

AL SON DE LA CLAVE: EL 3+3+2 EN EL TANGO

LAS DÉCADAS DEL 20, 30 Y 40

Pablo Mitilíneos

Clang (N.º 4), pp. 55-68, abril 2016

ISSN 2524-9215

AL SON DE LA CLAVE: EL 3+3+2 EN EL TANGO LAS DÉCADAS DEL 20, 30 Y 40

Pablo Mitilíneos

pablomitilíneos@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

RESUMEN

En la «Tercera Guardia» del tango, desde 1949 en adelante, dentro de la corriente que llamamos «Tango de vanguardia», estudiamos la clave afroamericana «3+3+2» como un elemento estructural de muchas composiciones de referentes, como Astor Piazzolla y Eduardo Rovira. Este artículo surge a partir de la investigación sobre el origen de este material y las transformaciones a través de la historia del tango. Más allá de las vinculaciones altamente consensuadas con las sonoridades africanas desarrolladas en el Río de la Plata desde la época colonial y con el género milonga durante el siglo XIX, en el estudio realizado se identificaron otras apariciones de gran importancia textural en versiones de tangos grabadas durante las décadas del veinte, del treinta y del cuarenta.

PALABRAS CLAVE

Tango de vanguardia, claves afroamericanas, Piazzolla, Rovira



Enseñar música popular no es tarea sencilla. No lo era antes y tampoco ahora que existen importantes experiencias en instituciones de enseñanza formal terciaria y universitaria. Estas propuestas se fueron articulando con los estudios de música popular que en la última década han extendido el *corpus* disponible para la tarea. Sin embargo, el material es todavía escaso para el amplio abanico de interrogantes que se plantean al momento de la enseñanza. Esta ausencia es, también, cualitativa. Con respecto a parte del problema, Santiago Romé explica:

[...] la fragmentaria investigación sobre la música argentina –tanto en sus características sintácticas y gramaticales, como en su relación con características culturales e históricas más generales– y la importación acrítica de modelos pedagógicos y de análisis musical, basados en la tradición musical centroeuropea y/o en corrientes epistemológicas norteamericanas [...] evidencian en el terreno del arte el problema al que, según Alcira Argumedo, se enfrentan las ciencias sociales (Romé, 2011: 24).

Para la enseñanza del tango en la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) contamos con el privilegio de seguir un recorrido iniciado por el profesor Gustavo Samela quien, muy tempranamente, comenzó con una línea metodológica que aún hoy tiene plena vigencia. Quizás, su legado más importante para el trabajo con la música popular radique en lo que Alejandro Polemann denomina «didáctica exploratoria». Con relación a las ideas de Samela, Polemann sostiene: «Proponía la investigación y la manipulación a través de la ejecución de las características principales de estas músicas [...] a partir de pocos elementos se construía un material sonoro que era, en muchos aspectos, original

y único» (2014: s/p). Esa línea de trabajo es la que intentamos seguir en nuestras clases y en nuestros trabajos académicos. Actualmente, en el marco del proyecto de investigación «La interpretación musical en la enseñanza de la Música Popular. Identificación de recursos para el desarrollo didáctico específico»¹ se desarrollan investigaciones tanto en cuestiones pedagógicas como en aspectos particulares de los géneros que no han sido estudiados en profundidad.

La elaboración de este trabajo surge a partir de la necesidad de investigar cómo fue la evolución de un elemento rítmico central en la historia del tango, para luego volcarlo en los materiales de cátedra que se ofrecen a los alumnos que cursan la asignatura Tango en la FBA. Es importante señalar que esta asignatura se dicta a manera de «taller» y tiene, entre otros objetivos, los siguientes:

Conocer algunas especies musicales que anteceden al tango y comprender sus vínculos con la cultura rioplatense, estudiar la evolución del tango desde sus orígenes hasta la actualidad, incorporar y/o madurar los elementos del lenguaje rítmico, melódico y armónico propios de esta especie musical, en sus variados estilos, mejorar sus posibilidades de ejecución con su medio instrumental principal y con su voz (Samela, 2009: 2).

En el marco de las clases, cuando se trabaja sobre las rítmicas de la *Tercera Guardia* –desde 1949 en adelante–, en la corriente que llamamos «tango de vanguardia», se estudia la clave 3+3+2 como un patrón de acompañamiento predominante en la marcación. Este material rítmico guarda estrecha relación con las claves afroamericanas y, en el marco del tango, representa una clara derivación de ellas.² Su fuerte presencia en la década del cincuenta cobra relevancia en

¹ Proyecto 2014-2017. Director: Lic. Alejandro Polemann. Cátedras: Instrumento cfmb, I a IV, Producción y Análisis Musical IV, Tango, Guitarra Introdutoria, Guitarra I a V.

² Si bien no es el tema central de este artículo, cabe señalar que esta afirmación parte de una mirada unificada del desarrollo del repertorio rioplatense durante el siglo XIX en el que el *candombe* –aún no definido como «música» por fuera de la performance del desfile de *comparsas*–, la *milonga*, la *habanera* y solo unos años después, el tango, poseen estructuras rítmicas estrechamente vinculadas.

comparación a cómo era utilizada a comienzos de la *Guardia Nueva*, en los años veinte, donde su aparición se restringía a pocos compases.

El uso generalizado de esta clave en la música de referentes, como Piazzolla, Rovira o Salgán, y el hecho de que este y otros elementos particulares conforman una posibilidad, un *estilo* de tango, podría decirse que tiene actualmente un consenso tácito. Pero, como se sabe, esto no fue siempre así. Las primeras propuestas renovadoras de Pugliese, principalmente en aspectos rítmicos, y luego del mismo Piazzolla, no fueron inicialmente aceptadas por el entorno tanguero de los años cincuenta. Una de las razones para fundamentar la idea de que «eso no es tango» era la falta de conexión de los elementos tradicionales del tango con las nuevas composiciones y versiones. Felizmente, esta dicotomía ha sido superada en el ámbito de la cultura. Sin embargo, no se han realizado demasiados estudios que fundamenten esa pertenencia, esa conexión del viejo tango con esa nueva posibilidad de mitad del siglo.

Sin pretensiones revisionistas, y en el marco del trabajo de cátedra, advertimos un hecho particular en la búsqueda de la continuidad del género: que esta clave era un antecedente importante en la década del veinte y en la década del cuarenta. En la primera, en tangos interpretados por el sexteto de Julio De Caro, y en la segunda, en tangos interpretados por la orquesta de Osvaldo Pugliese. Así, se planteó la necesidad de realizar un estudio pormenorizado que conectara esos dos momentos. Para ello, fue necesario escuchar grabaciones de varias orquestas realizadas durante la década del treinta, seleccionar los tangos, desgrabar y transcribir las rítmicas de algunos fragmentos donde aparecía el 3+3+2, y recopilar las partituras de estas obras. En este sentido, se presentaron algunas dificultades como no conseguir determinada partitura o la baja calidad de los registros sonoros, por sus fechas de grabación y

por el formato del audio conseguido.

A continuación, se presenta una síntesis del análisis realizado y algunas conclusiones preliminares que dan cuenta de la conexión y de la necesaria pertenencia de estos materiales rítmicos al tango de casi todas las épocas.

DÉCADA DEL VEINTE: ÉPOCA DECAREANA

A partir de la década del veinte el tango se impone como el género de mayor popularidad y gana espacios tanto en el país como en el exterior. Gardel comienza su carrera solista y se posiciona como el mayor cantante de tangos, además de realizar grandes aportes en el lenguaje musical tanto por sus originales composiciones como por sus excelentes interpretaciones. En 1920, Enrique Delfino compone la música de «Milonguita» sobre una letra de Samuel Linning y crea el molde del nuevo tango-canción, en el que la forma se reduce a dos partes en lugar de tres como tenía hasta ese momento. El acompañamiento de tango milonga de la guardia anterior es, definitivamente, abandonado y se establece la marcación en cuatro corcheas como patrón característico de la nueva guardia. Esto predominó entre las orquestas de tango la formación con seis integrantes, lo que se llamó «sexteto típico»: integrado por dos bandoneones, dos violines, un piano y un contrabajo. En esta combinación instrumental varios músicos encontraron la posibilidad de trabajar con mayor variedad de recursos tanto en los arreglos como en la interpretación. De este modo, cada sexteto comienza a tener su propio estilo interpretativo y se definen dos corrientes: la tradicional³ y la evolucionista.

La corriente evolucionista fue fundada por Julio De Caro y su sexteto; estos músicos concebían un nuevo tango instrumental, que podía ser escuchado por su alta calidad musical y no como una música cuya función principal fuese

³El mayor referente de esta corriente fue Francisco Canaro, en las décadas posteriores fue Juan D'arienzo.

la de acompañar a la danza. El sexteto estuvo integrado por algunos de los mejores músicos del momento (Julio y Emilio De Caro en violines, Francisco De Caro en piano, Pedro Maffia y Pedro Laurenz en bandoneones y Leopoldo Thompson en contrabajo). Estos lograron renovar el lenguaje musical del tango a través de sus nuevas composiciones, arreglos y recursos interpretativos: la riqueza y la variedad en la instrumentación (solos, dúos, tríos); los distintos tipos de texturas (tratamiento contrapuntístico, contracantos de mayor complejidad y variaciones melódicas); la variedad rítmica en la marcación (marcato en 2, marcato en 4, sincopas, paradas, pesantes, tango guardia vieja, 3+3+2); el piano como conductor de la agrupación, como sostén armónico encargado de los enlaces; la utilización de todos los recursos interpretativos (fraseo, articulación, *tempo*, dinámica, acentuación); los efectos percusivos (la lija o la chicharra en el violín, los golpes en el violín y en el contrabajo).

En el sexteto de Julio De Caro se utilizó esta acentuación rítmica, en varios arreglos de tangos grabados entre el año 1926 y 1928. La utilizaban como rítmica cuya función era similar a la de las sincopas o paradas, esta consistía en variar la marcación cada cierta cantidad de compases.

En este punto es importante destacar el rol que tuvo Leopoldo Thompson, el primer contrabajista del sexteto y uno de los primeros contrabajistas de la historia del tango, como introductor de nuevas rítmicas, de acentuaciones y de efectos de raíces afro. Julio De Caro dice sobre Thompson en sus memorias:

Con su rapidez de rayo concebía agregados al segundo, que ubicaba sobre su parte repartida ya en su atril, quedando enriquecida con su desbordante caudal "al vuelo". Todo cabía dentro de ese aluvión: *saltellatos* en el arco,

pizzicatos, *glizzatos*, *candombe*⁴ y demás florituras, ya fuese pasar la mano por la tapa trastera del instrumento tal cual un tamboril, al golpearlo, emitiendo éste diversas tonalidades opacas (De Caro, 1964: 62).

Leopoldo «El Negro» Thompson, descendiente de africanos, comenzó tocando la guitarra en distintos dúos y tríos, y tocó con Arolas y con otros músicos importantes, como Canaro, Firpo, Cobián, Fresedo y De Caro. Con la salida de la guitarra como instrumento en las nuevas formaciones orquestales, y con la pérdida de trabajo que esto significaba, comenzó a tocar el contrabajo, instrumento cada vez más requerido por los directores de orquestas.

Según Néstor Ortiz Oderigo (2008), fue Leopoldo Thompson el primero en introducir en el tango toques de percusión en el contrabajo que ya se conocían en otras músicas afroamericanas: golpes en las cuerdas con el arco o con la palma de la mano, golpes en la caja del contrabajo y golpes en la caja y en las cuerdas simultáneamente. A esta técnica se la conoció entre los músicos de tango como «efecto canyengue»:

[...] imprimir cayengue⁵ a una página musical es otorgarle los intangibles de las acentuaciones caprichosas, de las sincopas, de los ritmos suspendidos o tácitos, de los desplazamientos de los acentos y los polirritmos que bosquejan la fisonomía característica de la música africana. De modo que el término es sinónimo de *swing*, en el ámbito del arte sonoro afroestadounidense, y de *bossa*, en la órbita de la música afrobrasileña [...]. Durante el siglo XVIII el ritmo cayengue o "ritmo de candombe", como también se lo llama, recibía variadas denominaciones en distintas latitudes del mundo (Ortiz Oderigo, 2008: 206).

⁴En la jerga tanguera, al 3+3+2 se lo llamaba «candombe».

⁵Para Oderigo, la palabra es *cayengue* en lugar de *canyengue*.

Si bien su permanencia en el sexteto fue breve (estuvo desde su fundación, en 1924, hasta su prematura muerte el 21 de agosto de 1925) Thompson dejó, como creador de un estilo interpretativo, una profunda huella que han seguido muchos músicos posteriores. Con respecto a la influencia que ha dejado este sexteto encontré dos testimonios de gran importancia. Uno fue el de Astor Piazzolla en el libro *Con Piazzolla*: «De la época de careana yo he rescatado para mí lo que era más importante: la cosa rítmica, el sabor» (Speratti, 1969: 97); otro, el de Horacio Salgan en el libro *Horacio Salgan La supervivencia de un artista en el tiempo*:

[...] me puse en contacto con la orquesta de Julio De Caro y su influencia fue invaluable, así como la de Francisco De Caro, gran pianista de

quien todos somos, en alguna medida, hijos suyos [...]. De allí recibí uno de los mayores aportes para mi música. Con aquellos hombres me fui moldeando y una de las grandes satisfacciones que recibí fue que, a través del tiempo, esos mismos hombres me dedicaban temas (Salgan en Ursini, 1993: 25).

En la grabación de «La rayuela» (1926), de De Caro, se puede apreciar cómo el violinista realiza primero la chicharra⁶, con una rítmica sincopada, y luego, en la repetición de la frase, percute durante 4 compases rítmicas distintas (como si estuviera improvisando con el 3+3+2) sobre el acompañamiento en 4 [Figura 1].

En la grabación de «El monito» (1928), de De Caro, se escucha el 3+3+2 durante 3 compases percutado en el contrabajo mientras que el piano acompaña en 4 [Figura 2].

Percusión en el violín

Melodía - división en 4

Acompañamiento en 4

Figura 1. «La rayuela» (1926), Julio De Caro. Fecha de grabación: 9/6/1926. Minuto: 00:58

Melodía Clave desplazada

Acompañamiento en 4

Percusión en la caja del contrabajo

Figura 2. «El monito» (1928), Julio De Caro. Fecha de grabación: 9/7/1928. Minuto: 01:11

⁶ Efecto sobre el violín que se logra frotando con el talón del arco la tercera o la cuarta cuerda detrás del puente.

En la grabación de «La última cita» (1928), de Agustín Bardi, es interesante la polirritmia que se genera entre la marcación en 4, la percusión tocada por el contrabajista en 3+3+2 y las síncopas de la melodía durante una semi-frase de 4 compases [Figura 3].

En «Boedo» (1928), de De Caro, se escucha el 3+3+2 solamente en un compás: en la melodía principal tocada por la mano derecha en el bandoneón y en la contramelodía en el registro grave tocada por la mano izquierda del mismo. En este ejemplo ya no se toca como percusión sino como otro recurso de fraseo [Figura 4].

explica: «Solo un hombre se convierte en dedo acusador, reflejo de una época y crítico moral: Enrique Santos Discépolo» (1997: 224). Durante esta década, el sexteto típico le deja el lugar a orquestas con mayor número de integrantes. A partir de 1935, el violinista y director de orquesta Juan D'arienzo⁷ se convierte en el «salvador» del tango, con un nuevo estilo interpretativo, más bailable, más rápido y bien marcado en 4. D'arienzo fue uno de los músicos más injustamente menospreciado y criticado por algunos de sus colegas, entre otros, por Astor Piazzolla. En este sentido, en los últimos años, Leopoldo Federico reivindicó en varias entrevistas el trabajo realizado por esta orquesta.

De este modo, el público de tango se renueva y crece; existe una importante migración interna que se da desde el campo -sector que había quedado deteriorado a partir de la crisis de 1929-, a la ciudad, sobre todo a Buenos Aires, que necesitaba de mano de obra debido a su creciente actividad industrial, enmarcada dentro de un modelo económico que buscaba la

DÉCADA DEL TREINTA: CRISIS Y TRANSFORMACIÓN

A comienzos de la década del treinta, ya sea por la crisis política y social o porque había pasado de moda, el tango no tuvo sus años más felices. A esto se suma la aparición del cine sonoro, que hizo que las orquestas fueran desplazadas de los cines. Al respecto, Horacio Salas

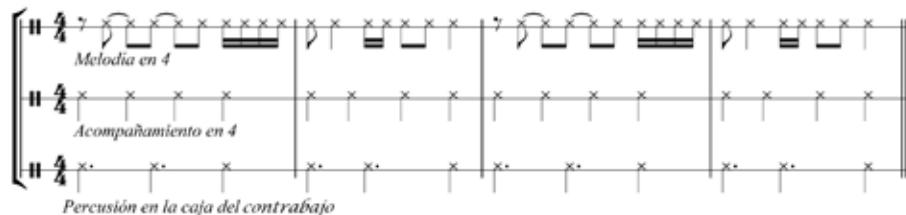


Figura 3. «La última cita» (1928), Agustín Bardi. Fecha de grabación: 19/7/1928. Minuto: 00:28

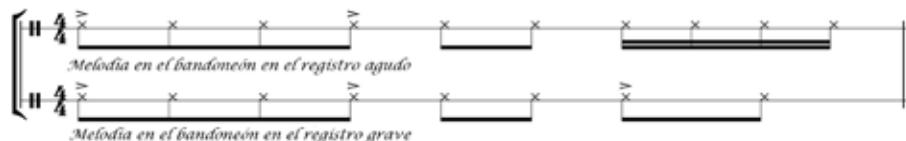


Figura 4. «Boedo» (1928), Julio De Caro. Fecha de grabación: 16/11/1928. Minuto: 00:41

⁷ Al 3+3+2 se lo utilizó más y tuvo mayor desarrollo en las orquestas de la corriente evolucionista, pero no era una rítmica exclusiva de esta corriente. En la versión de «El nene del Abasto», grabada por D'arienzo, puede escucharse esta marcación en el acompañamiento.

sustitución de importaciones de productos extranjeros por productos de elaboración nacional. Otras orquestas importantes de esta década fueron el sexteto de Elvino Vardaro, el quinteto Los Virtuosos la orquesta de Pedro Laurenz, todas con la misma concepción de tango instrumental que el sexteto de Julio De Caro.

En 1933 Elvino Vardaro forma su propio sexteto,⁸ luego de tocar durante años en las orquestas de Pedro Maffia, en la orquesta Típica Víctor y en la orquesta Vardaro-Pugliese. Este sexteto fue de los más importantes en la historia de este género tanto por la alta calidad de sus ejecutantes como por sus arreglos. En *La historia de la orquesta típica* (1976), Luis Sierra afirma que de esta orquesta lamentablemente no existen registros sonoros. En contradicción con lo anterior, hace pocos años se dio a conocer la que sería la única grabación de este sexteto, el tango «Tigre viejo», del año 1933. «Esta grabación fue de prueba, y la realizaron en un disco de acetato en Radio Fénix en 1933. (Ferrer, 2014: 146). Sin embargo, las empresas

grabadoras no los contrataron por considerarlos «no comerciales».

En la grabación de «Tigre viejo» (1933), de Salvador Grupillo, se escucha una frase de 8 compases (el doble de compases comparando con los ejemplos de De Caro) donde el 3+3+2 se encuentra percutado en el violín, siempre igual, sin variaciones, la rítmica de la melodía en valores de subdivisión y el acompañamiento marcado en 4 [Figura 5].

En 1936, la revista *Sintonía*⁹ convoca a una votación popular para elegir a los integrantes del quinteto Los Virtuosos, que quedó integrado por Elvino Vardaro y Julio de Caro en violines, Ciriaco Ortiz y Carlos Marcucci en bandoneones y Francisco De Caro en piano. Este quinteto realizó unas pocas audiciones en radio El Mundo y dejó cuatro registros: «Un lamento», «Chiclana», «El tirabuzón» y «Tierra querida», todos grabados en 1936. Astor Piazzolla grabará «Chiclana», con su orquesta, en 1946.

En «Chiclana» (1936), de De Caro, es muy interesante cómo se trabaja la superposición de

Figura 5. «Tigre viejo» (1933), Salvador Grupillo. Fecha de grabación: 1933. Minuto: 00:38

⁸ Integrantes 1933: Elvino Vardaro, Hugo Varalis (violines), José Pascual (piano), Anibal Troilo y Jorge Fernández (bandoneones) y Pedro Caracciolo (contrabajo).

⁹ Revista de espectáculos fundada en 1932, que se ocupaba de música, radio, cine y teatro.

acentos y la extensión del 3+3+2 en el acompañamiento, en el primer fragmento es de 12 compases y en el segundo fragmento de 16 compases. En la primera sección se encuentra una textura donde existen dos líneas melódicas, más el acompañamiento armónico en el piano y la percusión en el violín. En el violín, se percute una rítmica basada en el 3+3+2 que va variando, parece improvisada, donde los ataques a veces

coinciden con los del piano y a veces genera una poliritmia cuando el piano acompaña en 4. Es significativa la agrupación en 3 del compás 9 [Figura 6]. En la segunda sección se puede escuchar el 3+3+2 en toda una parte de 16 compases en la percusión (el doble de compases que en el ejemplo de Vardaro), realizada sobre el piano y el violín, similar al primer fragmento, con un cambio de registro hacia el grave en la mitad [Figura 7].

Melodía en los bandoneones (fraseo aprox.)

Percusión en el violín

Mano derecha del piano

Mano izquierda del piano

5

9

Figura 6. «Chiclana» (1936), Julio De Caro. Fecha de grabación: 15/2/1936. Minuto: 00:37

Melodía en los bandoneones

Percusión entre el piano y violín

Mano izquierda Bandoneón

Figura 7. «Chicлана». Minuto: 02:00

En 1934, Pedro Laurenz¹⁰ abandona la orquesta de De Caro para armar la propia. En ese mismo año se estrena, en el café Germinal, el tango «Arrabal», de José Pascual, el pianista y arreglador del sexteto Elvino Vardaro. Laurenz lo graba con su orquesta en 1937. Algunas cuestiones que realzan la importancia de esta

composición son: los compases en donde el acompañamiento se toca en 3+3+2 están escritos en la partitura de editorial, esto diferencia a este ejemplo de los anteriores en donde no hay nada escrito, lo que permite considerar a este recurso como parte de la composición. En su sitio web el historiador José María Otero relata que

¹⁰ Integrantes 1935-1937: Pedro Laurenz, Armando Blasco, Alejandro Blasco (bandoneones), Alfredo Gobbi, Sammy Friedenthal (violines), Vicente Sciarreta (contrabajo) y Armando Federico (piano). Otros músicos que pasaron por la orquesta: Hector Grané, Miguel Jurado, Ángel Domínguez, Carlos Parodi, Oscar Podestá, Milo Dojman, Mauricio Mise, Francisco Oréfica, Rolando Gavioli, Alberto Celenza, Domindo Varela Conte.

Oswaldo Pugliese arrancaba sus presentaciones en conciertos y en milongas con este tango y lo consideraba una bisagra entre la guardia nueva y el tango moderno. Y Astor Piazzolla le cuenta en su biografía a Natalio Gorin lo siguiente:

Fue cuando escuché al Sexteto de Elvino Vardaro. Me volví loco, me dije: “yo quiero hacer esto” [...] Muchos años después, Elvino sería el solista de mis conjuntos. Estaba enchufado. Formé el cuarteto Azul y le imitaba el sonido (al sexteto Vardaro), se me había metido en la cabeza que un día iba a tocar “Arrabal”, un tango de José Pascual, con la misma calidad que

el sexteto Vardaro. Nada es casual en la vida. A mi vuelta de París, en 1955, el primer tema que arreglé para el Octeto Buenos Aires fue justamente ése, “Arrabal” (Gorin, 1988: 34).

En «Arrabal» (1937), de José Pascual, se escucha una frase de 8 compases donde ya no se toca como percusión ni como fraseo, sino que el 3+3+2 se encuentra en el acompañamiento tocado en el piano y el contrabajo, la melodía se toca muy fraseada en el violín, con tresillos de negras, síncopas y contratiempos, y los bandoneones tocan un contracanto diseñado a partir de un motivo rítmico basado en la división del 3+3+2 [Figura 8].

Figura 8. «Arrabal» (1937), José Pascual. Fecha de grabación: 24/9/1937. Minuto: 01:05

DÉCADA DEL CUARENTA: EL «ORO NEGRO» DEL TANGO

La década del cuarenta es la llamada «década de oro» del tango, por el gran número de orquestas, de cantantes, de letristas y de salones de baile. El tango es el protagonista indiscutido en las radios y en el cine y goza de su nivel más

alto de popularidad (contando con la protección del Estado). La orquesta típica contaba con once, doce o más integrantes, variando en número según la cantidad de cuerdas, de bandoneones y de cantantes. Una formación típica incluía piano, cuatro bandoneones, cuatro violines, contrabajo, viola y violonchelo más uno o dos cantantes. Encontramos el 3+3+2 y sus variaciones en varias

orquestas; la de Pugliese fue donde este tratamiento rítmico tuvo mayor desarrollo.

Pugliese, uno de los mejores pianistas del tango, llegó a tener en su orquesta¹¹ un estilo propio y muy definido. Antes de armar su orquesta en 1936, tocó en las orquestas de Pedro Maffia, en la de Pedro Laurenz (cuando ambos se retiraron en distintos momentos del sexteto de De Caro), con Vardaro, Gobbi y Caló, entre otros. Pugliese, además de ser reconocido como uno de los mayores representantes de la llamada escuela decareana, también fue reconocido por Astor Piazzolla como una de sus mayores influencias, especialmente a partir de composiciones como «La yumba», «Negracha» y «Malandraca».

En la grabación de «La yumba» (1946), de Pugliese, se escuchan dos fragmentos con el 3+3+2: el primero es durante 2 compases en donde el material rítmico es la clave desplazada [Figura 9], y el segundo durante 2 compases en donde la melodía tiene como rítmica a la clave desplazada mientras que el acompañamiento está en 3+2+3 [Figura 10].

En la grabación de «Negracha» (1948), también de Pugliese, hay tres fragmentos con esta rítmica: en el primero, una frase de 8 compases donde el 3+3+2 está percutido mientras el resto de los instrumentos tocan en 4 [Figura 11]; el segundo es una frase de 8 compases donde los bandoneones tocan un motivo rítmico de 2 compases basado en el 3+3+2 sobre el *marcato* y en el séptimo compás el piano realiza una melodía sobre la división del 3+3+2 [Figura 12]; y en el tercer fragmento la melodía tiene como rítmica la división del 3+3+2, los bandoneones tocan un motivo rítmico de 2 compases basados en el 3+3+2, el acompañamiento se mantiene en 4 por 6 compases y en los últimos 2 toca la rítmica de la melodía [Figura 13].

En «Malandraca» (1949) se escucha una frase en la que se destaca el agrupamiento en 3 que se encuentra en la melodía, comenzando en la segunda corchea del compás 5 contra el acompañamiento tocado en 4 [Figura 14].

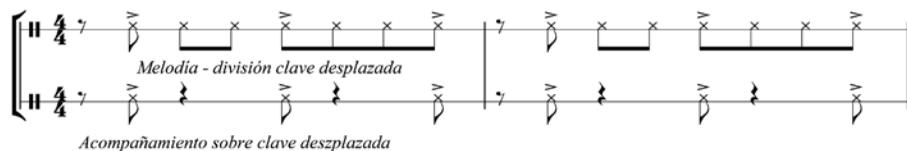


Figura 9. «La yumba» (1946), Osvaldo Pugliese. Fecha de grabación: 28/8/1946. Minuto: 00:13

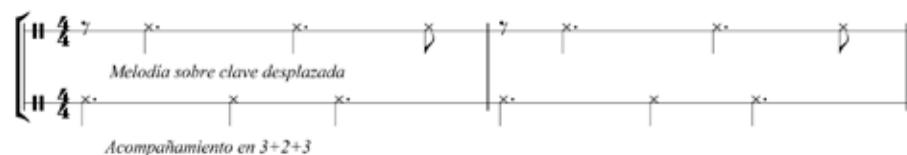


Figura 10. «La yumba». Minuto: 00:45

¹¹ Integrantes 1945-1947: Osvaldo Ruggiero, Jorge Caldara, Esteban Gilardi y Oscar Castagniaro (bandoneones); Enrique Camerano, Oscar Herrero, Julio Carrasco y Jaime Tursky, quien se retiró en 1947; Aniceto Rossi (contrabajo). Cantores: Chanel y Morán. Integrantes 1948-1950: Osvaldo Ruggiero, Jorge Caldara, Esteban Gilardi y Oscar Castagniaro (bandoneones); Enrique Camerano, Oscar Herrero, Emilio Balcarce y Julio Carrasco (violines); Aniceto Rossi (contrabajo). Cantores: Chanel, reemplazado en 1949 por Jorge Vidal y Morán.

4

Percusión 3+3+2

Melodía en 4

Acompañamiento en 4

Figura 11. «Negracha» (1948), Osvaldo Pugliese. Fecha de grabación: 4/6/1948. Minuto: 00:11

5

Bandoneones 3+3+2

Acompañamiento en 4

Arpeggio en el piano división del 3+3+2

Figura 12. «Negracha». Minuto: 00:40

5

Melodía - división 332

Bandoneones variación 3+3+2

Acompañamiento en 4

3+3+2

Figura 13. «Negracha». Minuto: 01:15

Figura 14. «Malandraca» (1949), Osvaldo Pugliese. Fecha de grabación: 31/5/1949. Minuto: 00:21

ALGUNAS CONCLUSIONES

El estudio de estos ejemplos permite afirmar que esta fórmula rítmica tan importante, esta *clave* afroamericana, estructurante del ritmo a partir de la década del cincuenta, no llega como un elemento exógeno, sino que tiene una continuidad, una permanencia en la historia del tango. Además, según el material encontrado, los músicos de tango de la guardia nueva no vinculaban al 3+3+2 con la milonga, lo llamaban candombe. En esta recortada línea de tiempo que va desde los años veinte hasta los años cuarenta se puede distinguir cómo este material va cambiando, ya sea por sus variaciones, por las distintas posibilidades de construir texturas polirrítmicas, como elemento de ruptura de la continuidad, un tipo particular de acompañamiento durante toda una frase, etcétera. En este proceso de transformación es interesante reparar en el recorrido que va desde un uso rítmico de acompañamiento en las primeras épocas hasta un recurso compositivo incorporado a la acentuación y a la organización rítmica de la melodía, como en el incipiente uso de las melodías o contracantos

de «Negracha» y «Malandraca», de Pugliese, y la confirmación del uso de ese recurso en la mayoría de las melodías de las primeras partes en las composiciones de Plaza, Pontier, Salgán y Piazzolla. Asimismo este trabajo permite ver la conexión entre los músicos de esta corriente vanguardista.

Finalmente, este estudio permite advertir, a través de sus ejemplos, cómo se utilizaba este material rítmico antes de que los músicos de la década del cincuenta en adelante lo utilizaran como un elemento estructural de muchas de sus composiciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DE CARO, J. (1964). *El Tango en mis recuerdos*. Buenos Aires: Centurión.
- FERRER, H. (2014). *El gran Troilo*. Buenos Aires: JVE.
- GORIN, N. (1998). *Astor Piazzolla. A manera de memorias*. Buenos Aires: Libros Perfil.
- ORTIZ ODERIGO, N. (2008). *Esquema de la música afroargentina*. Buenos Aires: EDUNTREF.
- POLEMANN, A. (2014). «Enseñar Música Popular en el Nivel Superior: una aproximación a la

didáctica de Gustavo Samela». Actas de las *III Jornadas de la Escuela de Música*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

URSINI, S. (1993). *Horacio Salgan. La supervivencia de un artista en el tiempo*. Buenos Aires: Corregidor.

ROMÉ, S. (2011). «La música popular y su enseñanza. Reflexiones y debates». Revista *Clang*, año 3 (3), pp. 23-31.

SALAS, H. (1997). *El Tango*. Buenos Aires: Planeta.

SAMELA, G. (2009). *Programa de la Cátedra Tango*. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

SIERRA, L. (1976). *Historia de la orquesta típica*. Buenos Aires: Peña Lillo.

SPERATTI, A. (1969). *Con Piazzolla*. Buenos Aires: Galerna.

REFERENCIA ELECTRÓNICA

OTERO, J. M. (2015). «Tangos al bardo» [en línea]. Consultado el 14 de julio de 2015 en <<http://tangosalbardo.blogspot.com.ar>>.