

El vals en la música criolla y en el tango

Silvina Argüello

El vals en la música criolla y en el tango

En este trabajo me ocupo del vals criollo, género que, desde comienzos del siglo XIX, se difundió por casi toda América y adoptó características musicales distintivas tomadas del contacto con las músicas de las diversas regiones geográficas y culturales en donde ingresó. En Argentina, se incorporó al repertorio de los intérpretes de tango y de los llamados músicos criollos que, a principios del siglo XX, interpretaban zambas, chacareras, estilos, bailecitos, tonadas y vales criollos con acompañamiento de guitarras. Para la caracterización de los modelos de vales más recurrentes, he tomado como marco teórico estudios sobre el género que provienen de la musicología cognitiva (prototipos) y en función de dicha teoría he analizado tres obras que considero prototípicas durante los primeros treinta años del siglo XX, es decir la época en la que se podría hablar de un protocampo musical en el que confluyen compositores e intérpretes tanto del tango como de la música criolla. Los músicos de las siguientes generaciones privilegiaron uno u otro modelo y fueron reforzando aquellos rasgos que permitieron diferenciar los campos en cuestión y separar al tango del folclore.

Palabras clave: vals, criollo, vals criollo, tango, Argentina.

The waltz in creole and tango music

In this paper I study the creole waltz, widely known since the beginning of the XIXth century almost everywhere in the American continent. As a genre, it adapted and changed by allowing musics of the diverse geographic and cultural areas to influence and permeate it. In Argentina, at the beginning of the XXth century, it became part of the repertoire of tango performers and creole musicians that played *zambas*, *chacare-ras*, *estilos*, *bailecitos*, *tonadas* and creole waltzes with guitar accompaniment. The theoretical framework I have chosen to describe the models of the most common waltzes come from cognitive musicology (prototypes) and within this framework I have analyzed three works I consider prototypical during the first 30 years of the XXth Century, a period we can define by the appearance of a musical protofield where composers and performers of both tango and creole music merge. Musicians of the next generations chose one model over the other emphasizing features therefore producing a clear field distinction between tango and folk music.

Keywords: waltz, creole, creole waltz, tango, Argentina.

Introducción

Desde hace décadas, el tango no es tan solo un género musical, un tipo de danza con figuras coreográficas específicas, es además un campo de producción y consumo musicales que responde a determinada estética y funciones, y que incluye al menos otros dos géneros: el vals y la milonga. Esto no fue siempre así. En los albores del siglo xx la música criolla y el tango formaban parte de un único campo de producción y difusión musical que si bien no era homogéneo tampoco mostraba las escisiones suficientes como para separarlos. Como es historia conocida, al comienzo de su trayectoria artística, Gardel interpretaba canciones criollas. En 1912 grabó para el sello Columbia siete discos dobles, es decir catorce canciones entre las cuales no hay ningún tango. La mayoría son estilos y dos son vales: *El almohadón* (letra: A. Cepeda / música: C. Gardel)¹ y *A Mitre* (letra: J. Etchepare / música: P. Vázquez). Hasta por lo menos 1925, continuó incluyendo composiciones criollas, además de tangos, y entre ellas varios vales: *Tu diagnóstico* (letra y música: José Betinotti), 1921; *Tendrás que llorar*, 1923 y *Mi ambición*, 1925 (ambos con letra y música de Cristino Tapia). Además, a comienzos del siglo xx, algunos músicos participaban en agrupaciones tanto criollas como de tango. Tal es el caso de Vicente Spina quien integró dos dúos criollos: Spina / Araujo y Spina / Correa, además de un trío con Ciriaco Ortiz, bandoneonista cuyo repertorio principal fue el tango. También solían compartir escenarios cantores criollos y de tangos en una misma presentación, tal como se lee en la nota del diario *La Voz del Interior* del domingo 22 de enero de 1928 titulada “Los dos S.M El Tango”, y que lleva el subtítulo: “El dúo Tapia-Orellana se destaca entre ellos como neta expresión de criollismo”. Sin embargo, el panorama no es tan sencillo, ya que ese mismo documento periodístico muestra cierta oposición entre músicas, públicos y significaciones simbólicas de lo criollo y del tango. El artículo difunde la presentación de estos intérpretes y realiza el siguiente comentario:

Los cantores llenan su cometido en momentos en que “S. M. El Tango” lleva una hora en su trono plasmándose en su monotonía. En la sala del Real, el tango tiene el sabor o aspecto del nuevo rico que entra en una sala lujosa con botines nuevos, porque el tango si en alguna parte es típico es [en] el arrabal.

Estas incipientes tensiones dentro del campo probablemente son las que contribuyeron a separar la música de las orquestas típicas de la música de conjuntos folclóricos. Insisto, no obstante, en el hecho de que el vals siguió presente en am-

¹ En la página web del Museo Casa Carlos Gardel, dice que “la obra fue compuesta sobre la música de *Qué me habrán hecho tus ojos* de José Betinotti, el que a su vez recogió viejas melodías que se repetían de canción en canción”. Disponible en: <http://www.museocasacarlosgardel.buenosaires.gob.ar/gardelaudios2.html> [Última consulta: 04-07-2015].

bos repertorios aunque paulatinamente fue adquiriendo elementos de legitimación dentro de cada campo y se fueron fijando los prototipos de cada tipo de música.

En este trabajo, me ocupo del vals criollo, género al que llamo migratorio y mimético. Migratorio en tanto desde de Europa se difundió, durante el siglo XIX, por casi toda América; y mimético porque adoptó características musicales distintivas tomadas del contacto con las músicas de las diferentes regiones geográficas y culturales en donde ingresó. Es precisamente esa capacidad mimética la que hizo posible que además de haber entrado a formar parte del repertorio de los intérpretes de tangos fuera tomado también por los llamados músicos criollos que, a principios del siglo XX, con acompañamiento de guitarras interpretaban zambas, chacareras, estilos, bailecitos, tonadas y valsos criollos.

Con el fin de caracterizar los modelos de valsos más recurrentes, he tomado como marco teórico estudios sobre el género que provienen de la musicología cognitiva (prototipos) y en función de dicha teoría he analizado tres obras que considero prototípicas durante los primeros treinta años del siglo XX, es decir la época en la que podríamos hablar de un protocampo musical en el que confluyen compositores e intérpretes tanto del tango como de la música criolla. Los músicos de las siguientes generaciones privilegiaron uno u otro modelo y fueron reforzando aquellos rasgos que permitieron diferenciar los campos en cuestión. Me ocuparé de los valsos *Desde el alma* (letra: Víctor Piuma Vélez / música: Rosita Melo), *Tu olvido* (letra y música: Vicente Spina) y *Tendrás que llorar* (letra y música: Cristino Tapia). Los compositores de estas piezas, nacidos hacia fines del siglo XIX, pertenecen a la generación de músicos que solían desenvolverse con igual habilidad en la creación y/o interpretación tanto de música criolla como de tangos. Más arriba me referí a Vicente Spina como integrante de dúos criollos y agrupaciones más específicamente dedicadas al tango. Rosita Melo compuso tangos, valsos, pasodobles, polcas, estilos, baladas y marchas,² pero la popularidad que alcanzó *Desde el alma* eclipsó al resto de sus creaciones. Cristino Tapia es de los tres, el más vinculado a la música criolla. No he encontrado que sea autor de tango alguno aunque sí habría interpretado al menos uno *Criolla linda* (letra: Luis Rubistein / música: Vicente Gorrese y Bernardo Germino).³

Si bien excede los alcances de este trabajo, no puedo dejar de mencionar que, entre otras razones, el tango no fue incluido en el campo de la música criolla porque su fuerte impronta urbana y portuaria, la aceptación que tuvo por parte de los inmigrantes europeos, el contenido de las letras, el vocabulario y estilo literarios no se correspondían con las características de la música rural que el movimiento tradicionalista y nacionalista de principios del siglo XX había comenzado a recopilar e instalar como el folclore argentino.

² Datos tomados de la página web <http://www.rositamelo.com/biog.htm> [Última consulta: 05-07-2015]. En SADAIC figura un extenso listado de obras compuestas por la Melo pero no indica el género de las piezas.

³ Orlando Del Greco: "Cristino Tapia", *Todo Tango*. Disponible en: <http://www.todotango.com/creadores/biografia/588/Cristino-Tapia/> [Última consulta: 06-07-2015].

El vals criollo: cuestiones referidas al género

Mucho se ha escrito respecto del concepto de *género* en música popular y los investigadores nos han ofrecido múltiples definiciones, varias de las cuales han procurado precisar, de la mejor manera que les ha sido posible, el alcance del término en cuestión. En este trabajo adhiero a la definición de Rubén López Cano “clase de diferentes objetos musicales reunidos en una sola categoría cognitiva”,⁴ porque es lo suficientemente amplia como para poder aplicarla al vals, que como hemos visto es un género que ha alcanzado gran difusión y mimetización con distintos estilos musicales, pero al cual los oyentes siguen etiquetando como *vals*.

En tanto categoría cognitiva, el concepto de género es una categorización, es decir “el proceso cognitivo por medio del cual abstraemos la experiencia individual para subsumirla en conceptos generales”.⁵ Si trasladamos esta idea al caso del vals, nos preguntamos cuáles son las abstracciones que hace un oyente para concluir que tal o cual pieza musical es un vals; dicho de otro modo, cuáles son los rasgos necesarios y suficientes de una composición para que un oyente la incluya en el dominio del género vals. Pensar en hacer un listado de las características que deben estar presentes en una obra para que esta pueda ser incluida en determinada categoría responde a una “postura racionalista propia del taxonomismo dieciochesco” que resulta “simplemente insostenible”.⁶

Otra manera más satisfactoria de resolver la cuestión es recurrir a la noción de *prototipos*; es decir buscar una composición que funcione como “vara de medida para las demás”.⁷ El siguiente problema es cómo elegir el prototipo y quién realiza esa elección. Esta cuestión nos ubica en la conocida dicotomía emic-etic. Mi selección de los prototipos (punto de vista etic) se basó en los datos obtenidos a partir de las opiniones de críticos, de las ediciones de partituras, de las grabaciones que incluyen valeses y de otras fuentes periodísticas, fílmicas, entre otras (punto de vista emic). Los valeses *Desde el alma* y *Tu olvido* han sido grabados principalmente por músicos más vinculados al tango; en cambio, *Tendrás que llorar* ha sido preferido por los intérpretes de la música criolla.

El análisis tiene en cuenta rasgos estructurales y formales, tanto del texto literario como del musical; performativos; y estilísticos. Las partituras que considero son ediciones para canto y piano; y, aunque las versiones de que dispongo están interpretadas por otros instrumentos, parecen basarse en ellas. Para elegir las versiones grabadas de los valeses analizados tuve en cuenta los siguientes criterios: buscar intérpretes contemporáneos a la composición de las obras y representativos de cada repertorio.

⁴ Rubén López Cano: “Favor de *no tocar el género*: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitivo actual”, en Josep Martí y Silvia Martínez (eds): *Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SibE* (Madrid: Ministerio de Cultura, 2004), pp. 325-337. Disponible en: www.lopezcano.net, p. 4. [Última consulta: 30-05-2015].

⁵ López Cano: “Favor de...”, p. 3.

⁶ *Ibidem*, p. 5.

⁷ *Ibidem*.

Análisis de los Prototipos⁸

Desde el alma

En el caso del vals *Desde el alma* el texto aparece en su totalidad distribuido dentro de la partitura (esto no es habitual) y también figura al final de la pieza separado en estrofas que están numeradas. Esto me ha permitido establecer cómo se suceden las secciones ya que las versiones grabadas no suelen incluir todas las letras y/o repeticiones indicadas.

Estructura poético-musical:

Estructura poética	Estructura musical
1	Primera Parte
Yo también desde el alma te entregué mi cariño humilde y pobre pero santo y bueno como el de una madre como se ama a Dios.	A en Si menor
Porque tú eres mi vida porque tú eres mi sueño porque las penas que en el alma tuve tú las disipaste con tu amor.	A' en Si menor
2	Segunda Parte
Después de tanto dolor tu santo amor me hizo olvidar de la amargura que hasta ayer guardé dentro del alma y corazón.	B en Re mayor B' en Re mayor

⁸ Para el análisis musical tomo la distinción que hace Federico Monjeau entre estructura y forma: "La estructura es lo que gobierna la trama de los hechos temporales; lo que está fijo, fuera del tiempo, en un plano vertical o sincrónico. Es todo aquello de lo que un compositor parte [...]. La forma, por el contrario, es lo que ocurre en el tiempo; es el modo en que esa estructura vertical se proyecta en una dimensión temporal, horizontal. [...] ella determina que una misma estructura se realice de una u otra manera". Federico Monjeau: *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación* (Buenos Aires: Paidós, 2004), p. 74.

3 Perdona madre mía si me olvidé un instante de tus caricias de tus tiernos besos de todos tus ruegos ¡Ay! Perdóname.	A en Si menor
4 Pero si supieras la buena virgencita que hoy me consuela que me da alegrías en las horas tristes cuando pienso en ti.	A' en Si menor
5	Tercera Parte (trío)
Perdona madre si un instante te olvidé perdóname perdona madre que tu recuerdo nunca borraré.	C Sol mayor que va a Si menor
	A (con la 1ª letra, 1ª estrofa)
	A' (con la 1ª letra, 2ª estrofa)

Forma musical:

La primera parte tiene dos secciones: A1 y A2, cada una de las cuales consta de dos frases musicales de siete y ocho compases respectivamente.⁹

Cada una de esas frases se articula en motivos que coinciden con los versos de la poesía y que responden básicamente a dos modelos:

- El primero [Ejemplo 1] consta de cuatro compases de 3/4. Sin embargo, por los acentos, los cambios armónicos y el acompañamiento puede entenderse como un motivo de dos compases de 6/4. Los compases centrales constituyen una célula melorrítmica que impregna toda la sección.

⁹ La blanca con punto del compás 8 de la frase A2, está ligada a la blanca con punto del siguiente compás.

Ejemplo 1. Rosita Melo y Víctor Piuma Vélez: *Desde el alma*, cc. 1-4

A | A1

Yo tam-bién des - de el al - ma
Per - do - na ma dre mí - a,

Piano

sim:V7 I

Este motivo se repite a continuación transportado; pero la simetría se rompe porque en el segundo pulso del segundo compás irrumpe el motivo siguiente con el que se inicia la segunda frase.

—El segundo motivo establece el contraste entre la primera y la segunda frase ya que, por un lado su dirección es descendente; y, desde el punto de vista rítmico, se trata de un motivo de dos compases de 3/4 [Ejemplo 2].

Ejemplo 2. Rosita Melo y Víctor Piuma Vélez: *Desde el alma*, cc. 8-9

Hu - mil - de, y po - bre
De tus ca - ri - cias

16 IV

A continuación se sucede, en distintas alturas, la célula acéfala:



La segunda parte presenta una frase B1 de siete compases y una B2 de ocho compases.

La frase B1 [Ejemplo 3] emplea dos motivos: el primero es tético (1er verso) y el segundo, acéfalo (agrupa versos 2 y 3), comienza en el tiempo débil del motivo anterior (siempre entendidos en 6/4):

Ejemplo 3. Rosita Melo y Víctor Piuma Vélez: *Desde el alma*, cc. 33-39

B B 1
 Des - pués de tan - to do - lor

ReM:VII6 V 6 I

Tu san - to, a - mor Me, hi - zo, ol vi - dar

I6/4 I† V4/3 6 VI

La segunda frase, B2, difiere de B1 en que el primer motivo es acéfalo: también empieza en el tiempo débil del motivo anterior; y el último compás del segundo motivo se mueve por negras en las notas del acorde de dominante para resolver en la tónica con una blanca con puntillo ligada a una negra [Ejemplo 4].

Ejemplo 4. Rosita Melo y Víctor Piuma Vélez: *Desde el alma*, cc. 40-48

Piano

De la, a - mar - gu - ra Que has - ta, a - yer guar - dé

I I† VII6 V7 6 I

Den - tro del al - ma y co - ra - zón

I† V4/3 6 I

La tercera parte C, indicada como trío, contrasta en carácter con las anteriores ya que sus dos frases de ocho y dieciséis compases respectivamente, constan básicamente de motivos téticos de dos compases en 6/4 contruidos en base a negras y blancas [Ejemplo 5].

La primera frase, C1, se corresponde con los dos primeros versos y se conforma de dos motivos:

Ejemplo 5. Rosita Melo y Víctor Piuma Vélez: *Desde el alma*, cc. 49-56

C C1

Per - do - na ma - dre, Si un ins - tan - te, ol vi - dé _____

SolM:I V6/4 7 I 6/4 V7 6/5

La segunda frase, C2, abarca los restantes tres versos y consta de un motivo de dos compases en 6/4 que se va transportando de manera descendente casi idéntico y cuyas notas estructurales construyen una escala que desciende por grado conjunto una octava [Ejemplo 6]. La frase cierra con un último motivo de carácter conclusivo también de dos compases en 6/4 que va a Si menor por medio de una cadencia V-I.

Ejemplo 6. Rosita Melo y Víctor Piuma Vélez: *Desde el alma*, cc. 57-72

C2

Per - do - na - mé _____ Per - do - na ma - dre,

I 2 IV6 6/4 VIM 6 II 6/4

Que tu re - cuer - do Nun - ca bo - rra - ré...

IIIIM 6 VI Sim:IV 6/4 V7 I

Tu olvido**Estructura poético-musical:**

Estructura poética	Estructura musical
I	Primera Parte
<p>Han brotado otra vez los rosales junto al muro en el viejo jardín, donde tu alma selló un juramento, amor de un momento que hoy lloro su fin.</p>	A en Mi mayor
<p>Tierno llanto de amor fuera el tuyo que en tus ojos divinos bebí. Ojos falsos que así me engañaron al ver que lloraron los míos por ti.</p>	A' en Mi mayor
II	Segunda Parte
<p>Mas los años al pasar me hicieron comprender la triste realidad. Que tan solo es ilusión, lo que amamos de verdad.</p>	B en Mi mayor
<p>Sin embargo, cuando en los rosales renacen las flores, los viejos amores con sus madrigales tornan como entonces a mi corazón.</p>	B' en Mi mayor
I (Bis)	
<p>Cuando vuelvan las noches de invierno y se cubra de nieve el jardín, si estás triste sabrás acordarte de aquel que al amarte no supo mentir.</p>	A
<p>No es mi canto un reproche a tu olvido, ni un consuelo te vengo a pedir, sólo al ver el rosal florecido: el sueño perdido lo vuelvo a vivir.</p>	A'
	B
	B'

Forma musical:

Introducción instrumental de dieciséis compases.¹⁰

Primera parte: consta de una sección A y una sección A'. Cada una de ellas presenta dos frases anacrúsicas de cuatro compases de 6/4. [Ejemplo 7]. La célula rítmica pregnante de ambas frases es negra con puntillo y corchea.



Ejemplo 7. Vicente Spina: *Tu olvido*, cc. 17-31.

Segunda parte: posee dos secciones B y B'

B está formada por un motivo que consta de un compás en 6/4 seguido de otro en 3/4. La frase se completa con otros dos motivos de dos compases en 3/4.

Ejemplo 8. Vicente Spina: *Tu olvido*, cc. 38-45

¹⁰ Nota: no he analizado la sección instrumental; solo las partes con texto.

Piano accompaniment for a tango piece, showing two systems of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system shows a melodic line in the treble and a bass line with chords and single notes. The second system continues the piece, featuring a melodic line with a cross symbol (x) on a note and a bass line with chords.

B' se inicia como B y continúa en corcheas ininterrumpidas hasta el compás final.

Ejemplo 9. Vicente Spina: *Tu olvido*, cc. 46-54

Piano accompaniment for 'Tu olvido' by Vicente Spina, showing two systems of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system shows a melodic line in the treble and a bass line with chords and single notes. The second system continues the piece, featuring a melodic line with a 'la Vez' marking and a bass line with chords. The piece ends with a double bar line and a 'AL' marking.

Tendrás que llorar**Estructura poético-musical:**

Estructura poética	Estructura musical
	Primera Parte
No será tan grande tu desdén como grande fue entonces mi amor, tu crueldad ha igualado también, a lo inmenso que fue mi dolor.	A en Si menor
Pero quiero que sepas mujer, que el castigo te puede llegar de querer como quise yo ayer, y en vez de reír, tendrás que llorar.	A' en Si menor
	Interludio
	Segunda Parte
El pasado me hace sonreír, al pensar en lo ingenuo que fui, siempre ha sido un eterno fingir, el cariño de tu alma hacia mí.	A
El olvido me ha curado ya, en mi pecho no existe tu altar y esperando mi venganza está que en vez de reír, tengás* que llorar.	A'
	Interludio
	Tercera Parte
Cuando llegue el momento fatal, Tal vez tenga de ti compasión; pues este alma si recibe un mal, brinda en cambio su buen corazón.	A
Un recuerdo será nada más, el amor que te supe brindar, y no olvides mi frase tenaz, que en vez de reír, tendrás que llorar.	A'

* En la partitura aparece el verbo *tengás* pero Edmundo Cartos lo interpreta como palabra grave.

Forma musical:

Comienza con una introducción instrumental de dieciséis compases.

La sección A consta de una frase A1 de cuatro motivos muy parecidos de dos compases en 6/4 cada uno, que se corresponden con los versos de las estrofa [Ejemplo 10]. El primero se mueve en el ámbito de la tónica, el segundo va a la dominante, el tercero se mantiene en la dominante y el cuarto vuelve a tónica.

Ejemplo 10. Cristino Tapia: *Tendrás que llorar*, cc. 17-33

17 Canto
lento *p*
1 6/4 5 6/4
24 V7
30 1

La sección A' comienza con una frase A2 de tres motivos de dos compases en 6/4 semejantes a los de la primera sección: el primero termina en tónica, el segundo en el IV grado y el tercero vuelve a la tónica [Ejemplo 11].

Ejemplo 11. Cristino Tapia: *Tendrás que llorar*, cc. 33-44

33 A2
1 6/4 5 IM6/5

Le sigue una frase A3 formada por dos motivos iguales de dos compases en 3/4, pero en distintas alturas. Esto responde al hecho de que el último verso funciona como estribillo al final de las segundas estrofas de cada parte y está dividido en hemistiquios que plantean una contraposición: “y en vez de reír, tendrás que llorar” [Ejemplo 12].

Ejemplo 12. Cristino Tapia: *Tendrás que llorar*, cc. 45-48

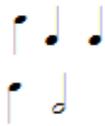
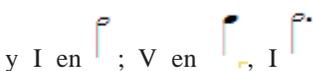
Interpretaciones musicales de los prototipos

Desde el alma

Lamentablemente no pude encontrar aún una interpretación en la que se cante la primera letra que tuvo este vals.¹¹ Todas las grabaciones con texto de que dispongo son posteriores a 1947 y llevan la poesía de Homero Manzi. En función de los criterios antes expuestos, opté por una versión instrumental del bandoneonista Ciriaco Ortiz junto a dos guitarristas.¹²

¹¹ Esto mismo fue corroborado por Omar García Brunelli en una comunicación personal: “[...] Antes de 1947 cuando Manzi le pone la letra que trascendió, lo único que encontré fueron grabaciones instrumentales. Esto en los papeles, porque los fonogramas no los tengo. [...] Lo grabó Firpo instrumental y lo grabó Canaro cuatro veces, también Fresedo y D’Arienzo, pero cantado siempre aparece a partir de 1947 (las versiones cantadas de Canaro son del 47). No lo grabaron Gardel, ni Corsini, ni Charlo. Parece evidente que hasta que le puso letra Homero Manzi, se lo consideraba un vals instrumental. Tampoco lo grabaron Rosita Quiroga, Azucena Maizani, Mercedes Simone o Ada Falcón”.

¹² Grabación facilitada por Pablo Jaurena. Es probable que los guitarristas sean Edmundo Zaldívar y Vicente Spina.

Estructura	<p>Textura: melodía con acompañamiento</p> <p>Tempo:  76</p> <p>Función de los instrumentos</p>
A	Bandoneón: introduce adornos, cambios rítmicos y de alturas.
A'	Guitarra 1: realiza los bajos y punteos de relleno.
B	Guitarra 2: acompañamiento rítmico y armónico. Uso de dosesquemados básicos
B	
A	Guitarra 1: lleva la melodía adornada, parafraseada.
A'	Guitarra 2: acompañamiento (ídem secciones anteriores)
C	Ídem 1ª parte.
A'	El cierre más conclusivo ocurre en los últimos cuatro compases: sobre
A'	<p>V grado  y I en  ; V en  , I </p> <p>Característico final masculino del tango (salto ascendente de 4ta justa: V-I)</p>

Recursos interpretativos de cada instrumento

Secciones	Bandoneón	Guitarra 1	Guitarra 2
A	-Desplazar el ataque al 2º tiempo del compás (ej. 4º compás)	- Agregar notas a las figuras largas a la manera de un adorno (ej. 3º compás)	- marcar 1º tiempo con el pulgar y rasguído de los otros dos tiempos.
A'	- Hacer desiguales los grupos de corcheas: alargando las primeras o adelantando las 5  haciéndolas más lentas (valores irregulares).	- Transformar una  en un adorno de 5  (ej. 4º compás)	
		- modificar el ritmo de las 5 	
		- pasar a compás de 3/8 con ritmo 	

B	- Agregar notas rellenando saltos (ej. 4° y 6° compás).	- bajo melódico que marca la inversión de los acordes y los conecta a través de notas de paso.	- marcar 1° tiempo con el pulgar y rasguído de los otros dos tiempos.
C	Se reiteran los mismos recursos.	Se reiteran los mismos recursos.	- marcar  en 1° tiempo con pulgar y hacer  en 2° tiempo.

Tu olvido

Considero una grabación del dúo vocal formado por Alberto Gómez y Augusto Vila,¹³ con acompañamiento de tres guitarras.

Estructura	Textura: melodía acompañada. Tempo:  63 aprox. Función de voces y guitarras.
Introducción	Guitarras 1 y 2: casi siempre por terceras paralelas. Punteos en las bordonas. Cierre: arpegio ascendente. Guitarra 3: acompañamiento rítmico (rasguído de vals)
A	Dúo vocal casi siempre por terceras paralelas.
A'	Guitarras 1 y 2: realizan el acompañamiento armónico-melódico con ritmo de vals poco marcado; mientras la Guitarra 3 realiza en ciertos pasajes una especie de contramelodía o conecta frases con arpeggios.
B	
B'	
Interludio	Ídem Introducción
A	Ídem 1° parte
A'	
B	
B'	

¹³ Grabación bajada de Youtube en la que se ve foto del dúo firmada y que consigna año 1934.

Recursos interpretativos de cada instrumento

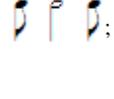
Secciones	Canto	Guitarras 1 y 2	Guitarra 3
A	Predomina el <i>legato</i> y la tendencia a eliminar las figuras con puntillo. El portamento y el <i>sf.</i> en cada nota son los recursos más audibles.	Rasguido del vals sin chasquidos; más suave. -1º casilla: un acorde  aguiado en	-Conecta con arpeggio descendente la 1ra frase con la 2º y esta con la 3º.
A'	Último verso de c/ sección: <i>rall.</i> y algún calderón.	Ídem -2º casilla mantiene 	Cierre de A' arpeggio ascendente
B	Alargan considerablemente la 1º nota de B o B' para ir a la sucesión de  bastante medidas	Rasguido del vals sin chasquidos; más suave.	Trémolos sobre la 1º sucesión de  de la melodía.
B'		Cierre de B' silencio de las guitarras en últimas tres palabras.	Cierre de B' silencio en últimas tres palabras.

Tendrás que llorar

La interpretación es del dúo Gardel-Razzano con dos guitarras.

Estructura	Textura melodía con acompañamiento Tempo:  63 aprox. Función de los instrumentos.
Introducción (solo los últimos ocho compases de la introd. de la partitura)	Guitarras 1 y 2: casi siempre por terceras paralelas. Respecto de la partitura, introducen una bordadura descendente antes de la última nota de cada motivo. Cierre: arpeggio ascendente. Los punteos se realizan sobre las bordonas del instrumento
A	Dúo vocal en terceras paralelas
A'	Guitarras: acompañamiento rítmico-armónico
Interludio	Guitarras por terceras interpretan toda la introducción (16 compases)
Siguientes secciones cantadas e interludios	Ídem

Recursos interpretativos de cada instrumento

Dúo vocal	Dúo de guitarras
Predomina el <i>legato</i> y la tendencia a eliminar las figuras con puntillo.	No es tan marcado el rasguído típico del vals: 1 + 2.
Portamento en las notas largas.	Al final de algunos versos de estrofa, una guitarra realiza una escala ascendente y descendente punteada sobre la nota larga del canto.
Último verso de A' abandonan el pulso y rallentan considerablemente las cuatro corcheas.	Antes del último verso de A' las guitarras realizan un rasguído, un bajo y otro rasguído; luego duplican la melodía y hacen un acorde por sílaba; esto se repite para la 2da mitad del verso.
La anacrusa inicial prácticamente duplica las duraciones, en algunas frases. El ritmo característico de cada motivo  se modifica de distintas maneras: 	El acompañamiento mantiene bastante firme el pulso a pesar de los rubatos de las voces.

Conclusiones

La vinculación del tango con la música criolla —especialmente el vals— hacia fines siglo XIX y primeras décadas del XX es un tema que no ha sido abordado en profundidad. La abundante bibliografía sobre el tango se ocupa de ese género en particular y prácticamente no se menciona al vals y a la milonga que, aunque en menor medida, estaban presentes en las grabaciones y las presentaciones en vivo de las orquestas típicas. Por su parte, el movimiento criollista, los recopiladores y los musicólogos de la primera mitad del siglo XX no incluyeron al tango entre los géneros folclóricos. Sin embargo, el carácter mimético que he señalado en el vals hizo posible que este género eminentemente europeo se insertara en campos de producción y consumo musicales diversos, tanto urbanos como rurales.

En este trabajo he mostrado que desde principios del siglo XX, los géneros criollos y el tango constituían un único protocampo musical en el cual el vals criollo se insertó cómodamente y en el que los cruces entre géneros y estilos eran frecuentes. Teniendo en cuenta el análisis de los prototipos elegidos, hasta la década de 1930, por lo menos, los vales criollos responden a los tres modelos descriptos. Las diferencias entre ellos operan principalmente a nivel de la estructura poético-musical y del estilo interpretativo.¹⁴ La sintaxis musical, es decir, el material melódico, los niveles métricos, el empleo de fórmulas, el uso de la armo-

¹⁴ Dentro del estilo incluyo los modos de arreglar, de instrumentar (timbres) e interpretar las obras.

nía para contrastar secciones, etc., no constituyen rasgos que permitan diferenciar los tipos caracterizados.

En cuanto a la estructura poético-musical, cada uno de los valeses analizados representa uno de los modelos más frecuentes:

Modelo a).- Valeses que tienen tres secciones: A, B y Trío. Si bien ninguna de ellas puede considerarse un estribillo, la recurrencia de la primera sección (A), le otorga una función destacada entre las otras. C, siempre es la parte más breve. Las estructuras estróficas varían de una sección a otra. El esquema con las repeticiones es el siguiente:

AA'	BB'	AA'	Trío	(CDD')	AA'
Si m	Re M	Si m	Sol M	Si m	Si m

Modelo b).- Valeses que tienen dos secciones, A y B, de las cuales la segunda funciona como estribillo por lo que cierra la pieza. El esquema correspondiente es:

AA'	BB'	AA'	BB'
Mi M	Mi M	Mi M	Mi M

Modelo c).- Valeses que tienen generalmente dos secciones, una de las cuales puede ser estribillo o no y que se repiten una o más veces tras interludios instrumentales. En estos casos, las estructuras poéticas son de métrica y rima más regulares. El esquema resultante es el que sigue:

A A'	Interludio	A A'	Interludio	AA'
Si m		Si m		Si m

Desde el punto de vista de la sintaxis, los prototipos comparten rasgos de género tales como:

- La textura es básicamente la misma ya que la melodía es acompañada con uno o dos esquemas rítmicos bastante marcados y constantes que, si bien destacan el compás de 3/4, al asociarse con los motivos de la melodía, los cambios armónicos de esta y los bajos del acompañamiento, se percibe un compás real de 6/4.
- Las melodías de cada uno de estos valeses están diseñadas en función de unos pocos motivos sometidos a progresiones o leves modificaciones. La presencia

de hemiolas es frecuente: algunos motivos se configuran en compases de 6/4 y otros en compases de 3/4. Es frecuente que los motivos en 3/4 se introduzcan en el tiempo débil de un compás de 6/4.

- Los grados tonales que se emplean con mayor insistencia son básicamente el I, el IV y el V. Es frecuente que haya un cambio de modo entre una sección y otra.
- En los modelos de valeses “a” y “b” es frecuente que en la segunda sección la melodía se despliegue en una más o menos extensa sucesión de corcheas sobre las cuales se acomoda el texto de manera silábica.

Finalmente, el aspecto interpretativo no presenta grandes diferencias entre los prototipos seleccionados, precisamente por tratarse de versiones que pertenecen a un momento en el que tango y música criolla compartían músicos, géneros, escenarios y público.