y, con un efecto similar al brisado.

Figura 40

Video estocada



Fuente. <https://youtu.be/4XMibsXslds>

Mugre

Esta técnica consiste en mutear las cuerdas con los dedos de la mano izquierda (i,m,a,ñ) totalmente estirados, estos se ubican entre los trastes 9 al 11 sobre todos los órdenes. La mano derecha se ubica sobre la boca de la bandola, con los dedos totalmente estirados, el movimiento que se realiza, es perpendicular a las cuerdas, y es como si se frotaran los dedos y la palma de la mano sobre estas, se realizan movimientos cortos, pero rápidos. Esta técnica tiene un resultado sonoro semejante a la chicharra, oscuro, metálico y con sensación aireada.

Figura 41

Video mugre



Fuente. <https://youtu.be/rLGaWCdL3sw>

7.1.3 Tiple

Arañazo

Esta técnica consiste en imitar la sonoridad de la Strapatta, que es una técnica de las cuerdas frotadas. Los dedos de la mano izquierda (i,m,a,ñ) totalmente estirados, se ubican entre los trastes 7 al 10 muteando las cuerdas. La mano derecha se ubica en el traste 12 de manera natural, el dedo pulgar se posiciona por encima del cuarto orden, haciendo contacto con este, el dedo índice se posiciona entre el cuarto orden y el tercer orden haciendo contacto con ambos ordenes, el dedo medio se posiciona entre el tercer orden y el segundo orden, haciendo contacto con ambos ordenes, el dedo anular se posiciona entre el segundo orden y el primer orden, haciendo contacto con ambos ordenes, el dedo meñique se posiciona hacia el costado exterior del orden uno, haciendo contacto sobre esta. Cuando la mano derecha ya este ubicada en esta posición, se procederá a deslizar las uñas sobre el mástil, buscando hacer un poco de peso hacia este, para que al momento del movimiento suenen las barrillas de los trastes en contacto con las uñas, este movimiento se hará hasta el final de los trastes, hasta el inicio de la boca del Tiple. La mano derecha se queda en reposo sobre las cuerdas. La mano izquierda luego de este movimiento, realiza un golpe sobre el mástil entre los trastes 7 al 10.

Nota: Una variación que se puede desarrollar, luego de estos dos movimientos, es agregar dos golpes de la mano izquierda sobre los costados de los aros o sobre la tapa armónica.

Figura 42

Video arañazo



Fuente. <https://youtu.be/OrViSL-9vsA>

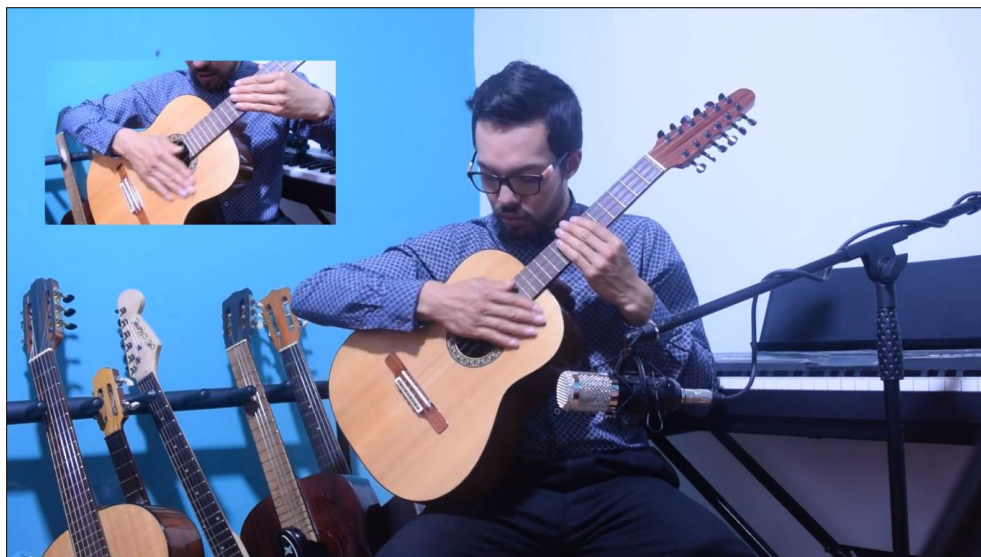
Ma-ku

Esta técnica consiste en imitar el efecto del bandoneón que hace al abrir el fuelle. La mano izquierda se ubica entre los trastes 7 al 10, muteando las cuerdas. La mano derecha abierta con su curvatura natural se deja caer sobre estas en un golpe seco, inmediatamente esta se desliza por todas las cuerdas haciendo una presión leve, pasando por el puente hasta terminar el recorrido en la tapa superior, haciendo contacto la madera con la palma de la mano. Este movimiento debe ser seco para obtener el efecto deseado.

Nota: Se debe obtener un sonido percutido y medio oscuro, y es importante hacer contacto con el puente, además que se debe procurar producir una sensación de aire.

Figura 43

Video ma-ku



Fuente. <https://youtu.be/kNgAVKtm6wA>

Tumba

Esta técnica consiste en mutear las cuerdas con los dedos de la mano izquierda (i,m,a,ñ) totalmente estirados, estos se ubican entre los trastes 9 a 12. La mano derecha se posiciona perpendicular a las cuerdas a una altura promedio de 10 centímetros, el dedo pulgar de la mano derecha debe estar totalmente estirado, la mano se deja caer realizando un golpe sobre el puente del tiple, con toda la extensión del pulgar. Seguido a este movimiento, el pulgar se desliza sobre los cuatro ordenes hasta el punto en que se delimita, la boca del Tiple y el inicio de los trastes. La mano izquierda realiza un golpe seco a la altura de los trastes 9 a 12 y la mano derecha, regresa a la posición inicial (perpendicular a diez centímetros) para retomar la técnica.

Figura 44

Video tumba



Fuente. <https://youtu.be/ycg8tSid6fc>

Atarraya

Esta técnica consiste en imitar la sonoridad de la Chicharra, que es una técnica de las cuerdas frotadas. La mano derecha se ubica en el traste 12 de manera natural, el dedo pulgar se posiciona por encima del cuarto orden, haciendo contacto con este, el dedo índice se posiciona entre el cuarto orden y el tercer orden haciendo contacto con ambos ordenes, el dedo medio se posiciona entre el tercer orden y el segundo orden, haciendo contacto con ambos ordenes, el dedo anular se posiciona entre el segundo orden y el primer orden, haciendo contacto con ambos ordenes, el dedo meñique se posiciona hacia el costado exterior del orden uno, haciendo contacto sobre este. Las uñas de la mano derecha son las que hacen contacto con los trastes y la mano se mueve de manera paralela, a las cuerdas del Tiple en dirección hacia el puente y, luego hacia el mástil. El movimiento se repite de la misma manera, buscando realizar un desplazamiento no mayor a tres trastes, es decir el espacio sobre el que se ejecuta el movimiento no debe ser mayor a este.

Esta técnica se puede realizar a lo largo del mástil del Tiple, cuando se desarrolla en la parte media del mástil entre trastes 7 a 12, el resultado sonoro es más brillante, la distancia entre los trastes hace que el movimiento deba ser más reducido en un rango máximo de dos

trastes. Hacia la parte inicial del mástil, trastes 1 al 6, el resultado sonoro es aún más brillante que el anterior, los movimientos deben ser más reducidos, debido a la distancia de los trastes, el rango de movimiento debe ser de un traste. En general en el resultado sonoro, se escuchará el roce que hacen los dedos sobre las cuerdas entorchadas, este también hace parte de la técnica y procurar que no suenen cuerdas al aire.

Figura 45

Video atarraya



Fuente. <https://youtu.be/ITFKnboj8Ik>

Lija

Esta técnica consiste en ubicar la uña del dedo pulgar sobre la cuerda entorchada del primer orden, este debe posicionarse de forma perpendicular a la cuerda, formando un ángulo de 90 grados. El movimiento que realiza la mano derecha es paralelo a las cuerdas y corto, realizando fricción sobre esta.

Nota: Esta técnica se puede realizar en los órdenes cuatro y tres, sobre la cuerda entorchada, el resultado sonoro se genera por medio de la fricción entre la uña y la cuerda entorchada.

Figura 46

Video lija



Fuente. <https://youtu.be/r5ycWSI3ZCA>

Mugre

Esta técnica consiste en mutear las cuerdas con los dedos de la mano izquierda (i,m,a,ñ) totalmente estirados, estos se ubican entre los trastes 9 al 11 sobre todos los órdenes. La mano derecha se ubica sobre la boca de la bandola, con los dedos totalmente estirados, el movimiento que se realiza, es perpendicular a las cuerdas, y es como si se frotaran los dedos y la palma de la mano sobre las cuerdas, se realizan movimientos cortos, pero rápidos. Esta técnica tiene un resultado sonoro semejante a la chicharra, oscuro, metálico y con sensación aireada.

Figura 47

Video mugre



Fuente. <https://youtu.be/iCYZDmwluSo>

7.2 Construcción arreglo

En la construcción del arreglo se aplicaron fundamentos técnicos del tango desarrollados por Julián Peralta en su texto la orquesta típica. Estos se emplearon de forma general en la orquestación, permitiendo generar un estilo coherente con la obra, con relación a sus elementos armónicos, expresivos, melódicos y arreglisticos. En un plano instrumental se observa el desarrollo arreglistico de cada uno, entendiendo su función y recursos disponibles dirigidos al tango, se hizo uso de estos, que se caracterizan en los textos la guitarra en el tango y el piano en el tango de la editorial tango sin fin, además del método de guitarra tango de Julián Graciano.

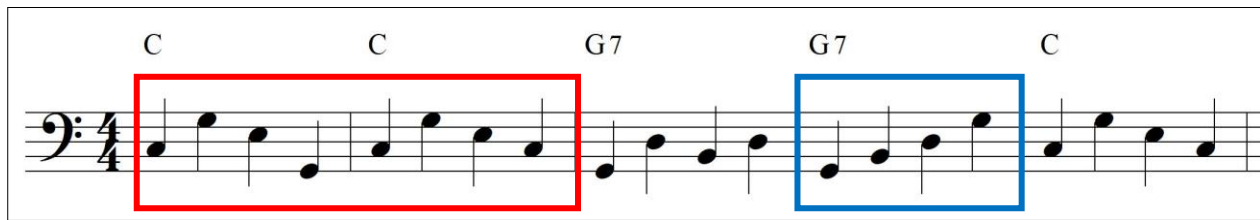
A continuación, se explicarán los distintos recursos empleados en el arreglo por línea instrumental.

Contrabajo

En la construcción del bajo se hace uso de las notas de la triada como se muestra en el recuadro rojo y la direccionalidad ascendente como se muestra en el recuadro azul. Todo esto con respecto a la función armónica que corresponde al compás.

Figura 48

Diseño de bajo en arpeggios



Nota. Tomado del libro la orquesta típica, mecánica y aplicación de los fundamentos teóricos del tango, Julián Peralta (2008).

Estos recursos los use a lo largo del arreglo, con la combinación de ambos, tanto el uso de la triada como la direccionalidad ascendente. En el compas 1 del arreglo sobre el acorde de tónica se muestra la aplicación de este, que contempla el uso de la triada y el empleo de la octava.

Figura 49

Aplicación de bajo en arpeggio, arreglo.

Musical notation for Figure 49. It shows two staves: Guitar 2 (treble clef) and Electric Bass (bass clef). Both are in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The Guitar 2 staff has a 'pizz.' (pizzicato) marking above the first measure. The Electric Bass staff has a 'mp' (mezzo-piano) marking below the first measure. Both staves show arpeggiated chords in the first measure, with notes moving upwards in a stepwise fashion. The notation is for the first measure of the piece.

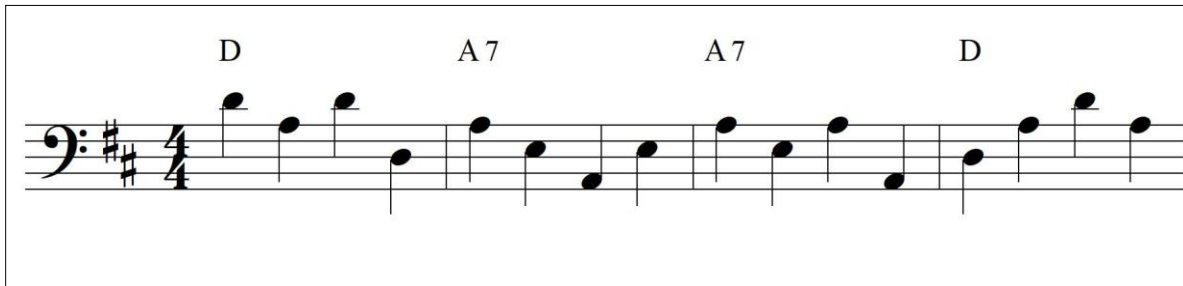
Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento

Para reafirmar la sensación rítmica de la melodía y resaltar esta, se han desarrollado motivos en el bajo que descartan el uso de la tercera y la quinta. De allí se toma este recurso y se hace uso en el compas 4 del arreglo en los tres pulsos, y el ultimo pulso es conducido por medio de una alteración accidental hacia dominante de la dominante. Este tipo de enlaces en la

conducción de voces es muy habitual por movimiento cromático y, en este caso se ajusta al incorporar una dominante a la armonía.

Figura 50

Diseño de bajo omitiendo tercer y quinta



Nota. Tomado del libro la orquesta típica, mecánica y aplicación de los fundamentos teóricos del tango, Julián Peralta (2008).

Figura 51

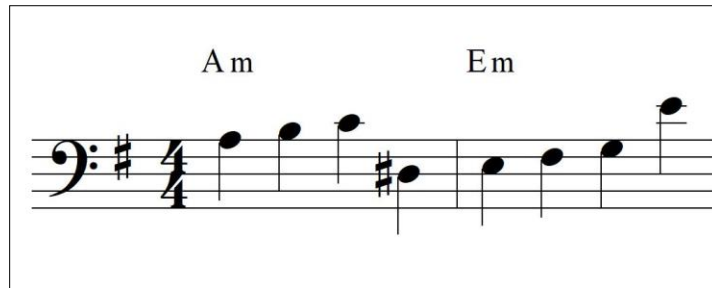
Aplicación del bajo sin tercera, arreglo.



Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento

Figura 52

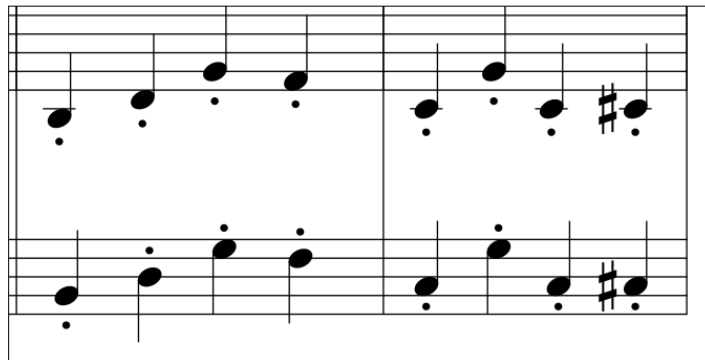
Diseño de bajo con carácter melódico y uso de cromatismo



Nota. Tomado del libro la orquesta típica, mecánica y aplicación de los fundamentos teóricos del tango, Julián Peralta (2008).

Figura 53

Aplicación del bajo de carácter melódico, arreglo.

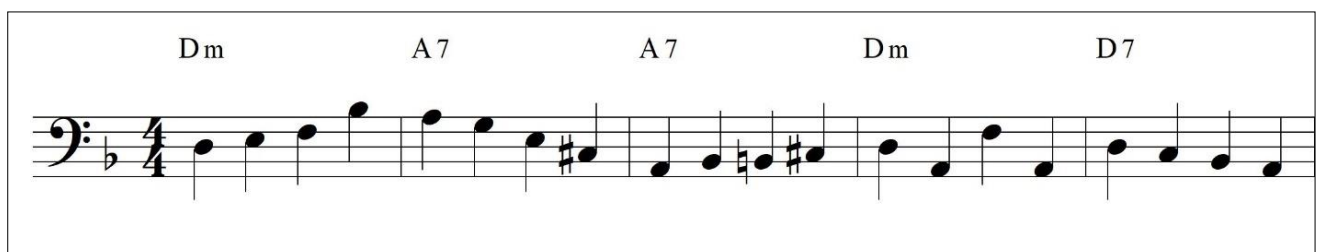


Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento

La exploración melódica que se ha venido consolidando en el marcato a cuatro, se fue construyendo su sentido melódico por medio de un mayor uso de grados conjuntos, que pueden ser notas del acorde o notas de paso que conectan con el siguiente acorde. Este tipo de recurso se empleó en el compás 46 al 48 del arreglo, en el que se hace un recorrido de grados conjuntos a una distancia de octava, en combinación de movimientos de tercera ascendente y movimiento de grados conjuntos descendentes.

Figura 54

Diseño de bajos de carácter melódico ii



Nota. Tomado del libro la orquesta típica, de Julián Peralta (2008).

Figura 55

Aplicación del bajo de carácter melódico ii, arreglo.



Aplicación del arrastre en el marcato, arreglo.

Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento

Guitarra

En la línea de las guitarras se intercalaron los roles melódicos y armónicos, buscando mantener el fondo rítmico, para ello se hizo uso de distintos patrones de acompañamiento y su elección dependió del carácter de la textura melódica, que van desde patrones menos rítmicos y más rítmicos. Se empleo el marcato en cuatro que acentúa los cuatro tiempos por igual y se ejecuta de forma breve, uniforme y marcada. **Recuadro rojo.**

Figura 58

Tango soy un arlequín, marcato en cuatro para guitarra

The musical score is for a guitar in 4/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand (treble clef) plays a melodic line with a long slur over the first four measures. The left hand (bass clef) plays a marcato pattern in the right hand, consisting of four measures of chords: E7, A, E7, and A. The chords are marked with a 'V' symbol, indicating a marcato (staccato) articulation. The tempo is marked 'Tango soy un arlequín, marcato en cuatro para guitarra'.

Nota. Tomado del libro la guitarra en el tango, tango sinfin 2018

Figura 59

Aplicación del marcato en cuatro para guitarra arreglo

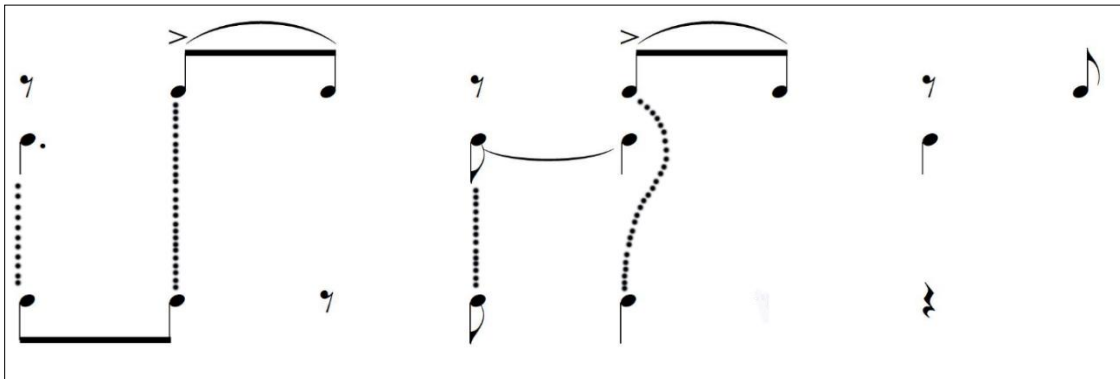
The musical score is for a guitar in 4/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The right hand (treble clef) plays a melodic line. The left hand (bass clef) plays a marcato pattern in the right hand, consisting of four measures of chords: E7, A, E7, and A. The chords are marked with a 'V' symbol, indicating a marcato (staccato) articulation. The tempo is marked 'Tango soy un arlequín, marcato en cuatro para guitarra'. A red box highlights the first four measures of the left hand, which are marked with a 'p' (piano) dynamic. The score is labeled 'Gtr. 1', 'Gtr. 2', and 'E.B.' (Electric Bass). The tempo is marked 'Tango soy un arlequín, marcato en cuatro para guitarra'.

Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento

La sincopa es otro recurso de acompañamiento que surge de los bordoneos de la milonga campera (imagen milonga), al observar la célula básica del patrón no se produce la sincopa como el fenómeno de desplazamiento de un tiempo fuerte a un tiempo débil (Oxford diccionario pag 1401). Aunque no se produzca la sincopa, un procedimiento que encuentra un efecto similar es ubicar silencios en los tiempos fuertes, lo que permite desplazar los acentos hacia los tiempos débiles (recuadro rojo). Graciano en su método propone un ritmo sincopado en el cual se genera el desplazamiento del tiempo fuerte al débil. Este patrón fue el que se empleo en el arreglo, en los puntos en que la melodía principal tiene un desarrollo melódico sincopado, lo que posibilito coherencia entre el acompañamiento y la melodía.

Figura 60

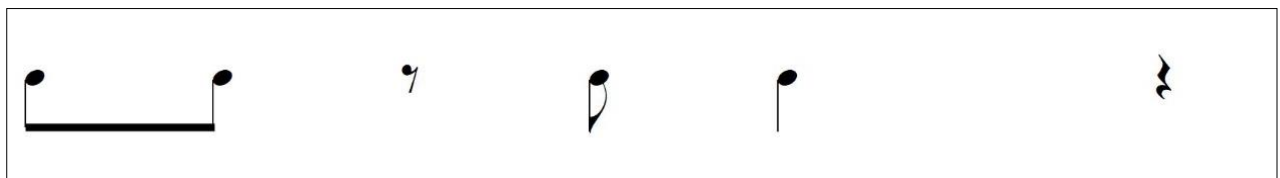
Patrón síntesis de los bordoneos de la milonga campera



Nota. Tomado del libro la orquesta típica, mecánica y aplicación de los fundamentos teóricos del tango, Julián Peralta (2008).

Figura 61

Célula básica de la sincopa



Nota. Tomado del libro la orquesta típica, mecánica y aplicación de los fundamentos teóricos del tango, Julián Peralta (2008).

Figura 62

Sincopado



Nota. Tomado del libro método de guitarra, de Julián Graciano (2016).

Figura 63

Aplicación de la sincopa para guitarra arreglo

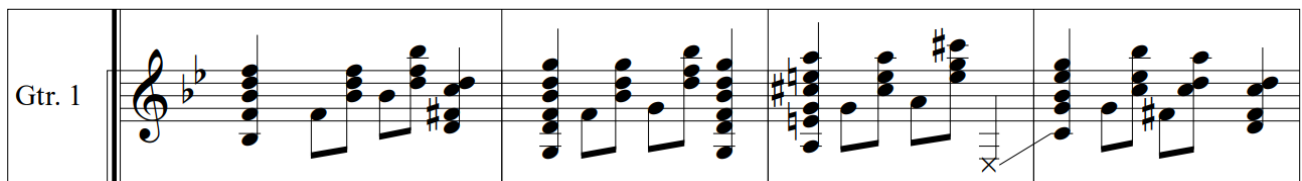


Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento

El umpa-umpa es un tipo de marcato que fue creado en la orquesta de Horacio Salgán y mayormente en el Quinteto Real. Este tipo de recurso fue resultado de la sumatoria de lo realizado, por cada uno de los distintos instrumentos en la agrupación y, su nombre surge de la onomatopeya de su estructura rítmica. Este recurso se emplea a lo largo del arreglo en combinación de otros marcatos.

Figura 64

Aplicación del umpa-umpa para guitarra, arreglo.



Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento

El patrón en blancas es uno de los modelos que tiene menor actividad rítmica, por ende, genera una sensación de calma y permite una mayor libertad en el fraseo de la melodía principal, de allí que en el arreglo se usó para generar una sensación de contraste entre las secciones de carácter rítmico y, se buscó una mayor expresividad y claridad con el uso de este patrón. Un elemento que se suele incorporar a este modelo es el uso de arpeggios, ya que complementa el uso de las blancas. Este recurso se emplea en el arreglo como se describió anteriormente, una de las guitarras en compañía del bajo llevan como motivo blancas, mientras la otra guitarra desarrolla arpeggios con articulación legato.

Figura 65

Las cuarenta, acompañamiento en blancas

vi da a pre ta do en tre los la bios la mi ra da tur bia fri aun po co len to el an dar

E/G# A m6 E/G# D 9(#11) C#7 D°7 F#m

Nota. Tomado del libro la guitarra en el tango, tango sinfin 2018

Figura 66

Che bandoneón, motivo en arpeggios para acompañamiento

duende de tu sonche bando neón sea pia da del do lor de los de más yal

Nota. Tomado del libro la guitarra en el tango, tango sinfin 2018

Figura 67

Aplicación acompañamiento en blancas arreglo

Gtr. 1 *mp* Bris

Gtr. 2 *mp* Lija

Lija Bris

Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento

Figura 68

Aplicación acompañamiento en arpeggios arreglo

Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento

Tiple

Este instrumento de cuerda permite una variada gama de contrastes en contacto con otros instrumentos de cuerda, debido a su timbre y efectos característicos. El rol que se le asignó en el arreglo a las dos tiples, fue de reforzamiento del acompañamiento en conjunto con las guitarras y, el desarrollo de melodías complementarias. Además, que se exploraron distintos recursos empleados en el tango como marcatos, umpa-umpa, campanelas entre otros, lo que permitió la amplitud de la interpretación del Tiple en el tango.

A lo largo del arreglo se hace uso del marcato en 4 el cual corresponde a la distribución de un acorde por pulso, y la disposición del mismo se hizo por medio de inversiones, que es un recurso empleado para imitar la mano derecha del piano que cambia una misma inversión de octava, pero como la guitarra y el Tiple tienen una tesitura reducida se ejecuta por medio de inversiones.

Figura 69

Marcato en inversiones como imitación del piano

Nota. Tomado del libro la guitarra en el tango, tango sinfin 2018

Figura 70

Aplicación marcato en cuatro con inversiones, arreglo.



Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento

El umpa-umpa para adaptarlo al Tiple se toma del patrón desarrollado para la guitarra y, se adapta desde los recursos que diferencian un instrumento del otro, como el brisado que caracteriza a este.

Los pulsos 1 y 4 se ejecutan con este recurso (brisado) mientras los pulsos 2 y 3 se ejecutan a modo de plectro, para generar una mayor resonancia y volumen del instrumento, además de que los contratiempos se resalten (recuadro rojo). De este patrón se realizó una variante y correspondió a cambiar las corcheas, que se ubican en las partes fuertes de los pulsos 2 y 3 por silencios, y el acorde se ubica sobre las partes débiles lo que permite una acentuación natural del acorde. (recuadro azul).

Figura 71

Aplicación del umpa umpa para Tiple, arreglo.



Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento

A nivel melódico se desarrollaron motivos sencillos tomados de sonidos pertenecientes a los acordes y con una figuración rítmica que contraste con la melodía principal (recuadro rojo), además de motivos melódicos a una distancia de quinta o tercera en relación a la melodía principal (recuadro azul).

Figura 72

Aplicación melodías secundarias simples arreglo



Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento

Se desarrollaron melodías secundarias que hicieran juego con la melodía principal, estas con una mayor relevancia en cuanto a que su contenido melódico, está estructurado sobre la base de la melodía principal traspuesta a una tercera menor, quinta o a una octava más grave (recuadro verde). además del reforzamiento de la misma con modificaciones en cuanto a ritmo y alturas (recuadro amarillo). Este tipo de recursos ha sido usado a lo largo de la historia de los distintos conjuntos de cuerdas pulsadas en el tango como en las cuerdas andinas colombianas.

Figura 73

Aplicación melodías secundarias elaboradas arreglo

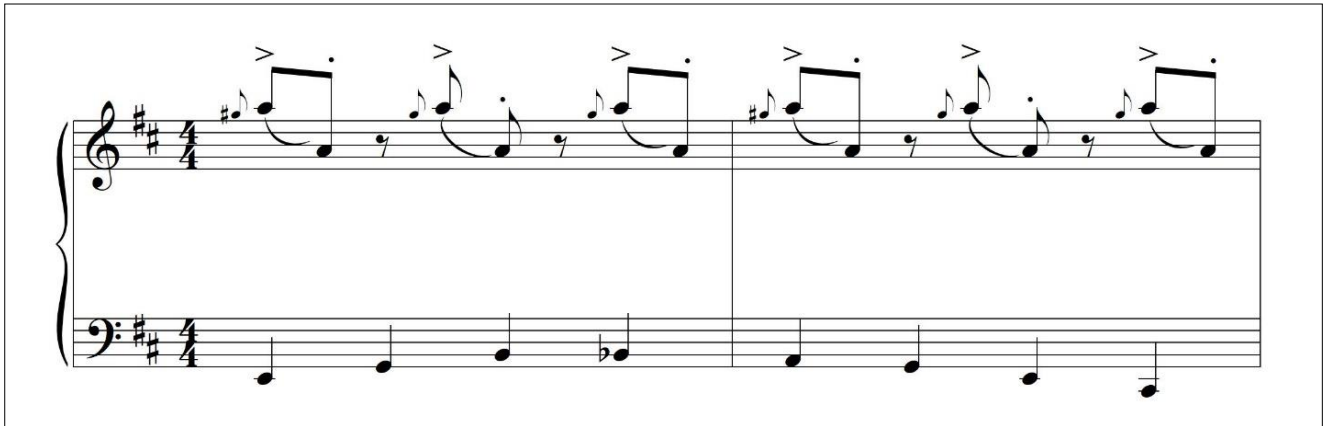
A musical score for a piano part (Bn 2.) and a trumpet part (Tp 1.) in G major (one sharp). The piano part is marked 'Mugre' and consists of four measures. The first measure contains a quarter note G4, an eighth rest, and an eighth note A4. The second measure contains a quarter note Bb4, an eighth rest, and an eighth note A4. The third measure contains a quarter note G4, an eighth rest, and an eighth note F#4. The fourth measure contains a quarter note E4, an eighth rest, and an eighth note D4. The trumpet part consists of four measures. The first measure contains a quarter note G4, an eighth rest, and an eighth note A4. The second measure contains a quarter note Bb4, an eighth rest, and an eighth note A4. The third measure contains a quarter note G4, an eighth rest, and an eighth note F#4. The fourth measure contains a quarter note E4, an eighth rest, and an eighth note D4. A green rectangular box highlights the second measure of the trumpet part, and a yellow rectangular box highlights the third measure of the trumpet part.

Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento

Las campanitas es otro recurso empleado en el Tiple, este se toma del piano y estuvo muy presente en la orquesta de Aníbal Troilo. Este es ejecutado con la mano derecha del piano y su resultado sonoro corresponde al uso de octavas consecutivas, es así como en el Tiple se plantearon el uso de octavas, con un ritmo tipo tomado de la melodía principal y del acompañamiento (recuadro rojo).

Figura 74

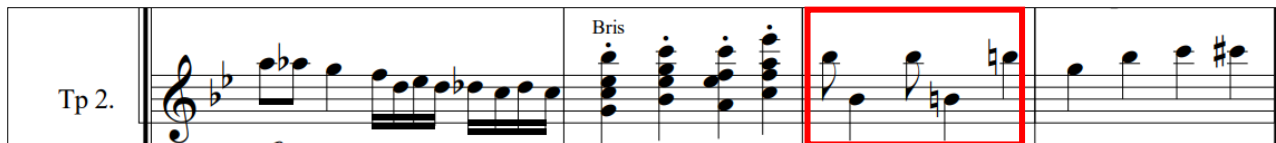
Modelo campanitas para piano



Nota. Tomado del libro la orquesta típica, mecánica y aplicación de los fundamentos teóricos del tango, Julián Peralta (2008).

Figura 75

Aplicación campanitas arreglo



Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento

Bandola

El rol que ha desempeñado la Bandola en los conjuntos de cuerdas andinas, ha estado enfocado hacia el desarrollo melódico del instrumento, tanto en melodías principales como secundarias. De allí que el rol que se le asignó en el arreglo fuese de llevar la melodía principal en la sección B, y en las otras secciones de complementar la melodía principal, por medio de la transposición de esta a una sexta con modificaciones en el ritmo tipo (recuadro rojo).

Figura 76

Aplicación melodías secundarias con modificaciones en ritmo tipo



Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento

El tremolo es un recurso empleado habitualmente en la bandola, este se utilizó en el arreglo para prolongar uno de los sonidos resultantes de la modificación rítmica de la melodía principal, lo que posibilita una sensación de legato al ejecutar el arpeggio de la melodía principal simultáneamente con el tremolo (recuadro azul).

Figura 77

Aplicación tremolo en melodía secundaria

Nota. Elaboración propia tomada del arreglo a fuego lento

7.2.1. Variación

Este recurso basa su construcción rítmica en cuatro semicorcheas por pulso, aunque no es obligatorio, ya que se pueden desarrollar melodías en tresillos seiscillos, entre otras, esto depende del compositor y de la obra sobre la cual se va trabajar la variación. Se suele emplear material melódico de alguna sección del tango a trabajar, lo que permita generar una mayor

identidad de la obra en conjunto y, que esta no se perciba como una sección ajena. Al momento de exponerla se suele realizar al final o, puede estar presente entre las secciones, a lo largo de la obra.

Para el arreglo se desarrolló una variación interpretada al final del mismo, constituida por un total de 16 compases, su armonía gira alrededor del primer, cuarto y quinto grado de la tonalidad y encontramos una dominante secundaria hacia el cuarto grado.

Tabla 13

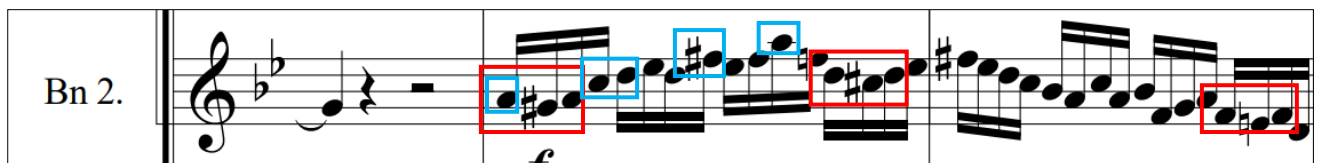
Armonía variación

Nota. Elaboración propia con información de la armonía para la variación

De esta armonía se desarrolla el material melódico con sonidos que corresponden a la triada y tétrada del acorde (recuadros azules), además que se hace uso de apoyaturas a una distancia de segunda menor (recuadros rojos) lo que genera una mayor identidad de la variación con la obra, ya que a lo largo de la misma es bastante recurrente esta distancia.

Figura 78

Variación melodía en triadas, tétradas y apoyaturas



Nota. Elaboración propia variación arreglo

En el acompañamiento armónico se hace uso del marcato en cuatro, el cual permite

Sección	Variación															
Compas	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73
Tonalidad	Gm															
Armonía	D7	D7	Gm	Gm	D7	D7	Gm	G7	Cm	Cm	Gm	Gm	D7	D7	Gm	Gm
Función armónica	V7	V7	i	i	V7	V7	i	V7/iv	iv	iv	i	i	V7	V7	i	i

generar claridad y estabilidad, para que de esta forma la melodía resalte con naturalidad. El

umpa-umpa es desarrollo como sumatoria de dos instrumentos, mientras uno mantiene la

figuración de una negra por pulso, el segundo realiza contratiempos en los pulso dos y tres, lo

que produce como resultado sonoro el umpa-umpa.

Figura 79

Figura 79 shows a musical score for three instruments: Gtr. 1, Gtr. 2, and E.B. (Electric Bass). The score is in 4/4 time and B-flat major. The key signature has two flats. The score starts at measure 57. Gtr. 1 and Gtr. 2 play a series of chords, while E.B. plays a bass line. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte).

Marcato en cuatro para variación

Nota. Elaboración propia variación arreglo

Figura 80

Variación umpa-umpa Tiple, Guitarra y Bajo

Figura 80 shows a musical score for five instruments: Tp 1., Tp 2., Gtr. 1, Gtr. 2, and E.B. (Electric Bass). The score is in 4/4 time and B-flat major. The key signature has two flats. The score starts at measure 65. Tp 1. and Tp 2. play a series of chords, while Gtr. 1, Gtr. 2, and E.B. play a bass line. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte).

Nota. Elaboración propia variación arreglo

El uso de las campanitas en el tiple permite generar una mayor sensación de agilidad y dinamismo por su ritmo en corcheas, además de la integración paulatina de los otros instrumentos, lo que permite ir generando un crescendo por medio de la masa instrumental, hasta final del arreglo.

Figura 81

Variación campanitas para Tiple

The musical score for two treble staves, labeled Tp 1. and Tp 2., is presented in three measures. The first measure is in B-flat major (two flats). The second measure is in B-flat major with a key signature change to B-flat minor (three flats) indicated by a flat on the B line. The third measure is in B major (two sharps) indicated by a sharp on the B line. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with a crescendo indicated by a hairpin symbol at the end of the third measure.

Nota. Elaboración propia variación arreglo

8. Conclusiones

Los hallazgos obtenidos a lo largo del presente trabajo son de distinta índole. Frente al primer objetivo se realiza un abordaje de la historia del tango, lo que nos permitió comprender que esta expresión cultural nació de los procesos de migración y espacios marginales de la ciudad, lo cual configuro unas prácticas musicales que estaban mediadas por el uso de recursos elementales y casi rudimentarios. Al estar en contacto con otros contextos tanto académicos como internacionales, el tango fue evolucionando y creando una expresión más rica y compleja a nivel musical. En este escenario emerge la consolidación del arreglista como un autor principal en el desarrollo de la orquesta típica de tango y, más precisamente la de Horacio Salgan quien fuese un prolijo compositor y arreglista, con un estilo particular y reconocible.

En el caso de las cuerdas andinas colombianas, se logra establecer que su desarrollo, se origina debido a los procesos de migración de conjuntos musicales, los cuales tenían como base el empleo de cuerdas pulsadas en la configuración de los mismos. Se observa que la falta de profesionalización del oficio musical repercute en principio, en los elementos constitutivos de la interpretación de las obras creadas, ya que los recursos con los cuales cuentan los intérpretes son básicos y limitados. Esto con el tiempo se transforma, debido a factores como la capacitación profesional y las exigencias técnicas que amplían las posibilidades orquestales, arreglisticas y creativas, en la creación e interpretación de obras para conjunto de cuerdas andinas colombianas.

Las técnicas extendidas emergen como resultado de la demanda de nuevas posibilidades tímbricas y técnicas instrumentales. Están mediadas por las exigencias estéticas de las nuevas obras que aparecen en escena, que comienzan a transformar la obra, forma de interpretar, notación, discurso, entre otros. Esto posibilita aumentar la capacidad creativa del músico frente a su interpretación, ya que desde su mirada y posicionamiento logra materializar

su pensamiento.

De estas tres variables se logro encontrar puntos de semejanza entre los contextos del tango, las cuerdas andinas colombianas y las técnicas extendidas, por medio de la metodología fenomenológica, la cual permite desde las experiencias compartidas, interpretar hechos y procesos para comprender los sucesos desde lo global hasta lo particular. Estos puntos de encuentro fueron la exploración tímbrica, el desarrollo y evolución de un lenguaje musical cada vez más rico, complejo y moderno, el uso de técnicas extendidas en diferentes contextos y el perfeccionamiento instrumental de los intérpretes. Esto permitió dar unidad a escenarios con una gran distancia física, pero fuertemente conectados por las expresiones musicales compartidas.

En el caso del objetivo específico número dos se desarrolla el análisis de la obra de los elementos morfológicos, armónicos y melódicos. Por medio de esto se encuentra que la forma esta dividida en tres secciones contrastantes, que cada una comprende motivo, semifrase, frase y periodo. Esto determina el guion y las escenas en la manera como se comportan entre ellas. A nivel armónico me posibilitó determinar las funciones armónicas, modulaciones y posible uso de tensiones durante la obra, cabe destacar que no es una armonía compleja sino sencilla, lo cual da la posibilidad a la manipulación y amplitud creativa. En el aspecto melódico posibilitó la comprensión del uso de grados conjuntos, empleo de triadas, tétradas y saltos, además del empleo de cromatismos, que es un elemento que caracteriza la obra. Desde el contexto tanguístico permitió comprender la naturaleza de las melodías rítmicas o melodías ligadas, que es un elemento clave para determinar la coherencia y los recursos a emplear según el tipo de melodía.

Del objetivo tres se hizo un desarrollo en distintas etapas, en principio se desarrollo una búsqueda bibliográfica de referentes auditivos y fílmicos, que permitieran determinar la naturaleza de las técnicas extendidas en el tango. Desde este punto se trabajaron las primeras exploraciones en los instrumentos de cuerda pulsada, se imitaron algunas de las técnicas del

violín, bandoneón o piano. Estas podían ser transpuestas en ocasiones y en otras era casi imposible, debido a que muchas dependen del arco o están determinadas por la organología del instrumento. Los resultados que se iban obteniendo, se consignaban en una tabla que permitía llevar manejo de los avances de forma escrita y en video. Se crearon 19 técnicas extendidas, de las cuales siete corresponden para guitarra, seis para bandola andina y siete para tiple. Se hizo la descripción de como realizar la técnica y se nombraron según la identidad sonora que tuviese o, cercanía a algún fenómeno sonoro cotidiano como baum tomado del alemán das Baum que significa árbol o ma-ku que surge de la onomatopeya del sonido que se produce al ejecutar la técnica. Parte de la recopilación se hizo en video y audio, para esto se dispuso una sesión para la grabación y se conto con la ayuda de profesionales en el tema.

Es importante observar que las técnicas desarrolladas se articulan con facilidad al tango desarrollado y a otras obras, ya que desde el principio se pensó en que su contexto de uso, no estuviera limitado a un estilo u obra en concreto. Se llego a pensar en desarrollar dispositivos o instrumentos preparados que permitieran llegar a este resultado sonoro pero esto hubiera limitado las posibilidades de uso.

De este camino se obtuvieron las 19 técnicas y el arreglo del tango *A fuego lento* para conjunto de cuerdas andinas colombianas, clarinete y flauta traversa. Podría pensarse que se llego aun sincretismo tanto del formato, como el estilo y de las técnicas. Este dialogo genero reciprocidad entre los distintos elementos, lo que llevo a la creación del arreglo, coherente con el estilo tanguero de Horacio Salgan. No en vano se toma una de las obras más representativas de este, lo cual me permitió ubicarme en el lugar del compositor y arreglista como lo hacen los actores, buscando caracterizar al personaje y su sonoridad, ya que este era uno de los personajes más representativos a nivel arreglistico y de innovación musical.

Dentro de los recursos empleados se adoptaron elementos de acompañamiento al tiple como umpa-umpa, marcatos, campanitas, sincopas y contratiempos, ampliando la gama de posibilidades instrumentales para la interpretación del tango, ya que durante el proceso se

tuvieron en cuenta los desarrollos en la guitarra que permitieran adaptar los recursos al tiple, con las particularidades técnicas de este.

La variación a lo largo de la guardia nueva se agregó como elemento temático, a la obra original. Estas tenían como características el uso de figuras como semicorcheas las más habituales, tresillos y seisillos, además que se emplean elementos temáticos de las distintas secciones de la obra, que genere identidad y se pueda superponer en ocasiones a las melodías principales. Estas características fueron usadas a lo largo de la variación, lo que permitió generar identidad con la obra, es importante especificar que a nivel melódico se emplearon cromatismos para generar identidad y, la armonía que se utilizó giro entorno a tónica, subdominante y dominante, que permitiera amplitud en la sensación melódica y no se oscureciera por el uso de los cromatismos.

Para finalizar se puede observar que se dieron alcances a los objetivos planteados y queda de este proceso las técnicas extendidas en material audiovisual, el arreglo con la variación y la aplicación de las técnicas, además de la posibilidad de ser replicados y usados en otras obras para tango.

9. Bibliografía

Brindle, R. S., & Artal, A. (1996). La nueva música: el movimiento avant-garde a partir de 1945.

In *La nueva música: el movimiento avant-garde a partir de 1945* (pp. 222-222).

Ferreira, R. (2017). El espíritu del tango. Buenos Aires: Lupa ediciones y contenidos.

Ferrer, H. A. (1960). *El tango: su historia y evolución* (Vol. 12). A. Peña Lillo.

Fubini, E. (2004). *El siglo XX: entre música y filosofía* (Vol. 19). Universitat de València.

Gobello, J. (1999). *Breve historia crítica del tango*. Corregidor.

Graciano, J. (2016). Método de guitarra tango. Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales SA.

Henríquez, S. (2018). La guitarra en el tango: método fundamental para aprender a tocar tango.

Ediciones Tango Sin Fin.

Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2016). Metodología de la investigación. 6ta

Edición Sampieri. Soriano, RR (1991). *Guía para realizar investigaciones sociales*. Plaza y Valdés.

Josel, S. F., & Tsao, M. (2021). *The techniques of guitar playing*. Bärenreiter-Verlag.

López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). Investigación artística en música. *Problemas, métodos, experiencias y modelos, 1*.

Peralta, J. (2012). La orquesta típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango.

Pérgamo, A. M. L. D. (1973). *La notación de la música contemporánea* (No. Sirsi) a453674).

Possetti, H. (2015). El piano en el tango: método fundamental para aprender a tocar tango.

Fondo Nacional de las Artes.

Rivero, D. (2013). *Metodología de la investigación*. Shalom.

Russolo, L. (1996). El arte de los ruidos.

Salgán, H. (2001). *Curso de tango*. Horacio Salgán.

Salgán, H., De Lío, U., Fischerman, D., Galperin, M., González, H., Varchausky, I., ... &

Cernuda, F. (2009). *Arreglos para orquesta típica: tradición e innovación en manuscritos originales*.

Sierra, L. A. (1985). *Historia de la orquesta típica: evolución instrumental del tango*. Corregidor.

Varela, G. (2005). *Mal de tango: Historia y genealogía moral de la música ciudadana* (Vol. 9). Paidós.

Vega, C. (2016). *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Instituto de Investigación Musicológica" Carlos Veg

Anexos

Anexo 1: Score y partituras del arreglo del tango *a fuego lento*

“A fuego lento”

Tango

Compositor: Horacio Salgan

Arreglo y adaptación

Eider Yardanys Alvarado

2023

Instrumentación

Clarinete

Flauta traversa

Bandola andina I

Bandola andina II

Tiple I

Tiple II

Guitarra I

Guitarra II

Bajo eléctrico

Score

A fuego lento

Horacio Salgan

Eider Alvarado

[illegible]

[illegible]

A fuego lento

9

Fl. *mf*

B♭ Cl.

Bn 1. *mf*

Bn 2. *mp*

Tp 1. Ma-ku *mp*

Tp 2. Arañazo *mp*

Gtr. 1. Arañazo *mp*

Gtr. 2. Ma-ku *mp*

E.B. *mp*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'A fuego lento'. The score is written for nine instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trumpet 1 (Bn 1.), B♭ Trumpet 2 (Bn 2.), Trombone 1 (Tp 1.), Trombone 2 (Tp 2.), Guitar 1 (Gtr. 1.), Guitar 2 (Gtr. 2.), and Electric Bass (E.B.). The music is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B♭). The score is divided into four measures. The Flute and B♭ Trumpet 1 parts are marked *mf* (mezzo-forte) and feature a melodic line with many slurs and accents. The B♭ Clarinet part is mostly silent, with a few notes in the second measure. The B♭ Trumpet 2 part is marked *mp* (mezzo-piano) and features a melodic line with many slurs and accents. The Trombone 1 and Trombone 2 parts are marked *mp* and feature a rhythmic pattern of eighth notes. The Guitar 1 and Guitar 2 parts are marked *mp* and feature a rhythmic pattern of eighth notes. The Electric Bass part is marked *mp* and features a rhythmic pattern of eighth notes. The score is written in a standard musical notation style with a grand staff for each instrument.

13

Fl.

mp

f

B♭ Cl.

Bn 1.

mp

f

Bn 2.

p

Bris

Tuba

Tuba

Tp 1.

p

Tp 2.

p

Baum

Baum

Gtr. 1

p

Gtr. 2

p

E.B.

p

A fuego lento

17

Fl. *mf*

B♭ Cl.

Bn 1. *mf*

Bn 2. *mf*

Trp 1. *mp*

Trp 2. *mp*

Gtr. 1 *mp*

Gtr. 2 *mp*

E.B. *mp*

Bris A modo plec. Bris

Simile

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'A fuego lento'. The score is for a large ensemble, including Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trumpet 1 (Bn 1.), B♭ Trumpet 2 (Bn 2.), Trombone 1 (Trp 1.), Trombone 2 (Trp 2.), Guitar 1 (Gtr. 1), Guitar 2 (Gtr. 2), and Electric Bass (E.B.). The music is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B♭). The score is divided into four measures, with a rehearsal mark '17' at the beginning of the first measure. The Flute part (Fl.) is marked *mf* and features a melodic line with many slurs and accents. The B♭ Clarinet (B♭ Cl.) part is mostly silent, indicated by a whole rest. The B♭ Trumpet 1 (Bn 1.) part is marked *mf* and features a melodic line with many slurs and accents. The B♭ Trumpet 2 (Bn 2.) part is marked *mf* and features a melodic line with many slurs and accents. The Trombone 1 (Trp 1.) part is marked *mp* and features a melodic line with many slurs and accents. The Trombone 2 (Trp 2.) part is marked *mp* and features a melodic line with many slurs and accents. The Guitar 1 (Gtr. 1) part is marked *mp* and features a melodic line with many slurs and accents. The Guitar 2 (Gtr. 2) part is marked *mp* and features a melodic line with many slurs and accents. The Electric Bass (E.B.) part is marked *mp* and features a melodic line with many slurs and accents. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). There are also performance instructions like 'Bris A modo plec. Bris' and 'Simile'.

A fuego lento

21

Fl.

B♭ Cl.

Bn 1.

Bn 2.

Estocada

Estocada

Tp 1.

Tp 2.

Gtr. 1.

Gtr. 2.

Pendolo

Pendolo

21

E.B.

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'A fuego lento'. The page is numbered 6 in the top left corner. The score is written for nine instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trumpet 1 (Bn 1.), B♭ Trumpet 2 (Bn 2.), Trombone 1 (Tp 1.), Trombone 2 (Tp 2.), Guitar 1 (Gtr. 1.), Guitar 2 (Gtr. 2.), and Electric Bass (E.B.). The key signature has two flats (B♭ and E♭), and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures. The first measure starts at rehearsal mark 21. The Flute part has a complex melodic line with many slurs and accents. The B♭ Clarinet part is mostly rests. The B♭ Trumpet 1 part has a melodic line with slurs and accents. The B♭ Trumpet 2 part has a simpler melodic line. The Trombone 1 part has a complex melodic line with slurs and accents. The Trombone 2 part has a simpler melodic line. The Guitar 1 part has a complex melodic line with slurs and accents. The Guitar 2 part has a simpler melodic line. The Electric Bass part has a complex melodic line with slurs and accents. There are two specific markings: 'Estocada' (staccato) above the B♭ Trumpet 2 part in the third and fourth measures, and 'Pendolo' (pendulum) above the Guitar 2 part in the third and fourth measures. The score is written in a standard musical notation style with a large staff for each instrument.

Fl.

B $\flat$ Cl.

Bn 1.

Bn 2.

Tp 1.

Tp 2.

Gtr. 1.

Gtr. 2.

E.B.

25

mp

mf

f

dolce

p

p

p legato

p legato

A fuego lento

29

Fl.

B♭ Cl.

Bn 1.

Bn 2.

Tp 1.

Tp 2.

Gtr. 1.

Gtr. 2.

E.B.

mf

mf

Lija

Lija

mp

Bris

mp

Lija

Lija

Bris

mp

A fuego lento

33

Fl.

B♭ Cl.

Bn 1.

Bn 2.

33

Tp 1.

Tumba

Tumba

Tp 2.

Bris

Gtr. 1.

mf

Gtr. 2.

mf

E.B.

mf

f

mf

A modo plec.

Simile

A fuego lento

37

Fl.

B♭ Cl.

Bn 1.

Bn 2.

Mugre

Tp 1.

Tp 2.

Gtr. 1.

Gtr. 2.

Atarraya

E.B.

f

A modo plec.

A modo plec. Simile

3

A fuego lento

41

Fl.

B♭ Cl.

Bn 1.

Bn 2.

Tp 1.

Tp 2.

Gtr. 1.

Gtr. 2.

E.B.

mp

mp

mp

mp

Bisagra

Simile

Bisagra

A fuego lento

45

Fl.

B♭ Cl.

mf

p

Bn 1.

Bisagra

p

Bn 2.

Mugre

Mugre

Tp 1.

mf

Atarraya

Atarraya

Tp 2.

mp

Gtr. 1.

Bisagra

mp

Gtr. 2.

mp

E.B.

mp

A fuego lento

49

Fl.

B $\flat$ Cl.

mf

Bn 1.

Arañazo Arañazo

Bn 2.

Mugre Mugre

Tp 1.

mf

Tp 2.

Mugre

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

49

A fuego lento

A fuego lento

57

Fl.

B♭ Cl.

Bn 1.

Bn 2.

Trp 1.

Trp 2.

Gtr. 1.

Gtr. 2.

E.B.

57

D7

D7

Gm

f

mf

mf

mf

mf

A fuego lento

61

Fl.

B♭ Cl.

Bn 1.

Bn 2.

61

Gm D7 D7 Gm

Tp 1.

Tp 2.

Gtr. 1.

Gtr. 2.

61

E.B.

mf

Detailed description of the musical score: The score is written for a 10-piece band. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The piece is marked 'A fuego lento'. The score begins at measure 61. The Flute (Fl.) and Bb Clarinet (B♭ Cl.) parts are mostly rests. The Saxophone 1 (Bn 1.) and Saxophone 2 (Bn 2.) parts play melodic lines. The Saxophone 2 part has chord markings Gm, D7, D7, and Gm. The Trumpet 1 (Tp 1.) part plays chords. The Trumpet 2 (Tp 2.) part plays a rhythmic pattern. The Guitar 1 (Gtr. 1.) part plays a rhythmic pattern. The Guitar 2 (Gtr. 2.) part plays a steady bass line. The Electric Bass (E.B.) part plays a steady bass line. The dynamic marking *mf* is present in the Guitar 1 part.

A fuego lento

65

Fl.

B♭ Cl.

Bn 1.

Bn 2.

65

G7

Cm

Cm

Gm

Tp 1.

Tp 2.

Gtr. 1

Gtr. 2

65

E.B.

A fuego lento

69

Fl.

B♭ Cl.

Bn 1.

Bn 2.

Tr 1.

Tr 2.

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

Gm D7 D7 Gm

The musical score is written for a band. The key signature has two flats (B♭ and E♭). The score starts at measure 69. The instruments are: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Saxophone 1 (Bn 1.), B♭ Saxophone 2 (Bn 2.), Trumpet 1 (Tr 1.), Trumpet 2 (Tr 2.), Guitar 1 (Gtr. 1.), Guitar 2 (Gtr. 2.), and Electric Bass (E.B.). The saxophones and guitar 2 play a melodic line, while the trumpets and guitar 1 play a rhythmic pattern. The electric bass provides a steady bass line. The score is divided into four measures. Measures 69 and 70 have a Gm chord, while measures 71 and 72 have a D7 chord. The saxophones and guitar 2 play a melodic line, while the trumpets and guitar 1 play a rhythmic pattern. The electric bass provides a steady bass line.

A fuego lento

73

Fl.

B $\flat$ Cl.

73

Bn 1.

Bn 2.

73

Tp 1.

Tp 2.

Gtr. 1.

Gtr. 2.

73

E.B.

This musical score page, numbered 19, is titled 'A fuego lento'. It contains staves for Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B $\flat$ Cl.), Bsn 1 (Bn 1.), Bsn 2 (Bn 2.), Trumpet 1 (Tp 1.), Trumpet 2 (Tp 2.), Guitar 1 (Gtr. 1.), Guitar 2 (Gtr. 2.), and Electric Bass (E.B.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 73 is marked at the beginning of the first staff. The Flute and B-flat Clarinet parts have a whole rest in measure 73. The Bsn 1 part has a whole rest in measure 73. The Bsn 2 part plays a half note B-flat in measure 73, a half note A in measure 74, and a half note G in measure 75, followed by a quarter rest in measure 76. The Trumpet 1 and 2 parts play a half note B-flat in measure 73, a half note A in measure 74, and a half note G in measure 75, followed by a quarter rest in measure 76. The Guitar 1 part plays a half note B-flat in measure 73, a half note A in measure 74, and a half note G in measure 75, followed by a quarter rest in measure 76. The Guitar 2 part plays a half note B-flat in measure 73, a half note A in measure 74, and a half note G in measure 75, followed by a quarter rest in measure 76. The Electric Bass part plays a half note B-flat in measure 73, a half note A in measure 74, and a half note G in measure 75, followed by a quarter rest in measure 76.

A fuego lento

Horacio Salgan

Eider Alvarado

The musical score is written for Clarinet in B $\flat$ in 4/4 time. It consists of seven staves of music. The key signature has one flat (B $\flat$). The score includes various dynamics (mf, f, ff, mp, p), articulations (accents, slurs), and fingerings (3, 25, 15).

Staff 1: Measures 1-5. Dynamics: *mf* (measure 1), *f* (measure 5). Articulation: accents on measures 1, 2, 3, 4, 5.

Staff 2: Measures 6-10. Dynamics: *f* (measure 6), *ff* (measure 7), *f* (measure 10). Articulation: slurs on measures 6-7 and 10-11. Fingering: 25 (measure 7).

Staff 3: Measures 11-15. Dynamics: *f* (measure 11). Articulation: slurs on measures 11-12 and 14-15. Fingering: 3 (measure 15).

Staff 4: Measures 16-20. Dynamics: *mp* (measure 16). Articulation: slurs on measures 16-17 and 19-20.

Staff 5: Measures 21-25. Dynamics: *mf* (measure 21), *p* (measure 22), *mf* (measure 25). Articulation: slurs on measures 21-22 and 24-25.

Staff 6: Measures 26-30. Dynamics: *f* (measure 26). Articulation: slurs on measures 26-27 and 29-30. Fingering: 3 (measure 27).

Staff 7: Measures 31-35. Dynamics: *f* (measure 31). Articulation: slurs on measures 31-32 and 34-35. Fingering: 3 (measure 32), 15 (measure 35).

A fuego lento

Horacio Salgan

Eider Alvarado

6

11

16

21

26

47

mf *f* *f* *ff* *mf* *mf* *mp* *f* *mf*

A fuego lento

Horacio Salgan

Eider Alvarado

6

11

16

21

26

31

36

Lija

mf *f* *f* *ff* *mf* *mf* *mp* *f* *mf* *mf* *f* *dolce* *mf* *f*

41

46

mp

p

51

f

56

15

Detailed description: This block contains four staves of musical notation. The first staff (measures 41-45) features a melody with eighth and sixteenth notes, accented notes, and a dynamic marking of *mp*. The second staff (measures 46-50) continues the melody with a dynamic marking of *p*. The third staff (measures 51-55) is more complex, featuring triplets, sixteenth-note runs, and a dynamic marking of *f*. The fourth staff (measures 56-60) concludes the section with a final melodic phrase and a repeat sign, with a measure rest of 15 measures indicated.

A fuego lento

Horacio Salgan

Eider Alvarado

6

Lija

mf

mf

f *ff* *mf*

mp

11

p

15

Tumba

Tumba

mf

20

Estocada

Estocada

25

mp

mf

30

f

35

Mugre

f

39

3

40

41

42

[illegible][illegible]

53 **Mugre**

Musical notation for the piece 'Mugre'. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The first measure is a whole rest. The second measure contains a series of six eighth notes, each marked with an 'x', indicating a tremolo or rapid repetition. The third measure starts with a forte dynamic marking 'f' and contains a triplet of eighth notes. The piece continues with various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and features several accents marked with a greater-than sign (>).

57 

63 D7 Gm

65 G7 Cm Cm



Detailed description: This block shows measures 65 through 68 of the musical score. Measure 65 is marked with a G7 chord and contains an eighth-note melody. Measure 66 is marked with a Cm chord. Measure 67 is marked with a Cm chord. Measure 68 is marked with a Cm chord. The notation continues with eighth-note patterns across all four measures.

68 Gm Gm D7

The musical notation for measures 68-70 is shown. Measure 68 starts with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5. Measure 69 continues the melody with eighth notes D5, E5, F5, and G5. Measure 70 features a D5 quarter note, followed by eighth notes E5, F5, and G5, and a final quarter note A5. The chords Gm, Gm, and D7 are indicated above the staff for measures 68, 69, and 70 respectively.



A fuego lento

Horacio Salgan

Eider Alvarado

Ma-ku Ma-ku pizz. *mp* *mf*

6 Arañazo *mp*

11 Baum *p*

16 Baum *mp*

21 *p*

26 Bris *legato* *mp*

31 A modo plec. *mf*

36 Simile

41

Bisagra Bisagra

Musical staff 41-45. The staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. It contains a series of chords and single notes. The first measure has a whole note chord. The next two measures have eighth notes. The final measure of this system has a whole note chord. The staff continues with a series of chords and single notes. The last two measures of the system are marked with 'X' and the word 'Bisagra'.

46

mp

Musical staff 46-50. The staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. It contains a series of chords and single notes. The first measure has a whole note chord. The next two measures have eighth notes. The final measure of this system has a whole note chord. The staff continues with a series of chords and single notes. The last two measures of the system are marked with 'X' and the word 'Bisagra'.

51

mp

Musical staff 51-55. The staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. It contains a series of chords and single notes. The first measure has a whole note chord. The next two measures have eighth notes. The final measure of this system has a whole note chord. The staff continues with a series of chords and single notes. The last two measures of the system are marked with 'X' and the word 'Bisagra'.

56

mf

Musical staff 56-60. The staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. It contains a series of chords and single notes. The first measure has a whole note chord. The next two measures have eighth notes. The final measure of this system has a whole note chord. The staff continues with a series of chords and single notes. The last two measures of the system are marked with 'X' and the word 'Bisagra'.

61

Musical staff 61-65. The staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. It contains a series of chords and single notes. The first measure has a whole note chord. The next two measures have eighth notes. The final measure of this system has a whole note chord. The staff continues with a series of chords and single notes. The last two measures of the system are marked with 'X' and the word 'Bisagra'.

66

Musical staff 66-70. The staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. It contains a series of chords and single notes. The first measure has a whole note chord. The next two measures have eighth notes. The final measure of this system has a whole note chord. The staff continues with a series of chords and single notes. The last two measures of the system are marked with 'X' and the word 'Bisagra'.

71

Musical staff 71-75. The staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. It contains a series of chords and single notes. The first measure has a whole note chord. The next two measures have eighth notes. The final measure of this system has a whole note chord. The staff continues with a series of chords and single notes. The last two measures of the system are marked with 'X' and the word 'Bisagra'.

A fuego lento

Horacio Salgan

Eider Alvarado

pizz. *mp* *mf* Ma-ku

6 Ma-ku *pizz.* Ma-ku *mp*

11 *p*

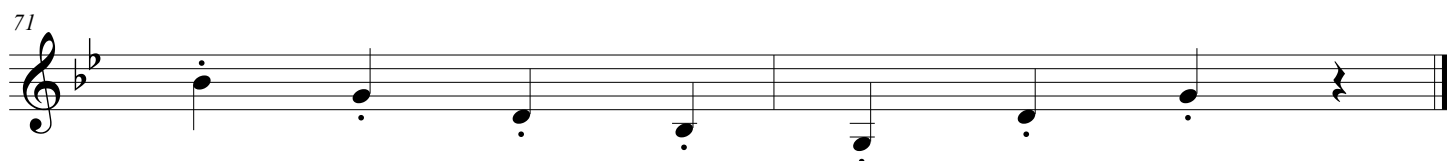
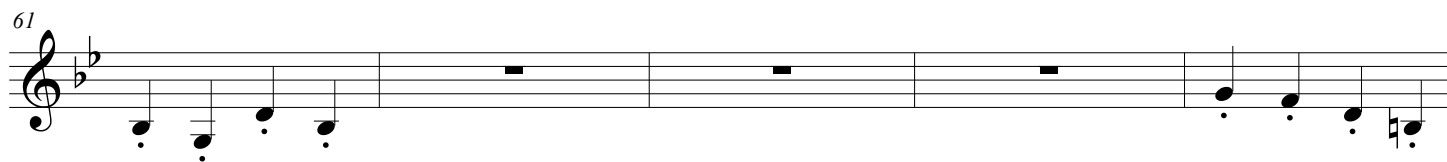
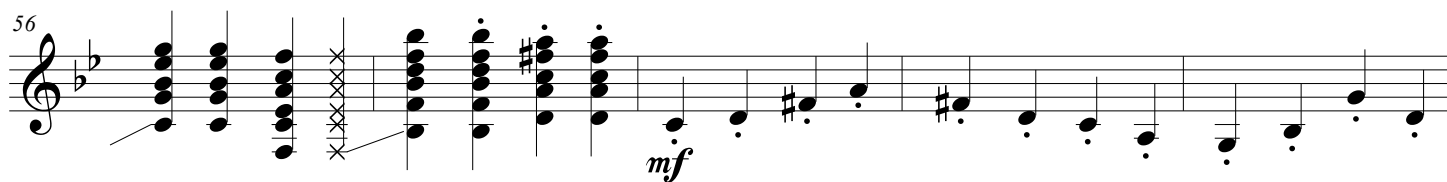
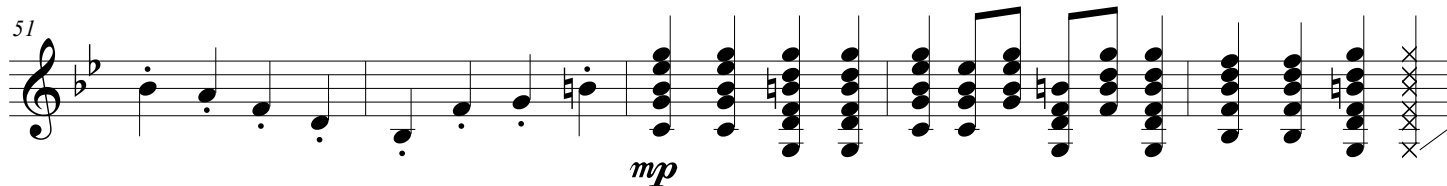
16 *mp*

21 Pendulo Pendulo *p legato*

26 Lija Lija

31 Bris *mf*

36 Atarraya A modo plec. Simile



A fuego lento

Horacio Salgan

Eider Alvarado

Ma-ku Ma-ku Ma-ku

mp *mf*

6 Ma-ku

f *ff* *mf* *mp*

11

p Bris

16 Bris A modo plec. Bris Simile

mp

21

mp

26 Lija Lija

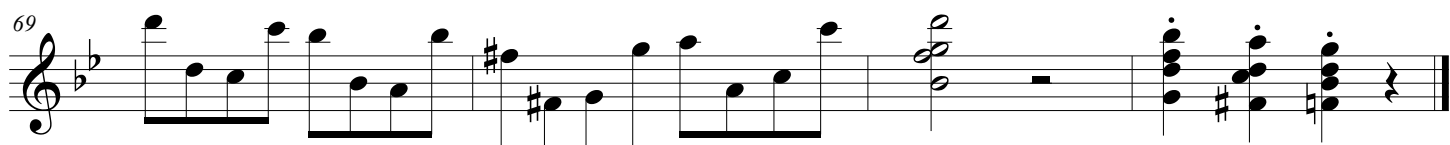
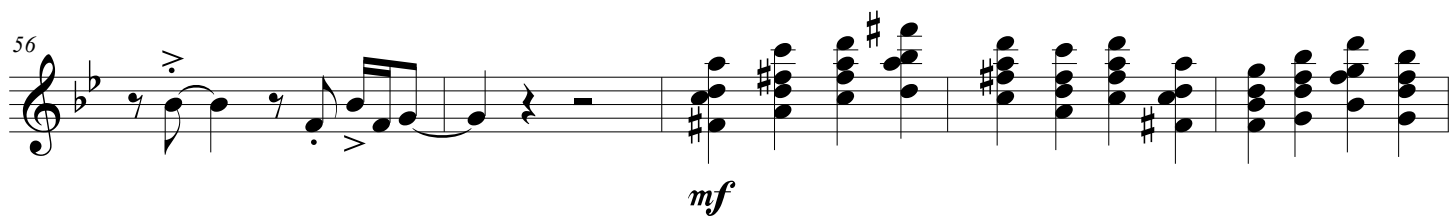
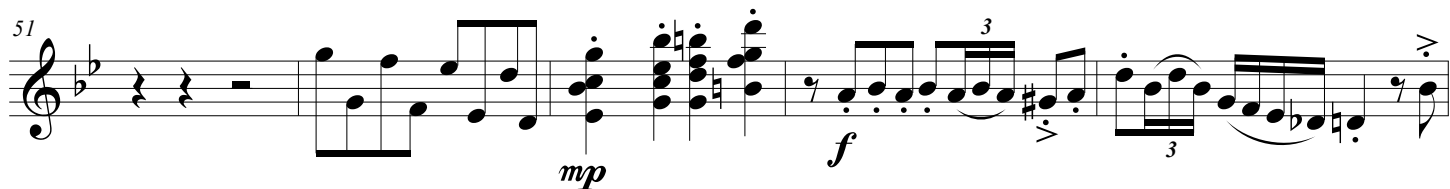
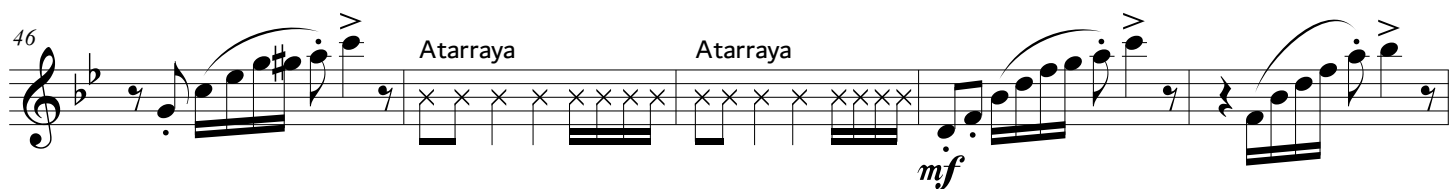
31

Tumba Tumba

36

f

A fuego lento



A fuego lento

Horacio Salgan

Eider Alvarado

6 *mp* *mf*

Ma-ku Arañazo *mp*

11 *p*

16 *mp*

21 *p* Bris

26 *mp*

31 *mf* Bris

36

