

EL VIOLÍN EN DOS TANGOS DE ALFREDO GOBBI

Análisis de los elementos técnicos, musicales e interpretativos del violín para la realización de material pedagógico a estudiantes en formación universitaria.

**PROYECTO PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA**

JULIÁN ALFONSO TORRES APONTE

CÓDIGO 2012275038

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C.

2018

EL VIOLÍN EN DOS TANGOS DE ALFREDO GOBBI

Análisis de los elementos técnicos, musicales e interpretativos del violín para la realización de material pedagógico a estudiantes en formación universitaria.

**PROYECTO PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA**

JULIÁN ALFONSO TORRES APONTE

CÓDIGO 2012275038

ASESOR: MARTHA CECILIA OLAVE ZAMBRANO


UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C.

2018

| | | |
|---|---|--|
|  | FORMATO | |
| | RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE | |
| Código: FOR020GIB | Versión: 01 | |
| Fecha de Aprobación: 10-10-2012 | Página 1 de 2 | |


| 1. Información General | |
|-----------------------------|---|
| Tipo de documento | TRABAJO DE GRADO |
| Acceso al documento | UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL- BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES |
| Título del documento | EL VIOLÍN EN DOS TANGOS DE ALFREDO GOBBI. ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS TÉCNICOS, MUSICALES E INTERPRETATIVOS DEL VIOLÍN PARA LA REALIZACIÓN DE MATERIAL PEDAGÓGICO A ESTUDIANTES EN FORMACIÓN UNIVERSITARIA. |
| Autor(es) | JULIAN ALFONSO TORRES APONTE |
| Director | MARTHA CECILIA OLAVE ZAMBRANO |
| Publicación | BOGOTA, UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL, 2018, 99 p. |
| Unidad Patrocinante | UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL UPN |
| Palabras Claves | TANGO. ALFREDO GOBBI, VIOLIN. |

| 2. Descripción |
|---|
| Trabajo de grado que ofrece métodos de enseñanza del violín para estudiantes en formación universitaria, por medio de una revisión histórica del Tango, además del análisis musical de dos obras de Alfredo Gobbi que busca resaltar los aspectos técnicos, musicales e interpretativos del género. |

| 3. Fuentes |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • Cassinelli, R. (1980). <i>La Historia del Tango (Vardaro, Di Sarli, Gobbi, Goñi)</i>. Argentina. Corregidor • Fernández, E. S. (2006). <i>Constructivismo, innovación y enseñanza efectiva</i>. Caracas: EQUINOCCIO • Gallo, R. (2011). <i>El violín en el Tango</i>. Alemania. G. Ricordi y CO. • León, A. (2017). <i>Propuesta de Ejercicios de Improvisación para el aprendizaje del saxofón mediante la música del Lucho Bermúdez. (Tesis de Grado)</i>. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá • Peralta, J. (2008). <i>La Orquesta Típica Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango</i>. Argentina. • Rivera, J., (1976). <i>La Historia del Tango (Sus Orígenes)</i>. Argentina. Corregidor. • Silva, F. Luis, F (2016). <i>La Yumba de Osvaldo Pugliese, Análisis y adaptación musical para agrupación de cuerdas frotadas. (Tesis de Grado)</i>. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá • Sampieri, R.H. (2014). <i>Metodología de la investigación (Sexta Edición)</i>. Mc Grall Hill; México. • Tovar Pachón, H. (2012). <i>Las competencias en música. Pensamiento Palabra Y Obra, (7)</i>. Colombia |

| 4. Contenidos |
|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Delimitación del problema, en donde se establece en primer lugar la pregunta de investigación, planteamiento del problema con su respectiva justificación así como los objetivos generales y específicos de la investigación. Se realizó una búsqueda de referencias como monografías, libros y documentos que aportaban una aproximación al estado del arte. 2. Marco Metodológico: resalta la metodología investigativa del trabajo de grado, así como los enfoques y los parámetros a seguir para realizar correctamente investigación al definir la población en la que se busca implementar dicha enseñanza. 3. Marco teórico: la investigación se separa en capítulos donde se realiza un recorrido histórico del Tango y un análisis musical de las obras de Alfredo Gobbi. 4. Se realiza una propuesta pedagógica para el mejor entendimiento de aspectos técnicos del violín en el Tango en general. |

| 5. Metodología |
|----------------|
| 1 |

| | | |
|---|---|--|
|  | FORMATO | |
| | RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE | |
| Código: FOR020GIB | Versión: 01 | |
| Fecha de Aprobación: 10-10-2012 | Página 2 de 2 | |

1. La metodología específica es de tipo descriptiva ya que este trabajo monográfico busca especificar las características propias del tango, dentro del estilo de Alfredo Gobbi, enfatizando en los elementos técnicos musicales e interpretativos del violín dentro de este estilo en específico.
2. El enfoque metodológico es de tipo cualitativo ya que busca la ampliación del conocimiento específico musical en otras músicas y contextos sociales
3. La recolección de datos se realizó por medio de la investigación de diferentes fuentes como libros, monografías, trabajos de investigación, obras musicales, entre otros.

6. Conclusiones

Para concluir, es importante resaltar el tango como género musical universal que comprende una serie de elementos de gran valor histórico y musical, así mismo, Alfredo Gobbi es un referente para este género y por medio de sus obras nos permite realizar un análisis técnico del violín en el tango.

| | |
|-----------------------|------------------------------|
| Elaborado por: | JULIAN ALFONSO TORRES APONTE |
| Revisado por: | <i>Marta Cecilia Olayo</i> |

| | | | |
|--|----|----|------|
| Fecha de elaboración del Resumen: | 24 | 11 | 2014 |
|--|----|----|------|

Agradecimientos

En primera instancia agradezco a Dios por permitirme culminar esta etapa formativa y encaminarme en este mundo de la música tan necesario en el mundo.

A mi familia por su apoyo, en especial a mi madre la cual siempre confió y creyó en mí.

A mis amigos y maestros que me acompañaron hasta el final de esta etapa y de los cuales valoro su amistad y paciencia, además, que me permitieron ser partícipe de muchos recuerdos y experiencias a través de esta vida académica.

A Giovanni y a la Orquesta de Tango de Bogotá, por permitirme hacer parte de esta familia y aprender de este mundo que se llama Tango.

Tabla de contenido

| | |
|--|----|
| Índice de tablas..... | 8 |
| Tabla de Imágenes..... | 9 |
| Resumen..... | 11 |
| 1. Delimitación del problema | 12 |
| 1.1. Planteamiento del problema | 12 |
| 1.2. Pregunta de Investigación..... | 13 |
| 1.3. Objetivo General | 14 |
| 1.3.1. Objetivos Específicos. | 14 |
| 1.4. Aproximación al estado del arte | 14 |
| 1.4.1. Publicaciones..... | 15 |
| 1.4.2. Monografías..... | 18 |
| 1.5. Artículo de la Revista “Pensamiento palabra y obra” | 19 |
| Justificación de la Investigación..... | 20 |
| 2. Marco metodológico..... | 22 |
| 2.1. Enfoque pedagógico de la investigación..... | 22 |
| 2.2 Enfoque de la Investigación | 23 |
| 2.2.1. El Enfoque Cualitativo | 23 |
| 2.3. Modalidad de la investigación (Tipo) | 24 |
| 2.4. Población y contexto | 25 |
| 2.5. Instrumentos de Recolección de Datos | 25 |
| 2.5.1. Observador cualitativo..... | 26 |
| 2.6. Documentos, registros, materiales y artefactos | 27 |
| 3. Marco Teórico | 28 |
| Capítulo I | 28 |
| 1.1. Historia del tango Origen y desarrollo. | 28 |
| 1.2. Contexto social y político. | 35 |
| 1.3. Conformación y evolución de las agrupaciones..... | 37 |
| 1.2. El violín y el tango en la guardia nueva..... | 45 |
| Capítulo 2..... | 48 |
| 2.1. Alfredo Gobbi | 48 |
| 2.2. Análisis musical | 52 |
| 2.2.1 Desde lo formal | 53 |

| | |
|--|-----|
| 2.2.2 Desde la melodía | 58 |
| 2.2.3 Formas de fraseo | 70 |
| 2.2.3 Desde los modelos de marcación | 71 |
| 2.2.4 Desde la ornamentación..... | 78 |
| 2.2.5 Desde los efectos | 79 |
| Capítulo 3..... | 82 |
| 3.1. Propuesta Pedagógica..... | 82 |
| 3.1.1 Formas de Marcato | 82 |
| 3.1.2. Ejercicios Melódicos | 89 |
| 3.1.2. Miscelánea de Efectos | 94 |
| Referencias Bibliográficas | 100 |
| GLOSARIO | 101 |

Índice de tablas

| | |
|--|----|
| Tabla 1. <i>Papeles del observador</i> | 26 |
| Tabla 2. <i>Cuadro Comparativo músicas previas al tango</i> | 32 |
| Tabla 3. <i>Cuadro comparativo de los primeros conjuntos</i> | 39 |
| Tabla 4. <i>Cuadro comparativo de estilos</i> | 43 |
| Tabla 5. <i>Análisis de forma: El Andariego</i> | 54 |
| Tabla 6. <i>Análisis de forma: Redención</i> | 55 |

Tabla de Imágenes

| | |
|---|----|
| Imagen 1. <i>Gabino Ezeiza</i> | 29 |
| Imagen 2. <i>Bandoneón</i> | 38 |
| Imagen 3. <i>Registro: El Andariego</i> | 48 |
| Imagen 4. <i>Registro: Redención</i> | 56 |
| Imagen 5. <i>Ejemplo 1: El Andariego compases 21-24</i> | 59 |
| Imagen 6. <i>Ejemplo 2: Redención compases 16-22</i> | 60 |
| Imagen 7. <i>Ejemplo 1: El Andariego compases del 25 al 31</i> | 61 |
| Imagen 8. <i>Ejemplo 2: Redención compases 27 al 30</i> | 62 |
| Imagen 9. <i>Ejemplo 1: El Andariego compases 42-45</i> | 63 |
| Imagen 10. <i>Melodía expresiva "pelotita"</i> | 63 |
| Imagen 11. <i>Ejemplo 1: célula motivica del inicio de frase</i> | 60 |
| Imagen 12. <i>Ejemplo 1: El Andariego compases del 32-35</i> | 61 |
| Imagen 13. <i>Ejemplo 2: Redención compases 34 al 38</i> | 66 |
| Imagen 14. <i>Ejemplo 1: El Andariego compases 10-13</i> | 67 |
| Imagen 15. <i>Ejemplo 2 Redención compases 56-60</i> | 68 |
| Imagen 16. <i>Marcato en cuatro</i> | 72 |
| Imagen 17. <i>Marcato en dos. Ejemplo 1: El Andariego compases 32-35</i> | 73 |
| Imagen 18. <i>Marcato en dos. Ejemplo 2: Redención compases 56-60</i> | 74 |
| Imagen 19. <i>Marcato invertido. Ejemplo 1: El Andariego Compases 7 al 10</i> | 75 |
| Imagen 20. <i>Marcato invertido. Ejemplo 2: Redención compases 72 al 76</i> | 76 |
| Imagen 21. <i>Síncopa</i> | 77 |
| Imagen 22. <i>Síncopa. Ejemplo 1: Redención: compás 54 y 63</i> | 77 |
| Imagen 23. <i>Ornamentación. Ejemplo 1: El Andariego compases 6-9</i> | 79 |

| | |
|---|----|
| Imagen 24. <i>Efectos. Ejemplo 1: El Andariego compases 12-13</i> | 80 |
| Imagen 25. <i>Efectos. Ejemplo 2: El Andariego Compás 87</i> | 81 |
| Imagen 26. <i>Ejercicios. Modelos de Marcación marcato en 4.</i> | 74 |
| Imagen 27. <i>Ejercicios. Modelos de Marcación marcato en 2.</i> | 75 |
| Imagen 28. <i>Ejercicios. Modelos de Marcación marcato cruzado.</i> | 77 |
| Imagen 29. <i>Ejercicios. Melodía Expresiva.</i> | 81 |
| Imagen 30. <i>Ejercicios. Melodías Rítmica.</i> | 83 |
| Imagen 31. <i>Ejercicios. Miscelánea de efectos.</i> | 86 |

Resumen

Como una primera instancia el presente documento aborda la descripción de la problemática, objetivo general y específicos de los cuales parte este documento, continúa con una aproximación al estado del arte y la justificación de esta investigación. Seguidamente se encuentran los soportes metodológicos en los que se basa esta investigación como los enfoques, tipo e instrumentos que se utilizan en la construcción de los capítulos.

Como un primer capítulo se busca hacer un recuento histórico del género a tratar “El Tango”, teniendo en cuenta su desarrollo musical y social como elementos importantes que hacen del Tango un género particular que relaciona músicas tradicionales en cuanto a su forma musical que a su vez evoluciona produciendo diferentes estilos dentro del mismo con gran importancia musical en cuanto al Tango se refiere.

En el segundo capítulo el lector encuentra lo que respecta a la vida y obra del maestro Alfredo Gobbi, como fue su paso por las orquestas de Tango y cómo se relacionan para enmarcarlo como un gran exponente de este género. Otro aspecto que se trata en este capítulo es el análisis formal musical de dos de los tangos del maestro Gobbi, con el fin de extraer información valiosa que permita entender a grandes rasgos en qué consiste musicalmente el tango cómo identificar sus partes y peculiaridades.

Como un tercer capítulo se hace una propuesta pedagógica aplicada específicamente al violín, buscando proveer información musical específica para que los instrumentistas que se encuentren interesados en este género o que hayan tenido contacto con éste, puedan desarrollar sus habilidades técnicas e interpretativas dentro del mismo buscando a su vez ampliar los campos musicales en los que el instrumento se ve inmerso.

1. Delimitación del problema

1.1.Planteamiento del problema

En el ámbito musical colombiano, los instrumentistas presentan dos categorías claras; la primera es la categoría interpretativa la cual se puede componer de distintas facetas, como las siguientes: músico de sesión o grabación, intérprete a nivel Solístico, intérprete de diferentes tipos de agrupaciones como orquestas y grupos de cámara, entre otros. Como segunda categoría se encuentra la enseñanza que se puede dar desde la sensibilización musical, la iniciación musical e instrumental, hasta la formación musical general a nivel técnico y/o universitario.

De lo anterior se puede observar que específicamente la categoría interpretativa está mediada por un factor común y es que su enseñanza y aprendizaje está condicionada por una corriente académica, encontrando que su repertorio, técnica e historicidad pertenecen por lo general a la música y tradición académica europea. Es necesario aclarar que el conocimiento de este enfoque no puede considerarse como inviable o erróneo, ya que ha sido pilar de la formación de músicos a través de la historia; sin embargo, se encuentra que existe otro tipo de repertorio que, aunque no ha sido apropiado claramente dentro de la academia a causa de la poca documentación bibliográfica, hasta ahora se está reconociendo dentro de los posibles métodos de enseñanza, vivenciando la necesidad de dicha documentación. Si bien estos repertorios mantienen el mismo lenguaje musical, y la técnica central es la misma, se encuentra que ésta es utilizada de una manera diferente en aspectos musicales puntuales creando un género específico con una

“técnica extendida “que requiere de preparación, investigación y estudio para obtener los objetivos esperados.

Con lo anterior se puede pensar que el músico en formación en cuanto a la enseñanza como la ejecución de su instrumento, necesita de diversidad de herramientas que provean su crecimiento técnico y musical en diferentes géneros de la música, ya que esto le permite abordar diferentes formas de usar la técnica adquirida de su instrumento, aumentando su conocimiento técnico, interpretativo y musical puesto que cada género de la música conlleva a una musicalidad, historicidad e interpretación variable de la técnica y diferentes elementos musicales, llevándolo a realizar una mejor ejecución de su labor.

1.2.Pregunta de Investigación

Con el fin, de acercarse un poco más a este género musical, a través de un estilo que provee una manera interpretativa y de fraseo de la melodía muy variable, surge la siguiente pregunta de investigación: ¿Qué elementos técnicos, musicales e interpretativos caracterizan el estilo de Alfredo Gobbi, y cómo pueden llegar a sistematizarse dichos elementos para el estudio del violín en estudiantes de formación universitaria?

1.3. Objetivo General

Elaborar un material pedagógico musical que permita la asimilación e interiorización de los elementos estilísticos, técnicos e interpretativos del violín específicamente, a partir del análisis formal del estilo de Alfredo Gobbi.

1.3.1. Objetivos Específicos.

- Elaborar un recuento histórico del Tango, las influencias, combinaciones y distintos factores sociales que enmarcaron la construcción y transformación del género.
- Realizar un análisis de dos tangos del maestro Alfredo Gobbi, resaltando los elementos técnicos, musicales e interpretativos característicos de su estilo.
- Aportar al estudio del violinista en formación, un material pedagógico que permita un acercamiento al género del Tango dinamizando el repertorio de aprendizaje utilizado en la academia.

1.4. Aproximación al estado del arte

En el tango la mayoría de los recursos musicales e interpretativos se daban de manera visual, oral y espontánea, hay muy pocos textos que hablen sobre aspectos técnicos musicales sobre los

estilos y ritmos del tango; a continuación, se referencia los textos utilizados para el sustento de este trabajo monográfico, siendo importante resaltar que para encontrar varios de ellos, se requirió de una pesquisa documental y adquisitiva en el exterior, puesto que no son de fácil comercialización.

1.4.1. Publicaciones

- RAMIRO GALLO

EL VIOLÍN EN EL TANGO

Ramiro Gallo, es un violinista, compositor y arreglista del género del tango, nacido en la ciudad de Santa Fe, (Argentina) en 1966. Músico innato desde su edad temprana apoyado en un ámbito musical familiar. Se ilustró en la técnica del violín con el maestro croata Ljerko Spiller. Fue miembro fundador de la “Orquesta escuela de tango Emilio Balcarce”, donde participó como solista y director asistente; también perteneció al conjunto “El arranque” el cual se enmarcó por ser la orquesta de tango conformada por un selecto grupo de jóvenes músicos de diferentes latitudes que se enfocaban en la ejecución del tango, dicha orquesta se conformó desde el año 1996. Se desempeñó como docente de violín enfocado al tango, creando las cátedras de Ensamble de Tango y Cuerdas de Folklore en la carrera de Tango y Folklore del Conservatorio Municipal de Música “Manuel de Falla” de la ciudad de Buenos Aires. A su vez creador del “Ramiro gallo quinteto” en el año 2000, con el cual se mantiene musicalmente activo a nivel nacional e internacional. Cuenta con una prolífera producción musical y audiovisual para diferentes formatos típicos.

Este libro surge a partir del “método de tango” un compendio de libros que se enfocan a la enseñanza del tango direccionado a los instrumentos representativos del género como lo son el Bandoneón, Contrabajo, Flauta, Guitarra, Piano y Violín. Se organiza de la siguiente manera: La melodía rítmica y la melodía expresiva, donde se exponen las cualidades y diferencias de la una y la otra y cómo se pueden ejecutar en el violín. A su vez cuenta con la explicación de la base rítmica, como son los diferentes modelos de marcación del tango, describiendo a su vez el papel que juega el violín entrando a ser partícipe de características fuera de los aspectos melódicos propiamente del instrumento.

- JULIAN PERALTA

LA ORQUESTA TIPICA “MECANICA Y APLICACIÓN DE LOS FUNDAMENTOS DEL TANGO”

Este pianista y compositor nacido en Quilmes, provincia de Buenos Aires, en el año 1976, se destaca por su ámbito participativo como docente e intérprete en diferentes agrupaciones a nivel nacional e internacional; tales como: La orquesta en la Academia Nacional de Tango, Orquesta de la escuela Orlando Goñi, Orquesta típica Fernández Fierro, entre otros. Ofrece talleres y conferencias sobre “el tango” en países como: Francia, Holanda, Polonia y Estados Unidos. Actualmente su actividad artística se centra en la Orquesta Típica Julián Peralta y el grupo Astillero.

En este libro podemos encontrar la composición y análisis formal del tango a partir de la conformación de los sextetos como agrupaciones representativas, pues presenta estructuras más organizadas y jerarquías del tratamiento melódico, rítmico, estructural y de forma de obras

específicas para este género. Proporciona ejemplos específicos en los diferentes estilos del tango, dando claridad e información valiosa para el análisis e interpretación del tango.

- JORGE B. RIVERA

LA HISTORIA DEL TANGO TOMO 1 “SUS ORIGENES”

Rivera (1935-2004) fue un poeta, escritor, periodista de temas de historia popular argentina. Es considerado como “El investigador de medios de la comunicación” en la Argentina y “Pre-cursos del análisis formal a géneros literarios” como: el folletín, la historieta, la literatura gauchesca entre otros. Fundador de la cátedra de “Historia general de los medios y sistemas de comunicación” en la facultad de ciencias sociales de la Universidad de Buenos Aires.

En este libro se encuentra una descripción detallada de referentes musicales históricos del género del tango compartiendo sus orígenes, divisiones y mutaciones; en cuanto a su agrupación rítmica y su escritura musical, por ejemplo, como traslada su unidad metrica del 2/4 de la habanera cubana al 4/4 del tango actual entre otras muchas cualidades y particularidades. Relata situaciones sociales explícitas, como por ejemplo: dónde se llevó a cabo la conformación de este género, cómo sus agrupaciones caracterizadas por su ejecución simple y poca instrumentación, (desde los payadores), la diferencia entre milonga ciudadana y milonga campera, la evolución de los grupos y la conformación de los formatos y roles definitivos de los instrumentos que antecedieron a los formatos actuales, además de la formalización de los estilos y el quehacer social en el que se enmarca el género y como evoluciona cambiando de ámbito y finalidad.

1.4.2. Monografías

El material monográfico consultado para este trabajo se encuentra constatado en la biblioteca de la facultad de artes de la Universidad Pedagógica Nacional sede El Nogal, del cual se tienen unos primeros referentes de cómo encaminar la investigación.

- LUIS FERNANDO SILVA FOONEGRA

LA YUMBA DE OSVALDO PUGLIESE, ANÁLISIS Y ADAPTACIÓN MUSICAL PARA AGRUPACIÓN DE CUERDAS FROTADAS.

Este trabajo monográfico comparte puntos afines como la necesidad de tener en cuenta la historicidad del género, como base de entendimiento de su definición, evolución, y ejecución dentro del ámbito propiamente musical; A su vez trata a un referente del género que resalta por su obra “la yumba” puesto que a partir de una célula rítmica de 2 compases, se origina un estilo de marcación conocida como “en 2” o “1” y “3”, que más adelante en el marco metodológico de la presente investigación se especifica.

También busca la apropiación del estilo en particular, haciendo un análisis de éste, teniendo en cuenta el carácter pedagógico en la adaptación del repertorio para la enseñanza del género y el estilo en un formato estrictamente de cuerda frotada, facilitando su asimilación y facilidad de instrumentación que se pueda llegar a tener en el ámbito formativo y laboral del país.

- ANDRES FELIPE LEÓN SALAZAR

PROPUESTA DE EJERCICIOS DE IMPROVIZACIÓN PARA EL APRENDIZAJE DEL SAXOFÓN MEDIANTE EL ESTUDIO DE LA MÚSICA DE LUCHO BERMÚDEZ.

Este trabajo monográfico parte de una revisión de la vida y obra del maestro Bermúdez, buscando una relación social e histórica de su música y su formación musical; A su vez el investigador propone un análisis formal musical a tres obras del maestro Bermúdez buscando elementos musicales que permitan posteriormente realizar una propuesta pedagógica que permita el aprendizaje del saxofón por medio de la improvisación.

1.5. Artículo de la Revista “Pensamiento palabra y obra”.

Este nombre pertenece a la revista de la facultad de artes de la Universidad Pedagógica Nacional, del cual se toma el artículo “Las competencias en Música” del maestro Humberto Tovar Pachón, quien fue profesor de contrabajo en la licenciatura en música de la universidad.

Este artículo plantea una reflexión del educador de un instrumento de cuerda frotada en cuanto a la necesidad de estar siempre en una disposición de crecimiento conceptual a nivel musical y pedagógico, mediándolo a través de las herramientas tecnológicas actuales planteando también el conocimiento por “competencias” derivado del constructivismo. En cuanto a la relación del artículo con esta investigación permite tener un referente en que las condiciones del músico intérprete y a su vez formador se ven condicionados a partir del contexto en el que se encuentre, en este caso se tienen unos conocimientos musicales concretos y otros derivados del contexto en el que se enmarca el género del tango, y en el que nace la necesidad de buscar una claridad y conceptualización de dichos elementos.

Justificación de la Investigación

Esta investigación busca ofrecer un punto de partida a los músicos en formación universitaria que se puedan llegar a interesarse en género del tango, resaltando a su vez la importancia del tango, dentro de la música universal ya que ha sido considerado como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por la UNESCO en el año 2009. El material pedagógico que contiene esta investigación es de gran importancia, ya que en nuestro país no se encuentra material didáctico musical que permita entender las realidades musicales del tango, su historia, sus formas de interpretación y su técnica extendida.

Este trabajo investigativo busca aportar a la enseñanza del violín, un material pedagógico dentro de un ámbito académico, que complemente la formación de los estudiantes universitarios de este instrumento, ofreciéndoles otras herramientas y/o repertorios de aprendizaje que los lleve a descubrir diversas posibilidades técnicas para alcanzar sonoridades y experiencias musicales propias de un género tan característico como lo es el Tango y que el maestro Alfredo Gobbi explora y resalta dentro de su esquema y estilo característico propio. *“Lo importante no es la posesión de unos conocimientos sino el uso que se haga de ellos. Esto parece ser muy claro y no tiene mayor discusión, los conocimientos no están para ser poseídos, tenidos en algún archivo, están para su uso en la satisfacción de necesidades que el entorno nos impone. Pero vale la pena preguntarse: ¿el uso que se hace de los conocimientos sí está utilizando esos conocimientos en su totalidad? Es decir ¿las personas competentes en un instrumento musical sí están usando todos los conocimientos que tienen? ¿Los usos generan conocimiento o será posible que los conocimientos generen usos diferentes?”* Tovar Pachón, H. (2012).

Para lo anterior es necesario aclarar que los términos y elementos musicales que se encuentran en el género del Tango son los mismos que se pueden encontrar en la música académica; sin embargo, se podrá constatar que algunos de estos elementos se utilizan y amplían dándole una concepción y utilización diferente. El material pedagógico que se encuentra en esta investigación puede ser usado como un ente potenciador de las capacidades técnicas, musicales e interpretativas del violinista en formación dentro del ámbito académico musical universitario. Cuando se habla sobre la historia, desarrollo y características propias del tango, utiliza los mismos elementos que se tienen actualmente en cuenta para la enseñanza del repertorio tradicional académico. Busca analizar y poner al servicio de la academia de los elementos técnicos, musicales e interpretativos que competen al estilo del violinista, pianista, director y compositor Alfredo Gobbi, el cual se destaca por su paso en diferentes agrupaciones y con diferentes referentes del género, por ejemplo, tenemos a Aníbal Troilo, Roberto Firpo, Oswaldo Pugliese entre otros; todos elogiaban al maestro Gobbi llamándolo “El violín romántico del Tango”.

2. Marco metodológico

2.1. Enfoque pedagógico de la investigación

Dentro de los enfoques pedagógicos encontramos tres grandes apartados como los son el enfoque conductista, el cual se caracteriza por el condicionamiento de acción-reacción y clasificación del conocimiento, buscando formas de respuesta automáticos y sectorizados por patrones de comportamiento, se encuentra también el enfoque cognitivo que a su vez se puede dividir en el aprendizaje significativo, constructivismo y el aprendizaje por descubrimiento. Como ultimo enfoque tenemos la pedagogía critica la cual se define en la comprensión y transformación de la realidad

Esta investigación pertenece al orden constructivista, ya que busca desarrollar un conocimiento adquirido a partir de una técnica y/o herramienta aprendida, dando una identidad a partir de necesidades diferentes para cada individuo arraigando a otros ámbitos musicales como el conocimiento previo para la improvisación o ejecución de su instrumento. Según (Fernández, 2006) *“Retoma las premisas epistemológicas del paradigma “interpretativo” y la aplica al aprendizaje, considerando una actividad cognoscitiva del aprendiz, quien organiza y da sentido a la experiencia individual.... Los estudiantes son protagonistas en su proceso de aprendizaje, al construir su propio conocimiento a partir de las experiencias”* por tanto, este trabajo monográfico busca desarrollar una necesidad musical explicita condicionada por la interiorización de un lenguaje y una técnica aprendida, aplicada a otro género musical del que

usualmente no se tiene en cuenta en la academia, pero que comparte elementos musicales generales entre sí.

2.2 Enfoque de la Investigación

Dentro de los enfoques investigativos encontramos dos tipos: El enfoque cuantitativo, el cual busca un orden secuencial y medible con una serie de pasos y procesos específicos para la comprobación y resultados fijos de la información y; El enfoque cualitativo el cual se procederá a explicar de manera más detallada.

2.2.1. El Enfoque Cualitativo

El enfoque cualitativo es de un carácter subjetivo, es más flexible en su composición y en su forma de analizar la información, de manera que arroja resultados palpables mas no resultados fijos y medibles como el enfoque cuantitativo.

Según (Sampieri, 2006, p. 10) *“El enfoque cualitativo busca principalmente la “dispersión o expansión” de los datos e información”* Es por eso que esta investigación pertenece al enfoque cualitativo, ya que a partir de una realidad investigativa que no es posible medir en números y cifras, se busca la ampliación del conocimiento específico musical en otras músicas y contextos sociales. El investigador debe ser consciente de que su investigación sea viable y procede a una selección, manejo y categorización de dichos elementos relevantes que le

permitan llevar a cabo su objetivo investigativo, esto reafirma el enfoque constructivista, ya que se busca la expansión del conocimiento musical adquirido, a verlo ejemplificado en otros géneros musicales para su conocimiento y apropiación según sea el caso de cada individuo.

Por tanto, en esta investigación se busca la expansión de los conocimientos técnicos e interpretativos propios del violín, dentro del contexto del tango más específicamente en el estilo de Alfredo Gobbi, por medio de un análisis musical que permita organizar y categorizar dichos elementos propios del estilo en función del violín dentro de éste.

2.3. Modalidad de la investigación (Tipo)

En las investigaciones cualitativas, se encuentran diferentes tipos de investigación referenciando algunos ejemplos tenemos el estudio de caso, sistematización de experiencia, de tipo etnográfico o descriptivo. Para la presente investigación se utilizará la investigación de tipo descriptivo citando a (Sampieri,2006, p,125) *“En los estudios descriptivos se busca especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis”*.

Por consiguiente, este trabajo monográfico busca especificar las características propias del tango, dentro del estilo de Alfredo Gobbi, enfatizando en los elementos técnicos musicales e interpretativos del violín dentro de este estilo en específico.

2.4. Población y contexto

En los procesos investigativos, la población y contexto es muy variable acorde a lo que el investigador busque resaltar en su trabajo investigativo. Dentro de la población, se encuentra un grupo de personas que se ubican independientemente de su edad, etnia, razón social, y que se encuentra premeditada por un contexto que puede ser académico, social, espacial, entre otros.

Es por ello que, para el siguiente trabajo monográfico, se tendrá como población los estudiantes de violín a nivel universitario, que presentan un conocimiento técnico, musical e interpretativo en su instrumento permitiéndoles entender el lenguaje musical y definiciones técnicas que en este documento se puedan llegar a utilizar y que surjan a partir del trabajo analítico que se lleva a cabo en la presente monografía.

2.5. Instrumentos de Recolección de Datos

Los instrumentos de recolección de datos le permiten al investigador armar una ruta metodológica de trabajo; por tanto *“en la indagación cualitativa los instrumentos no son estandarizados, sino que se trabaja con múltiples fuentes de datos, que pueden ser entrevistas, observaciones directas, documentos, material audiovisual, etc... Además, recolecta datos de diferentes tipos: lenguaje escrito, verbal y no verbal, conductas observables e imágenes”* (Lichtman, 2013 y Morse, 2012, como se citó en Sampieri,2006, p 397).

En esta investigación, se utilizan instrumentos como la revisión etnográfica y bibliográfica sobre los objetos de estudio, que se ven reflejados en el primer capítulo de la presente monografía; al ser una investigación en artes musicales también se tiene en cuenta la revisión documental como partituras y libros teóricos musicales que sustentan el análisis y las definiciones utilizadas; A su vez, en el segundo capítulo se hace una revisión audio gráfica y videográfica de referentes musicales tomados en cuenta para analizar.

2.5.1. Observador cualitativo

Según (Sampieri, 2006) el observador cualitativo es el mismo investigador, el cual puede llegar a observar y participar en el objeto de estudio. A continuación, se detalla una tabla los diferentes grados de participación del investigador.

Tabla 1. *Papeles del observador*

| No participación | Participación pasiva | Participación moderada | Participación activa | Participación completa |
|---|--|---|--|---|
| Por ejemplo: cuando se observan videos. | Está presente el observador, pero no interactúa. | Participa en algunas actividades, pero no en todas. | Participa en la mayoría de las actividades; sin embargo, no se mezcla completamente con los participantes, sigue siendo ante todo un observador. | Se mezcla totalmente, el observador es un participante más. |

Tomado de: (sampieri,2006, p. 403)

Este instrumento se ve reflejado en el investigador, al ser participante directo de la Orquesta de Tango de Bogotá, como músico vinculado desde junio del 2016, con lo cual busca conocer directamente y ser partícipe de la música por imitación para su posterior identificación y decodificación del lenguaje musical.

2.6. Documentos, registros, materiales y artefactos

Se hace una recopilación de información escrita o referenciada en trabajos y escritos previos, de los cuales se clasifican acorde al grado de información y necesidad que se requiera en este trabajo monográfico. *“Una fuente muy valiosa de datos cualitativos son los documentos, materiales y artefactos diversos. Nos pueden ayudar a entender el fenómeno central de estudio. Prácticamente la mayoría de las personas, grupos, organizaciones, comunidades y sociedades los producen y narran, o delinear sus historias y estatus actuales. Le sirven al investigador para conocer los antecedentes de un ambiente, así como las vivencias o situaciones que se producen en él y su funcionamiento cotidiano y anormal”*. (LeCompte y Schensul, 2013; Rafaeli y Pratt, 2012; Van Maanen, 2011; y Zemliansky, 2008, como se citó en Sampieri, 2006, p 415).

El presente trabajo monográfico emplea una revisión bibliográfica acerca de la historia del género, pues es de tener muy en cuenta que los sucesos históricos que acontecieron hacia mediados del siglo XIX, son determinantes para el surgimiento del tango como un género musical llevando a la evolución de este desde sus composiciones y el crecimiento del número de instrumentistas que reproducían la música. Esto lo encontramos en libros como “La historia del Tango” de la editorial Corregidor.

Por ende, se busca la mayor cantidad de fuentes bibliográficas, audio gráficas y videografías, relevantes que serán los elementos de revisión documental a utilizar, de tal manera que se pueda sistematizar las formas de ejecución del instrumento en los estilos mencionados del

género del tango, los recursos técnicos utilizados por diferentes intérpretes del instrumento, elementos históricos relevantes, procesos de enseñanza e historia en general.

3. Marco Teórico

Capítulo I

1.1. Historia del tango Origen y desarrollo.

Para acercarse a definir la palabra “Tango”, que se debe observar tiene dos connotaciones que referencian a los esclavos negros; sin embargo, significan cosas diferentes en este y otros ámbitos sociales. En una primera instancia, se le da esta definición a un lugar ceremonial, el cual se encontraba aislado del hombre blanco y de los negros no iniciados, en donde llevaban a cabo sus actos litúrgicos; a los negros que venían como esclavos se les permitió tener este lugar de júbilo como, por ejemplo: el mar de la plata y la isla de cuba (entre los años de 1789 y 1800). Esta misma palabra, al hacer referencia a otro espacio geográfico, lleva a hablar del tango andaluz, ya que, en España, el tango andaluz tiene descendencia de la habanera cubana; hacia los años 1880 y 1890 a la música de los negros que se denominaba “milonga”, se le empezó a llamar Tango, impuso su base rítmica además de sus instrumentos que se utilizaban para el candombe.

En la argentina del siglo XIX, más específicamente en las tertulias, se tocaban músicas en ritmo de danza y habanera, a estas tertulias se les empezó a llamar “milongas” que significaba

meramente el hecho de “vamos a milonguear o vamos a cantar”, llevando a la milonga a una comparada forma con el canto por cifra, definiéndola como: *“se caracteriza por su alternancia de rápidos rasgueos en la guitarra y recitativos del cantor con acompañamientos de punteos, acordes y trémolos. (Arezt I., Rivera J., p.16).* Esta vinculación de la milonga nos lleva a otro punto determinante del género y es su vinculación con el candombe, ritmo de origen africano que se utilizaba en el canto por cifra, pero de un modo más pueblerino, un claro ejemplo de esto es el payador Gabino Ezeiza (1858-1916) Según (Rivera J.,p16) *“sintetizando lo expuesto podemos afirmar que en la década de 1880 tenemos una milonga bailada “Zandunguera” una milonga cantada y con amplio circuito de difusión a través de los populares payadores (que cantan en circos, fondines, trinquetes, comités y reuniones particulares) y una milonga espectáculo concebida especialmente para las primitivas representaciones del circo criollo”.*

Imagen 1. Gabino Ezeiza



Imagen tomada de (Rivera J., p.15)

Se puede decir entonces que la milonga como determinante para el tango se dio entre los años 1850 y 1880, conociéndola con nombres como por ejemplo habanera, milongon, milonga partida, habanera tanguada, entre otros. Todos estos nombres llevan a lo que podemos conocer como Tango Rioplatense. Cabe aclarar los tipos de cancionero o canción que utilizaban los payadores dentro de la milonga, tenemos: el estilo, la vidalita, el vals criollo, la cifra y la milonga. El estilo se conoció también como “decima” ya que las poesías que se construían estaban hechas de décimas octosilábicas y conocidas asimismo como “espinelas” ya que se atribuye la creación de estas al músico, poeta y novelista Vicente Martínez Espinel (1544-1634); éstas a su vez se componían de 8 a 10 versos, su unidad de compas era el $\frac{3}{4}$ ya sea en modo mayor o menor y sus acompañamientos casi siempre por intervalos de tercera.

La vidalita, determinada como tipo de canción hacia 1940 nace del cancionero criollo y de un ritmo de influencia europea, su unidad de compas más utilizada fue el $\frac{3}{4}$, más sin embargo su alternancia fraseica se puede agrupar en $\frac{4}{8}$ y $\frac{2}{8}$. En cuanto al vals, el que se introdujo durante el siglo XIX fue el vals criollo debido a su velocidad, este se componía de dos secciones de 4 frases cada una, manteniendo la unidad característica del vals $\frac{3}{4}$.

La cifra por otro lado era una forma escrita en compás de $\frac{6}{8}$ en la que su mayor característica era la forma de acompañamiento de la guitarra a lo que se conoce como el bordoneo que consiste en la utilización de las cuerdas graves del instrumento, ya que se colocaban eran números cifrando los acordes para la utilización de las mismas. Este tipo de canción se dio muy bien a los payadores como Gabino Ezeiza.

En cuanto a la milonga, en su comienzo hablamos de milonga campera asociada con ritmos como la zarabanda y la tirana, tuvo a su vez variantes al pasar por cuba adquiriendo el nombre de

guajira y que, a su paso por España, tomo aires gitanos como el flamenco. De esta manera arribó a Buenos Aires y en forma de burla por el canto de estas guajiras, aquellos criollos dijeron que eran milongas, atribuyendo el termino africano “milonga” que significaba palabras-palabrerío. De allí la milonga tomó forma y se convirtió en una melodía simple, pero sin límite de estrofas y con muchas palabras dentro de las frases.

Para la milonga el compás de $6/8$ y $3/4$ era difícil para su ejecución, primero se acomodó dentro del $6/8$ para finalmente culminar en el $2/4$ característico que hoy en día persiste en la milonga. Se agrupa en corchea con puntillo como tiempo fuerte, semicorchea como tiempo débil, corchea como tiempo semi-fuerte y la última corchea como tiempo débil. Es la misma base rítmica que compete a la habanera y que se toma para la milonga.

Tabla 2. Cuadro Comparativo músicas previas al tango

| Ritmos | Características | Características Estilo/Instrumentación |
|---|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> Tango andaluz o en ritmo de habanera también conocido como milonga. 1850-1880. | <ul style="list-style-type: none"> Mantiene la base rítmica de habanera (corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas completando el compás). Alternancia entre el payador y la guitarra. | <ul style="list-style-type: none"> Guitarra: rápidos rasgueos en acompañamiento de los recitativos del payador Utilización de trémolos, punteos y acordes |
| Tipos de cancionero o canción | | |
| Ritmos | Características | Características Estilo/Instrumentación |
| <ul style="list-style-type: none"> El estilo | <ul style="list-style-type: none"> Compas de $\frac{3}{4}$. Eran poesías recitadas por el payador en forma de décimas octosilábicas. Se le atribuye también el nombre de espinelas por el | <ul style="list-style-type: none"> Guitarra y payador Violín y Flauta Acompañamientos por intervalos de tercera independientemente del modo mayor o menor de |

| | | |
|--|---|---|
| | <p>novelista, músico y poeta</p> <p>Vicente Martínez Espinel.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Se componían entre 8 y 10 versos de la siguiente manera: (a-b-b-a-a-c-c-d-d-c). | <p>la tonalidad de la pieza.</p> |
| <ul style="list-style-type: none"> • La vidalita | <ul style="list-style-type: none"> • Su compas más utilizado fue el $\frac{3}{4}$. • Su agrupación fraseica también se podía agrupar en $\frac{4}{8}$ y $\frac{2}{8}$. | <ul style="list-style-type: none"> • Guitarra y Payador. • Violín y Flauta. |
| <ul style="list-style-type: none"> • El vals | <ul style="list-style-type: none"> • Se componía de dos secciones de 4 frases cada una. • Su unidad de compas $\frac{3}{4}$. | <ul style="list-style-type: none"> • Guitarra y Payador. • Violín y Flauta. |
| <ul style="list-style-type: none"> • Milonga | <ul style="list-style-type: none"> • Se divide a su vez en milonga campera y milonga ciudadana. • Varían en la forma de interpretación y el sentir | <ul style="list-style-type: none"> • Guitarra y payador. • Guitarra, violín y flauta. |

musical.

- La milonga campera asemeja más el disfrute de las tertulias de negros del siglo XIX, celebrando y entonando un sinfín de palabras dentro de la línea melódica sin restricción.
 - La milonga ciudadana es de un sentir más íntimo, de un tiempo más lento y un baile más ajustado. En sus comienzos se utilizaban métricas como el 6/8 y 3/4, en relación con ritmos europeos como la tirana y la zarabanda.
 - Finalmente pasó del 6/8 al compás de 2/4 tomando como base el ritmo de habanera, que más adelante con la inclusión del bandoneón se desplazara al 4/4.
-

1.2. Contexto social y político.

La situación política del país va por un cambio de corriente y ambiente. Tiene lugar la federalización de la ciudad de Buenos Aires y el ascenso al poder del general Julio Argentino Roca. El país se ve encaminado hacia una revolución industrial ganadera, esto buscando la tecnicidad en sus procesos ya que, al ser una ciudad portuaria, es de carácter comercial para el país.

Debido al cambio de poderes que se da con el ascenso del general Roca, el país finaliza una batalla que mantenía con el vecino país de Paraguay, lo cual deja un usufructo de tierras en el sector pecuario y que mayormente eran desiertos al interior del país. Con el auge de Buenos Aires, la ciudad portuaria, y debido al comercio, el incremento de inmigrantes se hace cada vez mayor, llegando al año 1895 a una cifra de 3.954.911 habitantes, de los cuales casi la mitad son inmigrantes; las altas esferas de la sociedad de carácter llevan a cabo reformas de carácter político y económico incluyendo, a manera de inversión, el contrato de mano de obra extranjera. Todo ello busca que los inmigrantes que entran al país se radiquen y ubiquen en esos terrenos rurales con el fin de activar la economía en dichas tierras, más eso no se da de tal manera llevando a la aglomeración, reestructuración y crecimiento de la ciudad de Buenos Aires de manera exorbitante.

Esto causa también una serie de comportamientos sociales en el porteño. El primero fue la asimilación y dinamismo impulsado por el auge de la revolución industrial, a consecuencia de la finalización de la guerra con Paraguay. El segundo fue un aire xenófobo hacia el inmigrante,

debido a que sentía amenazados sus aires y costumbres tradicionales. En las clases altas se dio más de carácter clasista.

Se dio paso entonces entre los años 1870 y 1890 una serie de acontecimientos sociales de importancia en cuanto a esta historia de la Argentina y del tango. En 1875 ocurre la incursión del tranvía por el centro de la ciudad, también se va desplazando la comida que empieza a tener un carácter más italiano y francés, el vino y demás licores ya en su mayoría son importados al país. Además de enceres y lujos se importan las obras artísticas en cuanto al teatro y la música. Hacia el año 1886 se estrenan obras como (Otelo) de Verdi y (el buque fantasma) de Wagner, por el mismo año, como solista invitada Adelina Patti estrena (El Barbero de Sevilla) de Rossini, Al año siguiente se construye la segunda sala de la ópera y se estrena la obra Mefistófeles de Boito. Por el año 1890 empiezan a darse los conciertos al aire libre en el Jardín de la Florida.

El tango no tuvo la misma suerte que la música erudita, ya que los primeros lugares de difusión fueron las academias, cafetines y prostíbulos; todos con unas características particulares. Las academias y cafetines, frecuentadas por extranjeros, eran centros de disputas y peleas de borrachos y de músicos estafados a los cuales no se les pagaba; tenía un salón donde se ubicaba un piano, el cual no contaba con sillas pues era un lugar donde se entraba a bailar o se salía a la barra, este siempre acompañado por mujeres que solo se dedicaban a bailar. En cambio, los prostíbulos solo eran sitios en donde se tocaba la música, mas era prohibido el baile, definido por ciertas leyes. Este factor fue un determinante en que el género tardara en tener un desarrollo musical y comercial más temprano, ya que los músicos que frecuentaban estos sitios eran músicos sin una técnica conformada y con ideas musicales limitadas. Estos hechos los situamos entre los años 1880 y 1890.

1.3.Conformación y evolución de las agrupaciones.

En un periodo evolutivo de los formatos típicos del tango, en primera instancia, se encuentra que “el trio”, el cual se compone de: la guitarra, el violín y la flauta. Cabe destacar que estos no fueron los instrumentos precursores del tango, ya que la guitarra reemplazo al arpa, que, pese a su delicadeza en el sonido, su interpretación y transporte se torna en un quehacer de difícil proceder. Ahora encontramos que, por medio de los inmigrantes italianos, se conforma otro tipo de formato esta vez en forma de dupla entre el acordeón y el mandolín, los cuales fueron reemplazados por el bandoneón para el caso del acordeón y el mandolín por su registro y cualidad sonora fue desapareciendo poco a poco con la conformación de la orquesta típica

Para los instrumentos como el violín y la flauta fue un poco más complicado funcionar como dupla, ya que dependían de un tercer instrumento para poder conformar una agrupación puesto que no cuentan con una independencia instrumental como si lo consigue la guitarra, el bandoneón o el piano. El piano se consideraba un caso aparte en la conformación del trio típico ya que por pertenecer al grupo de instrumentos solistas se podía destacar por sí solo, más sin embargo este se juntaba con el violín y la flauta en locales donde contaran con un trabajo seguro, así mismo la guitarra y el violín, dejando como opcional un tercer instrumento el cual siempre variaba.

Uno de los instrumentos más característicos del género y que tuvo la relevancia correspondiente cuando empezaron a surgir las orquestas típicas fue el Bandoneón, evolución final de su antecesor “la concertina” que provenía de dos países diferentes: la alemana y la

inglesa. La alemana del autor Carl Friedrich Uhlig, y la inglesa de Charles Wheatstone variaban en que la inglesa ofrecía una misma nota en la apertura y cierre del fuelle, mientras que la alemana ofrecía dos notas por tecla, una cuando se abría y otra cuando se cerraba el fuelle. Finalmente la concertina, que evolucionó en el bandoneón, fue la alemana la cual fue modificada y presentada por el profesor de música Heinrich Band, modificando de forma un poco más rectangular el cuerpo del instrumento y acomodando sus teclas de manera diferente ofreciendo dos tipos: el primero de 56 tonos (28 botones) y el otro de 130 tonos (65 botones); finalmente para el género del tango, se construyó uno de 142 tonos y 71 botones.

Imagen 2. *Bandoneón*



Tomado de: (Arte y cultura, 2014)

Cabe resaltar que el bandoneón, prolifero de los tercetos como violín, flauta y guitarra; violín, piano, guitarra; violín bandoneón y guitarra. Este instrumento ayudó a la transición entre los tercetos, los cuartetos, el sexteto y la orquesta típica como tal; esto debido a que su sonido y su forma de interpretación están muy arraigados al género, puesto que por su dificultad interpretativa en cuanto a digitaciones y manejo de fuelle, tuvo un alto impacto en la velocidad del tango, caracterizándolo por un pulso más lento, pero añadiéndole un carácter elegante que

también se ve reflejado en su unidad de pulso y forma de acompañamiento, desplazando el ritmo y métrica característico de la habanera de 2/4, a hacer de cada corchea un pulso, llevando a la escritura del tango a un compás de 4/4 que se usa en la actualidad.

Entre los casos explícitos de bandoneonistas que incursionaron en este tipo de agrupaciones y que a su vez cofundadores de futuras orquestas tenemos a: Vicente Greco y Juan Maglio, quienes ayudaron a dar al cuarteto casi siempre conformado por violín, flauta, bandoneón y guitarra un primer paso hacia la orquesta. Otros directores y bandoneonistas que dieron paso del terceto al cuarteto fueron: Arturo Bernstein, Domingo Santa Cruz y Genaro Esposito.

Es importante mencionar al maestro Vicente Greco que, por medio de varias grabaciones con sellos como Columbia Récord y con su cuarteto bandoneón, violín, flauta y guitarra dio paso a los primeros archivos de audio de tangos, sobre todo tangos de finales del siglo XIX, Esto se evidencia en su segundo disco en donde incluye temas de su autoría y de otros autores contemporáneos como Canaro.

Es necesario explicar que el termino “Orquesta” se empezó a dar a formatos de más de 4 instrumentos, pasando al sexteto que será la forma que adoptará la “Orquesta Típica” en su conformación final, integrando el piano al formato (Esto llevado a cabo por el maestro Roberto Firpo). De tal manera: el bandoneón desplaza a la flauta y el sexteto se conforma por piano, 2 bandoneones, 2 violines y contrabajo. Eventualmente hay compositores que incluyen percusión y algún instrumento de la familia de los metales buscando sonoridades específicas. Pero no es hasta el sexteto de julio de caro, en que los roles de los instrumentos se ven claramente definidos.

Tabla 3. *Cuadro comparativo de los primeros conjuntos*

| Representantes | Características | Características |
|---|--|--|
| | | Estilo/Instrumentación |
| <ul style="list-style-type: none"> • Músico, payado-res de finales del siglo XIX. | <ul style="list-style-type: none"> • No sabían leer partitura, conocimiento de tonalidades simples. • Tocan al oído, poca habilidad técnica. | <ul style="list-style-type: none"> • Muy al estilo de la milonga campera, música para el regocijo y el baile picaresco. • Instrumentación: Violín, flauta, Arpa en algunos casos Mandolín. • Posteriormente la Guitarra reemplaza al Arpa. |
| <ul style="list-style-type: none"> • Las Casas de Baile • Piano Solista • Bandas y Rondallas • Inicios del siglo XX | <ul style="list-style-type: none"> • El tango es ejecutado solo para bailar y escuchar. • Perteneciente a los salones, cafetines y cabarets. • En su carácter clásico solista, en salones y casas de personas adineradas. • Se hace popular la música para formatos como la banda. | <ul style="list-style-type: none"> • El tango modera los afectos o acciones, algunas veces es procaz (atrevido, desvergonzado) aún no tiene carácter de canción. • Bandas musicales (municipal de policía, Banda militar). • Integradas también por |

| | | |
|------------------|--|--|
| Trio | <ul style="list-style-type: none"> • Versos difundidos de Villodo “la morocha”. • Hacia 1917 Pascual Contursi incorpora letras argumentadas como “mi noche Triste”; Carlos Gardel empieza lo que se conocerá como tango canción. • Se conforman por su facilidad de desplazamiento, debido a la facilidad de su interpretación. • El piano, desplaza finalmente a la guitarra, dejándola como en un primer momento, de acompañamiento de cantantes. • Desplazamiento de la flauta por el bandoneón. | <ul style="list-style-type: none"> Mandolinas, Bandurrias, Guitarras y Violines. • Piano Solista, que acompaña algunas veces versos de algún cantante en improvisación característica de los payadores. • Inicialmente incorporados por Violín, Flauta y Clarinete. • Aparición de la Guitarra, como acompañamiento y relleno armónico en base de ritmo de habanera. • También conformado por Violín, Flauta y Piano o Violín, Bandoneón y Piano. |
| Cuartetos | <ul style="list-style-type: none"> • Con la aparición del piano en el trio, este provee al tango de una ampliación de registro. • El bandoneón, le da un carácter más serio, apaciguado y no tan | <ul style="list-style-type: none"> • Integrados por Piano, Bandoneón, Violín, Flauta o algunas veces Guitarra. • Empieza el piano a ser el instrumento predominante |

| | |
|--|--|
| fiestero, dando paso a los tangos cantados de carácter melodioso e íntimo. | que enmarca a los demás, en cuanto a fraseo, formas melódicas y carácter con el bandoneón. |
|--|--|

Con la tabla anterior se busca organizar y comparar, lo mencionado en párrafos anteriores en cuanto a la evolución del estilo y forma de tocar, además de los formatos que fueron cambiando a través de finales del S. XIX y durante principios del S. XX. Que como se verá se mantienen los mismos ritmos ya mencionados, pero con el pasar del tiempo empiezan a tener transformaciones en su interpretación.

En cuanto a su difusión “externa” tenemos que el tango tuvo un reconocido auge en Francia en donde varios músicos fueron y tocaron en diferentes escenarios, desde cafés hasta teatros. Con esto, llegaron las grabaciones por medio del fonógrafo, las cuales fueron desplazadas posteriormente por el gramófono que permitía una mejor calidad de grabación; primero en una y luego en las dos caras del disco.

El tango se vio afectado por la primera guerra mundial, ya que los discos para su finalización y posterior comercialización eran enviados a Europa, en donde se terminaban y eran devueltos para su venta en distintos lugares y países, pero a su vez hizo que el tango fuera un consumo mucho más provechoso, ya que con la evolución y aceptación era bastante apetecido ya por diferentes grupos. Fue tal el caso que, hacia finales de 1920, el tango se empezó a incluir en obras teatrales, en las cuales se incluían tangos en sus actos, dentro de sus diferentes temáticas, como lo picaresco, lo triste o lo emotivo; esto dio paso también a que los compositores

empezaran una etapa de creación de tangos cantados, que como bien se habló anteriormente, antes eran improvisaciones de payadores o cantos en forma de prosa.

Con el siguiente cuadro comparativo de estilos se muestra cómo se fue dando, a partir del sexteto de Julio de Caro, el ordenamiento para cada instrumento dependiendo del estilo a interpretar enmarcando así la evolución del género, hasta mediados y finales del siglo XX y resaltando las mutaciones que empieza a tener el tango en su estructura, así como la evolución de los instrumentos que incorporaron en un primer momento el sexteto y posterior la Orquesta Típica de tango que se conoce.

Tabla 4. *Cuadro comparativo de estilos*

| ORQUESTA | IMPORTANCIA HISTÓRICA | CARACTERÍSTICAS | MARCACIÓN | TEMAS CARACTERÍSTICOS |
|---|--|---|---------------------------------|--|
| SEXTETO DE JULIO DE CARO (A partir de 1920) | Define las funciones de los instrumentos de la orquesta típica | Crea los siguientes recursos: * Variaciones de los bandoneones. * Contracantos de los violines. * Arrastres en la marcación rítmica hacia los tiempos 1 y 3. * Soli de bandoneones * Solos de piano | Tempo: moderato, estable. | * Tierra Querida (J. De Caro) * Boedo (J. De Caro) |
| ORQUESTA DE JUAN DE'ARIENZO (Fundada en 1935) | Precursor del furor bailable de la década del 40 | Orquesta rítmica vigorosa con contrastes dinámicos permanentes. * Bandoneones y violines tocan generalmente juntos. * Bajos del piano: staccato; contrabajo: pizzicato. * Típicos solos de violín en la cuarta cuerda, llamados <i>la vaca</i> . * Variaciones veloces tocadas staccato. Texturas: cambian por frase | Tempo: allegro, estable | * La cumparsita (G. Matos Rodríguez) * La puñalada (P. Castellanos) |
| ORQUESTA DE CARLOS DI SARLI (Fundada en 1929) | De convocatoria masiva, orquesta modelo que combina con excelencia las posibilidades rítmicas y expresivas del género | * El piano es el motor rítmico y rellena el espacio entre las frases. * Ornamentación: <i>campanitas</i> . * Bandoneones y violines tocan generalmente juntos, con predominio de estos últimos. Texturas: cambian por frases, diferenciando claramente lo rítmico de lo expresivo. | Tempo: moderato, estable. | * Comme il faut (E. Arolas) * A la gran muñeca (J. Ventura) |
| ORQUESTA DE ANÍBAL TROILO (Formada en 1937) | Por primera vez, el cantor interpreta el tema completo. Orlando Goñi (piano) realiza aporte trascendentales. Es la orquesta que canta. | Gran aporte de Goñi: marcato con una doble articulación, rítmica en la percusión armónica y ligada en los bajos. * Grandes líneas de fraseo en todas la orquesta. * Soli y solos de bandineón pausados. * Las cuerdas cantan en el registro grave, los bandoneones octavan en el agudo: flautita. Texturas: las <i>filas</i> contrastan asumiendo roles diferentes. | Tempo: allegro, cambiante. | * Sur (A. Troilo) * Recuerdos de Bohemia (E. Delfino, con arreglo de A. Galván) |
| ORQUESTA DE ALFREDO GOBBI (Fundada en 1942) | Gobbi es un verdadero compendio de recursos tanguísticos y musicales con un alto nivel expresivo. Orquesta de línea "decareana". | * Arrastres en la marcación rítmica hacia los tiempos 1 y 3. * Variaciones con inflexiones expresivas. * Solos de violín en casi todos los temas. * El piano realiza segundas menores sincopadas en el registrón grave y <i>bordoneos</i> típicos de O. Goñi. Texturas: las <i>filas</i> contrastan asumiendo los roles diferentes | Tempo: moderato, estable. | * Orlando Goñi (A. Gobbi) * Camandulaje (A. Gobbi) |
| ORQUESTA DE OSVALDO PUGLIESE (Fundada en 1939) | Lleva al extremo la enfatización de os recursos rítmicos y expresivos, sin alejarse de su conexión con la danza. | * Marcación rítmica yumba. * Expresión: se resalta cada nota de la melodía. Utilización del rubato. * Solos típicos del primer bandoneón (O. Ruggiero) y del primer violín (E. Camerano). * Solos de piano (O. Pugliese). * Acentuaciones ternarias desplazadas. Texturas: riqueza contrapuntística y cambios de texturas permanentes. Gran desarrollo armónico | Tempo: pesante, muyb cambiante. | * La yumba (O. Pugliese) * Negracha (O. Pugliese) |

| ORQUESTA | IMPORTANCIA HISTÓRICA | CARACTERÍSTICAS | MARCACIÓN | TEMAS CARACTERÍSTICOS |
|--|--|--|--|--|
| HORACIO SALGÁN (Fundó su 1ª Orquesta en 1944) | De gran refinamiento estilístico, basado en un ritmo sincopado y una expresividad elegante. Con el Quinteto Real desarrolla un alto grado de precisión en la ejecución conjunta. | <ul style="list-style-type: none"> * Marcación rítmica <i>umpa - umpa</i>. * El piano es el conductor de la orquesta. * Utiliza el contrapunto. * Incorpora la síncopa en las melodías. * Utiliza contracantos, llamados "especiales": estos nacen como melodías secundarias de alta riqueza melódica. | Tempo: ágil y estable | <ul style="list-style-type: none"> * La llamo silbando (H. Salgán) * A fuego lento (H. Salgan) |
| ASTOR PIAZZOLA (Fundó su 1ª Orquesta en 1946) | Comienza en la orquesta de A. Troilo, y conserva ese estilo en su primera orquesta solista. Luego explora los límites del género con elementos armónicos y contrapuntísticos de música clásica, y formales del jazz. Se convierte en referente de la vanguardia. | <ul style="list-style-type: none"> * Marcación "en 4", a veces yumbeada, y 3-3-2 * Realiza muy usualmente un adagio lento como Tema B. * Los solos suelen ser improvisados. * Incorpora pasajes fugados. * Introduce timbres a veces lejanos al género, como el saxo, los sintetizadores, el vibrafón y la percusión. * Desde la década del 60, su repertorio se basa en sus propias combinaciones. | Tempo cambiante: Tema A (presto) y Tema B (adagio lento). Maracción muy característica | <ul style="list-style-type: none"> * Triunfal (A. Piazzola) * Adiós Nonino (A. Piazzol) |

Tomado de: (Gallo, R. 2011).

1.2. El violín y el tango en la guardia nueva

Se observa que el papel del violín en los tríos típicos de tango comienza haciendo improvisaciones o evocando la melodía como introducción de los temas al unísono con la flauta y en algunos casos separados por intervalos de tercera. Esto en lo que compete a la guardia vieja a finales del S. XIX y comienzos del XX, un claro ejemplo del violín en este formato es destacado por el negro Casimiro Alcorta que a su vez fue un notable compositor. También se encuentran violinistas como “el pibe” Ernesto Ponzio, Enrique Saborido que también fue pianista y compositor del tango La Morocha.

Aproximadamente desde 1905, empieza la conformación de las orquestas típicas criollas que luego se conocerán solo como orquestas típicas, es un periodo donde un instrumento se reemplaza con otro como lo es la guitarra con el piano, el bandoneón y la flauta, el contrabajo con la batería. Mas es preciso recalcar que el violín nunca ha tenido hasta el momento un cambio con algún otro, enmarcando su importancia *Cantábile y noble* violinistas importantes de este periodo son Francisco Canaro, Tito Roccatagliata (violinista de la orquesta típica Select), Agesilao Ferrazano entre otros.

A partir de 1918 y hasta la década del 30, surgen como tal los sextetos conformados por dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo, que este sería la conformación y organización final de la orquesta típica. Pero fue el sexteto de Julio de Caro el que marco la evolución del tango actual, por su influencia a músicos de la década del 40 como se menciona en la tabla anterior. Otros sextetos importantes fueron por ejemplo el de Cayetano Puglisi, Carlos Marcucci, y Luis Petrucelli, destacan dos muy importantes que fueron dirigidos por el violinista Francisco Canaro, en el primero contaba con Hugo Baralis como segundo violín y a Aníbal Troilo en el primer bandoneón, en el segundo sexteto aun contaba con Troilo, pero ahora como segundo violín tenía a Alfredo Gobbi.

El observar estos nombres de peso pertenecientes y de gran aporte al género enmarca que la influencia fue bastante amplia sobre todo por el violinista Elvino Vardaro o “Vardarito”, como le decían. Es partir de estos sextetos y sobre todo el del maestro Julio de Caro, donde el rol del violín en el tango es definido desde el punto de vista de articulación, la expresión y la incorporación de efectos de percusión.

Ya en la década del 40, que es el mayor auge del tango en donde el sexteto abre paso a la orquesta típica, la cual para reforzar su tamaño y cuerpo sonoro integra a la fila de cuerda más

violines, viola y cello, también incluye bandoneones en menor cantidad. Este es el periodo más prolifero para el tango donde se abre paso por toda la Argentina en diferentes escenarios y en su difusión, se observa también que en cada orquesta se encuentra un violinista solista de renombre por ejemplo para la orquesta de O. Pugliese está Enrique Camerano, para la orquesta de C. Di Sarli, Roberto Guisado, David Díaz en la orquesta de A. Troilo, esto por mencionar unos cuantos, el ya mencionado Elvino Vardaro el cual paso por orquestas de compositores ya mencionados, cabe mencionar que Alfredo Gobbi también tuvo su orquesta propia la cual no conto con un numero de grabaciones tan alta como las demás, pero suficientes para enmarcarlo como uno de los nombres más importantes del tango.

Durante la década del 50 se enfatizan aún más los estilos, surgen otros músicos que buscan llevar al tango de una música meramente del baile y el canto a una música de concierto, ejemplo de este Enrique M. Francini, violinista, arreglista y director de sus agrupaciones. A su vez, Elvino Vardaro aliado con Astor Piazzolla, arreglista de Aníbal Troilo mientras estuvo en su orquesta, conformaron así uno de los primeros conjuntos Vanguardistas de la época. En la década del 60 al 90 el género tuvo una decaída bastante grande, ya que llego al punto en que no pudo competir con la música comercial que bombardeaba la argentina, como el rock and roll, el blues y el jazz en general por mencionar algunos.

Uno de los pocos músicos del género que pudo contrarrestar un poco el retroceso fue Leopoldo Federico, con su orquesta y la conformación del sexteto mayor. Mas sin duda el mayor exponente de tango de esta época es el bandoneonista Astor Piazzolla, que tuvo gran aceptación internacional y posterior nacional, ya que impuso de cierta manera su estilo propio dándole un toque diferente desde sus composiciones, la utilización de la guitarra eléctrica y su inconfundible uso del 3+3+2, dan a este compositor características básicas de su estilo y forma de interpretar su

música. Algunos de los violinistas que compartieron con Piazzolla fueron Simón Bajour, Elvino Vardaro, Antonio Agri, padre del también violinista Pablo Agri.

En la actualidad destacan agrupaciones como “El arranque”, Astillero, Ramiro Gallo quinteto, Orquesta Escuela Emilio Balcarce, entre muchas otras que quedan sin mencionar, pero que están conformadas con músicos como los son el violinista Ramiro Gallo, autor del método “El violín en el Tango”, otro músico a resaltar es el violinista Javier Weintraub, autor de los “Caprichos Tangueros”, siendo estas composiciones para violín solo tomadas de referentes del tango y académicos.

Capítulo 2

2.1. Alfredo Gobbi

2.1.1 Su niñez y adolescencia.

Alfredo Julio Floro Gobbi Nace en Paris, Francia el 14 de mayo de 1912, descendiente de Alfredo Julio Gobbi y Flora Rodríguez, ambos cantores de tango que hicieron parte de diferentes compañías de circo y teatro viajando a diferentes lugares del mundo como España, Estados Unidos y Paris. Poco tiempo después de su nacimiento la familia Gobbi se traslada a la ciudad de Buenos Aires donde se radican durante toda esta primera etapa.

Sus primeros indicios musicales se radican hacia la edad de seis años, donde por medio de un armonio intenta reproducir melodías a oído, es también por esta edad que inicia sus estudios en

piano. Ya hacia la edad de diez años su padre le obsequia un violín y lo inscribe en el conservatorio Falari, donde ingresa como estudiante del profesor Natalio Cartini.

Hacia la edad de los trece años estrena su primer trio con Bandoneón y Guitarra, en bailes formales, a los dos años siguientes ofrece recitales de violín en el salón “Príncipe Jorge” y toca tangos en un café de la calle Villa Ortúzar, además de esto Alfredo Gobbi también se desempeñó como “Canillita” vendiendo periódicos y revistas en un puesto cerca a su casa. Además de esto su otro pasatiempo y uno de los más importantes fue escuchar al sexteto de Julio de Caro, el cual para esa fecha ya contaba con grabaciones las cuales escuchaba una y otra vez, intentando imitar los efectos y cantos del violín que escuchaba del maestro Julio de Caro. Al poco tiempo el sexteto del maestro Julio de Caro se estaba presentando en vivo en el “Select Lavalle”, funciones a las que no faltó para poder observar de primera mano la forma de tocar del maestro.

2.1.2 Su paso por las orquestas.

Hacia el año 1926, Alfredo Gobbi deja sus trabajos de infancia para integrar su primera orquesta en dirección del maestro Antonio Lozzi, entre los años 1927 y 1929 el maestro Gobbi pasa por cerca de seis orquestas diferentes como la de Roberto Firpo, el bandoneonista Carlos Trigal y el guitarrista Mario Pardo entre algunas otras. En el año de 1929 abandona casi un año el violín por ser pianista solista en las matinés del “Metropol”. Es preciso señalar que todos estos músicos de tango en su mayoría también hacían la música de las películas del cine mudo en vivo.

En 1930 Alfredo Gobbi conforma un trio con su amigo el pianista Orlando Goñi y el Bandoneonista Domingo Triguero, para ese mismo año se produjo su ingreso al sexteto de Elvino

Vardaro y Osvaldo Pugliese el cual tuvo una duración de aproximadamente un año, ya que en 1931 este sexteto se disuelve por la llegada del cine con sonido, ya que era una fuente de trabajo estable. Alfredo Gobbi y Osvaldo Pugliese deciden mantener el sexteto y debido a la falta de trabajo, deciden emprender una gira por el interior del país más lastimosamente al regreso de sus presentaciones el sexteto se disuelve por la poca afluencia laboral.

Después de todos estos cambios conforma orquestas donde se reencuentra con Orlando Goñi y se junta por primera vez con el Bandoneonista Anibal Troilo, para llevar a cabo presentaciones en el café “Buen Orden” y en el cine “Garay. después de finalizar su contrato son llamados con Osvaldo Pugliese por la emisora LS2, donde se dedican a hacer grabaciones del dúo Violín y Piano, programa que no duro mucho por parte de los organizadores.

Entre los años 1938 y 1941 Alfredo Gobbi integra la orquesta del Bandoneonista Pedro Laurenz, la nómina de la orquesta era la siguiente: Bandoneones Pedro Laurenz, y los hermanos Armando y Alejandro Blasco, Osvaldo Pugliese en el piano, Vicente Sciarreta en el contrabajo y José Niezow y Sammy Friedhental. Caracteriza que todos los músicos que conformaban esta orquesta pidieron al maestro Gobbi que se encargara de la dirección musical, pues todos consideraban al maestro una autoridad de peso por sus conocimientos en el tango.

2.1.3 Su orquesta, compositor y director.

Para el año de 1942, se dispone a conformar una orquesta bajo su nombre, para debutar en el cabaret “San Souci” situado en la calle corrientes, con esta orquesta también se estrenó en la radio LR1 en el año 1945 para luego dedicarse a su historial discográfico con los sellos RCA

Víctor y posteriormente el sello Orfeo. Su orquesta se conformó por: Bernardo Germiro y Antonio Blanco en Violines, Juan Oliviero en el Piano, Deolindo Casaux, “Toto” D’ mario, Ernesto Rodríguez y Mario Demarco en Bandoneones, Juan Jose Fantini en el Contrabajo y como vocalistas Walter Cabral y Pablito Lozano. Para 1947 empieza las grabaciones de su material musical y del único que se registra completo con el sello Víctor durante diez años y el sello Orfeo con el cual duro siete años, se registran 76 grabaciones con el sello Víctor y 6 con el sello Orfeo para un total de 82 temas instrumentales y cantados.

Un punto a resaltar sobre su discografía es la aparición de tangos como “A Orlando Goñi”, El Andariego y Redención como comenta Cassinelli, R. (1980) “De “*Apuntes de Tango*”, editado por “*El club de la guardia Nueva*”, en febrero de 1968, extraemos la siguiente nota: “*Aunque la mayoría de las obras de Alfredo Gobbi no han alcanzado gran difusión, su lista no es escasa y dentro de ella figuran paginas memorables, tales como Orlando Goñi, El Andariego y Redención.*”

En cuanto a su personalidad y dirección musical destacan características muy particulares como lo son su vibrato de carácter pequeño, expresivo y constante fue lo que lo llevo al título del “violín romántico del tango” además de otra serie de elementos como lo son el uso de pequeños portamentos de descendencia Decareana; hay que añadir otra serie de elementos a nivel general de su música y es la ubicación precisa de los solos instrumentales y la utilización de la orquestación en pro de estos. Se denotan características como un tiempo lento o moderado bien marcado, el tratamiento de la sincopa y el rubato combinado con una especial utilización de matices variables a cada propósito.

Por ultimo cabe mencionar que el maestro Gobbi, destaca que para la conformación de sus agrupaciones no siempre contaba con músicos con conocimientos profesionales, pues

resaltaba su facilidad de comunicación en cuanto a lo que el tango se refiere, por esto y hechos mencionados anteriormente consideraban al maestro Alfredo Gobbi como uno de los músicos más conocedores del Tango, a pesar de que su formación musical no fue de un carácter académico, se puede apreciar que su tratamiento musical es rico en variedad y se ajusta armoniosamente a su expresividad y multiplicidad rítmica. Siendo un poco más de 30 años de carrera musical dedicada al tango, realiza su despedida dirigiendo por última vez en 1962 desde el piano un quinteto en la confitería “Siglo XX” para luego despedirse el 21 de mayo de 1965 por última vez.

2.2. Análisis musical

Tomando como referencia el libro titulado *LA ORQUESTA TIPICA “MECANICA Y APLICACIÓN DE LOS FUNDAMENTOS DEL TANGO*, del autor Julián Peralta, que representa un esquema de análisis para este género en particular donde expone un orden desde la forma musical general, continuando con las formas y parámetros de la melodía, seguido por lo que él denomina acompañamientos que comprende a las formas de marcación divididas en marcato y sincopa aplicados en el tango.

Cabe señalar que no se tomaran todas las características, variaciones y/o ejemplos que en este material se presentan, como los son células rítmicas frecuentes, tipos de melodía, tipos de marcación generales entre otros, ya que es preciso recordar que los elementos de esta índole se verán mediados por el análisis de las presentes obras a analizar, para una mejor claridad se explicaran uno a uno todos los elementos que son necesarios para este análisis. Sin embargo, si se

tendrá en cuenta la utilización de algunos elementos adicionales que no se vean explícitos a partir del análisis específico a las obras, para el posterior desarrollo de los ejercicios.

El presente análisis es una conjunción de lo que se encuentra escrito en el papel y lo que se puede apreciar a partir del audio, es necesario decir que el estilo de Alfredo Gobbi, se caracteriza por ser de la línea Decareana, este influenciando a músicos como Dárienzo y Disarli.

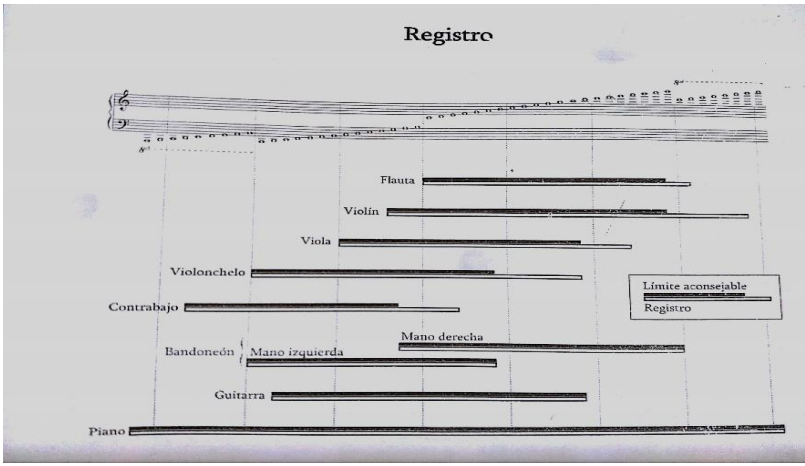
2.2.1 Desde lo formal

Se enfocará en el análisis de la estructura que compone a cada uno de los tangos a analizar dentro de los valores de parte, frase, semifrase, donde también se tendrán en cuenta como lo llama (Peralta, 2008) “Apéndices”; en estos se encuentran tres tipos: las introducciones, los puentes y las codas.

En este punto del análisis se procederá a anexar los scores correspondientes de las obras a analizar además de una tabla que permita el mejor entendimiento de cada análisis. La acomodación de los instrumentos de los dos tangos a analizar es la misma, conformada por: Violín 1, 2, y 3, Viola, Violonchelo, Bandoneones 1, 2 y 3, Piano y Contrabajo.

(Se recomienda que, para una mejor visualización de los ejemplos aquí presentados, se consulten en la sección anexos los scores correspondientes a cada tango).

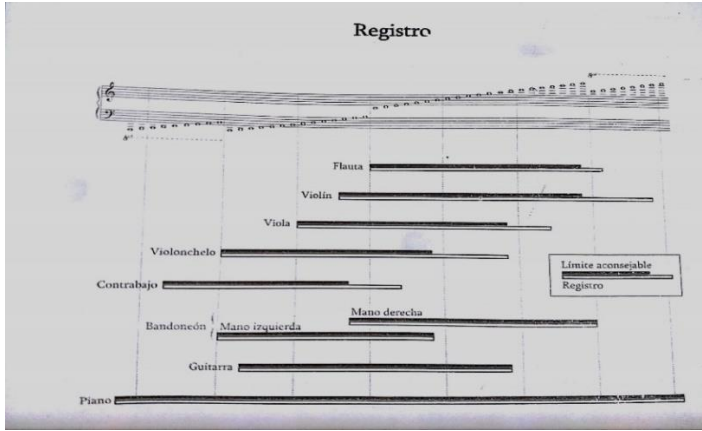
Tabla 5. *Análisis de forma: El Andariego*

| ANÁLISIS ESTRUCTURA | |
|--|---|
| Autor: ALFREDO GOBBI | |
| Título de la composición: EL ANDARIEGO (1950) | |
| Compañía discográfica: RCA Víctor | |
| Lidero o solista: ALFREDO GOBBI | |
| Instrumentos solistas: Violín, Bandoneón. | |
| Tempo: | |
| Tonalidad: | Cm |
| Armonía predominante: | Cm-G7 / Cm-Fm-G7 / (V/V) / iib-viib / |
| Orquestación: | <p>Es preciso decir que en las obras analizadas no se contó con la flauta en la instrumentación.</p> <p>Imagen 3. <i>Registro: El Andariego</i></p>  <p style="text-align: right;"><i>Imagen tomada de (Peralta, J., 2008, p 143)</i></p> |
| Efectos: | Tambor, Guitarrita |

| | | | |
|-------------------|--|--|--|
| Apéndices: | Introducción: compas 1-4 | | Puente: compas 41 |
| Parte: | Primera parte del compás: 5- 20. | Segunda parte del compás 21- 40. | Tercera parte del compás 42 al 56. |
| Frases: | Primera frase de 8 compases del 5 al 12. Segunda frase del compás 13 al 20. | Primera frase del compás 21 al 32. Segunda frase del compás 32 al 40. | Primera frase del compás 41 al 48. Segunda frase del compás 49 al 56. |

Tabla 6. *Análisis de forma: Redención*

| ANÁLISIS ESTRUCTURA |
|---|
| Autor: ALFREDO GOBBI |
| Título de la composición: REDENCION (1955) |
| Compañía discográfica: RCA Víctor |
| Lidero o solista: ALFREDO GOBBI |
| Instrumentos solistas: Violín, Bandoneón. |

| | | | |
|---|---|---|------------------------------------|
| Tempo: | | | |
| Tonalidad: | F#m | | |
| Armonía predominante: | F#m-C#7 / F#m-Bm-C#7 / (II-V) / (V/V) / iib-viib / | | |
| Orquestación: Es preciso decir que en las obras analizadas no se contó con la flauta en la instrumentación. | <p>Imagen 4. <i>Registro: Redención</i></p>  <p>Imagen tomada de: (Peralta, J., 2008, p 143)</p> | | |
| Efectos: | N.A | | |
| Apéndices: | Coda: del compás 69 al 76. | Puente: compas 25 al 26 / 39 al 42 / 48 al 52 | |
| Parte: | Primera parte del compás: 2-17. | Segunda parte del compás 18-34. | Tercera parte del compás 35 al 52. |
| Frases: | Primera frase de 8 compases del 2 al | Primera frase del compás | Primera frase del |

| | | | |
|--|--|--|--|
| | 9. Segunda frase comprendida del compás 10 al 17. | 18 al 25. Segunda frase comprendida el compás 27 al 34. | compás 34 al 39. Segunda frase del compás 43 al 48. |
|--|--|--|--|

Como se puede apreciar a partir de las tablas existen características similares en la conformación estructural de los tangos analizados, pues constan de tres partes además de una reexposición de la primera parte (1 prima) con una variabilidad sobre todo en lo que compete a la segunda frase que se compone de un solo o variación, esta última también se puede ver representada como un final como sucede en el andariego.

También se pudo apreciar en este análisis que las semifrases son de un carácter variable, puesto que en algunas partes se presentan de manera regular, por ejemplo, en la parte uno y dos de redención; también de forma irregular como en la segunda parte de andariego y la tercera parte de redención.

2.2.2 Desde la melodía

Es importante tener en cuenta que para distinguir los dos diferentes tipos de melodía se debe partir de la forma en la que está escrita la misma; para ello se tiene como base la articulación y escritura de ligaduras acorde al tipo de melodía, para ser más claros se expondrán ejemplos de estas a continuación.

- **MELODIA EXPRESIVA**

Este tipo de melodía destaca los tiempos fuertes o acentos métricos de la unidad de compas en la que se encuentre, además de esto su principal característica es su forma cantada que puede verse reflejado en un movimiento rítmico suelto, como también en la utilización de ligaduras de frase además de las de duración.

Imagen 5. *Ejemplo 1: El Andariego compases 21-24*

The image displays a musical score for measures 21-24 of the piece 'El Andariego'. The score is arranged in a system with the following parts:

- Vln. 1-4:** Violin parts. Measures 21-24 show melodic lines with various articulations and dynamics. Measure 21 includes an *arco* marking and an accent (>). Measure 22 features a *6* (sesta) marking.
- vla:** Viola part, following a similar melodic line to the violins.
- vc:** Violoncello part, providing a bass line with a prominent melodic phrase in measure 22.
- Bnd. 1-3:** Piano accompaniment. Measures 21-24 show chordal textures. Measure 21 includes *A7* and *Cdim7* markings. Measure 22 features a *6* marking.
- Pno:** Piano part, showing a complex melodic line with a *x* marking in measure 21 and a *6* marking in measure 22.
- cb:** Contrabasso part, providing a low-frequency bass line.

Additional markings include *Fm* and *B7* in the piano part at the end of measure 22, and various dynamic and articulation symbols throughout the score.

Imagen 6. Ejemplo 2: Redención compases 16-22

The image displays a musical score for measures 16 through 22 of a piece titled "Redención". The score is arranged in a system with multiple staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo/mood is marked "(Piano)".

The instruments and parts included are:

- Violines I y 4**: Violins I and IV, starting at measure 16.
- Vn. II°**: Violins II, starting at measure 16.
- Vn. III°**: Violins III, starting at measure 16.
- Va.**: Viola, starting at measure 16.
- Band. I°**: Band I, starting at measure 16.
- Band. II°**: Band II, starting at measure 16.
- Band. III°**: Band III, starting at measure 16.
- C.B.**: Cello/Bass, starting at measure 16.

Dynamic markings include "(Piano)" and "Tutti". The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The notation includes various articulations such as accents and slurs.

Así mismo se encuentra un tipo de fraseo para este tipo de melodías, que buscan acentuar el primer o tercer tiempo del compás, permitiendo así variaciones rítmicas interpretativas que dan lugar al reconocimiento del estilo musical.

Imagen 7. Ejemplo 1: Andariego compases del 25 al 31

The image displays a musical score for measures 25 to 31 of the piece 'Andariego'. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- String Section (Vln. 1-4, Vla., Vcl.):** Each part begins with a dynamic marking of *f* (forte) at measure 25. The first measure of each part is marked *dim.* (diminuendo), leading to a *pp* (pianissimo) dynamic by measure 26. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes with accents on the first and third beats of the measure.
- Woodwind Section (Bnd. 1-3):** Each part begins with a dynamic marking of *f* at measure 25. The first measure is marked *dim.*, leading to a *p* (piano) dynamic by measure 26. The woodwinds play a melodic line with accents on the first and third beats.
- Piano (Pno.) and Cello/Double Bass (Cb.):** Both parts begin with a dynamic marking of *f* at measure 25. The first measure is marked *dim.*, leading to a *pp* dynamic by measure 26. The piano part features a complex rhythmic accompaniment with many beamed sixteenth notes.

The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The notation includes various dynamic markings (*f*, *pp*, *p*, *dim.*) and accents throughout the measures.

Imagen 8. *Ejemplo 2: Redención compases 27 al 30*

The image displays a musical score for measures 27 to 30 of a piece titled 'Redención'. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Violines I y II:** Violins I and II staves, showing melodic lines with various articulations and phrasing.
- Vn. III°:** Violin III staff, providing a supporting melodic line.
- Vn.:** Viola staff, with a melodic line.
- Vcllo.:** Violoncello staff, with a melodic line.
- Band. I°:** First Band staff, featuring a rhythmic accompaniment with a bass line and a treble line. Chord symbols (Bm, E7, A, F#7, Bm) are indicated below the staff.
- Band. II°:** Second Band staff, with a similar rhythmic accompaniment and chord symbols.
- Band. III°:** Third Band staff, with a similar rhythmic accompaniment and chord symbols.
- C.B.:** Contrabajo (Double Bass) staff, providing a steady bass line.

The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Existen otras variables de este tipo de fraseo como la acomodación de ritmos atrecillados, que algunas veces no están escritos, si no que eran acomodados en los ensayos de las orquestas.

Existe una categorización básica del fraseo en el tango

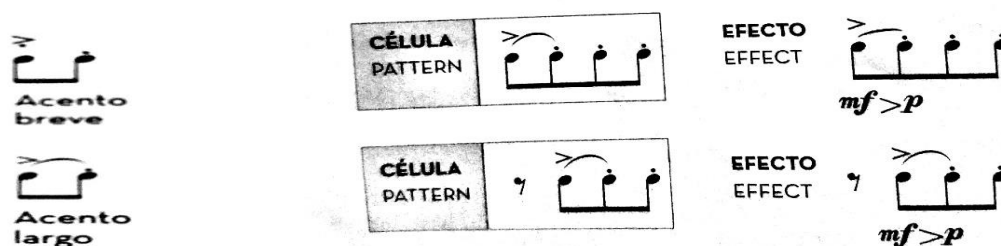
Resalta dentro de este estilo, la clara utilización y fraseo de las melodías expresivas y rítmicas respectivamente, además de la utilización de una textura en bloque y cruzada, esto representado en tuttis rítmico-melódicos en bloque, como también cruzados por ejemplo entre Violines y Bandoneones, con textura se refiere a la densidad de la orquestación según (Peralta, J., 2008).

- MELODIA RITMICA

En este tipo de melodía su principal característica es la recurrencia de la articulación staccato, además de despojarse de cualquier sentido cantado. Este tipo de melodía también se compone de diferentes variedades de articulación como la suelta, ligada y con arrastre.

Así mismo como la melodía expresiva busca acentuar los tiempos uno y tres, la melodía rítmica también se compone de inicios téticos y acefalos escritos con acentuación en la primera corchea acorde al inicio de cada melodía.

Imagen 11. *Ejemplo 1: célula motivica del inicio de frase*



Tomado de: (Ramiro, 2011, p 17-19)

A continuación se ejemplificará la melodía rítmica suelta, este tipo de melodías busca la acomodación y dirección del arco en que los acentos ya sean tiempos fuertes o débiles, queden hacia abajo y los puntos hacia arriba, estos últimos pueden que se agrupen en más de dos o tres corcheas en la misma dirección. Aunque en algunos casos también se pueden presentar acentos con dirección ascendente.

Imagen 12. *Ejemplo 1: Andariego compases del 32-35*

The image displays a musical score for the piece "Andariego" from measures 32 to 35. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Violins:** Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Violin 3 (Vln. 3), and Violin 4 (Vln. 4).
- Violas:** Viola (vln. 4).
- Cellos:** Cello (vc).
- Horns:** Horn 1 (Horn. 1), Horn 2 (Horn. 2), and Horn 3 (Horn. 3).
- Trombones:** Trombone (Tbn.).
- Double Bass:** Double Bass (cb).

The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and accents. The Horn 3 part includes chord symbols: D7, G7, Cm, CmB7, and D7/A. The Double Bass part includes a dynamic marking of mf at the end of measure 35.

Imagen 13. Ejemplo 2: Redención compases 34 al 38

The image displays a musical score for measures 34 through 38. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Violines I y II**: Violins I and II, sharing a staff.
- Vn. III^o**: Violin III.
- Vn. IV^o**: Violin IV.
- Band. I^o**: Piano I, including both treble and bass staves.
- Band. II^o**: Piano II, including both treble and bass staves.
- Band. III^o**: Piano III, including both treble and bass staves.
- C.B.**: Cello/Bass, including both treble and bass staves.

The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piano parts (Band. I^o, II^o, III^o) feature a consistent harmonic progression of chords: C7, F#m, E7, and A, which are indicated by chord symbols above the bass staves.

Se puede apreciar el arrastre a la corchea en el ejemplo 1 al comienzo de la frase, observando también la acentuación del contratiempo dentro de la melodía en el compas 2, tercer pulso. En comparación del ejemplo 2 el cual expone el acento a las tres corcheas al inicio de la frase en el compas 34 y acentuación de la sincopa en el siguiente compas; se puede definir claramente un patrón rítmico recurrente y un direccionamiento de arcos de igual medida.

Para el siguiente ejemplo se colocaran melodías ligadas que a su vez presentan acentos ya sea al primero y tercer tiempo como también al segundo y cuarto tiempo.

Imagen 14. *Ejemplo 1 el andariego compases 10-13*

The image displays a musical score for measures 10 through 13 of a piece. The score is arranged in a system with six staves. The top two staves are for Violins 1 and 2. The next two staves are for Violins 3 and 4. The fifth staff is for Viola, and the sixth staff is for Cello. Below these are three staves for Horns 1, 2, and 3. The bottom two staves are for Bassoon and Double Bass. The music is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *mf*. The Horns part includes chord symbols *D* and *Fm*. The Double Bass part includes a *tr* (trill) marking. The page number *-2-* is centered at the bottom.

Imagen 15. *Ejemplo 2 redención compases 56-60*

This page contains a musical score for measures 56 through 60. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Violins I y 4**: Violin I and IV staves.
- Vn. II**: Violin II staff.
- Vn. III**: Violin III staff.
- Vla.**: Viola staff.
- Band I**: Trumpet I and II staves. Chord markings *G7*, *C7*, and *F#m* are placed above the staff.
- Band II**: Trumpet III and Horn I staves. Chord markings *G7*, *C7*, and *F#m* are placed above the staff.
- Band III**: Trumpet IV and Horn II staves. Chord markings *G7*, *C7*, and *F#m* are placed above the staff.
- C.B.**: Cymbal and Bass Drum staff.

The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

De los ejemplos anteriores se puede observar la acentuación de tiempos 1 y 3 del compás, característica usual en el tango que se puede tener variaciones como lo es el acento a la segunda mitad de uno de los cuatro pulsos del compás, esto se puede observar más claramente en el segundo compás del ejemplo 1 y cuarto compás del ejemplo 2.

Se observa que el estilo de Alfredo Gobbi tiene una particularidad y es que en los dos tangos analizados contiene un solo de violín explícito, además de contar también con un solo de bandoneón en “El Andariego”. Se resalta la acentuación de los tiempos 1 y 3 del compás, así como también se encuentra la acentuación cruzada en los tiempos 2 y 4 del compás.

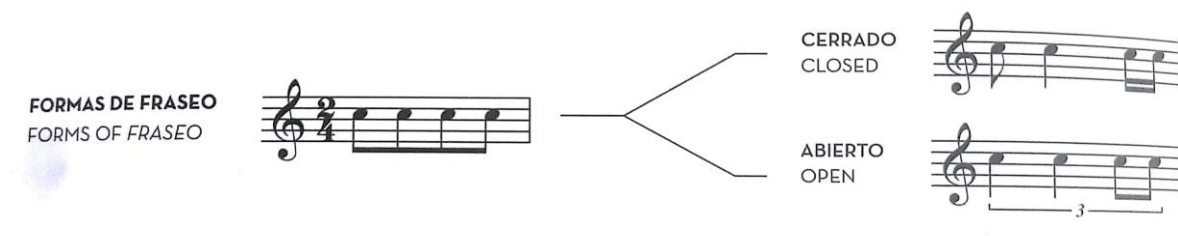
2.2.3 Formas de fraseo

Dentro del tango se encuentran dos formas básicas de fraseo: el fraseo abierto y el fraseo cerrado, los cuales juegan con la intensidad rítmica dentro del compás especialmente a lo que respecta con los tiempos tres y cuatro del mismo, ya que se tienden a utilizar hacia los finales de frase.

Como lo indica su nombre cada forma de fraseo tiene que ver con la forma de agrandar o encoger el espacio rítmico que se encuentra en esos pulsos en específico; en lo que al fraseo abierto respecta busca que el movimiento rítmico no sea tan intenso permitiendo un mayor espacio entre figuras, provocando casi que un tresillo en diferentes agrupaciones rítmicas.

Por el contrario, el fraseo cerrado busca que el espacio rítmico entre los pulsos tres y cuatro sea más estrecho, con esto se busca que haya un mayor movimiento rítmico entre los pulsos generando una carga rítmica más grande, a continuación, se muestra un ejemplo de cada tipo de fraseo.

Imagen 16. *Fraseo abierto y cerrado.*



2.2.3 Desde los modelos de marcación

Los modelos de marcación se dieron a partir de las formas de acompañamiento de cada estilo y forma del tango como lo fueron las diferentes orquestas típicas como pugliese, troilo, gobbi entre muchas, como los tangos canción, vals, milonga etc. Es por esto que los modelos de marcación también tienen que ver con el tratamiento melódico y refuerzo del mismo, mas cabe aclarar que solo se expondran los que aquí se encuentren reflejados.

- **MARCATO**

Este modelo de marcación es el más utilizado por todas las orquestas típicas, además de sus diferentes clasificaciones como los son el marcato en cuatro, marcato en uno y tres o también conocido marcato en dos y por último el marcato invertido que consiste en marcar los tiempos dos y cuatro de cada compás; hay que tener en cuenta que estas variables se pueden presentar con arrastre y sin el, así como para cualquier modelo de marcación.

En los modelos de marcacion se puede encontrar una variante que radica en la acentiacion desplazada de cualquiera de los cuatro pulsos del compas, esta se puede presentar de forma tutti o por secciones.

A continuación se ejemplificaran los diferentes tipos de marcato.

2.2.3.1 *Marcato en cuatro*

En las obras analizadas no se encontró ningún ejemplo de este modelo, sin embargo se explicara puesto que en general dentro del tango es uno de los modelos mas antiguos y utilizados dentro de las primeras orquestas y estilos acentuando los cuatro pulsos del compas.

Imagen 17. *Marcato en cuatro*



Tomado de (Gallo, R., p.86)

2.2.3.2 *Marcato en dos*

El marcato en dos o tambien conocido como marcato en uno y tres, ya que acentua esos pulsos especificos del compas, esto se observa desde el tratamiento ritmico del tango y se puede encontrar en melodias tanto de tipo melodico como de tipo ritmico.

Imagen 18. *Marcato en dos. Ejemplo 1 el andariego compases 32-35*

The image displays a musical score for a piece titled "Marcato en dos. Ejemplo 1 el andariego compases 32-35". The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Vln. 1, 2, 3, 4:** Violin parts, each with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat major/D minor).
- via:** Viola part, with an alto clef and a key signature of two flats.
- ve:** Violoncello part, with a bass clef and a key signature of two flats.
- Bnd. 1, 2:** First and second bassoon parts, each with a bass clef and a key signature of two flats.
- Bnd. 3:** Third bassoon part, with a bass clef and a key signature of two flats.
- Pno.:** Piano part, with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of two flats.
- cb:** Contrabass part, with a bass clef and a key signature of two flats.

The score covers measures 32 to 35. The key signature is two flats (B-flat major/D minor). The time signature is 2/4. The tempo/mood is "Marcato". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The bassoon part (Bnd. 3) includes the following chord symbols:

| Measure | Chord Symbols |
|---------|---------------|
| 32 | - |
| 33 | D7, G7 |
| 34 | Cm, CmB7 |
| 35 | D7/A |

Imagen 19. *Marcato en dos. Ejemplo 2 Redención compases 56-60*

The image displays a musical score for measures 56 through 60 of a piece titled "Redención". The score is arranged in a system with multiple staves. The top staff is for Violines I y II, followed by Vn. II, Vn. III, and Va. The middle section contains three staves for the Band, labeled Band. I, Band. II, and Band. III. The bottom two staves are for the C.B. (Cello/Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a marcato (marked) tempo and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The Band parts include chord changes: G7, C7, and F#m. The C.B. part includes a double bar line with a repeat sign in measure 57.

2.2.3.3 Marcato invertido

El marcato invertido busca la acentuación de los tiempos dos y cuatro del compás haciendo un balance en cuanto a la superposición de modelos de marcación pues se puede encontrar que una de sus formas es utilizar los modelos de marcación por secciones como se observa en el siguiente ejemplo mientras que el piano y contrabajo además de la mano izquierda de los bandoneones acentúan los tiempos uno y tres. Las cuerdas y mano derecha de los bandoneones acentúan los tiempos dos y cuatro del compás.

Imagen 20. *Marcato invertido. Ejemplo 1 El andariego Compases 7 al 10*

The image displays a musical score for measures 7 through 10 of the piece 'El andariego'. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and parts shown are:

- Vln. 1, 2, 3, 4:** Violins, with various notes and rests.
- vla:** Viola, with notes and rests.
- vc:** Violoncello, with notes and rests.
- Bnd. 1, 2, 3:** Bandoneons, with notes and rests. Chord symbols (Fm, G7, Cm, D) are written above the staves.
- Pian.:** Piano, with notes and rests.
- cb:** Contrabajo (Double Bass), with notes and rests.

The score illustrates the 'Marcato invertido' technique, where the piano and double bass emphasize the first and third beats, while the strings and the right hand of the bandoneons emphasize the second and fourth beats.

Imagen 21. *Marcato invertido. Ejemplo 2 Redención compases 72 al 76*

The image displays a musical score for a piece titled "Marcato invertido. Ejemplo 2 Redención compases 72 al 76". The score is written for a full orchestra and includes the following parts:


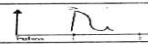

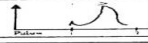





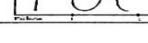
- Violines I y 4**: Violins I and IV
- Vn. II^o**: Violin II
- Vn. III^o**: Violin III
- Va.**: Viola
- Band. I^o**: Flute I
- Band. II^o**: Flute II
- Band. III^o**: Flute III
- C.B.**: Clarinet Bass

The score is in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. It begins at measure 65. The tempo is marked *(Piano)*. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the woodwind and string parts. The score is divided into systems, with measures 65-72 on the first system and measures 73-76 on the second system. The notation includes various dynamics, articulation marks, and phrasing slurs.

2.2.3.4 Sincopa

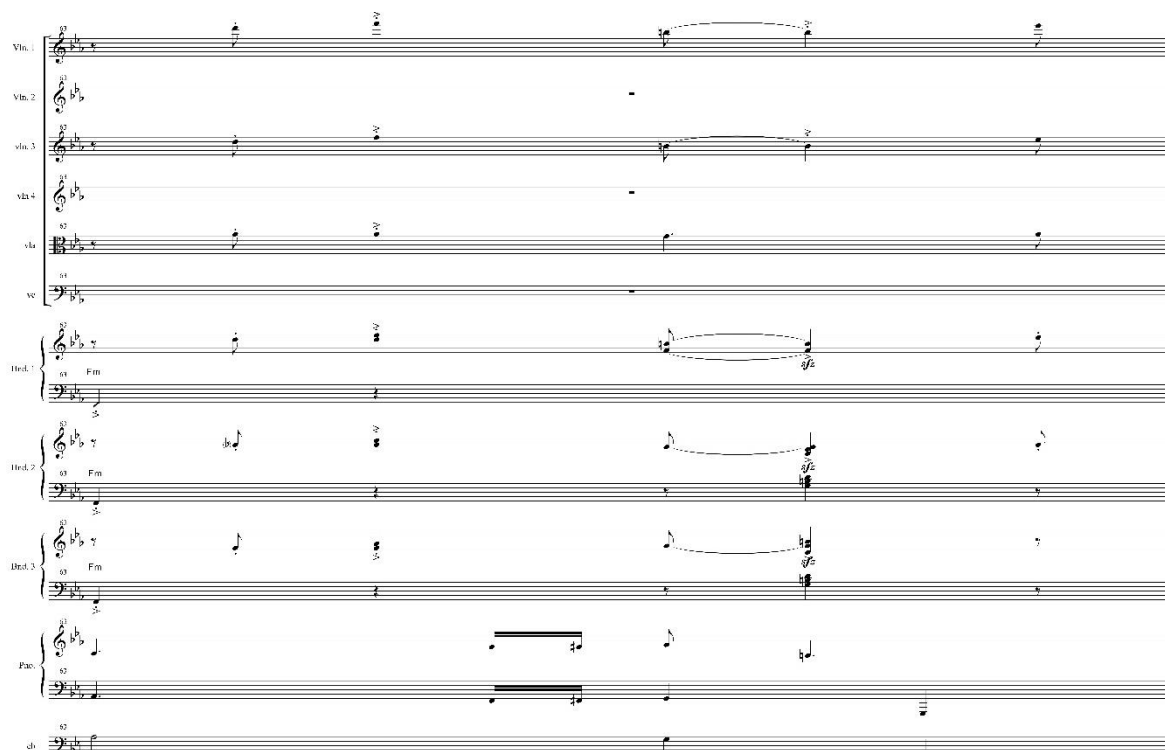
Este modelo de marcación también se compone de diferentes vertientes, empieza en una motivo acefalo con arrastre y sin arrastre. Para mayor detalle en el siguiente cuadro se visualizan los modelos de marcación mencionados.

Imagen 22. *Sincopa*

| | | | |
|--|---|--|--|
| Acento a tierra sin arrastre |  |  | Sin arrastre |
| Acento a contratiempo sin arrastre |  |  | Sin arrastre |
| Acento a tierra con arrastre |  |  | El arrastre crece desde la nada hasta el acento del pulso uno |
| Acento a contratiempo con arrastre |  |  | El arrastre comienza acentuado, el pulso uno se articula sacado |
| Acento a contratiempo con arrastre (variante) |  |  | El arrastre comienza acentuado, pero el pulso uno no se articula |

Tomado de: (Peralta J., 2008, p. 71)

Imagen 23. *Sincopa. Ejemplo 1: El Andariego: compas 63*



The image shows a musical score for measures 63, 64, and 65 of the piece 'El Andariego'. The score is arranged in systems, each containing multiple staves for different instruments. The instruments listed are Violin 1, Violin 2, Violin 3, Violin 4, Viola, Violoncello (Cello), Flute 1, Flute 2, Flute 3, Piano, and Double Bass. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score features a syncopated melody with a fermata over the second measure of each system. The piano part includes chord markings such as Fm and G7.

Imagen 24. *Sincopa. Ejemplo 1: Redención: compas 63*

The image displays a musical score for measures 63, 64, and 65. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Violins I y IV, Vn. II°, Vn. III°, Va., Vb., Band I° (Trumpets and Trombones), Band II° (Saxophones), Band III° (Saxophones), and C.B. (Cello and Double Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 63 and 64 feature a syncopated melody in the strings, with a fermata over the final note of measure 64. Measure 65 shows the continuation of the melody.

2.2.4 Desde la ornamentación

Desde este ámbito solo se encontró el uso del mordente como adorno de la melodía en el tango el andariego, existen otros tipos como lo son la apoyatura ascendente y descendente, octava, arpeggio trino. El mordente y en general los tipos de ornamentación tienden a resaltar la nota en la que se coloca ya sea en un tiempo fuerte o débil del compás.

Imagen 25. Ornamentación. Ejemplo 1 el andariego compases 6-9

The image shows a musical score for the piece 'El Andariego', specifically measures 6 through 9. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Violin 1, Violin 2, Violin 3, Violin 4, Viola, Cello, Double Bass 1, Double Bass 2, Double Bass 3, Piano, and Contrabass. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Chord symbols like Fm, G7, Cm, and D are visible in the bass lines. The piano part features a prominent melody with ornaments.

2.2.5 Desde los efectos

En este ítem del análisis se encontraron la utilización del tambor y la guitarrita en el tango El Andariego, en donde el tambor consiste en un efecto logrado a partir de la colocación de la mano izquierda, de tal manera que con el dedo dos se roce la cuarta cuerda del violín con la uña, además de hacer pizzicato con la mano derecha sobre esta cuerda. Mientras que la guitarrita consiste en hacer pizzicatto sobre la nota dada pelliscando la cuerda o las cuerdas en forma de rasgueo similar a la guitarra, en diferencia a esta que en violin solo se puede hacer decendentemente.

Imagen 26. Efectos. Ejemplo 1 el andariego compases 12-13

Musical score for "Efectos. Ejemplo 1 el andariego compases 12-13". The score is written for a string quartet (Vln. 1, Vln. 2, vln. 3, vln. 4), Viola (vla), and Cello (vc), with a piano accompaniment consisting of three grand pianos (Bnd. 1, Bnd. 2, Bnd. 3), a Phorbium (Pho), and a Contrabass (cb). The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system includes a rehearsal mark "12" and a dynamic marking "lambert". The second system includes a rehearsal mark "12" and a dynamic marking "8^{va}". The score is divided into two measures, with a vertical bar line separating them. The piano accompaniment parts (Bnd. 1, Bnd. 2, Bnd. 3, Pho, cb) are written in a style that suggests a specific rhythmic pattern, likely related to the "andariego" mentioned in the caption.

Imagen 27. Efectos. Ejemplo 2 El Andariego Compas 87

Musical score for "El Andariego" at measure 87. The score is written for a full orchestra and includes the following instruments and parts:

- Violins (Vln. 1, 2, 3, 4):** Each part features a melodic line with a *gati.* (glissando) effect in the first half of the measure, followed by a *pizz.* (pizzicato) effect. In the second half, they play *arco* (arco) with a *sfz* (sforzando) dynamic, which then softens to *p* (piano).
- Viola (vln. 2):** Similar to the violins, with *gati.* and *pizz.* effects, followed by *arco sfz*.
- Cello (vln. 3):** Similar to the violins, with *gati.* and *pizz.* effects, followed by *arco sfz*.
- Double Bass (vln. 4):** Similar to the violins, with *gati.* and *pizz.* effects, followed by *arco sfz*.
- Viola (vln. 2):** Similar to the violins, with *gati.* and *pizz.* effects, followed by *arco sfz*.
- Cello (vln. 3):** Similar to the violins, with *gati.* and *pizz.* effects, followed by *arco sfz*.
- Double Bass (vln. 4):** Similar to the violins, with *gati.* and *pizz.* effects, followed by *arco sfz*.
- Double Basses (Bnd. 1, 2, 3):** Each part features a triplet of eighth notes in the first half of the measure, followed by a *sfz* (sforzando) dynamic. In the second half, they play *arco* (arco) with a *sfz* dynamic, which then softens to *p* (piano).
- Piano (Pno.):** Features a melodic line with a *sfz* (sforzando) dynamic in the first half of the measure, followed by a *p* (piano) dynamic.
- Contrabass (cb):** Features a melodic line with a *sfz* (sforzando) dynamic in the first half of the measure, followed by a *p* (piano) dynamic.

The score is written in 3/4 time and includes various dynamics and effects such as *sfz* (sforzando), *p* (piano), *arco* (arco), *pizz.* (pizzicato), and *gati.* (glissando).

Capítulo 3

3.1. Propuesta Pedagógica

En el siguiente capítulo se procede a la explicación de los ítems trabajados en el análisis, desde el instrumento para la realización de diferentes ejercicios que permitan la asimilación de estos en una consecución propuesta por el investigador.

Se resalta que para los ejercicios propuestos se contara con referencias de audio y video para un mejor entendimiento de los ejercicios y los aspectos técnicos que involucran al violín en el Tango.

3.1.1 Formas de Marcato

Se inicia con los ejercicios correspondientes a los modelos de marcación del tango, se obviará el modelo de marcación Sincopa, puesto que este se encontrará dentro de los ejercicios referentes a las melodías. Se deben tener en cuenta los siguientes aspectos:

- Para las articulaciones de punto, acento y acento con punto, su interpretación se hará directamente desde la cuerda, teniendo en cuenta que se utilizaran dos conceptos el de “tirar y el otro “empujar”; pues son claves a la hora de la interpretación del tango.
- Los conceptos anteriormente mencionados, se ejecutarán en su mayoría hacia el talón, y punto de equilibrio del arco, puesto que están más asociados a lo que melodía rítmica se

refiere, esto no quiere decir que en la melodía expresiva no se utilicen, sino que se hará de manera diferente.

- Hay preponderancia a que el “tirar” su dirección sea hacia abajo, esto debido a que acorde a las diferentes articulaciones se imprime una pequeña cantidad de velocidad al ataque, mediada por el brazo, antebrazo y muñeca además de ser estos correlacionables a las articulaciones acento con punto, acento y punto.
- Para las articulaciones de raya o portato, raya con punto y acento, también se realizarán a la cuerda, teniendo en cuenta que estas pertenecen a un criterio afín a las melodías expresivas, estas se podrán hacer a lo largo del arco teniendo en cuenta las características de “tirar” y “empujar” aplicándolas dentro del manejo del arco.
- En lo que respecta a los arrastres, referenciados en los ejercicios como un aleana de forma ascendente que antecede a la nota, estos se realizan con el arco desde la cuerda en preponderancia en dirección hacia abajo, el arrastre podría definirse como una articulación de acento similar al “empujar” que implica un movimiento rápido del arco acompañado de un pequeño movimiento entre $\frac{1}{2}$ y $\frac{1}{4}$ de tono del dedo que corresponda en la digitación de la mano izquierda ayudando a la expresividad del arrastre.

Imagen 28. Ejercicios. Modelos de Marcación.

Ejercicios 1 al 3 Modelo de marcación

Ejercicio No 1

Marcato en 4

Julian Torres

Musical notation for Ejercicio No 1, Marcato en 4. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two staves of music. The first staff contains the first eight measures, and the second staff contains the remaining eight measures. The piece ends with a double bar line and repeat signs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes, and accents are shown above the notes.

Ejercicio No 2

Musical notation for Ejercicio No 2. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two staves of music. The first staff contains the first eight measures, and the second staff contains the remaining eight measures. The piece ends with a double bar line and repeat signs. Fingerings are indicated by numbers 1-3 below the notes, and accents are shown above the notes.

Ejercicio No 3

Musical notation for Ejercicio No 3. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three staves of music. The first staff contains the first eight measures, the second staff contains the next eight measures, and the third staff contains the final eight measures. The piece ends with a double bar line and repeat signs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes, and accents are shown above the notes.

Imagen 29. Ejercicios. Modelos de Marcación

Ejercicios 4 al 6 Modelo de marcación

Marcato en 2

Julian Torres

Ejercicio No 4

Musical score for Ejercicio No 4, Marcato en 2. The score is written in 2/4 time and consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music features eighth and sixteenth notes with various articulation marks, including accents and slurs. The second staff continues the melodic line. The third staff shows a change in articulation with slurs and accents. The fourth staff concludes the exercise with a double bar line and a repeat sign.

Ejercicio No 5

Musical score for Ejercicio No 5, Marcato en 2. The score is written in 2/4 time and consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music features eighth and sixteenth notes with various articulation marks, including accents and slurs. The second staff continues the melodic line. The third staff shows a change in articulation with slurs and accents. The fourth staff concludes the exercise with a double bar line and a repeat sign.

2

Ejercicios 4 al 6
Modelo de marcación

Ejercicio No 6

The musical score for Exercise No 6 consists of four staves of music, each starting with a treble clef and a common time signature. The first staff begins with a measure number '34'. The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Above the notes, there are several markings: small squares, 'V' characters, and arrows pointing to specific notes. The second staff continues the melodic line with similar markings. The third staff features a more complex rhythmic pattern with many beamed notes and a dense sequence of 'V' and square markings above. The fourth staff concludes the exercise with a final cadence, including a double bar line and a fermata over the final note.

Imagen 30. Ejercicios. Modelos de Marcación

Ejercicios 7 al 9 Modelo de marcacion

Marcato invertido

Julian Torres

Ejercicio No 7

Musical score for Ejercicio No 7, Marcato invertido. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a series of eighth and sixteenth notes with various articulations, including accents and slurs. The piece concludes with a double bar line.

Ejercicio No 8

Musical score for Ejercicio No 8, Marcato invertido. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a series of eighth and sixteenth notes with various articulations, including accents and slurs. The piece concludes with a double bar line.

20

24

28

2

Ejercicios 7 al 9
Modelo de marcacion

Ejercicio No 9

The image displays three staves of musical notation for 'Ejercicio No 9'. Each staff begins with a treble clef and a double bar line. The notation consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Above the notes, there are various rhythmic markings: 'V' (accent), 'v' (breve accent), and square boxes. The first staff has a sequence of these markings above the notes. The second staff continues the pattern with some notes marked with 'v'. The third staff shows a more complex pattern of 'V' and 'v' markings, indicating a specific marcato exercise.

Para los ejercicios de modelos de marcación, se deben trabajar hacia los aspectos de la melodía rítmica, la cual se utilizó para una mejor apropiación de estos por la claridad de su acentuación, se debe tener en cuenta también que el tiempo de ejecución puede ser variable y que el tempo es a escogencia del interprete, sin embargo, se recomienda la utilización variada de este.

A su vez también se recomienda el estudio de los patrones rítmicos y de arcos que puedan encontrarse, sobre las cuerdas al aire, esto con el fin de que pueda interiorizar con claridad los puntos, patrones y manejo del arco. Otros puntos para tener en cuenta para los ejercicios de marcato son los siguientes:

- Los ejercicios del 1 al 3 trabajan el marcato de los 4 pulso por eso su énfasis en los arcos hacia abajo, así como el marcato en 2 que acentúa los pulsos 1 y 3 y el marcato invertido que busca la acentuación de los pulsos 2 y 4.

- En los ejercicios se proponen arcadas al inicio de cada motivo, de tal manera que si se encuentra un motivo rítmico similar se debe ejecutar con los mismos arcos a excepción de donde se indique nuevamente un arco.
- En cuanto a los diferentes tipos de acentos como se mencionó anteriormente, es primordial tener en cuenta que los acentos con punto hacen mayor referencia a los modelos de marcación, por ende, estos acentos se escriben con dirección descendente a excepción que se indique lo contrario.

Es importante acotar que para estos ejercicios se utilizaron patrones rítmicos de los ejercicios analizados, además de las formas de utilización de los elementos articulativos como también el tratamiento de arcadas y ligaduras acorde a los distintos tipos de melodías.

3.1.2. Ejercicios Melódicos

Para los ejercicios melódicos propuestos se busca que en una primera medida se resalten las características correspondientes a cada tipo de melodía, en segunda medida se deben tener las recomendaciones y ejercicios anteriores. Otros aspectos son los siguientes:

- Para las melodías expresivas se debe tener en cuenta que el uso y distribución del arco es fundamental, puesto que la mayoría de las ligaduras que aparecen en este tipo de melodías en general en el tango constan de los dos tipos: ligadura de prolongación y ligadura de fraseo.
- Para lo anterior se busca que el manejo del arco en combinaciones sueltas o ligadas sea con una buena cantidad de este, ya que es por medio de la distribución que se plantea el

fraseo. Esto está también ligado a las articulaciones de portato, portato con punto y punto, ya que en este tipo de melodía se ejecutarán sin importar el sitio del arco donde se esté ubicado, más destacara el tipo de articulación que se use esto desde la cuerda y ayuda del brazo, antebrazo y muñeca.

- Cuando se presenten motivos rítmicos con ligaduras, estos deben ejecutarse acorde al tipo de melodía que pertenezcan, para una mejor referenciación se apoyaran en los audios y videos que harán parte de los anexos del documento.
- En cuanto a las ornamentaciones como los trinos, mordentes y apoyaturas se harán de acuerdo con el repertorio clásico, en cuanto a la apoyatura consiste en la anticipación de la nota acentuándola un poco con el arco.

Imagen 31. Ejercicios. Modelos de Marcación

Ejercicios 10 al 12 Melodía

Ejercicio No 10

Melodía Expresiva

Julian Torres

p
mp *mf* *mp*
f *mf* *mp*
mf *f* *p*

Ejercicio No 11

f *mf*
mp
mf

Ejercicio No 12

p *mp*

2

Ejercicios 10 al 12
Melodía

The image shows a musical score for three staves, titled "Ejercicios 10 al 12 Melodía". The score is written in treble clef and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a *mf* dynamic and ends with a *p* dynamic. The second staff features a *mf* dynamic. The third staff starts with a *f* dynamic and concludes with a *pizz.* (pizzicato) marking. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs, with some notes marked with accents (>) and breath marks (v). There are also some square symbols above the notes in the first and third staves.

Imagen 32. Ejercicios. Modelos de Marcación

Ejercicios 12 al 14

Melodía

Melodía Rítmica

Julian Torres

Ejercicio No 12

Musical score for Ejercicio No 12, Melodía Rítmica. It consists of four staves of music in G major, 4/4 time. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes accents and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff continues with a forte (*f*) dynamic. The third and fourth staves feature alternating piano (*p*) and forte (*f*) dynamics with accents.

Ejercicio No 13

Musical score for Ejercicio No 13, Melodía Rítmica. It consists of three staves of music in D major, 4/4 time. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes accents and a forte (*f*) dynamic. The second staff continues with a piano (*p*) dynamic and includes accents and a forte (*f*) dynamic. The third staff features a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes accents and a forte (*f*) dynamic.

2

Ejercicios 12 al 14
Melodía

Ejercicio No 14

3.1.2. Miscelánea de Efectos

Para los efectos del tango, el Violín cuenta con un buen número de estos como lo son la chicharra, el tambor, las gotitas, la caja que es más utilizado por el contrabajo, y el látigo. Se procederá a explicarlo uno a uno con referencias en cuanto a la notación musical, para un mejor detalle de estos efectos remitirse a los anexos.

- **Chicharra**

Este efecto busca imitar el sonido de las chicharras, para ello se toma el arco por la nuez con los dedos corazón, anular e índice como si se estuviera cerrando la mano; el dedo pulgar abraza la nuez por donde se encuentra la media luna y el índice se estira y apoya la punta sobre la vara. El arco se inclina hacia afuera y con las cerdas se toca encima del hilo de la cuerda Re que se encuentra detrás del puente, ya que es donde mejor resuena este efecto al ser una cuerda de registro alto-grave.

- **Tambor**

Este efecto consiste en producir un sonido de carácter percutido como el de un tambor, para esto se coloca la mano izquierda como si se fuera a tocar en tercera posición, y se coloca el dedo dos o corazón sobre la cuerda Re, de tal manera que la uña del dedo quede enfrentada a la cuerda Sol rozando a la misma, luego con el Pizzicato se pellizca sobre la cuerda Sol y se ejecuta el efecto. En particular podemos encontrar asociado a este efecto la Guitarrita la cual consiste en golpear la cuerda con los cuatro dedos libres de la mano derecha, ya que para hacerlo el pulgar mantiene el arco contra la mano.

- **Gotita o Pizzicato detrás del puente**

Para este efecto se deben pellizcar las cuerdas por detrás del puente, buscando que el pellizco se realice preferiblemente con la uña en vez del Pizzicato tradicional que es con la yema del

dedo, este efecto tiende a mezclarse con la caja, y su sonido es dos octavas mayor al de las cuerdas al aire, su escritura se podrá apreciar mejor en la partitura correspondiente a este efecto.

- **La Caja**

Por otro lado, la caja es uno de los efectos más cómodos en el violín, ya que consiste en golpear la caja de resonancia del instrumento con el dedo corazón de la mano izquierda de tal manera que todo el dedo golpee sobre el costado izquierdo de la tapa cuando el instrumento esta arriba.

- **Látigo**

Para este efecto encontramos que es similar a un glissando, presentando dos variables el látigo ascendente y descendente; estos se caracterizan por el movimiento paralelo de las dos manos solo que su duración es más corta pues su impulso es más breve y rápido, tanto de la mano izquierda que modula la altura y sentido melódico y la mano derecha que regula la intensidad del sonido. Generalmente se utilizan las cuerdas 1 y 2 del violín.

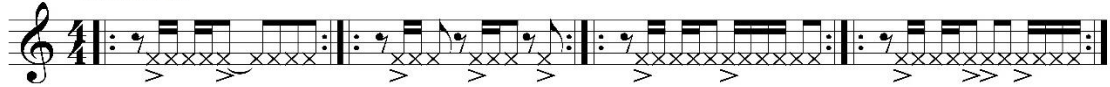
Imagen 33. *Miscelánea de efectos.*

Miscelánea de Efectos

Patrones Ritmicos

Julian Torres

Chicharra



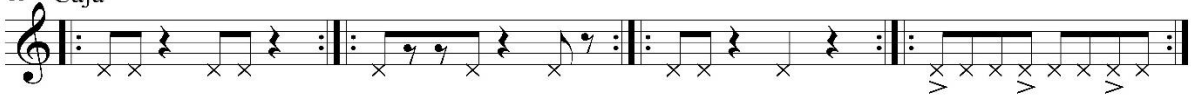
5 Tambor



9 Goticas



13 Caja



17 Latigo



Conclusiones

Después de realizar esta investigación, se puede evidenciar que el tango, como género musical universal comprende una serie de elementos de gran valor histórico y musical, ya que se aprecia una mixtura histórica increíble además de ser una de las músicas tradicionales del país argentino que evidencia una gran complejidad interpretativa además de ser una música y un contexto que evoluciono constantemente.

Así mismo se evidencia que contiene un gran número de elementos musicales no solo en referencia al violín que fue uno de los enfoques de este trabajo sino también a otros instrumentos que también se pueden encontrar en el contexto musical colombiano. Por tal razón también se concluye que es necesaria una revisión histórica de cualquier música que él instrumentista valla a ejecutar.

El análisis de las obras del maestro Alfredo Gobbi, constatan que el género del tango es rico en cuanto al lenguaje musical se refiere, presentando en este caso elementos técnicos relevantes del violín, permitiendo el crecimiento musical e interpretativo del ejecutante, además de ser una música que en un principio era considerada solo para el baile y que aún lo es, sin embargo, es también una música para ser escuchada y aún más interpretada.

Este documento pretende dar una introducción a lo que al mundo del tango se refiere, recalcando que al ser un género que fue y es aún transmitido de forma oral, convirtiéndolo en una de las músicas más difíciles de interpretar en cuanto a su musicalidad y expresividad.

En términos personales esta investigación genera una increíble obtención de conocimientos musicales y referentes históricos para la interpretación de este género, además de la necesidad de

hondar y clarificar muchos conceptos y referentes que también fueron de gran importancia para el tango.

Referencias Bibliográficas

- 3 Cassinelli, R. (1980). *La Historia del Tango (Vardaro, Di Sarli, Gobbi, Goñi)*. Argentina. Corregidor.
- 4 Fernández, E. S. (2006). *Constructivismo, innovación y enseñanza efectiva*. Caracas: EQUINOCCIO
- 5 Gallo, R. (2011). *El violín en el Tango*. Alemania. G. Ricordi y CO.
- 6 León, A. (2017). *Propuesta de Ejercicios de Improvisación para el aprendizaje del saxofón mediante la música del Lucho Bermúdez. (Tesis de Grado)*. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá
- 7 Peralta, J. (2008). *La Orquesta Típica Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*. Argentina.
- 8 Rivera, J., (1976). *La Historia del Tango (Sus Orígenes)*. Argentina. Corregidor.
- 9 Silva, F. Luis, F (2016). *La Yumba de Osvaldo Pugliese, Análisis y adaptación musical para agrupación de cuerdas frotadas. (Tesis de Grado)*. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá
- 10 Sampieri, R.H. (2014). *Metodología de la investigación (Sexta Edición)*. Mc Grall Hill; México.
- 11 Tovar Pachón, H. (2012). *Las competencias en música. Pensamiento Palabra Y Obra, (7)*. Colombia

GLOSARIO

- Línea Decareana: esta es una expresión que se refiere al estilo de Julio de Caro, precursor del sexteto típico del tango.
- Téptico: se refiere a la cabeza, en este caso se ejemplifica con los inicios de frases en tiempo fuerte del compás
- Acéfalo: que carece de cabeza, se ejemplifica en que los inicios de frase se presentan en los pulsos débiles del compás o en la mitad de un pulso fuerte.
- Payador: trovador de la región pampeana que improvisa rimas cantadas acompañándose de la guitarra.
- Orquesta Típica: formación orquestal típica del tango o también conocida como el sexteto de tango.
- Guardia Vieja: se refiere a los músicos de tango pertenecientes a antes de 1915.
- Guardia Nueva: se refiere a los músicos entre los años 1916 hasta 1960 aproximadamente.