

El Rey del compás y su séquito: Juan D'Arienzo y el estilo tradicionalista en las orquestas típicas de los sesenta

Guido Ferrante

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

<https://orcid.org/0009-0009-4311-8555>

ferranteguido@hotmail.com

Resumen

En este artículo se abordará la línea tradicionalista en el ámbito de las orquestas típicas de tango durante la década de 1960, en la ciudad de Buenos Aires, considerando cinco orquestas representativas de esta corriente: Juan D'Arienzo, Francisco Canaro, Fulvio Salamanca, Héctor Varela y Alfredo De Angelis.

En primer lugar, se analizarán los cambios en el estilo de la Orquesta Típica Juan D'Arienzo entre las décadas de 1950 y 1960. Se trata de un aspecto de la sonoridad de esta orquesta que no ha sido abordado aún de forma específica desde los estudios musicológicos.

En segundo lugar, se analizarán las grabaciones de las demás orquestas, para comprender su ubicación dentro de la corriente, es decir, su adherencia a la línea darienciana o una posible diferenciación del modelo.

En base al análisis realizado, se reconocen dentro del estilo tradicionalista dos vertientes: una de corte clásico, que conserva características bailables, y otra de impronta renovadora, que incorpora elementos técnicos.

Palabras clave: orquesta típica, estilo tradicionalista, grabaciones, análisis.



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

The King of the tango beat and his entourage: Juan D'Arienzo and the traditionalist style of the typical orchestras in the sixties

Abstract

In this article, I explore the traditional style of typical tango orchestras during the sixties in Buenos Aires city. I have selected five orchestras of this period: Juan D'Arienzo, Francisco Canaro, Fulvio Salamanca, Héctor Varela and Alfredo De Angelis.

First of all, I analyze the changes of Juan D'Arienzo style between the decades 1950 and 1960. This aspect is not frequently addressed in most musicological studies of this orchestra.

Then, I explore the recordings of the other orchestras, in order to identify the role of each one within this traditional esthetic, this is, whether they adhere or not to the D'Arienzo style.

From this analysis, we recognize two sides in the traditional style: a classical type, with dancing characteristics and another novel type, with the incorporation of technical elements.

Keywords: typical orchestra, traditional style, recordings, analysis.

En este artículo se abordará la línea tradicionalista en el ámbito de las orquestas típicas de tango durante la década de 1960, en la ciudad de Buenos Aires, considerando cinco orquestas representativas de esta corriente: Juan D'Arienzo, Francisco Canaro, Fulvio Salamanca, Héctor Varela y Alfredo De Angelis.

En primer lugar, se analizarán los cambios experimentados por la Orquesta Típica Juan D'Arienzo respecto al estilo de los arreglos¹ entre las décadas de 1950 y 1960. Se trata de un aspecto de la estética de esta orquesta que no ha sido abordado aún de forma exhaustiva desde los estudios musicológicos. En segundo lugar, se analizarán las grabaciones de las demás orquestas, para comprender su ubicación dentro de la corriente, es decir, su adherencia a la línea darienciana o una posible diferenciación del modelo. Para el análisis, se realizó un recorte en el repertorio de cada orquesta tomando como referencia tangos instrumentales, compuestos durante el período 1900-1935, perteneciente a la *Guardia Vieja* y a la *Guardia Nueva*. Se aplicó

¹ Horacio Ferrer, *El libro del tango. Crónica y diccionario* (Buenos Aires: Tersol, 1980, 53-54) tomo 2. Según Ferrer, el arreglo consiste en "la adaptación de un tema original a determinada manera de interpretación", a partir de distintos aspectos, entre los cuales se destacan variantes rítmicas, melódicas, armónicas y contrapuntísticas.

este recorte ya que los tangos de este período fueron grabados por distintas orquestas, dando lugar a diferentes versiones para una misma composición. En los tangos de épocas posteriores, en cambio, no ocupa un lugar central el arreglo, sino la composición en sí.²

A partir del análisis realizado se espera demostrar de qué forma, en los años sesenta, la música de D'Arienzo pasó de ser "para bailar" a considerarse, además, "para escuchar". Se postula que la orquesta de Canaro mantuvo vigente el estilo que forjó a lo largo de las décadas anteriores. De Angelis y Varela, ambos representantes de la causaailable entre las décadas de 1940 y 1950, toman caminos distintos durante los sesenta: el primero continúa con las pautas generales de la corriente tradicionalista mientras que el segundo incorpora novedades que renuevan su estilo. Salamanca, de manera similar a D'Arienzo, recurre a elementos novedosos, que contribuyen a la variedad manifestada durante el período estudiado dentro de esta línea estilística.

Juan D'Arienzo en los sesenta: un sonido renovado

"Hazte fama y échate a dormir..."³

Lejos de ser simplemente una etiqueta, el apodo "Rey del compás", del cual puede alardear Juan D'Arienzo, tiene correlato en el estilo que cultivó como director. El aspecto rítmico no es solo el impulsor del boom darenciano de los años treinta, sino también el común denominador de toda su carrera. El mismo D'Arienzo confiesa el origen del mote artístico:

El calificativo de Rey del Compás me lo pusieron en el Cabaret Florida, el antiguo Dancing Florida. Ahí tocaba Osvaldo Fresedo, mientras yo actuaba en el Chantecler, que era de los mismos dueños. Allá por el 28 o 30 conocí al famoso Príncipe Cubano, que era el que presentaba los números. Estaba Julio Jorge Nelson, también. Eso pasó cuando reemplacé a Fresedo en el Florida. El pianista era Juan Carlos Howard. Fue en esos días cuando el Príncipe Cubano salió con lo del Rey del Compás, por el estilo que tenía yo.⁴

2 Extraído de una comunicación personal con Omar García Brunelli, en entrevistas realizadas entre 2020 y 2021.

3 Se trata de un dicho popular español que refiere a la reputación de una persona y a la dificultad para modificarla en el transcurso del tiempo.

4 Ver en <https://www.todotango.com/historias/cronica/4/D'Arienzo-El-tango-tiene-tres-cosas/>, Juan D'Arienzo: "El tango tiene tres cosas". Último acceso: 26/01/2024.

Ángel Sánchez Carreño, más conocido como Príncipe Cubano, fue un cantor, compositor y letrista, de origen incierto,⁵ más allá de su apodo. Él mismo es el autor de un tango que se titula “El Rey del Compás”,⁶ grabado por el conjunto de D'Arienzo en 1941 y 1949. En ambas versiones, sobresale el ritmo constante y frenético de la orquesta, en sintonía con el título.

La Orquesta Típica Juan D'Arienzo tuvo una larga vida, que se extiende desde 1928 hasta 1976,⁷ año de la muerte de su director. En su extensa trayectoria pasó por sus filas una gran cantidad de músicos, con algunas variantes en la conformación del orgánico orquestal, entre los diferentes períodos. La formación que se afianzó, a partir de la década de 1940 —fase de auge de la agrupación—, y que se conservaría hasta la década de 1970, contaba con cuatro bandoneones, cuatro violines, piano y contrabajo.⁸

La crisis internacional de 1930 repercutió en el ámbito tanguero, que hasta ese entonces estaba viviendo una época de crecimiento a partir de la proliferación de sextetos, muchos de ellos con propuestas renovadoras. Las dificultades económicas complicaron el mantenimiento de estos conjuntos y una buena parte se disolvió, a excepción de las orquestas más prestigiosas como las de Canaro, Fresedo y De Caro. En este contexto, comenzaron a adquirir mayor popularidad las orquestas tradicionalistas, que proponían un estilo simple, con el baile como eje central.⁹

Luego de un período inicial —entre 1928 y 1929—, caracterizado por un estilo romántico y de *tempo lento*¹⁰ aunque sin abandonar el ritmo constante, la agrupación

5 El estudioso Hugo Gregorutti profundiza en el origen de Carreño que, visitando las fuentes de Oscar Mármol y Orlando Ramírez, parece inclinarse por la hipótesis del origen argentino de “el cubano” aunque sin total certeza. Se puede acceder al artículo a través del link <https://web.archive.org/web/20160601062743/http://www.elportaldeltango.com/especial/APrincipeCubano.htm>. Último acceso: 09/07/2024.

6 NdE: Para la escritura de los títulos de los tangos se adoptó el siguiente criterio, cuando el texto refiere a una obra o pieza independiente, el título se colocó en cursiva. En cambio, cuando se hace referencia a un registro fonográfico, es decir a un *track* de un álbum publicado, el título se colocó entre comillas.

7 El primer conjunto de D'Arienzo, conformado en 1928, grabó sus primeros registros gracias a Alfredo Amendola, tío del director, quien era dueño del sello Elektra. Con un estilo de carácter melódico y pausado, distinto al que más tarde forjaría su conjunto, dejó de grabar a raíz de la crisis de 1930. La siguiente orquesta dirigida por D'Arienzo comenzó a actuar en 1934 en el cabaret Chantecler. Ver en García Brunelli, “D'Arienzo, Juan”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: SGAE, 1999-2002), tomo 4, 405.

8 <http://www.todotango.com/historias/cronica/522/Orquesta-Tipica-Juan-D'Arienzo/>. Último acceso: 14/01/2019.

9 Omar García Brunelli, “La era de los sextetos”, en *Antología del tango rioplatense, vol. 2, Selección sonora*, ed., Héctor Goyena (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2014), 10-11.

10 García Brunelli, *Discografía básica del tango 1905-2010: su historia a través de las grabaciones* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2010,61).

que organizó D'Arienzo en la segunda mitad del treinta se afianzó como una orquesta de corteailable. En 1934, la orquesta de D'Arienzo comenzó a actuar en el cabaret Chantecler, con la presencia de Rodolfo Biagi en el piano, quien sería fundamental para forjar el estilo de la agrupación.¹¹ Entre los rasgos estilísticos del conjunto, que se mantendrían a lo largo de las décadas, se destaca la marcación regular de los cuatro tiempos, la implementación de *tempi* rápidos, fraseos de tipo básico y texturas simples.¹²

El período correspondiente a los años cuarenta está identificado como el renacimiento del tango para bailar y es aquí donde nuestro protagonista desarrolló un papel fundamental. Tomando como referencia este contexto inicial, el estilo de D'Arienzo está asociado, generalmente, a características musicales que corresponden a una gran parte de su producción, pero no a su totalidad. La mayor parte de los textos escritos sobre la orquesta de D'Arienzo se centran en lo realizado por la agrupación a partir de mediados de los años treinta, con la década siguiente como fase de auge.¹³ Autores de la talla de Luis Adolfo Sierra y Blas Matamoro, en sus respectivos estudios sobre estilos orquestales e historia del tango, se detienen en las características generales del conjunto de D'Arienzo. Un enfoque similar plantea García Brunelli en su trabajo sobre la discografía básica del tango entre 1905 y 2010.¹⁴ La elección de la década de los sesenta para el presente estudio se debe, principalmente, a la ausencia de escritos que se dediquen específicamente a dicha etapa de manera exhaustiva.

Tanto Ferrer en su *Libro del tango*¹⁵ como García Brunelli en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*¹⁶ hacen hincapié en el avance que se verifica en las grabaciones de la orquesta durante la década de 1960. El ajuste interpretativo¹⁷ —como lo define Ferrer— realizado por la agrupación está enmarcado dentro de un período de generalizado refinamiento técnico en las interpretaciones de todas las orquestas. El desarrollo experimentado por el tango en la década de los sesenta no es exclusivo de las orquestas típicas. Este proceso estuvo acompañado por la proliferación de pequeños conjuntos, desde tríos hasta octetos, como alternativa a la clásica combinación de bandoneones, cuerdas y piano de las orquestas típicas. La

11 García Brunelli, "D'Arienzo, Juan", tomo 4, 405.

12 Ibid.

13 Son buenas referencia los libros *Historia del tango* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971) de Blas Matamoro e *Historia de la orquesta típica* (Buenos Aires: A. Peña Lillo, 1966) de Luis Adolfo Sierra.

14 García Brunelli, *Discografía básica del tango 1905-2010*.

15 Ferrer, *El libro del tango*, tomo 2, 257-260.

16 García Brunelli, "D'Arienzo, Juan".

17 Ferrer, *El libro del tango*, tomo 2, 258.

tendencia a privilegiar formaciones instrumentales reducidas estaba relacionada con un nuevo contexto de dificultad económica. La situación adversa que experimentó el tango durante los sesenta repercutió en las posibilidades por parte de los directores, de sostener una agrupación con una cantidad considerable de músicos.¹⁸

Las grabaciones de la década

A lo largo de los sesenta, la orquesta de D'Arienzo grabó ochenta y cinco tangos instrumentales, la producción más amplia de los conjuntos de tango nacionales activos en esta década.¹⁹ A continuación (Tablas 1 y 2) se dividen los tangos en base a los respectivos períodos de composición:

1900-1920	1920-1935
<i>Quejas de bandoneón</i> (Filiberto, 1918)	<i>A media luz</i> (Donato-Lenzi, 1924)
<i>Felicia</i> (Saborido, 1907)	<i>Vea vea</i> (Firpo, ¿1927?)
<i>El irresistible</i> (Logatti, 1908)	<i>El triunfo</i> (Canaro, ¿1927?)
<i>La Morocha</i> (Saborido-Villoldo, 1905)	<i>De mi flor</i> (Firpo, ¿1934?)
<i>Derecho viejo</i> (Arolas, 1916)	<i>El once (A divertirse)</i> (O. Fresedo, 1924)
<i>El entrerriano</i> (Mendizabal, 1897)	<i>Organito de la tarde</i> (C. Castillo-J. G. Castillo, 1924)
<i>La cumparsita</i> (Matos Rodríguez, 1916)	<i>Ahí va el dulce</i> (J. Canaro, 1924)
<i>A la gran muñeca</i> (Ventura-Oses, 1920)	<i>Solozos</i> (O. Fresedo, 1922)
<i>El choclo</i> (Villoldo, 1903)	<i>El recodo</i> (Junnissi, 1941)
<i>La catrera</i> (De Bassi, 1908)	<i>El buey solo</i> (Sardi, 1929)
<i>El amanecer</i> (Firpo, 1910)	<i>El opio</i> (Canaro, 1922)
<i>La payanca</i> (Berto-Blanco, 1906)	<i>Canaro en París</i> (A. Scarpino-J. Scarpino-Caldarella, 1926)
<i>La viruta</i> (Greco, 1911)	<i>C. T. V.</i> (Sardi, 1932)
<i>Rodríguez Peña</i> (Greco, 1910)	<i>El chupete</i> (Gaudenzio, 1929)
<i>La tablada</i> (Canaro, 1915)	<i>Tigre viejo</i> (Grupillo, 1926)
<i>El pollito</i> (Canaro, 1914)	<i>El arranque</i> (De Caro, 1934)
<i>El chamuyo</i> (Canaro, 1914)	
<i>Charamusca</i> (Canaro, 1915)	
<i>El alacrán</i> (Canaro, 1914)	
<i>El internado</i> (Canaro, 1915)	
<i>Nueve puntos</i> (Canaro, 1920)	

¹⁸ Esto mismo argumentó el director Osvaldo Piro, en una entrevista realizada por el autor de este trabajo el 23 de abril de 2022.

¹⁹ Nicolás Lefcovich, *Estudio de la discografía de Juan D'Arienzo* (Buenos Aires: El autor, 1994).

1900-1920	1920-1935
<i>9 de julio</i> (Padula, 1908)	
<i>Gran Hotel Victoria</i> (<i>Hotel Victoria</i>) (Latasa.Pesce, 1906)	
<i>¡Que noche!</i> (Sardi, 1918)	
<i>Inspiración</i> (Paulos-Rubistein, 1916)	
<i>La clavada</i> (Zambonini, 1912)	
<i>La guitarrita</i> (<i>¡Qué querés con esa cara!</i>) (Arolas, 1916)	
<i>El jagüel</i> (Posadas, 1913)	
<i>Tinta verde</i> (Sardi, 1915)	
<i>La racha</i> (Sardi, 1917)	
<i>Cordón de oro</i> (Posadas, 1914)	
<i>La trilla</i> (Arolas, 1917)	
<i>El africano</i> (Pereyra, 1915)	
<i>Ojos negros</i> (Greco, 1910)	
<i>El incendio</i> (De Bassi, 1905)	
<i>La chiflada</i> (Aieta, 1910)	
<i>La Sonámbula</i> (Cardarpoli, 1913)	
<i>Gallo ciego</i> (Sardi, 1917)	
<i>Catamarca</i> (Arolas, 1918)	
<i>Retintín</i> (Arolas, 1917)	
<i>Un lamento</i> (de Leone-Numa Córdoba, 1917)	
<i>Pelele</i> (Maffia, 1918)	
<i>El 13</i> (Spátola-Villoldo, 1913)	
<i>El jaguar</i> (Lombardo, 1916)	

Tabla 1. Repertorio instrumental grabado por la orquesta de D'Arienzo en los sesenta
(Parte 1).²⁰

1935-1955	1955-1980
<i>Pimienta</i> (Fresedo, 1939)	<i>Mi viejo Montevideo</i> (Junnissi-Puglisi, 1960)
<i>Entre dos fuegos</i> (López Buchardo, ¿1940?)	<i>Puro tango</i> , (Pecora, ¿1961?)

20 Horacio Ferrer y Oscar del Priore, *Inventario del tango, tomo II (1940-1998)* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999). Los signos de interrogación indican que algunos tangos no fueron incluidos en el inventario de Ferrer y del Priore. En esos casos se recurrió al sitio web El Recodo (<https://www.el-recodo.com/?lang=es>) y se interpretó como fecha de composición el año en que fue grabado por primera vez el tango en cuestión.

1935-1955	1955-1980
<i>Orlando Goñi</i> (Gobbi, 1946)	<i>Gran señor</i> (Flota, ¿1961?)
<i>Papas calientes</i> (Arolas, ¿1937?)	<i>Poco y bueno</i> (De Bassi, ¿1961?)
<i>El tamango</i> (Posadas, ¿1941?)	<i>El gran favorito</i> (Franco-Lazzari-Polito, ¿1961?)
<i>El horizonte</i> (Firpo, ¿1938?)	<i>Formidable</i> (Blanco, ¿1962?)
<i>Adiós Bara</i> (Pugliese, ¿1944?)	<i>El victorioso</i> (Franco, ¿1962?)
<i>Mariposita</i> (Aleta-García Jiménez, 1941)	<i>Pura trampa</i> (Lazzari-Polito-Dragone, ¿1964?)
<i>Germaine</i> (López Buchardo, ¿1940?)	<i>Benguria</i> (Firpo, ¿1966?)
	<i>Al gran maestro D'Arienzo</i> (Minotti, ¿1966?)
	<i>De ayer y hoy</i> (Tavarozzi-Giachetti, ¿1967?)
	<i>El oriental</i> (Racciatti, ¿1967?)
	<i>Siguiendo el compás</i> (Maggiolo, ¿1968?)
	<i>A la D'Arienzo</i> (Reschini, 1968)

Tabla 2. Repertorio instrumental grabado por la orquesta de D'Arienzo en los sesenta (Parte 2).²¹

Del recorte temporal 1900-1935 fueron seleccionados para el análisis "Derecho viejo" (año de grabación, 1963), "El amanecer" (1966), "El pollito" (1965), "9 de julio" (1966), "El once (A divertirse)" (1966), "Qué noche" (1967), "Rodríguez Peña" (1966), "Gallo ciego" (1969), "La cumparsita" (1963) y "El africano" (1969). El tango "9 de julio", tomado como muestra, será analizado detalladamente ya que condensa distintos rasgos característicos del estilo de D'Arienzo en los sesenta.

Para el análisis la referencia principal es el tratado de Julián Peralta, que aborda conceptos técnicos relativos a la orquesta típica.²² Los parámetros seleccionados son la fragmentación melódica, las texturas contrapuntísticas, los distintos tipos de acompañamiento y el fraseo.

El primer parámetro está relacionado con las alternancias entre las distintas secciones instrumentales, la incorporación de texturas contrapuntísticas y las variantes en la articulación dentro de un determinado fragmento. Se trata de un aspecto fundamental del arreglo tanguero: definir de qué manera se formularán las distintas componentes estructurales —como sección, frase, motivo— entre *solís*, *tuttis* y contrapuntos. El autor propone los gráficos de fragmentación —implementados en la presente investigación—, en donde están discriminadas las distintas variables del arreglo.²³

²¹ Ibid.

²² Julián Peralta, *La orquesta típica: mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango* (Buenos Aires: Editorial de Puerto, 2012).

²³ Ibid, 205-210.

El parámetro de las texturas contrapuntísticas se refiere a la superposición de dos o más líneas melódicas.²⁴ Cumplen esta función las melodías secundarias, es decir, líneas independientes que conviven con la principal y los bajos con conducta melódica.

Entre los tipos de acompañamiento se destacan el *marcato* y la *síncopa*.²⁵ El más común es el *marcato*, que se divide en dos modalidades de ejecución: el *marcato* en cuatro, que consiste en una acentuación regular sobre un compás de 4/4, y el *marcato* en dos, en donde se acentúan los tiempos 1 y 3. Como una variante del *marcato* en cuatro, el autor ilustra los distintos diseños que pueden realizar los bajos. Esta conducta melódica de los bajos puede incluir arpeggios y grados conjuntos. En algunos casos se verifica una simplificación a partir de la omisión de la tercera del acorde o de esta y la quinta.²⁶ En la *síncopa*, la regularidad rítmica es alterada por medio de un acento que no cae sobre el pulso.²⁷ Su esquema se puede representar de la siguiente manera: | ♯ ♯ ♯ ♯ |

A partir de la acentuación se producen distintos tipos de *síncopa*. Se denomina *síncopa* con acento a tierra cuando el acento cae sobre la primera corchea del compás: ♯ | ♯ ♯ ♯ ♯ |. Se denomina, en cambio, *síncopa* con acento a contratiempo cuando el acento cae luego del primer tiempo del compás: ♯ | ♯ ♯ ♯ ♯ |. El patrón de las blancas consiste en acordes que se mantienen durante dos tiempos por cada compás.²⁸

Con el término *fraseo* se hace referencia a la reformulación de la melodía como un recurso para lograr mayor expresividad en su ejecución. Si bien hay distintas maneras de realizarlo tomamos como referencia general el denominado *fraseo básico*, que consiste en alargar, dentro de un grupo de cuatro corcheas, la primera y la segunda.²⁹ Sobre el concepto de *fraseo*, en específico, consideramos algunos estudios de la serie de métodos de tango para distintos instrumentos de la editorial Tango Sin Fin, dirigida por Paulina Fain.³⁰ Los autores diferencian entre un tipo de *fraseo básico*, que respeta los pulsos 1 y 3 del compás, y otro, denominado *extendido*, en donde no se respetan los tiempos fuertes como puntos de arribo, dándole mayor libertad al intérprete.³¹ Estos métodos también profundizan en el efecto del *arrastre*, que consiste

24 Ibid, 95-98.

25 Ibid, 55-92.

26 Ibid, 56-58.

27 Ibid, 69-78.

28 Ibid, 91.

29 Ibid, 32.

30 Hernán Possetti, *El piano en el tango* (Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin, 2018); Eva Wolff, *El bandoneón en el tango* (Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin, 2018); Ramiro Gallo, *El violín en el tango* (Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin, 2017); Ignacio Varchausky, *El contrabajo en el tango* (Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin, 2018).

en adelantar una nota con sonidos de altura y duración indeterminadas, para alcanzar la altura y duración correspondientes a la nota escrita.³²

En cuanto al aspecto estructural del análisis, consideramos la terminología utilizada por Irma Ruiz y Néstor Ceñal en el marco del proyecto de la *Antología del Tango Rioplatense*.³³ La relevancia de dicho estudio radica en el abordaje de los distintos conceptos relativos a la estructura del tango aplicados al repertorio comprendido entre los orígenes y 1920. Si bien los tangos seleccionados para este artículo fueron compuestos entre 1900 y 1935, la mayoría de los posteriores a 1920 encuentran, generalmente, correspondencia con las categorías planteadas por Ruiz y Ceñal.

Según los autores, el tango se divide en tres partes, en menor medida en dos y raramente en cuatro. A su vez, cada sección está compuesta por una o dos cláusulas. Este término se refiere a un pensamiento musical que comprende una proposición o varias relacionadas entre sí. Las cláusulas se dividen en simple, doble y múltiple. La primera está conformada por una sola frase, la segunda por dos y la tercera por tres o más. La frase, por su parte, presenta dos tipos diferentes: la frase tipo 1, que abarca cuatro compases, y la frase tipo 2, que comprende ocho. Además, cada frase está compuesta por un motivo y su consecuente. Para determinar la presencia de un motivo es necesario tener en cuenta que como mínimo debe tener dos acentos.

Al no contar con los manuscritos de los arreglos orquestales de las agrupaciones abordadas en el presente trabajo, el análisis se realizó, fundamentalmente, en base a grabaciones. El caso del tango "9 de julio" de la orquesta D'Arienzo se contó con la transcripción y adaptación de Marco Blandón, que propone una modificación en el orgánico al sustituir el cuarto violín con una viola. En otros casos, el mismo autor de esta investigación realizó pautaciones aproximadas de fragmentos específicos útiles para el análisis.

El caso "9 de julio"

En las grabaciones de los años sesenta se identificaron algunos elementos que dan muestras de un refinamiento estilístico en los arreglos de la orquesta. Entre los rasgos que evidencian esta renovación se cuentan las frecuentes alternancias entre secciones instrumentales, la incorporación de texturas contrapuntísticas y de líneas de bajo construidas con detalle y calidad melódica que evitan la obviedad. Para abor-

31 Possetti, *El piano*, 43-50.

32 Varchausky, *El contrabajo*, 70.

33 Irma Ruiz y Néstor Ceñal, "La estructura del tango", en *Antología del Tango Rioplatense, Vol. 1. Desde sus orígenes hasta 1920*, ed. Jorge Novati (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1980).

dar las novedades del período en cuestión, se tomó como referencia un mismo tango grabado por la orquesta en más de una ocasión, con el objetivo de establecer una comparación entre dos versiones de épocas diferentes.

El tango para analizar es "9 de julio", que consta de tres secciones de dieciséis compases, cada una de las cuales se repite.³⁴ Compuesto por José Luis Padula en 1908,³⁵ fue grabado por la orquesta de D'Arienzo en tres ocasiones: 1935, 1950 y 1966.³⁶ Los registros de 1935³⁷ y 1950³⁸ siguen la secuencia seccional A – B – A' – C – A'' – A'''. Estos dos arreglos están estructurados de forma similar, con cada repetición de A ejecutada por un instrumento o grupo instrumental diferente, y con enunciados del *tutti* en B y C. En el registro de 1966, arreglado por Carlos Lazzari,³⁹ —bandoneonista del conjunto de D'Arienzo—, en cambio, la secuencia seccional es Introducción – A – B – [pasaje]⁴⁰ – A' – C – [pasaje] – A'' – Coda.⁴¹ Para comprender las características de la orquesta durante los sesenta, se consideró el registro de 1966, comparándolo con el de 1950, representativo del período anterior de la agrupación. En cuanto al orgánico, tanto en 1950 como en 1966 la orquesta contaba con cuatro bandoneones, cuatro violines, piano y contrabajo.

Entre ambos arreglos se identificaron diferencias en la estructura de las secciones, es decir, a partir del agregado o supresión de materiales musicales. El registro de 1950 respeta la partitura de editorial,⁴² manteniendo la extensión de dieciséis compases por cada sección. El arreglo de 1966, en cambio, incluye algunas variantes. Por

34 Se puede consultar a través del link <https://www.todotango.com/musica/tema/2173/Nueve-de-julio/>.

35 Del Priore y Ferrer, *Inventario del tango*, 474.

36 Lefcovich, *Estudio de la discografía de Juan D'Arienzo*, 89.

37 La versión de 1935 está disponible a través del link <https://www.youtube.com/watch?v=xsG5maVmjpM&t=2s>. Último acceso: 09/07/2024.

38 El registro de 1950 está disponible en el link https://www.youtube.com/watch?v=_9mylY6HRf8. Último acceso: 09/07/2024.

39 En una serie de conversaciones entre el autor y el estudioso Carlos Puente, este último afirmó que quien se encargó de los arreglos de la orquesta de D'Arienzo desde 1957 en adelante fue el bandoneonista de la agrupación, Carlos Lazzari.

40 Este término, como explica Andrea Marsili, es utilizado como sinónimo de puente. Se refiere a fragmentos que unen secciones, frases y semifrases (*Los códigos del tango*, Unquillo: Editorial Abrazos, 2015, 95-96). Peralta, al hablar de este concepto, utiliza el término "pasaje" y Salgán, en su manual, habla de "pasaje de enlace", con la diferencia que menciona al piano exclusivamente como el encargado de su ejecución (*Curso de tango*, Buenos Aires: el autor, 2001, 61). En este análisis se utilizaron los corchetes para el término "pasaje" ya que se trata de un segmento que se encuentra en un nivel estructural menor en relación con las secciones.

41 El registro de 1966 se puede escuchar a través del link <https://www.youtube.com/watch?v=ilxY40-xOMc>. Último acceso: 09/07/2024.

42 En este caso se tomó como referencia la partitura de editorial disponible en la página www.todotango.com, de la imprenta musical Orтели Hermanos.

medio de un motivo descendente de dos compases, que funciona como introducción, piano y contrabajo conducen al *tutti* inicial. La sección B dura doce compases ya que se omite la tercera frase de la partitura.⁴³ Un pasaje de un compás conecta con la parte siguiente. A' tiene dieciocho compases: el *solí* de violines se encarga de un nuevo material melódico, que, como la introducción, fue escrito por Lazzari; hacia el final de esta formulación, los violines permanecen con notas ligadas mientras el *tutti* marca en cuatro recurriendo a un módulo de carácter cromático, que conduce a la frase inicial de Padula. Luego de C, piano y contrabajo tocan el mismo motivo descendente de la introducción, que funciona, aquí, como un pasaje a la conclusión. Durante los ocho compases iniciales de A'', se establece un contrapunto entre *solí* de violines y piano; a partir del compás 9 los bandoneones tocan un fraseo entrecortado, que, entre los compases 13 y 15 discurre en variaciones. El lápiz del arreglador, nuevamente, se distingue en el contrapunto que abre A'' y en el fraseo posterior. En el compás 16, con las variaciones del *tutti*, comienza la coda. Además de estas diferencias estructurales entre las dos versiones, se distingue el *tempo* más lento del arreglo de 1966.

En cuanto a las secciones B⁴⁴ y A'',⁴⁵ se identificaron algunos aspectos característicos del estilo darienciano. En B, luego de los primeros cuatros compases, ejecutados de forma similar en ambas grabaciones, se establece un diálogo entre grupos instrumentales, realizado de manera diferente entre los dos arreglos. En el registro de 1950 (Fig. 1), hay una alternancia entre piano y bandoneones, a distancia de un compás. El piano desarrolla una función activa durante toda la sección a excepción de la conclusión.

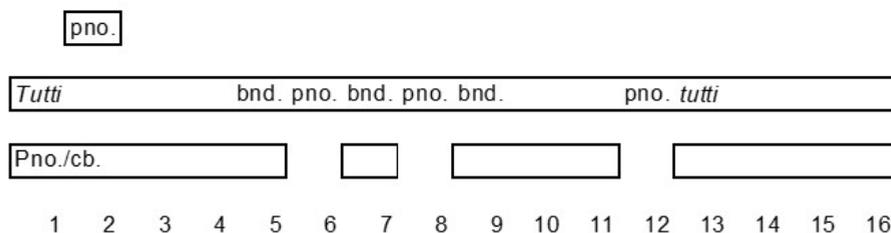


Figura 1. Sección B, "9 de julio" (1950), cc. 1-16.

En la grabación de 1966 (Fig. 2), el *tutti* no dialoga únicamente con el piano, sino también con el *solí* de bandoneones. La disposición de *tutti* y bandoneones a voces enriquece

43 En la partitura de editorial la tercera frase se extiende del compás 9 al 12.

44 En la grabación de 1950 la sección va desde el min. 00:28 hasta el 00:59. En la grabación de 1966 desde el minuto 00:35 al minuto 00:56.

45 La sección A'' comienza a partir del minuto 02:09 del link <https://www.youtube.com/watch?v=ilxY40-xOMc>. Último acceso: 09/07/2024.

el arreglo (Fig. 3). En la grabación de 1966 el piano deja de ocupar el rol preponderante que tenía en 1950 y se establece un mayor equilibrio entre las secciones instrumentales.

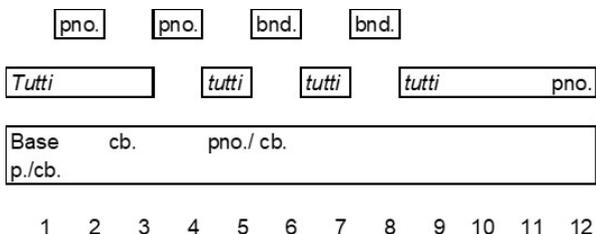


Figura 2. Sección B, "9 de julio" (1966), cc. 1-12.

9 de julio

Figura 3. Sección B, "9 de julio" (1966), cc. 5-6. Cuerdas y bandoneones.

Transcripción y adaptación de Marco Blandón.⁴⁶

⁴⁶ En la presente transcripción hay una viola en lugar del cuarto violín y tres bandoneones en lugar de cuatro.

Respecto a la sección A⁴⁷ (Figs. 4 y 5), la diferencia entre ambas grabaciones es sustancial. En el registro de 1950⁴⁸ el solo de piano se extiende desde el compás 1 al 16, recurriendo a nuevo material melódico. En la grabación de 1966, las novedades identificadas en la fragmentación melódica y en el uso de texturas contrapuntísticas complejizan el arreglo. Entre los compases 1 y 8, el piano recurre a intervalos armónicos de octava en la formulación de la mano derecha, mientras que los violines, dispuestos al unísono, realizan un contracanto en *legato*. En determinados momentos de este contrapunto, los violines permanecen con notas ligadas, mientras que el piano procede por grado conjunto, como entre los compases 1 y 2 del ejemplo (Fig. 6). Más adelante, en el compás 4, los roles se intercambian y es el violín quien cambia de nota mientras el piano se mantiene en octavas. A estos dos estratos, se agrega un tercero, a partir de la presencia de un bajo con conducta melódica, que sigue una marcación en cuatro por medio de arpeggios y saltos interválicos. Desde el compás 9, el *solí* de los bandoneones, a voces, toca rápidas figuraciones por medio de un diseño entrecortado y conduce a las variaciones del *tutti* —ausentes en la versión de 1950—, que se extienden desde el compás 16 al 19. La cadencia de la orquesta concluye la sección.

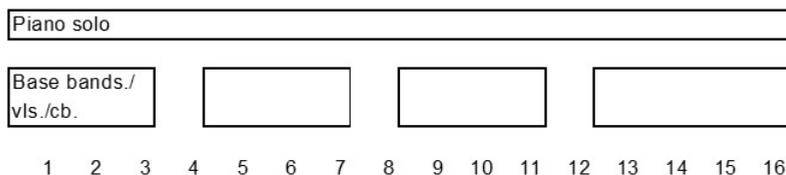


Figura 4. Sección A^a, “9 de julio” (1950), cc. 1-16.

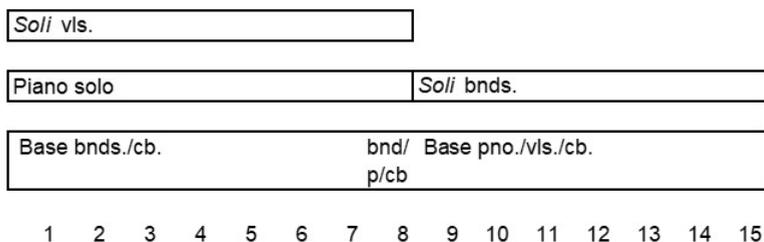


Figura 5. Sección A^a, “9 de julio” (1966), cc. 1-15.

47 Andrea Marsili identifica en la sección A de este tango una estructura conformada por dos frases de dieciséis compases, de las cuales cada una está compuesta por dos semifrases de cuatro (Marsili, *Los códigos del tango*, Unquillo: Editorial Abrazos, 2015, 83-84).

48 En la versión de 1950 la sección A^a comienza en el minuto 01:57 del link https://www.youtube.com/watch?v=_9mylY6HRf8. Último acceso: 09/07/2024.

The image displays a musical score for the section 'A' of '9 de julio' (1966), measures 1-4. The score is arranged in a system with seven staves. The top four staves are for Violins I, II, and III, and Viola, each marked 'SOLO'. The next three staves are for Bando I, II, and III, with chord symbols D7, Cm, D7, and Gm indicated. The bottom two staves are for Piano (Pno.) and Double Bass (D.B.). The piano part is marked 'SOLO' and 'f'. The score features a complex rhythmic structure with triplets and syncopation, characteristic of the tango style.

Figura 6. Sección A', "9 de julio" (1966), cc. 1-4.

Transcripción y adaptación de Marco Blandón.

A través de la comparación entre estas dos grabaciones se demostró que el registro de 1966 presenta elementos novedosos desde el punto de vista de la instrumentación. En primer lugar, con el fin de generar variantes en determinados momentos, se ha alterado la estructura de las secciones agregando u omitiendo compases. En segundo lugar, las alternancias analizadas demuestran un mayor equilibrio entre las secciones instrumentales. Sobresale, además, el encuentro contrapuntístico entre piano y violines en la sección A'. La composición de nuevos materiales me-

lódicos por parte del arreglador, como se verificó en el *solí* de violines de la sección A', tiene antecedentes en el protagonismo del piano en la versión de 1950. Este elemento, más allá de estar presente en las dos versiones de D'Arienzo, no deja de ser novedoso para el estilo de las orquestas tradicionalistas de la década de los sesenta.

Los parámetros de análisis

En cuanto a los parámetros de análisis, el acompañamiento predilecto por la orquesta de D'Arienzo es el *marcato* en cuatro, presente en todos los tangos seleccionados. Sirven como ejemplo "Rodríguez Peña" (1966),⁴⁹ "La cumparsita" (1963),⁵⁰ "El amanecer" (1966)⁵¹ y "El africano" (1969).⁵² En estos tres últimos la conducta melódica de los bajos enriquece la base rítmico-armónica. Este tipo de tratamiento en la línea del bajo se verifica en el siguiente ejemplo (Fig. 7), extraído de la sección A de "9 de julio", a través de arpeggios y grados conjuntos de piano y contrabajo.

The image shows a musical score for the tango "9 de julio" (1966). It consists of two staves: Piano (top) and Contrabajo (bottom). Both are in 4/4 time and have a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Piano part starts with a series of chords (F7, Bb7, Eb7) and then moves to a melodic line. The Contrabajo part starts with a whole rest and then follows a similar melodic pattern. A 'pizz.' (pizzicato) marking is present in the Contrabajo part. Chords Gm and D7 are indicated above the Piano staff.

Figura 7 Introducción (cc. 1-2) y Sección A (cc. 3-4), "9 de julio" (1966)
Transcripción y adaptación de Marco Blandón.

La utilización de otros tipos de acompañamiento es muy poco frecuente. En "El once (a divertirse)", además del *marcato*, la orquesta utiliza el modelo de sincopa a tierra durante el *solí* de violines.⁵³ Otro caso particular resulta el segmento con un

49 Se puede escuchar a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=d9-ABk6Vs-M>. Último acceso: 09/07/2024.

50 Se puede escuchar a través del link <https://www.youtube.com/watch?v=DmANuIIAix8>. Último acceso: 09/07/2024.

51 Disponible a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=j1doKBOI7PA>. Último acceso: 09/07/2024.

52 Disponible a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=Drl6r7G0uw0>. Último acceso: 09/07/2024.

53 Se puede escuchar desde el minuto 00:25 del link https://www.youtube.com/watch?v=UyphicLVZ_s. Último acceso: 09/07/2024.

marcato en dos invertido —se acentúan los tiempos 2 y 4 del compás⁵⁴— usado en “El pollito” (1965).⁵⁵ En este mismo registro, además, la base rítmico-armónica recurre a cortes en los cuales omite determinados tiempos dentro del compás. Este recurso, asiduo en distintos tangos del período, le confiere variedad al *marcato*.

Respecto a la fragmentación melódica, las propuestas de la orquesta durante este período denotan mayor complejidad. En la misma línea que el arreglo de “9 de julio” se ubica “Derecho viejo” (1963): durante la sección B,⁵⁶ se da una alternancia cada cuatro compases entre un fraseo en *legato* del *tutti* y una textura contrapuntística conformada por violín solista y melodía rítmica de bandoneones. Aún más variada se presenta la sección A de “Qué noche” (1967),⁵⁷ en donde se alternan el *tutti* y los *solis* de bandoneones y violines, sin seguir un esquema regular de compases. Aunque estas novedades surgen como rasgos estilísticos de la orquesta durante los sesenta, también se identificaron casos en donde se conserva una fragmentación simple, como la sección A de “El amanecer”⁵⁸ y la sección B de “Rodríguez Peña”,⁵⁹ en donde priman los enunciados del *tutti*.

Entre las texturas contrapuntísticas identificadas, predomina la presencia de dos planos, uno de carácter rítmico, generalmente tocado por los bandoneones, y otro de impronta *cantabile*, a cargo del *solí* de violines o por el solista, como se puede escuchar en “Derecho viejo”⁶⁰ y “La cumparsita”.⁶¹ En estos casos el violín formula un contracanto grave sobre el fraseo rítmico de los bandoneones. El plano rítmico también puede ser tocado por el piano, como sucede en “El amanecer”, mientras el *solí* de violines, a voces, se encarga del contracanto y el bajo melódico funciona como tercer estrato.⁶² En la sección A de este tango la melodía rítmica del *tutti* establece un contrapunto con el acompañamiento de piano y contrabajo.

54 Varchausky, *El contrabajo*, 59-60.

55 Se puede escuchar desde el minuto 00:33 del link https://www.youtube.com/watch?v=o2F_lg3axSl. Último acceso: 09/07/2024.

56 La sección B comienza en el minuto 00:33 del link <https://www.youtube.com/watch?v=BbzvUNB-nMQ>. Último acceso: 09/07/2024.

57 Se puede escuchar a partir del link https://www.youtube.com/watch?v=3aP2_xksxdU. Último acceso: 09/07/2024.

58 Está disponible a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=j1doKBOI7PA>. Último acceso: 09/07/2024.

59 La sección B se puede escuchar desde el minuto 00:33 del link <https://www.youtube.com/watch?v=d9-ABk6Vs-M>. Último acceso: 9 de julio de 2024.

60 Disponible a partir del minuto 00:38 del link <https://www.youtube.com/watch?v=BbzvUNB-nMQ>. Último acceso: 09/07/2024.

61 Se puede escuchar desde el minuto 00:53 del link <https://www.youtube.com/watch?v=DmANuIAix8>. Último acceso: 09/07/2024.

62 Se puede escuchar en el minuto 02:26 del link <https://www.youtube.com/watch?v=j1doKBOI7PA>. Último acceso: 09/07/2024.

Respecto a los fraseos, son, mayoritariamente, del tipo básico, con fidelidad a la partitura de editorial, como se identificó en la sección A de “El amanecer”⁶³ y en el inicio de “Gallo ciego”.^{64 65} En este último caso se exagera el *staccato*, que, al acortar las notas en corchea, le confiere una sonoridad seca a la formulación.⁶⁶ En la sección B de “El once (a divertirse)”, si bien hay plena correspondencia con la melodía de Fresedo,⁶⁷ se pasa de una articulación en *staccato* a otra en *legato*, para conferirle variedad al fraseo.⁶⁸

Un caso complejo se presenta en la sección A de “Qué noche”.⁶⁹ En la primera frase —compases 1 a 4—, el *tutti* toca el motivo inicial tal cual figura en la partitura de editorial;⁷⁰ el consecuente, en cambio, se ve modificado a partir del fraseo de los bandoneones,⁷¹ que hace hincapié en la figura de la fusa por medio de un diseño entrecortado y el uso de cromatismos (Fig. 8):



Figura 8. Sección A, *Qué noche*, cc. 3-5. Bandoneones.

Transcripción aproximada del autor.

63 La partitura de “El amanecer”: <https://www.todotango.com/musica/tema/1456/El-amanecer/>. Último acceso: 09/07/2024.

64 Disponible a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=u2dBp-DfdqU>. Último acceso: 09/07/2024.

65 La partitura de “Gallo ciego”: <https://www.todotango.com/musica/tema/1490/Gallo-ciego/>. Último acceso: 09/07/2024.

66 La partitura del tango se puede consultar en el link <https://www.todotango.com/musica/tema/1490/Gallo-ciego/>. Último acceso: 09/07/2024.

67 Se hace referencia a la melodía de la partitura de editorial disponible a través del link <https://www.todotango.com/musica/tema/352/el-once-a-divertirse/>. Último acceso: 09/07/2024.

68 Se puede escuchar desde el minuto 00.34 del link https://www.youtube.com/watch?v=UyphicLVZ_s. Último acceso: 09/07/2024.

69 Disponible a partir del link https://www.youtube.com/watch?v=3aP2_xksxdU. Último acceso: 09/07/2024.

70 <https://www.todotango.com/musica/tema/1607/Que-noche/>. Último acceso: 09/07/2024.

71 En una primera instancia de la investigación se consideró esta intervención de los bandoneones como un pasaje, que hacía de enlace entre dos segmentos de la melodía. Sin embargo, se llegó a la conclusión de que, efectivamente, se trata de una elaboración interna a la frase, y que, al no exceder la duración de la misma, no corresponde identificarlo como un pasaje (Ferrante: “Las novedades estilísticas de la Orquesta Típica Juan D'Arienzo en la década de los sesenta”, en *Congreso argentino de Musicología, 2020-21, XXIV Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, modalidad virtual, disponible a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=8ytdxWQhB4w&t=3321s>*).

Algo similar realiza el violín solista en la tercera frase,⁷² al tocar los dos compases iniciales sin modificaciones y los compases 3 y 4 emulando la ejecución de los bandoneones del ejemplo anterior.

En la sección A" de "El once (A divertirse)"⁷³ el fraseo de los bandoneones vuelve a modificar el material melódico por medio de rápidas figuraciones y diseños entrecortados, previo a las variaciones.

Canaro en Japón: la última función de Pirincho

En la historia de la orquesta típica ocupa un rol fundamental Francisco Canaro, responsable de sistematizar el uso del contrabajo, en 1917, e incorporar segundas voces de bandoneón y violín para consolidar la formación del sexteto.⁷⁴ De allí en adelante se erigió como uno de los fundadores de la corriente tradicionalista. Si bien la actividad que desarrolló durante la década de interés es escasa, fundamentalmente porque vivió hasta 1964, su inclusión en esta investigación cobra interés a partir de una serie de registros que grabó junto a su orquesta durante una gira realizada en Japón, a principios de los sesenta. Algunas de estas grabaciones se realizaron en vivo, en el teatro Koma, de Tokio, y otras en el Kojimachi Studio, del sello Ángel.⁷⁵ Entre los tangos compuestos durante el período 1900-1935 que Canaro grabó en 1961, en el país asiático, se encuentran "Quejas de bandoneón" (de Dios Filiberto), "Sentimiento gaucho" (Rafael Canaro-Francisco Canaro-Caruso), "La cumparsita" (Matos Rodríguez) y "Canaro en París" (Caldarella-Scarpino).⁷⁶ Durante la gira nipona, la orquesta de Canaro estuvo conformada por tres bandoneones, cuatro violines, piano y contrabajo. Los cantores que participaron en determinados tangos fueron Isabel de Grana y Ernesto Herrera.⁷⁷

En estas grabaciones Canaro respeta los rasgos estilísticos tradicionalistas, entre los cuales se destacan una preeminencia por el *marcato* en cuatro como acompaña-

72 Disponible a partir del minuto 00:17 del link https://www.youtube.com/watch?v=3aP2_xksxdU. Último acceso: 09/07/2024.

73 Esta sección comienza en el minuto 02:08 del link citado en la referencia anterior.

74 Ferrer, *El libro del tango*, tomo 3, 770-771.

75 Esta información fue extraída de la página web <https://sites.google.com/site/franciscocanaro/discografia/grabaciones-en-orden-cronol%C3%B3gico/grabaciones-el%C3%A9ctricas-ii-1935-1973>, enfocada en la discografía de Canaro. Se agradece a Omar García Brunelli y Camilo Gatica por sus sugerencias al respecto. Último acceso: 09/07/2024.

76 Las grabaciones analizadas de Canaro en Japón se pueden escuchar a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=DQZOa0Ed2h8>. Último acceso: 09/07/2024.

77 Ferrer y del Priore, *Inventario del tango*, tomo II, 335.

miento, fraseos con poco uso del *rubato* y una fragmentación simplificada, con pocas alternancias entre las secciones instrumentales.

Una muestra del sello Canaro se reconoce en la versión de "La cumparsita",⁷⁸ que sigue la secuencia seccional A – B – A' – C – A". Una particularidad del arreglo es el protagonismo de los bandoneones, que en el transcurso de la sección A se desprenden del *tutti* para realizar un contracanto de rápidas figuraciones, y se superponen a la melodía de tipo rítmico, mientras que la sección rítmico-armónica sigue un *marcato* en cuatro con arrastre de negra; en A' el bandoneón I toca en solitario un material nuevo, ausente en la partitura de editorial, sobre un acompañamiento en síncope a contratiempo, también con arrastre; en la última repetición de A se distingue un fraseo con uso del *rubato* sobre la melodía principal, sostenido por el *marcato* en dos de piano y contrabajo. Se presentan, además, algunos contrapuntos entre la melodía de los violines y los rápidos motivos de los bandoneones, como se identifica en la sección B. La fragmentación se ve simplificada por la continuidad de una misma textura durante secciones enteras, a excepción de la alternancia entre *tutti* y bandoneones identificada en C.

Los parámetros de análisis

Respecto a los parámetros de análisis, en "Quejas de bandoneón"⁷⁹ se utilizan la síncope a contratiempo con arrastre y el *marcato* en cuatro; los dos tipos de *marcato* y la síncope se alternan en "La cumparsita"; en determinados segmentos de "Canaro en París"⁸⁰ se recurre a un acompañamiento en blancas, como alternativa a la marcación de los cuatro pulsos.

La fragmentación melódica se demuestra simple, con pocas variantes en las texturas dentro de una misma sección formal. Generalmente, la formulación está a cargo del *tutti*, como se puede escuchar en la sección A de "Sentimiento gaucho"⁸¹ o en la parte inicial de "Quejas de bandoneón". En este último caso, los cambios en la articulación, que pasa de *legato* a *staccato*, agregan una variante al discurso.

78 "La cumparsita" comienza a partir del minuto 09:54 del link <https://www.youtube.com/watch?v=DQZOa0Ed2h8>

79 "Quejas de bandoneón" no se encuentra disponible en Youtube. Se puede descargar la grabación desde el link <https://vocesdelapatriagrande.blogspot.com/2019/02/francisco-canaro-canaro-en-japon.html>. Último acceso: 09/07/2024.

80 "Canaro en París" comienza en el minuto 18:31 del link <https://www.youtube.com/watch?v=DQZOa0Ed2h8>. Último acceso: 09/07/2024.

81 "Sentimiento gaucho" se puede escuchar a partir del minuto 00:00 del link citado en la referencia anterior.

Frecuentemente, la textura contrapuntística en dos planos entre violines y bandoneones es utilizada como alternativa a la ejecución del *tutti*. En la sección B de “Canaro en París”, este tipo de contrapunto se establece entre el fraseo con *rubato* de los bandoneones y el contracanto de los violines.⁸² En la sección C del mismo tango, bandoneones y violines tejen un contrapunto de mayor complejidad al encadenar dos melodías en *legato*.⁸³ En “Sentimiento gaucho”,⁸⁴ la textura contrapuntística se configura entre un plano rítmico y otro *cantabile*. La particularidad es que, inicialmente, los bandoneones tocan en *staccato* y los violines en *legato*, para luego invertir los roles.

Los fraseos son del tipo básico, con un predominio por la articulación rítmica y fidelidad por la partitura de editorial, como sucede en “Quejas de bandoneón”⁸⁵ y “Sentimiento gaucho”.⁸⁶ Priman, además, el acortamiento y alargamiento de valores rítmicos, como se puede notar en la sección C de “La cumparsita”,⁸⁷ en donde se desarticula la célula de cuatro semicorcheas.⁸⁸

De Angelis y Varela, dos caras de la misma moneda

Alfredo De Angelis y Héctor Varela, figuras representativas del tangoailable, conservaron a lo largo de los sesenta los rasgos estilísticos desarrollados en las décadas anteriores. Entre los aspectos fundamentales se encuentran un acompañamiento en *marcato* constante —tanto en dos como en cuatro—, fraseos del tipo básico que respetan la partitura, la ejecución de variaciones por parte de los bandoneones y una fragmentación melódica simple, con pocos cambios de instrumentación y textura. A partir de los elementos recurrentes que se identificaron en las grabaciones de ambas orquestas durante el período, se consideró oportuno seleccionar un único tango para el análisis.

82 Este contrapunto se puede escuchar a partir del minuto 18:53 del link <https://www.youtube.com/watch?v=DQZOa0Ed2h8>. Último acceso: 09/07/2024.

83 Esta sección comienza en el minuto 19:20 del link citado en la referencia anterior.

84 Disponible a partir del minuto 00:00 del link <https://www.youtube.com/watch?v=DQZOa0Ed2h8>. Último acceso: 09/07/2024.

85 La partitura de editorial se puede consultar desde <https://www.todotango.com/musica/tema/691/Quejas-de-bandoneon/>. Último acceso: 09/07/2024.

86 Se puede escuchar a partir del minuto 00:00 del link <https://www.youtube.com/watch?v=DQZOa0Ed2h8>. Se puede acceder a la partitura desde <https://www.todotango.com/musica/tema/607/Sentimiento-gaucho/>. Último acceso: 09/07/2024.

87 La sección C de “La cumparsita” comienza en el minuto 11:19 del link <https://www.youtube.com/watch?v=DQZOa0Ed2h8>. Último acceso: 09/07/2024.

88 La partitura de Matos Rodríguez se puede consultar desde el link <https://www.todotango.com/musica/tema/172/La-cumparsita-Si-supieras/>. Último acceso: 09/07/2024.

Luego de colaborar como pianista en distintas agrupaciones —incluida la orquesta de D'Arienzo durante 1927—, De Angelis dirigió, fugazmente, una orquesta propia a finales de la década del veinte, para volver a conformar su agrupación desde 1941, con la cual comenzó a grabar en 1943. Se destacaron como cantores de su conjunto Carlos Dante, Oscar Larroca, Roberto Florio y Julio Martel.⁸⁹

Como muestra del estilo de De Angelis fue seleccionado el tango “La cumparsita”,⁹⁰ grabado en 1961. Durante este período la orquesta estaba constituida por cinco bandoneones, cuatro violines, piano y contrabajo.⁹¹ La secuencia seccional de este arreglo sigue el esquema A – B – A' – C – A'' – A''' – A''''; cada sección dura dieciséis compases.

Se verificó en cada una de estas secciones una fragmentación simple, a partir del uso de una misma textura. En A, se mantiene un contrapunto en dos planos entre la melodía rítmica de los bandoneones y el contracanto en *legato* de los violines, que reformula el material melódico de la tercera frase del trío,⁹² mientras la base rítmico-armónica discurre en un *marcato* en cuatro. El fraseo básico de los bandoneones incorpora una variante al omitir la segunda semicorchea del consecuente y al tocar las notas do#4 y re4 como semicorcheas, a diferencia de la partitura de Matos Rodríguez. En la sección B,⁹³ el *tutti* se encarga de la melodía variando la articulación entre *legato* y *staccato*. Los cortes que se aprecian en el acompañamiento y cierta flexibilidad en los *tempi*, sumado a los pasajes de piano, bandoneones y *tutti*, complejizan el arreglo. En A'⁹⁴ se estabiliza el *tempo* a través de un *marcato* constante y durante toda la sección los bandoneones realizan rápidos fraseos alternándose entre sí. En C,⁹⁵ la fragmentación melódica se presenta más variada, con alternancias entre los fraseos básicos de *tutti* y piano, y el breve contrapunto entre bandoneones y violines. La intermitencia en la base rítmico-armónica y la implementación de la síncopa se

89 García Brunelli, “De Angelis, Alfredo”, 4, 416-417.

90 Se puede escuchar a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=VuU5p0bVASM>. Último acceso: 09/07/2024.

91 Ver en <https://www.todotango.com/historias/cronica/440/Orquesta-Típica-Alfredo-De-Angelis/>, Jorge Palacios (Faruk) y Néstor Pinsón, “Orquesta Típica Alfredo De Angelis”. Último acceso: 18/06/2022.

92 La tercera frase se encuentra entre los compases 9 y 12 del trío en la partitura original (ver en <https://www.todotango.com/musica/tema/172/La-cumparsita-Si-supieras/>). Último acceso: 18/06/2022.

93 La sección B comienza en el minuto 00:30 del link <https://www.youtube.com/watch?v=VuU5p0bVASM>. Último acceso: 09/07/2024.

94 Se puede escuchar a partir del minuto 01:02 del link citado en la referencia anterior.

95 Comienza en el minuto 01:31 del link <https://www.youtube.com/watch?v=VuU5p0bVASM>. Último acceso: 09/07/2024.

contraponen a la regularidad de la sección A y sus repeticiones. Las tres repeticiones finales de A se presentan como un encadenamiento de solos: en A⁹⁶ el piano realiza un fraseo libre, con nuevo material melódico; en A⁹⁷ los bandoneones discurren en variaciones; concluyen el arreglo las variaciones de un grupo de los violines, mientras otro realiza un contracanto, sobre un acompañamiento rítmico-armónico constante al cual se agregan los bandoneones.⁹⁸

En cuanto a Varela, tuvo una primera experiencia como bandoneonista en la orquesta del "Rey del compás" en 1934. Unos años más tarde, en 1939, dirigió su propia agrupación, con un estilo, claramente, darienciano.⁹⁹ Durante la década de 1940 volvió a las filas de D'Arienzo, desempeñándose como instrumentista y arreglador.¹⁰⁰ Relanzó su orquesta, en forma definitiva, en 1951.¹⁰¹

El estilo de Varela durante los sesenta se presenta más cuidado que el de De Angelis. Los arreglos demuestran un ajuste interpretativo cercano al de D'Arienzo. Predominan, sobre todo, las texturas contrapuntísticas y, en determinados casos, una fragmentación melódica más variada, con cambios en las texturas y articulaciones.

Se tomó como muestra del estilo de Varela el arreglo de "Cuesta abajo" (Gardel-Le Pera) –grabado en 1968–,¹⁰² que sigue la secuencia seccional A – B – A' – B' – A". Desde el punto de vista estructural, A y A' respetan los dieciocho compases de la partitura,¹⁰³ mientras que A" tiene diecisiete. Las secciones B y B', por su parte, duran veinte compases ya que omiten el compás conclusivo (c. 21) de la partitura de Gardel.

Durante la cláusula inicial –se extiende entre los compases 1 y 9–¹⁰⁴ los violines realizan un fraseo básico con impronta rítmica sobre un acompañamiento en *marcato*. En la segunda cláusula, se suceden una textura contrapuntística entre la melodía de los bandoneones y el contracanto de los violines en octavas, el *tutti* a voces y el *solí* de bandoneones, mientras la sección rítmico-armónica discurre en un *marcato* en cuatro con algunos cortes. Los pasajes realizados por bandoneones y piano conectan las dos clau-

96 Se puede escuchar desde el minuto 02:03.

97 Desde el minuto 02:32 del mismo referenciado en las dos notas anteriores.

98 La sección final comienza en el minuto 03:01.

99 García Brunelli, "Varela, Héctor Salustiano", tomo 10, 728.

100 Ver en <https://www.todotango.com/creadores/biografia/719/Hector-Varela/>, Ricardo García Blaya, "Héctor Varela - Semblanza". Último acceso: 18/06/2022.

101 García Brunelli, "Varela, Héctor Salustiano", tomo 10, 728.

102 Se puede escuchar a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=KU0eFA5jc7w>. Último acceso: 09/07/2024.

103 La partitura se puede consultar a partir del link <https://www.todotango.com/musica/tema/215/Cuesta-abajo/>. Último acceso: 09/07/2024.

104 Pablo Kohan, *El ADN del tango: estudios sobre los estilos compositivos 1920-1935* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2019, 78).

sulas y los segmentos internos de cada una. Entre los compases 1 y 10 de la sección B,¹⁰⁵ se genera un contrapunto entre el fraseo básico del violín solista y la melodía *cantabile* de las cuerdas sobre un *marcato* con impronta melódica. A partir del compás 11 y hasta el final de la sección, el *tutti* se encarga de la conducción. En la sección A¹⁰⁶ el fraseo de carácter rítmico está a cargo de los bandoneones, mientras los violines ejecutan una figura ascendente con *glissando* final que evoca un recurso utilizado por Piazzolla en el arreglo de "Cuesta abajo" para su quinteto.¹⁰⁷ Esta textura en dos planos se mantiene en B':¹⁰⁸ sobre el solo de bandoneón, que elabora la melodía original recurriendo a rápidas figuraciones, se superponen los sutiles comentarios de los violines, mientras el acompañamiento incorpora, por primera vez, la síncopa a tierra con arrastre. Más adelante, desde el compás 11, el *tutti* retoma la conducción melódica. En la última sección,¹⁰⁹ el contrapunto entre bandoneones y violines persiste, de manera similar a lo ilustrado en A'; se interrumpe hacia el final con las variaciones de los bandoneones.

La audacia de Fulvio Salamanca

Entre las orquestas analizadas de la corriente, la de Fulvio Salamanca es la que más se aleja de los cánones tradicionalistas. Si bien trabajó en la orquesta de D'Arienzo entre 1941 y 1956 como pianista y arreglador, logró un estilo personal y distinto al del "Rey del compás", al frente de su orquesta, con la cual debutó en 1957.¹¹⁰ A diferencia de los otros conjuntos de esta línea, es la de menor trayectoria y concentra gran parte de su actividad en la década de 1960.

Como argumenta Ferrer, uno de sus rasgos característicos es la utilización de la síncopa a tierra en los acompañamientos rítmicos.¹¹¹ Sobresalen, además, la alter-

105 Se puede escuchar desde el minuto 00:34 del link <https://www.youtube.com/watch?v=KU0eFA5jc7w>. Último acceso: 09/07/2024.

106 Desde el minuto 01:15 del mismo link.

107 El recurso del *glissando* en la producción piazzolliana es abordado exhaustivamente por García Brunelli en su tesis doctoral. Entre los casos que el autor enumera se encuentra el presente en la versión de *Cuesta abajo*, grabado por Piazzolla junto a su quinteto, con la participación de Héctor de Rosas como cantor, en 1961. Omar García Brunelli, "Entre el tango y la música académica. Estética, procedimientos compositivos e interrelación de campos en la obra de Astor Piazzolla" (tesis de doctorado, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2019, 443-444). La grabación de *Cuesta abajo* junto a su quinteto, de 1961, se puede escuchar a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=FX2jDMBktDc>; el *glissando* se percibe al principio del arreglo. Último acceso: 09/07/2024.

108 A partir del minuto 01:49 del link referenciado anteriormente.

109 Desde el minuto 02:30.

110 García Brunelli, *Discografía básica*, 126.

111 Ferrer, *El libro del tango*, tomo 3, 943-944.

nancia de otros modelos como el *marcato*, tanto en dos como en cuatro, y las blancas. Esta variedad lo diferencia del *marcato* constante de D'Arienzo, Varela y De Angelis. Un elemento fundamental de su estilo es el fraseo, que combina los tipos básico y extendido, mostrando una preferencia por las melodías rítmicas.

Otro aspecto que da muestras de su renovación es el orgánico orquestal, que según Ferrer y del Priore, contaba a comienzos de 1958 con cuatro bandoneones, ocho violines —entre los cuales se encontraba Elvino Vardaro—, piano, contrabajo y cantores.¹¹² Resulta novedosa la ampliación en la sección de los violines, cuando generalmente las orquestas solían incluir cuatro instrumentos. Si bien no se pudo determinar con certeza si durante la década de los sesenta el orgánico fue el mismo, el sonido lleno de los violines se puede reconocer en las ejecuciones en el registro agudo,¹¹³ a través de contracantos y *solis*.

Oswaldo Piro, quien fue bandoneonista en las filas de Salamanca durante un breve período a mediados de los sesenta, comenta acerca del estilo del director: “Fulvio es el único hombre que salió de D'Arienzo, creo, y trató de desprenderse de ese estilo... Mucho más personal ..., la forma de usar los violines, agudos y demás [sic] y él tocaba muy bien el piano”.¹¹⁴

Es un sello distintivo de Salamanca la versatilidad con la cual asume distintas funciones desde el piano: conduce a partir de la ejecución de rápidos pasajes de enlace entre segmentos melódicos (“La cachila”¹¹⁵ y “Copacabana”¹¹⁶); se superpone a la melodía principal ejecutando sutiles comentarios (“Pelete”);¹¹⁷ en cuanto al rol de solista, realiza fraseos rítmicos y con gran sentido del *rubato* recurriendo a acordes y *glissandi* (“Todo corazón”¹¹⁸ y “Felicia”¹¹⁹).

Entre los aspectos que aún permiten ubicarlo dentro de la corriente tradicionalista se destacan la simpleza en los contrapuntos, generalmente en dos planos entre una línea rítmica y otra *cantabile*, y la predilección por los fraseos de carácter rítmico, ejecutados a partir de una impronta agresiva que recurre a síncopas y apoyaturas, ideales para el baile.

112 Ferrer y del Priore, *Inventario del tango*, tomo II, 326.

113 Ferrer, *El libro del tango*, tomo 3, 943-944.

114 Extraído de una entrevista realizada por Camilo Gatica a Oswaldo Piro en enero de 2018.

115 Se puede escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=FYJ7TyLh2C8>. Último acceso: 09/07/2024.

116 Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=c6uVGyWiW5s>. Último acceso: 09/07/2024.

117 Se puede escuchar desde el link <https://www.youtube.com/watch?v=s-fM5oa9zP4>. Último acceso: 09/07/2024.

118 Disponible a partir del link https://www.youtube.com/watch?v=DrcN-sTQ_KE. Último acceso: 09/07/2024.

119 Disponible en el link <https://www.youtube.com/watch?v=xWZ2s2f0c9I>. Último acceso: 09/07/2024.

Para apreciar los rasgos estilísticos de la agrupación puede servir como referencia la sección A del tango “Copacabana (Nido de amor)”, de De Caro y Penadés.¹²⁰ La primera frase está a cargo del *tutti*, dispuesto en octavas, que toca en *legato* y con uso del *rubato*, mientras el acompañamiento toca en blancas para pasar, rápidamente, a un *marcato* en cuatro.¹²¹ Un pasaje entrecortado del piano conduce a la frase siguiente, formulada por el *soli* de bandoneones en *staccato*, a la cual se superpone un contracanto de largos valores, tocado por los violines al unísono; la sección rítmico-armónica recurre a la síncopa a tierra con arrastre antes de retomar el *marcato*. Los bandoneones ejecutan un rápido pasaje que deriva en un fraseo libre del piano, con adornos y *glissandi*, sostenido por un *marcato* en dos de bandoneones y contrabajo. En la última frase, el *tutti* retoma la conducción melódica por medio de una articulación rítmica, sobre el acompañamiento, que comienza con un módulo de síncopa a tierra y finaliza en *marcato*.

Los parámetros de análisis

En relación con los parámetros de análisis, se enfatizan como acompañamientos frecuentes en la orquesta la síncopa a tierra y el *marcato*, ambos modelos enriquecidos, en distintos casos, por medio del arrastre. En “Felicia” (1967)¹²² se puede reconocer un *marcato* en dos con uso del arrastre de semicorcheas, con la presencia de cortes imprevistos que le confieren variedad al acompañamiento. Las mismas características se pueden escuchar en “La cachila” (1968).¹²³ Un caso de mayor complejidad se verificó en “Pelele” (1961),¹²⁴ a partir de la combinación de *marcato* en cuatro, arrastre de negra y de corchea, síncopa a tierra y, en menor medida, blancas. A esto se le agrega una sutil flexibilidad en el manejo de los *tempi*.

La fragmentación en los arreglos de Salamanca se presenta de forma variada. El caso más complejo se encuentra en la sección A de “Copacabana (Nido de amor)”, con cambios de instrumentación o textura por cada frase de cuatro compases. En

120 Se puede escuchar a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=c6uVGyWiW5s>. Último acceso: 09/07/2024.

121 La partitura está disponible a partir del link <https://www.todotango.com/musica/tema/1427/Copacabana-Nido-de-amor/>. Último acceso: 09/07/2024.

122 Se puede escuchar a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=xWZ2s2fQc9I>. Último acceso: 09/07/2024.

123 Disponible a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=FYJ7TyLh2C8>. Último acceso: 09/07/2024.

124 Se puede escuchar a través del link <https://www.youtube.com/watch?v=s-fM5oa9zP4&t=96s>. Último acceso: 09/07/2024.

otros casos, las alternancias son menos frecuentes, con una misma textura que se mantiene durante ocho compases o más, como se verifica en "Todo corazón",¹²⁵ en donde se suceden *tuttis* y contrapuntos en dos planos. Otro caso se identificó en la sección B de "Felicia",¹²⁶ con una fragmentación que mantiene la misma instrumentación y recurre a cambios en la articulación: el *tutti* se encarga de la melodía alternando entre una formulación rítmica y otra en *legato*.

Si bien no abundan los contrapuntos en los arreglos de la orquesta, fue posible identificar algunos casos a partir de una configuración en dos planos, uno de carácter rítmico y otro de tipo *cantabile*. Esta disposición se puede escuchar en "La cachila"¹²⁷ y en "Todo corazón",¹²⁸ entre el fraseo de los bandoneones y el contracanto de los violines, ejecutado en el registro agudo. En otros casos, se establecen contrapuntos con los dos planos en *legato*, sobre el final de algunos tangos, como "Pelele"¹²⁹ y "Todo corazón",¹³⁰ entre las variaciones de los bandoneones y la melodía de los violines.

En los fraseos implementados por Salamanca, se comprobó una combinación entre los tipos básicos y extendido, con preferencia por formulaciones de impronta rítmica. Un ejemplo de esto es la ejecución del *tutti* en la sección A de "Felicia",¹³¹ que respeta la melodía de la partitura de editorial. Sin embargo, en la sección B de este tango,¹³² se recurre a un fraseo extendido, al no respetar el primer pulso como punto de arribo: hacia el final del compás inicial omite el re5, al igual que el re5 semicorchea del segundo compás, para retomar la melodía con el do#5, a contratiempo del pulso inicial. Lo mismo se repite entre los compases 9 y 10.¹³³

125 Disponible a partir del link https://www.youtube.com/watch?v=DrcN-sTQ_KE. Último acceso: 09/07/2024.

126 Comienza en el minuto 00:15 del link <https://www.youtube.com/watch?v=xWZ2s2fQc9I>. Último acceso: 09/07/2024.

127 Este fragmento se puede escuchar desde el minuto 00:57 del link <https://www.youtube.com/watch?v=FYJ7TyLh2C8>. Último acceso: 09/07/2024.

128 Disponible a partir del minuto 00:20 del link https://www.youtube.com/watch?v=DrcN-sTQ_KE. Último acceso: 09/07/2024.

129 Disponible desde el minuto 02:34 del link <https://www.youtube.com/watch?v=s-fM5oa9zP4>. Último acceso: 09/07/2024.

130 Se puede escuchar desde el minuto 02:13 del link https://www.youtube.com/watch?v=DrcN-sTQ_KE. Último acceso: 09/07/2024.

131 Disponible a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=xWZ2s2fQc9I>. Último acceso: 09/07/2024.

132 La sección B comienza a partir del minuto 00:15 del link mencionado en la referencia anterior. Último acceso: 09/07/2024.

133 La partitura original se puede consultar desde el link <https://www.todotango.com/musica/tema/1814/Felicia/>. Último acceso: 09/07/2024.

Las variantes que el director propone en "Copacabana (Nido de amor)"¹³⁴ contribuyen a un fraseo sofisticado: entre los compases 1 y 4, el *tutti* toca en *legato*, recurriendo al tipo básico y desarticulando la célula de cuatro semicorcheas que figuran en la partitura¹³⁵ a través del acortamiento y alargamiento de valores rítmicos; desde el compás 5 al 8, los bandoneones tocan, en *staccato*, un fraseo extendido, que parte en contra-tiempo y luego se estabiliza respetando las semicorcheas dispuestas por De Caro.

Variaciones finales

El objetivo de este recorrido fue indagar acerca del estado de la corriente tradicionalista durante la década de 1960, en la Ciudad de Buenos Aires (Argentina). A partir del análisis de las grabaciones de las orquestas de D'Arienzo, Canaro, De Angelis, Varela y Salamanca, se pudo concluir, que, en líneas generales, se mantienen los rasgos característicos del estiloailable. Entre el acompañamiento *marcato*, el uso del fraseo de tipo básico, la simpleza en las texturas y una fragmentación melódica con pocas alternancias, se identificaron los elementos esenciales.

Más allá de esto, dentro del tradicionalismo se reconocieron dos tendencias. Una de corte clásico, en donde se ubican Canaro y De Angelis, que respeta las características generales de la corriente sin mayores novedades. La otra, de un tradicionalismo renovado, que conserva lineamientos de base comunes a la anterior, pero con la incorporación de elementos novedosos. Forman parte de esta segunda rama las orquestas de D'Arienzo, Salamanca y Varela.

La intención de abordar la figura de Canaro, está relacionada con su importancia a lo largo de la historia de las orquestas típicas y, en particular, desde el surgimiento de la corriente tradicionalista, en la década del veinte. Si bien grabó poco durante la década de interés y su estilo no presenta mayores innovaciones, resultó oportuno analizar su estilo en detalle y ubicarlo dentro del panorama de la época.

En la orquesta de De Angelis se identificaron las características básicas de la corriente tradicionalista: una clara predilección por el *marcato*, ejecutado en forma constante; fraseos simples con poco uso del *rubato*; texturas simplificadas, con una recurrencia del *tutti*; pocos cambios en la fragmentación melódica.

La figura de D'Arienzo es una de las más importantes de la corriente a partir de la

134 Se puede escuchar desde el link <https://www.youtube.com/watch?v=c6uVGyWiW5s>. Último acceso: 09/07/2024.

135 La partitura se puede consultar en el link <https://www.todotango.com/musica/tema/1427/Copacabana-Nido-de-amor/>. Último acceso: 09/07/2024.

revolución del tango bailable que lideró durante la segunda mitad de los años treinta y se extendió a las décadas siguientes. En los sesenta, en un contexto adverso para las orquestas típicas, a partir de la aparición y desarrollo de otros géneros como el rock y el folklore, el tango se renovó a partir de una propuesta no dirigida exclusivamente al baile, sino también a la escucha. En este sentido, la orquesta de D'Arienzo logró adecuar su sonido al nuevo escenario con arreglos más complejos. "El Rey del compás" privilegió mayores alternancias en la fragmentación melódica y la recurrencia de las texturas contrapuntísticas mientras sostenía el *marcato* en cuatro, característico de su estilo.

Salamanca, de formación darienciana, logró forjar un estilo propio que se diferenció del de su maestro. Entre sus grabaciones hay distintos recursos que dan muestras de un avance, como la implementación de la síncope a tierra y el arrastre —en sus distintas variantes—, en sus acompañamientos, mayor variedad en las fragmentaciones y fraseos de tipo extendido.

Varela, de larga estadía en la orquesta de D'Arienzo, demostró en sus registros, una cercanía al estilo del D'Arienzo contemporáneo. Se verificaron en sus grabaciones distintos recursos que demuestran la incorporación de rasgos más elaborados, como la recurrencia de texturas contrapuntísticas y, en determinados casos, una fragmentación melódica que varía en la textura y en la articulación.

Bibliografía

- Ferrer, Horacio. *El libro del tango. Crónica y diccionario*. Buenos Aires: Tersol, 1980.
- Ferrer, Horacio y Oscar del Priore. *Inventario del tango, tomo II (1940-1998)*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999.
- Gallo, Ramiro. *El violín en el tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin, 2017.
- García Blaya, Ricardo. "Héctor Varela - Semblanza". <https://www.todotango.com/creadores/biografia/719/Hector-Varela/>. Último acceso: 18/06/2022.
- García Brunelli, Omar. *Discografía básica del tango 1905-2010: su historia a través de las grabaciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2010.
- . "La era de los sextetos". En *Antología del tango rioplatense, vol. 2, Selección sonora*, compilado por Héctor Goyena, 9. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2014.
- . "Entre el tango y la música académica. Estética, procedimientos compositivos e interrelación de campos en la obra de Astor Piazzolla". Tesis de doctorado, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2019.

- "D'Arienzo, Juan". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, tomo 4, 405-405. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- "De Angelis, Alfredo", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana ...*, tomo 4, 416-417.
- "Varela, Héctor Salustiano", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana ...* tomo 10, 728.
- Ferrante, Guido. "Las novedades estilísticas de la Orquesta Típica Juan D'Arienzo en la década de los sesenta", en *Congreso argentino de Musicología, 2020-21, XXIV Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*, CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, modalidad virtual, disponible a partir del link <https://www.youtube.com/watch?v=8ytdxWQhB4w&t=3321s>. Último acceso: 09/07/2024.
- Lefcovich, Nicolás. *Estudio de la discografía de Juan D'Arienzo*. Buenos Aires: El autor, 1986.
- *Estudio de la discografía de Fulvio Salamanca*. Buenos Aires: El autor, 2001.
- *Estudio de la discografía de Héctor Varela*. Buenos Aires: El autor, 1995.
- *Estudio de la discografía de Alfredo De Angelis*. Buenos Aires: El autor, 1997.
- Palacios, Jorge (Faruk) y Néstor Pinsón. "Orquesta Típica Alfredo De Angelis", en <https://www.todotango.com/historias/cronica/440/Orquesta-Tipica-Alfredo-De-Angelis/>. Último acceso: 18/06/2022.
- Peralta, Julián. *La orquesta típica: mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*. Buenos Aires: Editorial de Puerto, 2012.
- Ruiz, Irma y Néstor Ceñal. "La estructura del tango". En *Antología del Tango Rioplatense, Vol. 1. Desde sus orígenes hasta 1920*, coordinado por Jorge Novati. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1980.
- Varchausky, Ignacio. *El contrabajo en el tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin, 2018.
- Wolff, Eva. *El bandoneón en el tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin, 2018.