

CUADERNO DE
estudio

**Herramientas
fundamentales
del tango**

ESPAÑOL - ENGLISH

{ #01 }

Autora
Paulina Fain



Ediciones Tango Sin Fin Tango Sin Fin Editions

¡Ayúdanos a seguir generando contenido de calidad!

Este álbum fue desarrollado por **Tango Sin Fin** gracias al apoyo de músicos y músicas de todo el mundo que a través de sus donaciones hacen posible el trabajo de investigación, edición, publicación y distribución gratuita. Su contenido es indispensable para la formación de nuevos músicos, impulsando sus habilidades técnicas y su conocimiento del repertorio. Es nuestro deseo continuar con esta tarea que beneficia a miles de estudiantes, profesionales y amateurs de esta música. **Es por esto que necesitamos tu ayuda.**

Gracias a tu aporte podemos realizar:

- Tramitaciones legales para la autorización de distribución gratuita de obras para su difusión.
- Encargo de arreglos, desgrabaciones y recuperación de orquestaciones a renombrados músicos de tango argentinos.
- Revisión musical y editorial profesional de las partituras.
- Armado y maquetación de los álbumes para su publicación y descarga.
- Selección y publicación de audios de referencia de las obras seleccionadas.
- Difusión y distribución de las ediciones a universidades de música de todo el mundo.



¡COLABORÁ
CON NOSOTROS!



Help us continue creating high quality content!

This sheet music album was developed by **Tango Sin Fin** thanks to the support of musicians from all around the world who through their donations make possible the work of researching, editing, publishing and distributing the material. Its content is a fundamental tool for the education of musicians from all around the world who want to play tango and allows them to improve their instrumental abilities and their knowledge of the repertoire.

It is our desire to continue developing this project which benefits thousands of music students, professionals and amateurs. **This is why we need your help.**

Thanks to your support, we're able to perform:

- Legal processing to receive a formal authorization to freely distribute these works to be spread internationally.
- Commission of arrangements, transcriptions and recovery of emblematic orchestrations to renowned Argentine tango musicians.
- Professional musical and editorial revision of the sheet music.
- Layout design for publishing and downloading.
- Selection and publishing of audio recordings of the selected works.
- Promotion and distribution of the material in music universities from all around the world.



MAKE YOUR
DONATION!



US DONATIONS ARE TAX DEDUCTIBLE!

Tax-deductible collaborations for us donors are possible thanks to an agreement between Tango Sin Fin and PILAS (Portal for Investment in the Latin American Social Sector). PILAS is a U.S. 501(c)(3) exempt organization under the regulations of the Internal Revenue Service. All contributions to PILAS are tax-deductible to the extent provided by law.

CUADERNO DE

estudio

Herramientas fundamentales del tango

{ #01 }

CONTENIDO

03	Introducción / Introduction
04	Herramientas fundamentales / The fundamentals tools
07	La melodía / Melody
09	La melodía rítmica / Rhythmic melody
11	La melodía expresiva / Expressive melody
13	Modelos de marcación / Time marking models
17	Marcatos especiales / Special marcatos
19	Pesantes
21	Síncopas / Shyncopations
26	3 - 3 - 2
27	Polirritmias / Polyrythms
29	Umpa - umpa
30	Bordoneos
32	Blancas y coral / Half notes and chorales
33	Tocar a la parrilla / "Play on the grill"
34	El ensamble / The ensemble
36	Que rol nos toca en cada momento / Our role at any given moment
38	Como trabajar en el ensayo / How to rehearse
39	Los estilos / Styles
44	Legales / Credits

Introducción / Introduction

PAULINA FAIN

Este cuaderno inicia la colección de “Cuadernos de estudio de libre descarga” editada por Tango Sin Fin, conformada por materiales que tienen por objetivo hacer llegar a más personas y lugares las herramientas para la formación y el estudio de la música argentina.

En este cuaderno he incluido contenidos centrales que se encuentran en todos los libros de la colección “Método de Tango”. A éstos los denominamos “Contenidos generales”, y han sido elaborados en los primeros años de desarrollo de la colección. En esos comienzos, concluimos que había que buscar primero los elementos comunes a todos los instrumentos, los que fueran definitorios del lenguaje, para poder recién después escribir las diferentes ejercitaciones, estudios y obras que cada libro aborda. Entonces, estudiamos, analizamos y recopilamos, primero junto a Ramiro Gallo y luego sumando a Hernán Possetti, las herramientas fundamentales del lenguaje del tango, considerando sus orígenes y su evolución a través del tiempo e incorporando las diversidades estilísticas creadas por compositores, arregladores e intérpretes.

En este proceso intenso y enriquecedor, buscamos la mirada de algunos de los grandes maestros que por fortuna tuvimos cerca. Estudiamos y deliberamos hasta encontrar la forma más clara y simple de exponer las herramientas fundamentales de la música del tango, su estructura, notación y funcionamiento. Pudimos lograr el consenso entre nosotros y el aval de ellos, que era para nosotros fundamental, y de esa forma dejamos por escrito pautas, nomenclaturas y definiciones que fueron claves para poder pensar la música del tango como un lenguaje mucho más allá de una versión o de un instrumento.

Creo que en esta parte de la historia del tango y la música argentina nos ha tocado colaborar con este aporte, nacido del deseo de facilitar y hacer el lenguaje del tango más accesible para todos y todas. Espero que este cuaderno de distribución gratuita pueda ayudar a cada una y cada uno a entender un poquito más de esta música increíble, y que, a través de una escritura y estructura clara, puedan hacerlo accesible a más músicos y músicas y compartirlo para seguir haciendo historia hacia el futuro.

This handbook initiates the “Free Downloadable Study Handbooks” series edited and published by Tango Sin Fin, which consists of materials aimed at making the tools for learning and studying Argentine music available for more people and locations.

In this handbook I've included the main contents featured in every book of the “Método de Tango” book series. We've named these “General contents”, and they've been elaborated during the first years of the series. In those beginnings, we came to the conclusion that as a first step we had to look for the elements that were common to all instruments, those which were decisive for the language of tango, and afterwards we could write the different exercises, études and pieces for every book.

As a result, we studied, analyzed and compiled, first with Ramiro Gallo and afterwards adding Hernán Possetti, the fundamental tools of tango language, considering its origin and its evolution throughout time and incorporating the different styles created by composers, arrangers and performers.

During this intense and rewarding process, we asked for the opinion of the great masters whom we've had the fortune of having around. We studied and deliberated with them until we found the most clear and simple way to present the fundamental tools of tango music: its structure, notation and functioning. We were able to achieve both an agreement between us and the endorsement of the masters, which was fundamental to us, and that way we wrote down guidelines, nomenclature and definitions which were key to thinking tango music as a language beyond any version or instrument.

I believe that at this moment in the history of tango and Argentine music it was our duty to make this contribution, born after the desire of facilitating tango language and making it more accessible for everyone. I hope that this free distribution handbook can help each and every one to understand this amazing genre a little more, and that throughout its clear notation and structure the handbook can help the music reach more musicians who can share it and keep making history with an eye on the future.

Libros de la colección “Método de Tango”

The following material is part of the “General contents” of the “Método de Tango” book series and is included at the beginning of each specific chapter in every book. Most of this contents have been developed during the first beginning stages of the series by **Paulina Fain**, **Ramiro Gallo** and **Hernán Possetti**. Then, this contents received contributions by **Ignacio Varchausky**, **Eva Wolff** and **Sebastián Henríquez**.

The following material is part of the “General contents” of the “Método de Tango” book series and is included at the beginning of each specific chapter in every book. Most of this contents have been developed during the first beginning stages of the series by **Paulina Fain**, **Ramiro Gallo** and **Hernán Possetti**. Then, this contents received contributions by **Ignacio Varchausky**, **Eva Wolff** and **Sebastián Henríquez**.

FAIN, PAULINA. **La Flauta en el Tango** (Ed. Ricordi, 2014) // GALLO, RAMIRO. **El violín en el Tango** (2da. Ed TSF. 2017) // POSSETTI, HERNÁN. **El piano en el Tango** (2da Ed TSF. 2018) // VARCHAUSKY, IGNACIO. **El contrabajo en el Tango** (Ed TSF. 2018) // WOLFF, EVA. **El bandoneón en el Tango** (Ed TSF 2018) // HENRÍQUEZ, SEBASTIÁN. **La guitarra en el Tango** (Ed TSF 2018)

HERRAMIENTAS FUNDAMENTALES

THE FUNDAMENTAL TOOLS

HERRAMIENTAS RÍTMICAS

El sostén rítmico del ensamble está dado por el uso de modelos de marcación rítmico-armónica, y por el uso de articulaciones en la melodía rítmica ejecutadas percusivamente.

BASE RÍTMICO-ARMÓNICA

El sostén rítmico de la orquesta está dado por los modelos de la base rítmico-armónica, que en el tango son:

- **Marcatos:** en 4, en 2 (también llamado marcato en 1 y 3), en 2 invertido, *yumba* (también llamado *yumbeado*).
- **Síncopas:** anticipada, a tierra, sucesivas.
- **Otros ritmos:** pesante en 4, pesante en 2, blancas y coral, *bordoneos*, 3-3-2, *umpa-umpa*, polirritmia.

MELODÍA RÍTMICA

En la melodía rítmica, la combinación de articulaciones genera múltiples variantes que pueden estar coordinadas o contraponerse a la base rítmico-armónica.

Las principales articulaciones utilizadas en el género son el acento largo y breve, y el staccato.

RHYTHMIC TOOLS

The rhythmic support in the ensemble is provided through the use of rhythmic-harmonic time marking models and articulations in the rhythmic melody and their percussive manner of execution.

RHYTHMIC-HARMONIC BASE

The rhythmic support of the orchestra is provided by the models of the rhythmic-harmonic base, which in tango are:

- **Marcatos:** in 4, in 2 (also called marcato in 1 and 3), inverted in 2, *yumba* (also called *yumbeado*).
- **Syncopations:** anticipated, *a tierra* (downbeat), successive.
- **Other rhythms:** pesante in 4, pesante in 2, half notes and chorale, *bordoneos* (bass arpeggios), 3-3-2, *umpa-umpa*, polyrhythms.

RHYTHMIC MELODY

In rhythmic melody the combination of articulations generates a number of variations that can be coordinated or contrasted with the rhythmic-harmonic base.

The main articulations used in the genre are the long and short accent and the staccato.

ACENTO LARGO
LONG ACCENT



ACENTO BREVE
SHORT ACCENT



STACCATO
STACCATO



EL TEMPO

La estabilidad del tempo en el tango varía según los estilos: hay orquestas que sostienen el ritmo muy firmemente y otras que lo manejan de un modo muy flexible.

Sobre este aspecto, es importante mencionar que la ausencia de instrumentos de percusión en la Orquesta Típica permite una marcación *arrastrada* y flexible.

TEMPO

The steadiness of the tempo in tango varies according to the style: there are orchestras that keep the rhythm extremely steady and others that are extremely flexible in their handling of it.

It is important to mention at this point that the absence of percussion instruments in the *orquesta típica*, allows a flexible and *arrastrada* (dragged) time-marking.

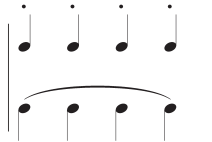
MODELOS DE MARCACIÓN RÍTMICO-ARMÓNICA

RHYTHMIC-HARMONIC TIME-MARKING MODELS

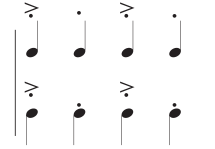
MARCATOS

MARCATOS

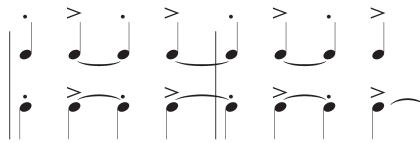
Marcato en 4
Marcato in 4



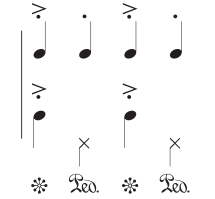
Marcato en 2, también llamado marcato en 1 y 3
Marcato in 2, also called marcato on 1 and 3



Marcato en 2 invertido
Inverted marcato in 2



Yumba, también llamado yumbeado
Yumba, also called yumbeado



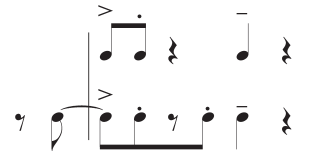
SÍNCOPAS

SYNCOPIATIONS

Anticipada
Anticipated



A tierra
A tierra



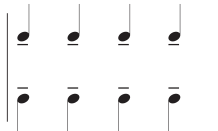
Síncopas sucesivas
Successive syncopations



OTROS RITMOS

OTHER RHYTHMS

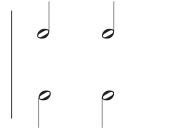
Pesante en 4
Pesante in 4



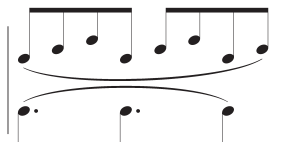
Pesante en 2
Pesante in 2



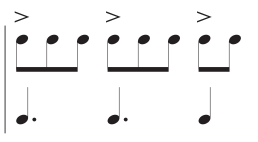
Blancas y coral
Half notes and chorale



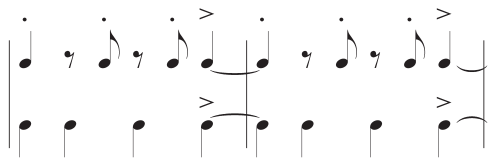
Bordoneos
Bordoneos



3-3-2
3-3-2



Umpa-umpa
Umpa-umpa



HERRAMIENTAS EXPRESIVAS

En el tango, el mundo de la expresión está habitado por las melodías expresivas. La herramienta expresiva fundamental es el uso del fraseo.

EL FRASEO

Llamamos fraseo a la acción de decir¹² la melodía modificando su ritmo con un fin expresivo. Es importante tener en cuenta que una melodía cantable no siempre debería tocarse con el ritmo que tiene escrito: los valores rítmicos que se leen en el papel deben ser tomados como orientativos.

GRISSETA
E. DELFINO,
J. G. CASTILLO

Las posibilidades del uso del fraseo van desde el llamado *fraseo básico* (el cual se maneja entre los márgenes de los tiempos fuertes del compás), pasando por el *fraseo extendido* (que toma libertad rítmica más allá de dichos límites), hasta el rubato (el cual llega a borrar la línea de compás cuando es ejecutado por toda la orquesta; por ejemplo, en la Orquesta de O. Pugliese). Los distintos tipos de fraseo pueden ejecutarse cerrados o abiertos.

In tango, the world of expression is inhabited by expressive melodies, the fundamental expressive tool being the use of *fraseo*.

FRASEO

We call the act of “decir”¹² (saying) the melody by expressively modifying its rhythm *fraseo*. It is important to remember that a singable melody should not usually be played with the rhythm that is written: the rhythmic values on the page should be taken as guidelines.

FRASEO



CERRADO

CLOSED



ABIERTO

OPEN



TEXTURAS

En el tango, las texturas más usuales son:

- **Solo:** un instrumento en particular expresa la melodía.
- **Soli:** varios instrumentos tocan homorítmicamente una melodía (por ejemplo, las cuerdas y/o los bandoneones).
- **Tutti:** toda la orquesta toca homorítmicamente una misma idea.

Para cada textura existen reglas particulares del uso de las herramientas del género.

TEXTURES

The most common textures in tango are:

- **Solo:** a particular instrument expressing the melody.
- **Soli:** several instruments playing a melody homorhythmically (e.g. the strings and/or the bandoneons).
- **Tutti:** the entire orchestra playing the same idea homorhythmically.

For each texture there are specific rules for using the tools of the genre.

RITMO Y EXPRESIÓN EN FORMA PARALELA

Cuando un instrumento frasea expresivamente una melodía, la orquesta o grupo de acompañamiento debe “sostener” el caminar rítmico de forma estable, sin verse afectado por las modificaciones rítmico-melódicas del solista.

RHYTHM AND EXPRESSION IN PARALLEL

When an instrument phrases a melody expressively, the orchestra or accompaniment must “hold” the rhythmic progress steady without being affected by the soloist’s rhythmic-melodic modifications.

LA MELODÍA

MELODY

LA MÚSICA DEL TANGO SE NUTRE DE LA CONVIVENCIA DE DOS ASPECTOS FUNDAMENTALES: EL RITMO Y LA EXPRESIÓN. MELÓDICAMENTE HABLÁN-DO, AMBAS VARIABLES SE ALTERNAN POR FRASE O POR PEQUEÑOS FRAGMENTOS, GENERANDO LOS CONTRASTES DEL DESARROLLO MELÓDICO.

Podemos decir que muchas melodías poseen desde la composición (en extensiones de frases o semifrases) el carácter rítmico o expresivo ya determinado: por ejemplo, si tomamos la melodía de **La yumba** (O. Pugliese), difícilmente podamos interpretarla como melodía expresiva; por el contrario, si tomamos la melodía de **Mi Buenos Aires querido** (C. Gardel, A. Le Pera), la melodía en sí nos está diciendo que debería ser tocada expresivamente, e incluso quedaría antinatural si fuera tocada rítmica.

En el tango también hay muchas melodías que tienen un carácter más ambiguo y que podrían ser interpretadas como rítmicas o expresivas. Es importante tener en cuenta que la mayoría de las partituras de tango que se han ido editando a través de los años tienen el formato de partitura para piano: solo poseen anotada la línea melódica sin ligaduras ni articulaciones, y como acompañamiento solo poseen la armonía referencial.

Es por eso que comenzar a tocar tango desde ese tipo de partituras, tratando de hacerlo sonar con estilo, se torna algo complicado, ya que falta una de las partes más importantes: la orquestación o el arreglo de esa música.

Para quienes deseen transformarse en músicos conocedores del lenguaje del tango, el tratamiento de las melodías, las formas de acompañamiento, la orquestación y los diferentes estilos son capítulos apasionantes de ser estudiados para abordar las técnicas específicas y para poder, luego, llegar a tomar el rol de arregladores y/o compositores.

En la actualidad, la mayoría de los compositores ya editan sus obras con la orquestación incluida, lo cual facilita el acercamiento de más intérpretes a la nueva música del tango. Es importante mencionar que todos los conceptos y técnicas que veremos son para ser utilizadas tanto en el tango tradicional como en las obras de Astor Piazzolla y en las nuevas composiciones tangueras.

RECONOCIMIENTO DEL TRATAMIENTO MELÓDICO

Al leer una frase de una partitura que fue orquestada por un arreglador y/o compositor conocedor del género, podremos reconocer fácilmente si se trata de una frase rítmica o expresiva por la presencia de staccatos y acentos para la melodía rítmica, y por la presencia de ligaduras de expresión para la melodía expresiva:

TANGO DRAWS ON TWO COEXISTING FUNDAMENTALS OF MUSIC: RHYTHM AND EXPRESSION. MELODICALLY SPEAKING, BOTH VARIABLES ALTERNATE IN PHRASES OR SHORT FRAGMENTS, GENERATING THE CONTRASTS THAT FUEL THE MELODIC DEVELOPMENT.

You could say that the rhythmic or expressive nature of many melodies is preset in the composition (in extensions of phrases or half-phrases). Take the melody of Pugliese's **La yumba**, for example: it would be difficult to interpret as an expressive melody; but in Gardel and Le Pera's **Mi Buenos Aires querido** the melody itself tells us it should be expressive, and would even sound unnatural if played rhythmically.

There are also a good many tango melodies that are more ambiguous and could be interpreted as rhythmic or expressive.

It is important to remember that most tango scores published over the years are formatted as piano scores: they only note the melodic line without slurs or articulations, and only the referential harmony as an accompaniment.

This is why starting to play tango using these kinds of scores and trying to bring out their style is a rather complicated task as one of the most important parts is missing: the music's orchestration or arrangement.

For anyone wishing to become an expert musician in the language of tango, the treatment of the melodies, forms of accompaniment, orchestration and different styles are exciting areas to study when tackling the specifics of techniques and eventually being able to take up the role of arranger and/or composer.

Most composers today write their works with the orchestration already included for publication, which makes it easier for more interpreters to approach new tango music.

It is important to remind the reader that all the concepts and techniques we will be looking at are for use in both traditional tango, and in the works of Piazzolla and contemporary tango compositions.

RECOGNIZING MELODIC TREATMENT

When reading a phrase in a score that has been orchestrated by an expert arranger and/or composer in the genre, we can easily spot whether we are dealing with a *rhythmic* or *expressive* phrase by the presence of staccatos and accents for *rhythmic melody* or of phrase marks for the *expressive melody*:

EL CHOCLO
A. VILLOLDO

The image shows two staves of musical notation for the piece 'El Choclo' by Astor Piazzolla. The top staff is labeled 'Melodía rítmica' (Rhythmic melody) and contains a series of eighth and sixteenth notes, many of which are marked with staccato dots and accents. The bottom staff is labeled 'Melodía expresiva' (Expressive melody) and contains a similar sequence of notes, but they are connected by a long, sweeping slur, indicating a more fluid and expressive phrasing.

**MELODÍA
RÍTMICA**
RHYTHMIC
MELODY

CÓMO LA RECONOCEMOS

- Por las articulaciones y los acentos.
- Las ligaduras usualmente solo unen dos sonidos.

El ritmo debe tocarse como está escrito.

Los sonidos acentuados toman una relevancia importante (más exagerado que en la música clásica), y los sonidos que no tienen acento quedan escondidos tras los acentuados, tocándose inmediatamente *p*.

Efecto físico: acento = hacia la tierra.
Los demás sonidos, hasta el siguiente acento = “rebotan en el aire”.

Uso de arrastres.

Uso de sínkopas.

Uso de efectos que percuten en el instrumento.

HOW TO RECOGNIZE IT

- Through the articulations and accents.
- Slurs usually only join two sounds.

The rhythm has to be played as written.

The accented sounds take on great importance, more exaggerated than they usually are in classical music, and the unaccented sounds stay hidden behind the accented ones, immediately being played *p*.

Physical effect: the accent is played with an inertia toward the tierra. The other sounds up to the next accent “bounce in the air”.

Use of *arrastres* (drags).

Use of syncopation.

Use of effects by slapping the instrument.



Acento breve

ACENTOS BREVES Y LARGOS

Lo utilizan principalmente los estilos con marcación en 2, como Pugliese. Ejemplo: **La yumba** (O. Pugliese).



Acento largo

Lo utilizan principalmente los estilos con marcación en 4, como Troilo, y Piazzolla en algunas ocasiones. Ejemplo: **Adiós Nonino** (A. Piazzolla).



Short accent

SHORT AND LONG ACCENTS

Mainly used by styles like Pugliese's with time-marking in 2: e.g. **La yumba** (O. Pugliese).



Long accent

Mainly used in styles with time-keeping in 4, such as Troilo's and occasionally Piazzolla's: e.g. **Adiós Nonino** (A. Piazzolla).

**MELODÍA
EXPRESIVA**
EXPRESSIVE
MELODY

CÓMO LA RECONOCEMOS

- Por la ligadura de expresión, que abarca (usualmente) frase por frase.

Ejecución muy ligada.

Utilización del fraseo (*básico y extendido*).

Usualmente no respeta la rítmica escrita.

Agregado de adornos.

La interpretación podría variar espontáneamente.

HOW TO RECOGNIZE IT

- By the expressive slur, which (usually) covers phrase by phrase.

Very legato execution.

Use of *fraseo* (*basic and extended*).

It may often not respect the written rhythm.

Addition of ornaments.

The interpretation could change spontaneously.

LA MELODÍA RÍTMICA

RHYTHMIC MELODY

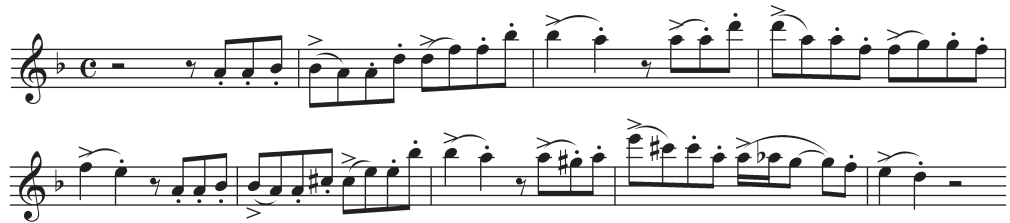
HABLAR DE LA MELODÍA RÍTMICA ES HABLAR TAMBIÉN DEL SOSTÉN RÍTMICO DE LA MÚSICA DEL TANGO. POR ESO, LAS ARTICULACIONES EN LA MELODÍA RÍTMICA ESTÁN ÍNTIMAMENTE RELACIONADAS CON LA MARCACIÓN DEL COMPÁS.

Las melodías rítmicas deben tocarse con el ritmo tal como este está escrito. Podemos reconocerlas cuando la frase o las notas poseen acentos y staccatos. Si aparecen ligaduras, estas solo unen como máximo dos sonidos (y 3 o 4 en casos de semicorcheas). Una melodía puede ser tanto rítmica como expresiva, pero si la partitura con la que nos encontramos fue orquestada por un arreglador y/o compositor conocedor del género, podremos reconocer fácilmente el fragmento que debe ser tocado rítmico.

TO SPEAK OF RHYTHMIC MELODY IS TO SPEAK OF THE RHYTHMIC SUPPORT OF TANGO MUSIC. THE ACCENTS IN RHYTHMIC MELODY ARE THEREFORE INTIMATELY BOUND UP WITH TIME-MARKING.

Rhythmic melodies are played with the rhythm as written. We can recognize a rhythmic melody when the phrase or notes have accents and staccatos. If slurs appear, they only join a maximum of two sounds (3 or 4 in cases of sixteenth notes). A melody can be either rhythmic or expressive, but if the score has been orchestrated by an arranger and/or composer who knows the genre, we can easily recognize the extract has to be played rhythmically.

EL CHOCLO
A. VILLOLDO



LOS ACENTOS

A través de los diferentes acentos, la articulación genera variedad rítmica. Los acentos dinámicos suelen remarcar los tiempos fuertes, es decir, los acentos métricos (tiempos 1 y 3 del compás). En caso de tratarse de una célula rítmica acéfala, es usual que el acento se corra al sonido inmediato subsiguiente:

THE ACCENTS

Articulation generates rhythmic variation through different accents. Dynamic accents usually highlight the downbeats, namely the metric accents (1st and 3rd beat of the bar). When dealing with an acephalous rhythmic pattern, of the accent usually shifts to the immediately following sound:



EJECUCIÓN DE LOS ACENTOS TÍPICOS

Reglas para todos los estilos:

- El sonido acentuado debe tocarse con mucha más intensidad dinámica que los demás sonidos.
- Los sonidos que quedan a continuación del acento deben tocarse más **p**.
- El acento tiene su inercia hacia la tierra, mientras que los sonidos restantes, hasta el siguiente acento, quedan rebotando en el aire.

EXECUTING THE TYPICAL ACCENTS

Rules for all styles:

- The accented sound is to be played with far more dynamic intensity than the other sounds.
- Sounds following on from the accent are to be played more **p**.
- The accent's inertia is toward the *tierra*, while the remaining sounds up to the next accent are left bouncing in the air.

CÉLULA CELL	EFEECTO EFFECT <i>mf > p</i>	CÉLULA CELL	EFEECTO EFFECT <i>mf > p</i>
------------------------	---	------------------------	---

ACENTO BREVE Y ACENTO LARGO

Como una forma de resaltar el ritmo, a lo largo de la historia del tango los acentos fueron reforzándose cada vez más. Al escuchar diferentes estilos, podemos notar que su duración y énfasis varían entre uno y otro. Por ejemplo, se puede escuchar a la Orquesta de Osvaldo Pugliese y a la de Aníbal Troilo como dos variantes bien diferenciadas. Existen, entonces, distintos tipos de acentos que varían en intensidad y longitud:

SHORT AND LONG ACCENTS

Over the history of tango accents have gradually grown stronger and stronger as a way of highlighting the accented moment. By listening to different styles within tango we can see that the duration and emphasis of the accent vary from style to style. The Pugliese Orchestra and the Aníbal Troilo Orchestra provide two clearly contrasting variations in this respect. There are then different types of accents that vary in intensity and length:

ACENTO BREVE



Se da principalmente en los estilos que utilizan el marcato en 2 como modelo de base rítmico-armónica (enfatiizando los tiempos 1 y 3, el evento de marcación está más separado).

EJEMPLOS: Orquesta de Osvaldo Pugliese y Orquesta de Carlos Di Sarli.

SHORT ACCENT



This occurs mainly in styles with time-marking "in 2" (emphasizing the 1st and 3rd beats means that the time-marking event is more separate).

E.G. The Pugliese and Di Sarli Orchestras.



AUDIO 01

LA YUMBA
O. PUGLIESE



ACENTO LARGO



Se da principalmente en los estilos que utilizan el marcato en 4 como modelo de base rítmico-armónica (enfatiizando los 4 tiempos por igual, el evento de marcación está más continuado).

EJEMPLOS: Orquesta de Aníbal Troilo y Astor Piazzolla.

LONG ACCENT



This occurs mainly in the styles with time-marking "in 4" (giving the 4th beats equal emphasis means that the time-marking event is more continuous).

E.G. The Troilo and Piazzolla Orchestras.



AUDIO 02

DECARÍSIMO
A. PIAZZOLLA



LA MELODÍA EXPRESIVA

EXPRESSIVE MELODY

TRADICIONALMENTE, LA PARTE MELÓDICA EXPRESIVA ES RECONOCIDA EN LOS ARREGLOS DE TANGO POR LA PRESENCIA DEL SIGNO DE LIGADURA.

Dicho signo señala su comienzo y fin, aunque también puede suceder que estos fragmentos sean reconocidos por la ausencia total de articulación, en contrapartida con las melodías rítmicas. Las melodías que pueden ser fraseadas suelen estar escritas de una manera simple. El fraseo es uno de los recursos más utilizados por los intérpretes para enfatizar el sentido expresivo de un fragmento musical. En sus diversas formas genera un importante número de herramientas que son, además, definitorias del género.

THE EXPRESSIVE MELODIC PART IN TANGO ARRANGEMENTS IS TRADITIONALLY MARKED BY A SLUR SIGN, SIGNALING ITS START AND FINISH

The slur sign marks where it begins and ends, although, in contrast to rhythmic melodies, these fragments can also be marked by a total absence of articulation. Melodies that can be phrased tend to be written simply. *Fraseo* is one of the resources most widely-used by performers to emphasize the expressive meaning of a musical fragment. The various forms it takes generate a considerable number of tools —defining elements of tango as a genre.

FRASEO

Llamamos fraseo a la acción de ejecutar una melodía agregando intenciones, con el fin de resaltar su sentido expresivo. Estas intenciones se manifiestan mediante la modificación de:

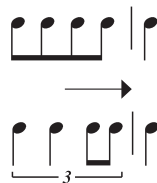
- El ritmo.
- La dinámica.
- Las articulaciones.

FRASEO

We call the action of playing a melody with intentions that highlight its expressive meaning *fraseo*. These intentions are expressed through changes in:

- Rhythm.
- Dynamics.
- Articulation.

El fraseo actúa como una forma de enfatizar la llegada a las notas de mayor peso expresivo.



Fraseo is a way of emphasizing an arrival at notes of greater expressive importance.

En el siguiente ejemplo, observamos cómo puede verse una melodía originalmente escrita de una manera simple, al ser fraseada:

In the following example we can see how a simply-written melody might sound with *fraseo*:

AUDIO 03
GRISETA
E. DELFINO,
J. G. CASTILLO

Original Original

Fraseada With *fraseo*

A través del fraseo se enfatizan las inflexiones expresivas, que, en analogía al lenguaje hablado, son los signos de puntuación de un pasaje musical. No existe una sola manera de frasear una melodía, sino infinitas.

El grado de libertad en el fraseo melódico puede variar según diversas situaciones. Algunas de estas pueden ser:

Expressive *fraseo* brings out the expressive inflections, which, in analogy with spoken language, are the punctuation marks of a musical passage. There is no single way to phrase a melody: there are infinite possibilities.

The degree of freedom in melodic *fraseo* varies with circumstance:

Es casi imposible frasear:
Almost impossible to use *fraseo*:

Cuando el fragmento melódico está escrito con sumo detalle en su aspecto rítmico dinámico y articulado por el compositor o arreglador.

When the melodic fragment is written in great rhythmic dynamic detail and articulated by the composer or arranger.

Podemos frasear con limitaciones:
Restricted use of *fraseo*:

Cuando se trata de un soli o tutti que requiere de una completa coordinación de las ideas de fraseo.

When there is a soli or tutti that calls for total coordination of the ideas of *fraseo*.

Tenemos libertad completa:
Total freedom:

Cuando se trata de un solo, especialmente si está escrito de manera sencilla y cuadrada, dejando espacio para la libertad del intérprete.

When there is a solo, especially if written simply and straight, leaving the performer free to interpret.

LA MODIFICACIÓN DEL RITMO MELÓDICO

La lógica que rige los cambios en el ritmo melódico tiene que ver con la fuerza de gravedad que nace en la tensión y distensión de la energía expresiva.

Para entender la lógica de esta energía, imaginemos una tela suspendida en el espacio de forma horizontal y en tensión.

En esa tela dejamos caer un objeto pesado, como una esfera de metal, hacia la cual la tela se curvará. Ahora dejamos caer pequeñas esferas menos pesadas sobre la tela. Estas giran cada vez más velozmente hacia la bola de metal.

Consideremos que la tela es la frase, y la bola de metal es la nota que señala el momento de mayor peso expresivo.

De aquí en adelante llamaremos a esta nota la *nota de destino*.

Las esferas menos pesadas son los demás sonidos de la frase, que se van acelerando hacia la *nota de destino*. Esta aceleración se traduce musicalmente como aceleración en el ritmo melódico. La quietud que sigue a la descarga de la energía se traduce en desaceleración.

Este proceso es acompañado en el fraseo por un crecimiento o decaimiento de la dinámica y del énfasis en las articulaciones.

Resumiendo:

● El crecimiento de la tensión expresiva produce una aceleración del ritmo melódico, acompañado por la dinámica y la articulación.

● La descarga y el consecuente decaimiento de la tensión expresiva producen una desaceleración del ritmo melódico, acompañado por la dinámica y la articulación.

MODIFYING MELODIC RHYTHM

The logic governing the changes in melodic rhythm has to do with the force of gravity born of the tensing and relaxing of the expressive energy.

To understand the logic of this energy let us imagine a taut fabric suspended horizontally in space. We drop a heavy object —a metal sphere, say— onto the fabric, which stretches accordingly. Now we drop smaller, lighter spheres onto the fabric. They spin faster and faster around and towards the metal sphere.

Think of the fabric as the phrase, and the metal sphere as the note that signals the moment of greatest expressive importance. Hereafter I will refer to this note as the *nota de destino* (target note). The lighter balls are the other sounds of the phrase, which accelerate towards the *nota de destino*. This acceleration translates musically as acceleration in the melodic rhythm. The stillness following the release of the energy is translated into a deceleration.

This process is accompanied in *fraseo* by a swelling or shrinking of the dynamics and of the emphasis given to the articulations.

Summary:

● The swelling of expressive tension produces an acceleration in the melodic rhythm, accompanied by the dynamics and articulation.

● The release and subsequent shrinking of the expressive tension produce a deceleration in the melodic rhythm, accompanied by the dynamics and articulation.

MODELOS DE MARCACIÓN

TIME MARKING MODELS

EN LOS ENSAMBLES DE TANGO, EL RITMO SE SOSTIENE A TRAVÉS DE DOS VÍAS: LA MELODÍA RÍTMICA Y LA BASE RÍTMICA. EN LA BASE RÍTMICO-ARMÓNICA, LA COMBINACIÓN DE DIFERENTES PATRONES GENERA LOS MODELOS DE MARCACIÓN.

IN TANGO ENSEMBLES, THE RHYTHM IS SUPPORTED IN TWO WAYS: THE RHYTHMIC MELODY AND THE RHYTHMIC BASE.

IN THE RHYTHMIC-HARMONIC BASE, THE COMBINATION OF DIFFERENT PATTERNS GENERATES TIME MARKING MODELS.

En esta sección abordaremos cada uno de los modelos de marcación rítmico-armónica, detallando su notación, sus variables principales y la construcción de las líneas del bajo.

In this section we will go over each of the rhythmic-harmonic time marking models detailing their notation, their most common variations and the construction of bass lines.

MARCATOS

MARCATOS

- Marcato en 4.
- Marcato en 2 (también llamado “en 1 y en 3”).
- Marcato en 2 invertido.
- Yumba (también llamado yumbeado).

- Marcato in 4.
- Marcato in 2 (also called “on 1 and 3”).
- Inverted marcato in 2.
- Yumba (also called yumbeado).

SÍNCOPAS

SYNCOPIATIONS

- Síncopa anticipada.
- Síncopa a tierra.
- Síncopas sucesivas.

- Anticipated syncopation.
- A tierra syncopation.
- Successive syncopations.

OTROS MODELOS

OTHER MODELS

- Umpa-umpa.
- 3-3-2.
- Bordoneos.
- Polirritmia.
- Pesante en 4.
- Pesante en 2 (también llamado “en 2”).
- Blancas.
- Coral.

- Umpa-umpa.
- 3-3-2.
- Bordoneos.
- Polyrrhythms.
- Pesante in 4.
- Pesante in 2 (also called “in 2”).
- Half notes.
- Chorale.

DENSIDADES

Los modelos de marcación difieren en intensidad, densidad, ritmo y carácter. Se incluye aquí un cuadro con un orden aproximado de acuerdo a sus densidades.

DENSITIES

Time-marking models differ from each other in their intensity, density, rhythm and character. We include here a table in which they're ordered according to their density.

	REPOSO REST	MOVIMIENTO ACTIVITY
MARCATOS MARCATOS	PESANTES	MARCATO EN 2 MARCATO IN 2 MARCATO EN 4 MARCATO IN 4
	YUMBA	
SÍNCOPAS SYNCOPIATIONS	A TIERRA A TIERRA	ANTICIPADA ANTICIPATED
	SUCESIVA ANTICIPADA SUCCESSIVE ANTICIPATED	SUCESIVA A TIERRA SUCCESSIVE A TIERRA
3-3-2	- SUBDIVISIÓN SUBDIVISION	+ SUBDIVISIÓN SUBDIVISION
POLIRRITMIAS POLYRHYTHMS	BAJOS EN BLANCAS BASS LINE IN HALF NOTES	BAJOS EN NEGRAS BASS LINE IN QUARTER NOTES
	BORDONEOS	
	BLANCAS Y CORAL HALF NOTES AND CHORALE	

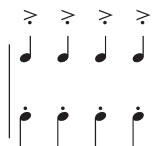
NOTACIÓN

Para cada *modelo rítmico-armónico*, se pueden observar detallados:

MARCATO STACCATO

El ritmo y la articulación de la armonía
(realizada por la mano derecha del piano,
la mano derecha del bandoneón, la marcación
de la guitarra y otros instrumentos que se
sumen con voces a la percusión armónica).

El ritmo y la articulación
de la línea del bajo.



MARCATO STACCATO

The harmony's rhythm and articulation
(played by the right hand on the piano,
the right hand on bandoneon, time marking
of the guitar and other instruments that
add their voices to the harmonic percussion).

Rhythm and articulation of the bass line.

NOTACIÓN SIMPLIFICADA

En algunos casos, puede suceder que algunas pautas sean escritas de antemano. Esta modalidad es denominada *parrilla organizada*.

Usualmente se incluyen la melodía, el cifrado y, en algunos casos, los modelos de marcación. Se utiliza la siguiente notación:

SIMPLIFIED NOTATION

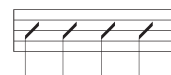
In some cases, some guidelines may be written beforehand.

This is called *parrilla organizada*.

The melody and chord symbols are usually included, as are, in some cases, the time marking models. The following notation is used:



**NOTACIÓN
SIMPLIFICADA**
SIMPLIFIED
NOTATION

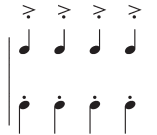


MARCATO EN 4

Es el modelo que acentúa los cuatro tiempos con igual intensidad. No obstante, al estar el tango estructurado sobre un compás de 4/4, existe una natural gravitación hacia los tiempos fuertes. Mientras que la percusión de la armonía (los acordes) se ejecuta de una manera uniforme, muy breve y marcada, los bajos pueden ejecutarse de dos modos distintos, según el estilo:

**MUY BREVES
Y PERCUSIVOS**
VERY BRIEFLY
AND PERCUSSIVELY

MODELO
MODEL



MARCATO IN 4

It is the model that accentuates all four beats with equal intensity. Nonetheless, since tango is structured on a 4/4 bar, it tends to naturally gravitate towards downbeats. While the percussion of the harmony (the chords) is played evenly, very briefly and markedly, the bass notes can be played in two different ways, according to the style:

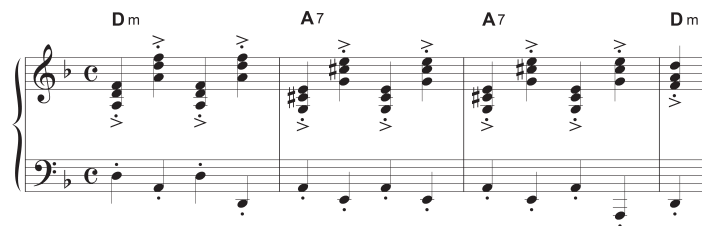
**NOTACIÓN
SIMPLIFICADA**
SIMPLIFIED
NOTATION



Los bajos deben tocarse lo más brevemente posible y con una articulación percusiva. La línea de bajo se construye usualmente por notas exclusivamente de la tríada, preferentemente la 5ta o la fundamental.

The bass notes must be played as briefly as possible and with a percussive articulation. The bass line is usually built by notes that belong exclusively to the triad, preferably the 5th or the fundamental.

AUDIO 04

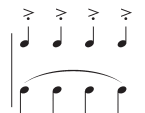


LIGADOS
LEGATO

MODELO
MODEL



EJECUCIÓN
PLAYED



**NOTACIÓN
SIMPLIFICADA**
SIMPLIFIED
NOTATION



En esta forma de marcato, la línea de bajos se toca ligada. La construcción de los bajos tiene un carácter más melódico e incluye notas de paso por grados conjuntos, cromatismos y apoyaturas (además de las notas del acorde). Generalmente, la ligadura que vemos en la línea de bajos no es anotada. Siempre que no haya una articulación precisa escrita, los bajos se tocan ligados.

In this form of marcato, the bass line is played legato. The construction of the bass line has a more melodic nature and includes passing notes through stepwise motions, chromaticisms and appoggiaturas (in addition to the chord notes). Generally, the slur we see in the bass line is not written. As long as there is no accurate written articulation, the bass notes are played legato.

AUDIO 05



MARCATO EN 2

Es el modelo que acentúa los tiempos 1 y 3, por lo que también es llamado “marcato en 1 y 3”. Para este modelo existe un amplio abanico de posibilidades determinado por el mayor o menor énfasis con que se ejecute la diferencia entre los tiempos 1 y 3 (más fuertes) y los tiempos 2 y 4 (más débiles). Aquí, como en el marcato en 4, vamos a encontrar que los bajos se pueden ejecutar de dos formas, según el estilo:

MARCATO IN 2

This is the model that accentuates beats 1 and 3, which is why it is also called “marcato in 1 and in 3”. There is a wide range of possibilities for this model, determined by the greater or lesser emphasis used when playing the difference between beats 1 and 3 (stronger) and beats 2 and 4 (weaker). Here, as in marcato in 4, we will see that the bass notes can be played in two ways, according to the style:

CON ACENTO BREVE en los tiempos 1 y 3 y staccato en los tiempos 2 y 4
WITH SHORT ACCENT on beats 1 and 3 and staccato on beats 2 and 4

MODELO
MODEL



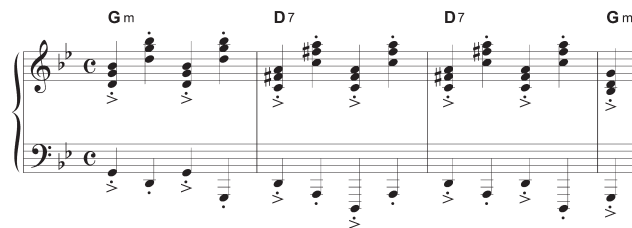
NOTACIÓN
SIMPLIFICADA
SIMPLIFIED
NOTATION



Esta forma de marcar tiene dos características esenciales: la acentuación en el 1º y 3º tiempo y la austeridad melódica de sus bajos. Estos van a estar compuestos, en la mayoría de los casos, por la fundamental y la 5ta del acorde.

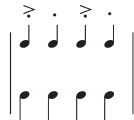
This way of time marking has two essential features: accentuation on the 1st and 3rd beat and the melodic austerity of its bass line. This will be composed, in most instances, by the fundamental and the 5th of the chord.

AUDIO 06

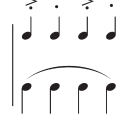


CON LOS BAJOS LIGADOS
WITH LEGATO
BASS NOTES

MODELO
MODEL



EJECUCIÓN
PLAYED



NOTACIÓN
SIMPLIFICADA
SIMPLIFIED
NOTATION



La acentuación en el 1º y 3º tiempo va a estar dada por los acordes de la mano derecha. La mano izquierda va a ejecutar la línea de bajos de forma ligada y sin dar mayor énfasis a ninguno de los cuatro tiempos del compás.

Esta línea de bajos puede estar conformada:

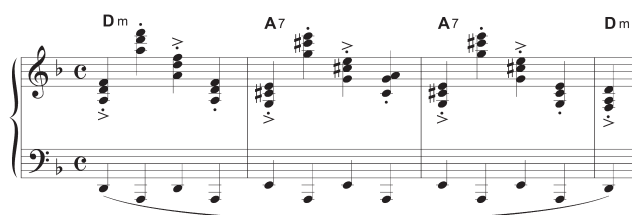
- De una manera muy simple al utilizar la fundamental y la 5ta.

The chords in the right hand will give the accentuation in the 1st and 3rd beat. The left hand will play the bass line in a legato fashion and without giving greater emphasis to any of the four beats of the bar.

This bass line can be formed:

- In a very simple way by using the fundamental and the 5th.

AUDIO 07



MARCATOS ESPECIALES

SPECIAL MARCATOS

SUPRESIÓN DEL 2° Y 4° TIEMPO

Este es un caso en el que se lleva al extremo la importancia del 1° y el 3° tiempo. El 2° y el 4° desaparecen por completo y permanecen en silencio.

ELIMINATION OF THE 2ND AND 4TH BEAT

This is a case where the 1st and 3rd beat are of the utmost importance. The 2nd and 4th beat disappear completely and remain silent.

SUPRESIÓN
DEL 2° Y 4° TIEMPO
ELIMINATION OF THE
2ND AND 4TH BEAT

MODELO
MODEL



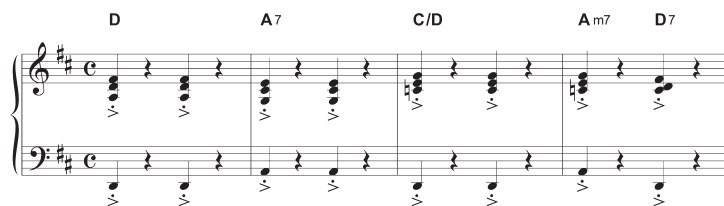
NOTACIÓN
SIMPLIFICADA
SIMPLIFIED
NOTATION



Aquí las dos manos articulan de la misma manera con un acento breve. Generalmente, los acordes de la mano derecha se tocan en el registro medio-grave y sin variar alturas.

Here, both hands articulate in the same way with a short accent. Generally, the chords in the right hand are played in the mid-low register and without varying pitches.

AUDIO 08



EL MARCATO EN 2 INVERTIDO

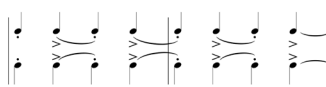
Esta variante del marcato consiste en invertir la acentuación natural de los tiempos fuertes acentuando los tiempos 2 y 4 con un acento largo, generando una ligadura de los bajos o acordes acentuados, hacia los tiempos 3 y 1. Estos últimos se tocan staccato.

INVERTED MARCATO IN 2

This marcato variation consists of inverting the natural accentuation of the downbeats by accentuating beats 2 and 4 with a long accent, thus generating a slurring of the bass notes or accented chords, towards beats 3 and 1. These latter ones are played staccato.

MARCATO EN 2
INVERTIDO
INVERTED
MARCATO IN 2

MODELO
MODEL



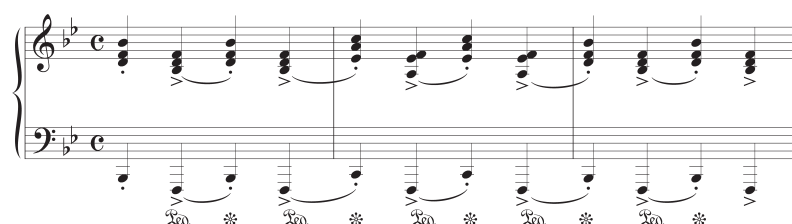
NOTACIÓN
SIMPLIFICADA
SIMPLIFIED
NOTATION



Al no ser la acentuación natural, este modelo es utilizado con moderación y por breves momentos. Generalmente es utilizado solo sobre enlaces II-V y V-I.

Since it is not a natural accentuation, this model is used moderately and for brief moments. It is generally only used on progressions II-V and V-I.

AUDIO 09



EL YUMBEADO (YUMBA)

Esta forma de marcación tan particular fue desarrollada por el maestro Osvaldo Pugliese.

Su funcionalidad, tanto en la presentación de la armonía como en sus bajos, es meramente rítmica y percusiva.

En la articulación presenta una pronunciada diferenciación entre los tiempos fuertes (1° y 3°) y los tiempos débiles del compás (2° y 4°).

Debe su nombre al sonido onomatopéyico que produce su ejecución: “YUM-BA, YUM-BA”. La sílaba “YUM” corresponde a los tiempos fuertes, y la sílaba “BA”, a los débiles.

THE YUMBEADO (YUMBA)

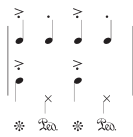
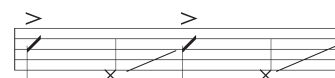
Master Osvaldo Pugliese developed this very special time marking form.

Its functionality, whether in the presentation of the harmony as in its bass notes, is merely rhythmic and percussive.

It presents a pronounced differentiation in its articulation between the downbeats (1st and 3rd) and the offbeats of the bar (2nd and 4th).

It owes its name to the onomatopoeic sound produced: “Yum-ba, yum-ba”. The syllable “Yum” corresponds to the downbeats and the syllable “ba’ to the offbeats.

YUMBEADO

MODELO
MODELNOTACIÓN
SIMPLIFICADA
SIMPLIFIED
NOTATION

AUDIO 10

Dm A7

LA LÍNEA DE BAJOS

Con exclusiva responsabilidad rítmica, puede estar conformada en el 1° y el 3° tiempo por:

- ⊙ la fundamental,
- ⊙ la fundamental y la 5ta,
- ⊙ la fundamental, la 5ta y la 8va.

BASS LINE

With exclusive rhythmic responsibility, it may be conformed in the 1st and 3rd beat by:

- ⊙ The fundamental,
- ⊙ The fundamental and the 5th,
- ⊙ The fundamental, the 5th and the 8th.



AUDIO 11

Dm Dm Dm

F **F + 5^{ta}** **F + 5^{ta}** **F + 5^{ta} + 8^{va}**
F + 5th **F + 5th** **F + 5th + 8^{ve}**

p **f**

PESANTES

PESANTES

EN EL DESARROLLO DEL ACOMPAÑAMIENTO DE UN TANGO, EXISTEN MOMENTOS DE MAYOR DINAMISMO Y OTROS DE CALMA. ASÍ COMO VIMOS QUE EL MARCATO GENERA MAYOR MOVIMIENTO Y DINÁMICA, EL PESANTE SE UTILIZA EN AQUELLOS FRAGMENTOS DE CALMA O MENOR MOVIMIENTO.

Existen dos tipos de pesante: pesante en 4 y pesante en 2. Es posible, en determinados momentos, la combinación entre ambos.

WHEN DEVELOPING A TANGO ACCOMPANIMENT, THERE ARE MOMENTS OF GREATER DYNAMISM AND OTHERS OF STILLNESS. JUST LIKE WE HAVE SEEN THAT THE MARCATO GENERATES GREATER MOVEMENT AND DYNAMISM, THE PESANTE IS USED IN THOSE FRAGMENTS THAT ARE MORE RESTFUL OR HAVE LESS MOVEMENT.

There are two types of pesante: pesante in 4 and pesante in 2. It is possible, at certain times, to combine both.

PESANTE EN 4

PESANTE IN 4

PESANTE EN 4
PESANTE IN 4

MODELO
MODEL



NOTACIÓN
SIMPLIFICADA
SIMPLIFIED
NOTATION



Este modelo suele utilizarse como acompañamiento calmo de una sección determinada. Su extensión puede ser variable.

This model is usually used as a calm accompaniment of a given section. Its duration may be variable.

AUDIO 12
LOS MAREADOS
J. C. COBIÁN,
E. CADÍCAMO

PIANO

PESANTE EN 2

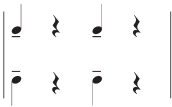
Esta opción de pesante, de carácter calmo, suele ir como acompañamiento de un solo. Permite cierta flexibilidad en el tempo, en función de ir siguiendo el discurso del solista. Es también llamado, simplemente, “en 2”.

PESANTE IN 2

This pesante option, of a calm nature, usually accompanies a solo. It allows certain flexibility in the tempo, so it can follow the soloist's discourse. It is also called, simply, 'in 2'.

PESANTE EN 2
PESANTE IN 2

MODELO
MODEL



NOTACIÓN
SIMPLIFICADA
SIMPLIFIED
NOTATION



AUDIO 13
TIEMPOS VIEJOS
M. ROMERO,
F. CANARO

PIANO

SÍNCOPAS

SYNCOPATIONS

JUNTO CON EL MARCATO, ESTE ES OTRO DE LOS MODELOS DE MARCACIÓN MÁS IMPORTANTES DEL GÉNERO.

Por la forma de acentuar los distintos componentes rítmicos, surgen numerosas variantes posibles. La acentuación del comienzo del modelo define dos variantes principales:

- ⦿ síncopa anticipada,
- ⦿ síncopa a tierra.

Dentro de ellas encontramos diferentes posibilidades que desarrollaremos más adelante. Todas las variables se estructuran a partir del siguiente patrón rítmico básico:

TOGETHER WITH THE MARCATO, THIS IS ANOTHER OF THE TIME MARKING MODELS MOST IMPORTANT TO THE GENRE.

There are many possible variations due to the way the different rhythmic components are accentuated. The accentuation at the beginning of the model defines two main variations:

- ⦿ Anticipated syncopation,
- ⦿ A tierra syncopation.

Within them, we find different possibilities, which we will study in depth later on. All variables are constructed from the following basic rhythmic pattern.

PATRÓN BÁSICO
BASIC PATTERN



SÍNCOPA ANTICIPADA

Es aquella en la que el peso dado por la acentuación se ubica en la corchea anterior al tiempo fuerte del compás. La funcionalidad de esta corchea se conoce con el nombre de corchea anticipada, aunque también se la suele llamar *arrastre*, aunque no se trate en todos los instrumentos de un *arrastre* propiamente dicho.

Su carácter es más ágil que el de la síncopa a tierra, la cual veremos más adelante.

ANTICIPATED SYNCOPATION

It is the syncopation where the weight given by the accentuation is placed on the last eighth note before the downbeat of the bar. The functionality of this eighth note is called with the name of *anticipated eighth note*, although it may also be called *arrastre*, even when it's not an *arrastre* in itself for every instrument. Its nature is more agile than the *a tierra* syncopation, which we will see later on.

SÍNCOPA ANTICIPADA
ANTICIPATED
SYNCOPATION

MODELO
MODEL



NOTACIÓN
SIMPLIFICADA
SIMPLIFIED
NOTATION



ESTRUCTURA

Puede decirse que una síncopa contiene dos momentos bien diferenciados: una pregunta y una respuesta. Dependiendo del estilo, cada una de estas partes puede generar una sensación de tensión o de reposo. Según la articulación del acorde situado en el 3º tiempo, podemos encontrar las dos posibilidades:

STRUCTURE

It could be said that a syncopation contains two well-differentiated moments: a question and an answer. Depending on the style, each of these parts can generate a feeling of tension or rest. According to the articulation of the chord placed on the 3rd beat, we can find both possibilities:

RELACIÓN

Tensión-reposo

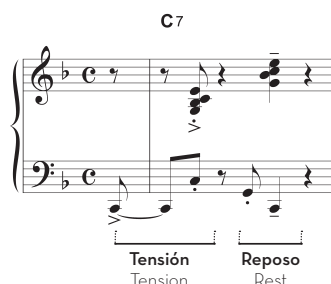
RESOLUCIÓN

Portato

CARACTERÍSTICAS

La 2ª mitad debe ser ejecutada con una dinámica inferior a la de la 1ª. Por ejemplo, si la síncopa comenzó *f*, resolverá *p*.

AUDIO 14



RELATIONSHIP

Tension-rest

RESOLUTION

Portato

FEATURES

The 2nd half must be played with a lower dynamic than the 1st. For example, if the syncopation began *f*, it will be resolved *p*.

RELACIÓN

Tensión-tensión

RESOLUCIÓN

Acento breve

CARACTERÍSTICAS

Se mantiene en estado de tensión.

AUDIO 15

C7

Tensión
Tension

RELATIONSHIP

Tension-tension

RESOLUTION

Short accent

FEATURES

The state of tension is maintained.

VARIANTES PARA EL ARRASTRE

La corchea con función de arrastre puede ser reemplazada por una doble aproximación cromática hacia el tiempo fuerte.

VARIATIONS FOR THE ARRASTRE

The eighth note with an *arrastre* function can be replaced with a double chromatic approach towards the downbeat.

AUDIO 16

C7

Arrastre

Arrastre

Cuando se ejecuta de esta manera, es común que la 2ª corchea del 1º tiempo de los bajos sea suprimida.

When played this way, normally the 2nd eighth note of the 1st beat in the bass line is suppressed.

C7

Arrastre

LA LÍNEA DE BAJOS

THE BASS LINE

UN ACORDE POR COMPÁS

Generalmente está compuesta por:



Menos frecuentemente, se utilizan disposiciones en forma de arpeggios quebrados.



Esta forma de disponer los bajos es útil cuando los acordes están en inversión.



En algunos casos es habitual la supresión de la corchea de la 2ª mitad del pulso 2.



ONE CHORD PER BAR

It is generally made up of:

Less frequently, it is constructed with broken arpeggios

This way of constructing the bass line is useful when the chords are in inversion.

In some cases, it is common to suppress the eighth note of the 2nd half of the 2nd pulse.

DOS ACORDES POR COMPÁS

Cuando hay dos acordes por compás, la corchea del 2º tiempo pasa a ser la dominante del acorde siguiente.



También puede funcionar como nota de paso hacia el próximo acorde.



TWO CHORDS PER BAR

When there are two chords per bar, the eighth note of the 2nd beat becomes the dominant of the following chord.

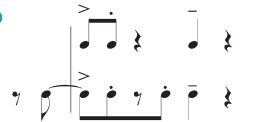
It can also work as a passing note towards the following chord.

SÍNCOPA A TIERRA

Es aquella en la que el peso dado por la acentuación se ubica en la 1ª corchea del compás. A través de distintos tipos de anticipación o arrastre, se produce una acumulación de energía y de tensión que desemboca en el tiempo fuerte del compás. Es de carácter más pesado que la síncopa anticipada.

A TIERRA SYNCOPATION

It is the one where the weight given by the accentuation is placed on the 1st eighth note of the bar. Through different types of anticipations or *arrastre*, an accumulation of energy and tension is created that leads to the downbeat of the bar. It is heavier in nature than the anticipated syncopation.

SÍNCOPA A TIERRA
A TIERRA SYNCOPATIONMODELO
MODELNOTACIÓN
SIMPLIFICADA
SIMPLIFIED
NOTATION

El impulso rítmico producido por el arrastre puede realizarse utilizando:

The rhythmic impulse produced by the *arrastre* can be achieved by using:

Una corchea una
8va abajo:



AUDIO 17



An eighth note one
8th lower:

Una doble aproximación
cromática (esta se debe
ejecutar abierta pero,
a diferencia de la síncopa
anticipada, sin acentuar):



AUDIO 18



A double chromatic
approach: This must be
played 'open', but, unlike
the anticipated syncopation,
without accenting.

Una corchea una 8va
abajo más la 5ta del
acorde:



AUDIO 19



An 8th note an 8th
lower plus the 5th of
the chord.

Cuatro semicorcheas:



AUDIO 20



Four sixteenth notes.

Un quintillo de
semicorcheas acéfalo:



AUDIO 21



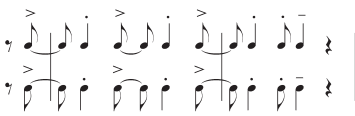
An acephalous quintuplet
of sixteenth notes.

SÍNCOPAS SUCESIVAS

Se denomina así a la repetición de la 1ª parte del modelo dentro de un mismo compás, seguida por una síncopa simple en el compás siguiente. Existen síncopas sucesivas de los dos tipos estudiados: anticipada y a tierra.

SUCCESSIVE SYNCOPATIONS

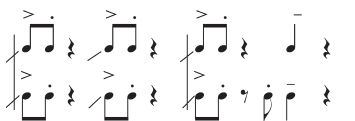
This is what the repetition of the 1st part of the model within a same bar is called, followed by a simple syncopation in the following bar. There are successive syncopations of the two types studied: anticipated and a tierra.

SÍNCOPAS SUCESIVAS
ANTICIPADAS
ANTICIPATED SUCCESSIVE
SYNCOPATIONSMODELO
MODELNOTACIÓN
SIMPLIFICADA
SIMPLIFIED
NOTATION

Aquí el momento de tensión de la síncopa es repetido tres veces. Aquella sensación aumenta para finalmente llegar al momento de reposo en el 3º tiempo del 2º compás. La mecánica de construcción de los acordes y de los bajos, así como su articulación, es igual a la de la síncopa simple. El acorde de resolución **A** puede mantenerse en el mismo registro que los anteriores o subirse una 8va.

Here, the moment of tension of the syncopation is repeated three times. That feeling swells until it finally arrives at a moment of rest in the 3rd beat of the 2nd bar. The construction mechanic of the chords and the bass line as well as their articulation, is the same as with the simple syncopation. The resolution chord **A** can be kept in the same register as the previous ones or go up an 8th.

AUDIO 22

SÍNCOPAS SUCESIVAS
A TIERRA
SUCCESSIVE A TIERRA
SYNCOPATIONSMODELO
MODELNOTACIÓN
SIMPLIFICADA
SIMPLIFIED
NOTATION

AUDIO 23

3-3-2

3-3-2

MODELO DERIVADO DE LA MILONGA CAMPERA, DE LA QUE TOMA LA RÍTMICA DE LOS BAJOS. TIENE MÚLTIPLES VARIANTES, QUE DERIVAN DE LAS DIFERENTES SUBDIVISIONES TANTO EN LA PARTE SUPERIOR COMO EN LOS BAJOS.

De esa manera, pueden aplicarse en fragmentos de carácter muy diverso. Su nombre describe cómo están agrupadas las corcheas del compás según el lugar en que caen los acentos.

Astor Piazzolla hizo de este recurso —que siempre estuvo presente en la historia del tango— una importante herramienta en su lenguaje. Dentro de este modelo de carácter percusivo, podemos encontrar diferentes variantes:

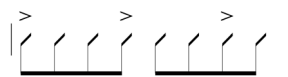
MODEL DERIVED FROM THE MILONGA CAMPERA, WHERE IT BORROWS THE RHYTHM OF THE BASS NOTES. IT HAS MULTIPLE VARIATIONS THAT DERIVE FROM THE DIFFERENT SUBDIVISIONS, BOTH IN THE UPPER PART AND IN THE BASS LINE.

In that way, they can be applied in fragments of a very diverse nature. Its name describes how the eighth notes of the bar are grouped according to the place where the accents fall.

Astor Piazzolla made this resource —which has always been present in the history of tango— an important resource of his language. Within this percussive type of model, we can find different variations:

3-3-2 con subdivisión
3-3-2 with subdivision

MODELO
MODEL

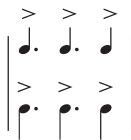


NOTACIÓN SIMPLIFICADA
SIMPLIFIED NOTATION



3-3-2 sin subdivisión
3-3-2 without subdivision

MODELO
MODEL



NOTACIÓN SIMPLIFICADA
SIMPLIFIED NOTATION



AUDIO 24

VARIANTE 1
Subdivision en corcheas en ambas manos.

VARIATION 1
Subdivision in eighth notes in both hands.

F#7sus4 **F#7** **Bm9**

AUDIO 25

VARIANTE 2
Sin subdivisión.

VARIATION 2
Without subdivision.

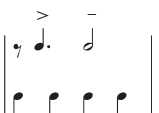
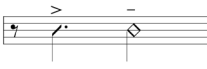
F#7sus4 **F#7** **Bm9**

POLIRRITMIAS

POLYRHYTHMS

ESTE MODELO SURGE DE LA COMBINACIÓN DE LOS BAJOS DEL MARCATO EN 4 O DEL 3-3-2 CON UNA PERCUSIÓN DE LA ARMONÍA SINCOPADA. PODEMOS ENCONTRAR TRES TIPOS BÁSICOS DE COMBINACIÓN DE ESTOS ELEMENTOS:

THIS MODEL STEMS FROM THE COMBINATION OF BASS NOTES OF THE MARCATO IN 4 OR THE 3-3-2 WITH A PERCUSSION OF THE SYNCOPATED HARMONY. WE CAN FIND THREE BASIC TYPES OF COMBINATION OF THESE ELEMENTS:

TIPO 1 TYPE 1	MODELO MODEL 	NOTACIÓN SIMPLIFICADA SIMPLIFIED NOTATION 
TIPO 2 TYPE 2	MODELO MODEL 	NOTACIÓN SIMPLIFICADA SIMPLIFIED NOTATION 
TIPO 3 TYPE 3	MODELO MODEL 	

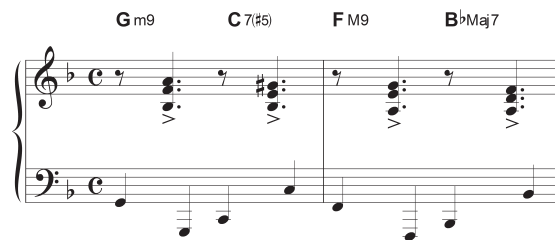
POLIRRITMIA TIPO 1

Consiste en la combinación de los bajos del marcato en 4 con la percusión de la armonía atacada a contratiempo de los tiempos 1 y 3 del compás.

POLYRHYTHM TYPE 1

It consists of the combination of the bass notes of marcato in 4 with the percussion of the harmony attacked on the offbeat of the beats 1 and 3 of the bar.

AUDIO 26



Chords: Gm9, C7(#5), Fm9, Bbmaj7

LA LÍNEA DE BAJOS

Se construye con notas simples. La manera más frecuente de construirla es a partir de la nota repetida con el uso alternado de la octava inferior o superior.

Estos bajos repetidos pueden estar constituidos por:

- las fundamentales (como en el ejemplo anterior),
- el resultante de acordes en inversión; generalmente, se dan en dirección descendente.

Las notas repetidas pueden alternar con su octava o no.

THE BASS LINE

It is constructed with single notes. The most frequent way of constructing it is starting from the repeated note with the alternate use of the lower or upper octave.

These repeated bass notes can be made up of:

- The fundamentals (as in the previous example),
- The result of chord inversions; generally, they are given in descending direction.

The repeated notes may or not alternate with their octaves.

AUDIO 27

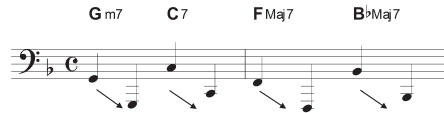


Chords: Am/C, B7, Gm/Bb, A7

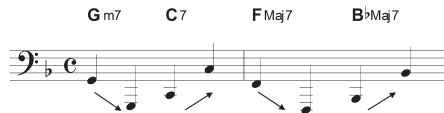
En el caso de alternar con su octava, existen diferentes opciones en torno a la dirección del movimiento de los bajos:

In the case of alternating with their octaves, there are different options with regards to the direction of the movement of the bass notes:

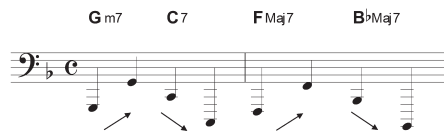
SIEMPRE DESCENDENTE ALWAYS DESCENDING



DESCENDENTE-ASCENDENTE DESCENDING-ASCENDING



ASCENDENTE-DESCENDENTE ASCENDING-DESCENDING



Estas opciones se pueden combinar con la finalidad de mantenerse siempre en el mismo registro, que es el que hemos visto anteriormente para el marcato. Otra manera de construir la línea de bajos es por grados conjuntos, como hemos visto anteriormente para el marcato.

These options can be combined in order to stay in the same register, which is the one we saw previously for the marcato. Another way of constructing the bass line is by stepwise motions, as seen previously for the marcato.

POLIRRITMIA TIPO 2

El segundo acorde está ubicado en el 3º tiempo, a diferencia del modelo anterior. Se utiliza como:

TYPE 2 POLYRHYTHM

The second chord is placed on the third beat, unlike the previous model. It is used as:

AUDIO 28
MODELO EN SÍ MISMO
A MODEL IN ITSELF



POLIRRITMIA TIPO 3

Presenta como novedad:

TYPE 3 POLYRHYTHM

Introduces:

La incorporación de la rítmica 3-3-2 en los bajos.

The incorporation of the 3-3-2 rhythm in the bass line.

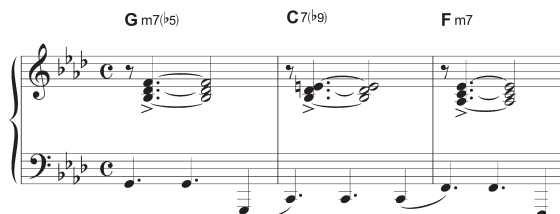
AUDIO 29



La opción de prolongar la sonoridad del primer acorde ligándolo al segundo. Esto se puede dar cuando hay un solo acorde por compás.

The option of prolonging the sound of the first chord by slurring it into the second. This can be done when there is just one chord per bar.

AUDIO 30



UMPA - UMPA

UMPA - UMPA

ESTE ES UN TIPO DE MARCATO CREADO EN EL SENO DE LA ORQUESTA DE HORACIO SALGÁN Y ESPECIALMENTE DESARROLLADO DENTRO DEL QUINTETO REAL.

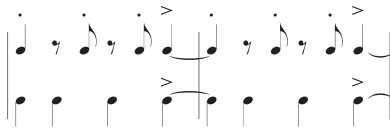
Su nombre deriva de la onomatopeya sugerida por su ritmo entre los tiempos 2 y 3 del compás. El tiempo 4 arrastra hacia el 1 casi exageradamente.

THIS IS A TYPE OF MARCATO CREATED BY THE HORACIO SALGÁN ORCHESTRA AND ESPECIALLY DEVELOPED WITHIN THE QUINTETO REAL.

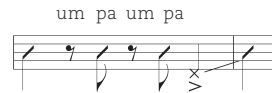
Its name derives of the onomatopoeia suggested by its rhythm between the beats 2 and 3 of the bar. Beat 4 drags towards beat 1 almost exaggeratedly.

UMPA-UMPA

MODELO
MODEL



NOTACIÓN
SIMPLIFICADA
SIMPLIFIED
NOTATION



Posee una gran agilidad y vivacidad rítmica. Este es un modelo de acompañamiento en el que el resultado obtenido se da por la sumatoria de lo realizado por cada uno de los distintos instrumentos de la agrupación. Son de vital importancia:

- Los contratiempos del 2º y 3º tiempo realizados por la guitarra,
- El arrastre del 4º tiempo hacia el 1º del compás siguiente hecho por el contrabajo y alternadamente reforzado por la guitarra, el bandoneón y/o el violín.

Es frecuente que, por ejemplo, mientras el contrabajo, la guitarra y el bandoneón realizan una marcación *umpa-umpa*, el piano se limite a realizar un marcato. De esta manera se resaltan los contratiempos realizados por la guitarra. No es habitual encontrar al piano solo realizando este tipo de marcación. No obstante, una escritura para piano solo, a modo de reducción, es:

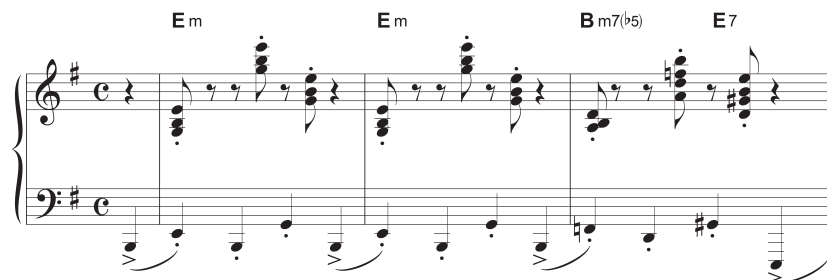
It has great rhythmic swiftness and liveliness. This is an accompaniment model where the result obtained is due to what each of the instruments in the ensemble have played.

The following are very important:

- The offbeats of the 2nd and 3rd beat that the guitar plays,
- The *arrastre* of the 4th beat towards the 1st beat of the following bar made by the double bass and alternately reinforced by the guitar, the bandoneon and/or the violin.

It often occurs that, for example, while the double bass, the guitar and the bandoneon carry out an *umpa-umpa* time marking, the piano is just playing a marcato. This is how the offbeats carried out by the guitar are emphasised. It is rare to find only the piano performing this type of time marking. Nevertheless a reductive notation just for the piano, would be:

AUDIO 31



LA LÍNEA DE BAJOS

La mecánica de construcción es la misma que para los bajos del marcato.

THE BASS LINE

The construction mechanic is the same as for the bass line of the marcato.

BORDONEOS

BORDONEOS

ESTA FORMA DE ACOMPAÑAMIENTO QUE REALIZA LA GUITARRA EN LAS *MILONGAS CAMPERAS* O *SURERAS* SURGE DE ARPEGGIAR LA ARMONÍA.

El dedo pulgar pulsa el ritmo de 3-3-2 en las bordonas (las tres cuerdas graves), mientras que los dedos restantes arpeggian corcheas en las cuerdas agudas.

THE FORM OF ACCOMPANIMENT THAT THE GUITAR PLAYS IN THE *MILONGAS CAMPERAS* OR *SURERAS* COMES FROM ARPEGGIATING THE HARMONY.

The thumb pulses the 3-3-2 rhythm in the bordonas (the three low strings) while the remaining fingers arpeggiate eighth notes in the high strings.

BORDONEOS

Su utilización se asocia con momentos de relativa calma.

BORDONEOS

Their use is associated with moments of relative calm.

BORDONEO

MODELO MODEL



MODELO MODEL



NOTACIÓN SIMPLIFICADA SIMPLIFIED NOTATION

bordoneo



Esta notación no es muy usual, ya que se suelen escribir las notas puntuales del bordoneo.

This notation is not very common, since the specific *bordoneo* notes are usually written down.

TIPO 1

Se caracteriza por la utilización, a modo de arpeggio, de las ocho corcheas del compás. Se acentúan con el formato 3-3-2, al igual que los bajos.

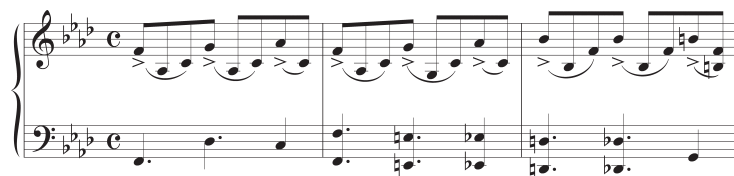
TYPE 1

It is known by the use, in arpeggio form, of the eight eighth notes of the bar. They are accented in the 3-3-2 format, just like the bass notes.



AUDIO 32

LA CACHILA
E. AROLAS.
VERSIÓN/VERSION:
R. MEDEROS



TIPO 2

Se diferencia del anterior por la eliminación de la 1ª y la 4ª corchea del compás de la mano derecha.

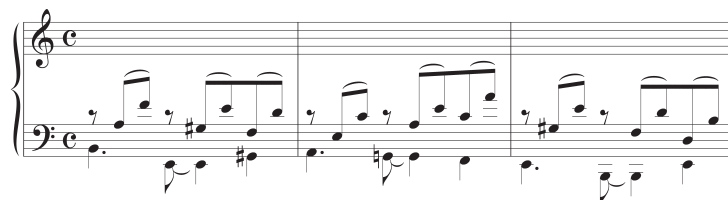
TYPE 2

It differs from the previous one due to the elimination of the 1st and 4th eighth note of the bar in the right hand.



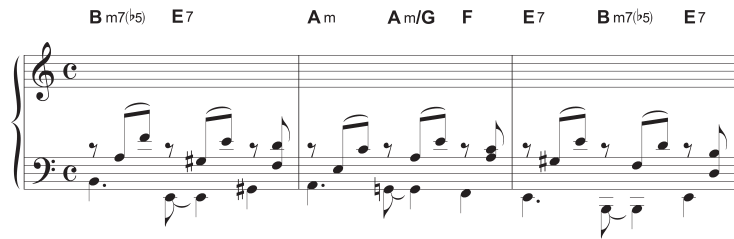
AUDIO 33

B m7(b5) E7 A m A m/G F E7 B m7(b5) E7



Aquí también se elimina la 7° corchea.

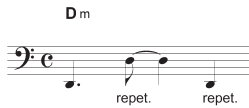
The 7th eighth note is also eliminated.



Se estructura sobre la rítmica 3-3-2. Puede estar conformada por:

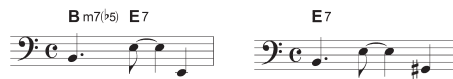
It is constructed on the 3-3-2 rhythm. It can be conformed by:

Generalmente, se repite la fundamental.



Generally, the fundamental is repeated

Pueden estar en estado fundamental o en inversión.



They may be in fundamental state
or inverted

Esta forma de construcción es de uso recurrente en el género; podemos encontrarla no solo en el *bordoneo*, sino también en la construcción de los bajos de un *marcato* y otros modelos con pulsación sobre los cuatro tiempos.

NOTES BY DESCENDING
STEPWISE MOTION

This form of construction is recurring in the genre; we can find it not only in *bordoneo*, but also in the construction of the bass line of a *marcato* and other models with pulsation on the four beats.

En corcheas con utilización de notas de paso o aproximaciones cromáticas ascendentes o descendentes (tanto en corcheas como en semicorcheas).



In eighth notes with the use of passing notes or ascending or descending chromatic approaches (whether in eighth notes or sixteenth notes).



BLANCAS Y CORAL

HALF NOTES AND CHORALES

ESTOS MODELOS SON LOS DE MENOR ACTIVIDAD RÍTMICA DEL TANGO. SON UTILIZADOS COMO MODELOS DE ACOMPAÑAMIENTO PARA MOMENTOS DE CALMA.

THESE MODELS HAVE THE LEAST RHYTHMIC ACTIVITY IN TANGO. THEY ARE USED AS ACCOMPANIMENT MODELS FOR MOMENTS OF REST.

BLANCAS

Se aplican a fragmentos de corta extensión (generalmente, de no más de cuatro compases). Otorgan al solista una gran libertad al momento de frasear.

HALF NOTES

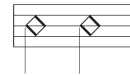
They are applied to short fragments (generally of no more than four bars). They give the soloist great freedom when it comes to phrasing.

BLANCAS HALF NOTES

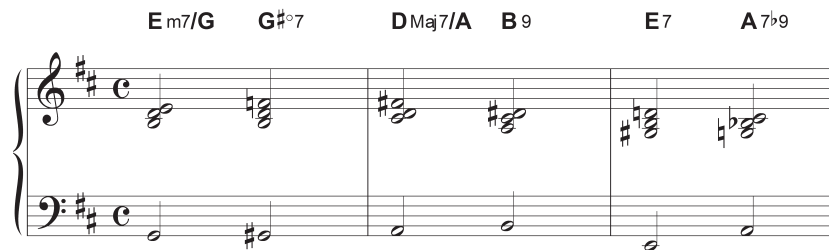
MODELO MODEL



NOTACIÓN SIMPLIFICADA SIMPLIFIED NOTATION



AUDIO 35



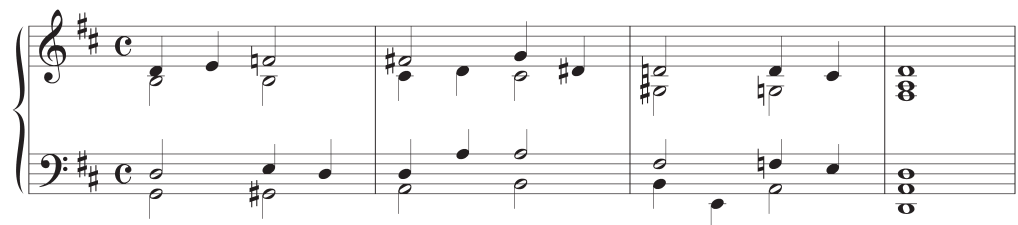
CORAL

Este modelo parte de la armonía en blancas que ya fue vista anteriormente, pero con el agregado de la densificación y la independencia de sus voces.

CHORALE

This model comes from the harmony in half notes seen before, but it adds densification and independence of its voices.

AUDIO 36



TOCAR A LA PARRILLA

“PLAY ON THE GRILL”

EXISTE UNA FORMA DE TOCAR EL TANGO EN UN ENSAMBLE QUE ES CONOCIDA COMO TOCAR A LA PARRILLA.

Aquí generalmente no hay pautas preestablecidas, los músicos se apoyan en los códigos y convenciones del género. Para poder hacer esto, es primordial que el intérprete:

- Conozca en profundidad la melodía y la armonía funcional del tango a abordar.
- Entrene la transposición de dicho tango a otras tonalidades.
- Pueda ejecutar una melodía expresiva o rítmica según las indicaciones ya vistas.
- Conozca los modelos de marcación y sepa construirlos espontáneamente.
- Entrene su capacidad audioperceptiva para poder apreciar de manera consciente todo lo que está pasando a su alrededor en cada momento, y para poder seguir las pautas e ideas propuestas por sus compañeros del conjunto.

TOCAR CON UNA GUÍA

Cuando todos o algunos de los integrantes de una agrupación no están seguros de conocer a fondo el tango que se va a tocar, o cuando estos integrantes están recién empezando a entrenarse en la práctica de tocar *a la parrilla*, es posible que utilicen como partitura una guía que contiene dos elementos constitutivos de un tango:

- La melodía.
- La armonía.

THERE'S A WAY OF PLAYING TANGO IN AN ENSEMBLE KNOWN AS TOCAR A LA PARRILLA (LITERALLY, “PLAY ON THE GRILL”).

In this situation there aren't any previously established guidelines: the musicians play according to the codes and conventions of the genre. To do this, it's of vital importance that each performer:

- Know the tango's melody and functional harmony in depth.
- Practice transposing that tango to other keys.
- Can play an expressive or rhythmic melody as called for.
- Know all time marking models and be able to use them spontaneously.
- Train his or her ear to be aware of everything that's happening around himself or herself at all times, and to be able to follow the guidelines and ideas that the other members of the ensemble suggest.

PLAYING WITH A GUIDE

When some or all the members of a group don't have a deep knowledge of the tango that they're going to play, or when these members are learning to play *a la parrilla*, they can use a “road map” or guide that contains the most important components in a tango:

- The melody.
- The harmony.

AMURADO
P. MAFFIA / P. LAURENZ /
J. DE GRANDIS



En estas guías no suele estar marcado el modelo de marcación a utilizar, ya que este es un elemento que depende de las elecciones de los intérpretes. Ellos deberán resolver tanto la manera de tocar la melodía (de manera rítmica o expresiva, cuadrado o fraseado, instrumentación) como los modelos de marcación a utilizar.

Vale aclarar que tocar *a la parrilla* no es sencillo. Para hacerlo, el músico requiere de una preparación importante y de un conocimiento profundo de los códigos y herramientas del tango. Hay músicos que no tocan nunca en esta modalidad y otros que trabajan constantemente de esta forma.

De todas maneras, es un buen ejercicio internalizar las melodías y las cadencias armónicas de la mayor cantidad de tangos posibles, con el fin de fortalecer la capacidad audioperceptiva y promover por consecuencia una mayor libertad de expresarse al momento de abordar una *parrilla*.

In this type of guide, time marking models usually aren't specified, since they will depend on the performers' choices. They will need to decide how to play the melody (rhythmically or expressively, *cuadrado* or *fraseado*, which instrumentation) and which time marking models to use.

It's worth clarifying that playing *a la parrilla* isn't easy. To do it, a musician needs to be thoroughly trained and have a deep knowledge of tango's codes and tools. There are musicians who never work this way and others who do it all the time. In any case, it's good exercise to incorporate melodies and harmonic cadences of as many tangos as possible, in order to train the ear and thus gain a greater freedom to express yourself when playing in a *parrilla* setting.

EL ENSEMBLE

THE ENSEMBLE

AL SER EL TANGO UNA MÚSICA QUE SE EJECUTA HABITUALMENTE EN FORMA GRUPAL, RESULTA INDISPENSABLE ESTABLECER CIERTAS PAUTAS PARA TENER EN CUENTA A LA HORA DE LLEVAR ADELANTE LA EJECUCIÓN CONJUNTA.

Para saber qué reglas seguir y a qué parámetros atenernos, es fundamental saber qué función estamos cumpliendo en cada momento de la obra.

Para comenzar, dividimos las funciones básicas en:

⊙ **Sostén rítmico-armónico: acompañamiento.** Usualmente lo llevan a cabo por el piano y el contrabajo, aunque todos los instrumentos de la orquesta pueden integrarse en diferentes momentos a esta “función rítmica”. Los diversos patrones se ejecutan homorítmicamente. Cuando se trata de un patrón polirrítmico (ej: polirritmia o *umpa-umpa*), los instrumentos involucrados pueden ejecutar una u otra parte.

⊙ **Sostén del discurso melódico: canto melódico.** Todos los instrumentos de la orquesta pueden llevar a cabo esta función. El cambio tímbrico es uno de los recursos esenciales, por lo cual este rol cambia constantemente (de una sección a otra, de un instrumento solista a un tutti, entre dos solistas, etcétera).

SINCE TANGO IS A KIND OF MUSIC THAT IS OFTEN PLAYED IN GROUPS, IT'S ESSENTIAL TO ESTABLISH CERTAIN GUIDELINES TO KEEP IN MIND WHEN PLAYING IN AN ENSEMBLE.

To learn what rules to follow and what parameters to keep to, it is important to know what role is being played in each and every moment of a piece.

To begin with, the core functions can be divided into:

⊙ **Rhythmic-harmonic support: accompaniment.** This is usually performed by the piano and double bass, although all the instruments in the orchestra may join in this “rhythmic function” at different times. The various patterns are executed homorhythmically. When a polyrhythmic pattern is involved, (eg: *polyrhythms* or *umpa-umpa*), the instruments involved can play either part.

⊙ **Support of the melodic line: melodic singing.** All the instruments of the orchestra can perform this function. Timbric change is one of the essential resources and this role is therefore constantly changing (from one section to another, from a solo instrument to a tutti, between two soloists, etc.)

SOSTÉN RÍTMICO-ARMÓNICO

RHYTHMIC-HARMONIC SUPPORT

CARACTERÍSTICAS

FEATURES

- ⊙ El sostén rítmico debe tocarse con un tempo estable.
- ⊙ Usualmente, el caminar rítmico no se modifica por los fraseos de los solistas.
- ⊙ Cuando el ritmo posee rallentandos, calderones o acelerandos, se tocan bajo la dirección de uno de los integrantes (usualmente, el pianista). El modo o envergadura de estas modificaciones varía según el estilo.

- ⊙ The *rhythmic support* should be played with a steady tempo.
- ⊙ Usually the rhythmic pace is not modified by the *fraseos* of the soloists.
- ⊙ When the rhythm contains *rallentandos*, *fermatas* or *acelerandos*, they are played under the direction of one of the ensemble members (usually the pianist). The form or scope of these modifications varies from style to style.

FUNCIONES

FUNCTIONS

- ⊙ Establecer el tempo.
- ⊙ Marcar el compás.
- ⊙ Acentuar el compás según el estilo.
- ⊙ Establecer la armonía.

- ⊙ Setting the tempo.
- ⊙ Keeping time.
- ⊙ Accenting the pulse depending on the style.
- ⊙ Establishing the harmony.

FORMAS

FORMS

MODELOS DE MARCACIÓN RÍTMICO-ARMÓNICA

- ⊙ Marcato en 2.
- ⊙ Marcato en 4.
- ⊙ Pesante.
- ⊙ Síncopa.
- ⊙ Polirritmia.
- ⊙ *Umpa-umpa* (estilo de Horacio Salgán).
- ⊙ *Bordoneos*.
- ⊙ 3-3-2.
- ⊙ Otras variantes.

RHYTHMIC HARMONIC TIME-MARKING MODELS

- ⊙ Marcato in 2.
- ⊙ Marcato in 4.
- ⊙ Pesante.
- ⊙ Syncopation.
- ⊙ Polyrhythms.
- ⊙ *Umpa-umpa* (Salgán style).
- ⊙ *Bordoneos*.
- ⊙ 3-3-2.
- ⊙ Other variations.

MELODÍA RÍTMICA

- ⊙ Apoyo con notas largas.
- ⊙ Pizzicatos (las cuerdas).
- ⊙ Células rítmicas que coincidan con el acompañamiento.

RHYTHMIC MELODY

- ⊙ Playing long notes.
- ⊙ Pizzicatos (strings).
- ⊙ Rhythmic groupings coinciding with the accompaniment.

CONTRACANTOS

- En blancas o valores largos (también como líneas guía) que deben acoplarse al tempo del acompañamiento y no modificarse por los fraseos del solista.

COUNTERMELODIES

- Countermelodies are performed in half notes or long values (also as guide tone lines) that have to adapt to the tempo of the accompaniment and not be modified by the *fraseos* of the soloist.

SOSTÉN DEL DISCURSO MELÓDICO-EXPRESIVO

SUPPORT OF MELODIC / EXPRESSIVE MATERIAL

CARACTERÍSTICAS
FEATURES

- Utilización del fraseo.
- Si es un solo, utilizando el *fraseo básico* y el *fraseo extendido*.
- Si es un soli, utilizando el *fraseo básico*.
- Si es un tutti, utilizando las variantes expuestas en “Fraseos especiales en ensambles”
Siempre debe haber un instrumento que dirija.

- Use of *fraseo*.
- If a solo, use of *fraseo básico* and *fraseo extendido*.
- If a soli, *fraseo básico*.
- If a tutti, see “Special ensemble *fraseos*” to study the most common variations. There should always be an instrument conducting.

FUNCIONES
FUNCTIONS

- Dar expresión a la melodía.
- Si es una melodía expresiva: generar el movimiento de la melodía fraseada por sobre la base rítmica (que se mantiene estable).
- Si es una melodía rítmica: pertenece al mundo rítmico, por lo cual debe acoplarse al sostén rítmico.

- Giving expression to the melody.
- With expressive melodies: generating movement of the phrased melody over the rhythmic base (which remains steady).
- Rhythmic melodies: these belong to the world of rhythm and must adapt to the rhythmic base.

FORMAS
FORMS**SOLO**

- Los fraseos podrían variar entre una versión y otra. Además, se suele agregar adornos generados espontáneamente. Es el momento de mayor expresión individual.

SOLO

- *Fraseos* may vary from version to version. Ornaments may often be added spontaneously. This is the moment of greatest individual expression.

SOLI

- Solis típicos:
- Las cuerdas.
 - Los bandoneones.

SOLI

- Typical soli:
- Strings.
 - Bandoneons.

FRASEOS EN ENSAMBLE

- *Pelotita*.
- *Rubato*.
- *Arrebatado*.

SPECIAL ENSEMBLE FRASEOS

- *Pelotita*.
- *Rubato*.
- *Arrebatado*.

QUÉ ROL NOS TOCA EN CADA MOMENTO

OUR ROLE AT ANY GIVEN MOMENT

SI TOCAMOS EN UN ENSAMBLE, DEBEMOS TENER EN CUENTA QUÉ ROL OCUPAMOS EN CADA MOMENTO. ES DECIR, DENTRO DE QUÉ TEXTURA ESTAMOS EN CADA FRASE.

IF WE PLAY IN AN ENSEMBLE, WE MUST BEAR IN MIND WHAT ROLE WE HAVE AT ANY GIVEN TIME, I.E. WHAT TEXTURE WE ARE IN IN EACH PHRASE.

Es importante determinar:

- Si nuestra melodía es la única solista (solo).
- Si tocamos homorrítmicamente con otro instrumento una misma idea (soli).
- Si tocamos con toda la orquesta una misma idea (tutti).

Esto va a determinar el grado de libertad en el fraseo y otros aspectos. Veamos algunos puntos para cada una de las texturas.

SOLO

La melodía está expresada por un único instrumento.

- Tenemos libertad de fraseo: podemos usar tanto *fraseo básico* como *fraseo extendido* y *rubato*. Al ser el momento en el que tenemos la mayor libertad de expresión, se convierte en el espacio ideal para utilizar el *fraseo extendido* y el *rubato*.
- Es posible (y recomendado) agregar adornos y quizá hasta cambiarlos con cada interpretación.
- Se pueden agregar notas, siempre en relación con la armonía, y siempre que la melodía pueda ser reconocida (sobre todo bordaduras, notas de paso y grupetos).
- En caso de que con un punto de nuestra melodía estemos dando marcas de entrada al resto de la orquesta, es recomendable usar un fraseo bien claro y reconocible.
- Si el solo está acompañado por otro instrumento que realiza una segunda melodía, es recomendable trabajar de un modo en que la comunicación fluya entre las dos ideas.

CONTRACANTO

En este caso también tenemos libertad de fraseo, aunque estamos un poco más acotados para conservar el segundo plano de atención de la audiencia y para estar más cerca del acompañamiento. O sea: fraseamos, pero levemente.

SOLI

La melodía está expresada por más de un instrumento homorrítmicamente.

En el tango es muy usual encontrar muchísimos solis de todas las cuerdas o todos los bandoneones, o ambos grupos juntos.

SOLI DE MELODÍAS EXPRESIVAS

Es necesario elegir un instrumento como líder de cada grupo de solis para que la interpretación de la *fila* tenga unidad de criterio.

It is important to establish:

- Whether ours is the only soloist melody (solo).
- Whether we are playing the same idea (homorhythmically) with another instrument (soli).
- Whether we are playing the same idea with the whole orchestra (tutti).

This will determine the degree of freedom in *fraseo* and other aspects. Let's look at a few aspects of each texture.

SOLO

The melody is expressed by a single instrument.

- Freedom of *fraseo*: we can use both *fraseo básico*, *fraseo extendido* and *rubato*. Being our moment of greatest freedom of expression it is the ideal space to use *fraseo extendido* and *rubato*.
- It is possible—and recommended—to add ornaments and possibly even to alter them with each performance.
- Notes can be added, always in keeping with the harmony and as long as the melody can be recognized (especially neighbor notes, passing notes and gruppettos).
- In the event of our giving the rest of the orchestra cues with a point in our melody, it is advisable to use clear, easily recognizable *fraseo*.
- If the solo is accompanied by another instrument performing a second melody, it is advisable to work in such a way that there is a flow of communication between the two ideas.

COUNTERMELODY

In this case you also have freedom of *fraseo*, albeit slightly more limited in order to keep the audience's background attention and to stay closer to the accompaniment: i.e. you can phrase, but only lightly.

SOLI

The melody is expressed homorhythmically by more than one instrument.

It is very common in tango to find many soli with all the strings or all the bandoneons, or both together.

SOLI IN EXPRESSIVE MELODIES

It is necessary to choose an instrument as leader of each group of soli if the *fila*'s performance is to have any unity of purpose.

Si se trata de una *fila* de violines o bandoneones, el líder será claramente el primer violín o el primer bandoneón, respectivamente. Si se trata de instrumentos diferentes, suele elegirse al instrumentista que más claramente pueda transmitir la idea interpretativa al resto. Si el *soli* incluye el piano, este suele cubrir el rol.

SI SOMOS LÍDERES DE FILA O INSTRUMENTOS LÍDERES DE UNA IDEA EN UN SOLI

Podemos probar los posibles fraseos y, luego de evaluar las alternativas, elegir un fraseo “aproximado” (basado en la idea de “hacia dónde va la frase” o “qué nota se resalta”). Si resulta necesario, podemos anotar sobre el pentagrama alguna referencia con lápiz de esta idea elegida.

Será el líder de *fila* quien, basándose en esta convención, muestre claramente las intenciones en cada ejecución.

El otro o los otros instrumentos que no son líderes de *fila* deben seguir la intención del líder, que podrá tener naturalmente pequeñas modificaciones de intención y diferir en cada interpretación. De este modo, se logra que el fraseo conserve su naturaleza siempre fresca y cambiante, y se suma la ventaja de lograr en el grupo una comunicación atenta y constante entre los miembros.

TUTTI

La melodía está expresada por todo el grupo u orquesta (normalmente, todos los instrumentos tocan homorítmicamente). En el tango, el único que puede separarse es el contrabajo, que a veces marca la base junto con la mano izquierda del piano, para fortalecer el sostén rítmico. Normalmente se acuerda un fraseo en conjunto. Si el grupo tiene piano, es este instrumento el que lidera el fraseo. Si no lo tiene, puede elegirse a otro, y será el líder el instrumentista que más claramente pueda transmitir al resto la idea interpretativa.

If you are dealing with a *fila* of violins or bandoneons, the leader will clearly be the first violin or first bandoneon. If there are different instruments, the instrumentalist who can most clearly convey the interpretative idea to the others is usually chosen. If the *soli* includes the piano, it usually takes on this role.

IF YOU ARE FILA LEADERS OR INSTRUMENTS LEADING AN IDEA IN A SOLI

You can try out possible *fraseos* and, after assessing the alternatives, choose an “approximate” *fraseo* (based on the idea of “where the phrase is going” or “what note is being highlighted”). If necessary, you can pencil in a note about the chosen idea on the staff.

It will be the *fila leader* who, relying on this convention, clearly outlines the intentions in each execution.

The other instrument or instruments who are not *fila leaders* should follow the leader’s intention, which may of course contain subtle shifts and differ from one performance to another. In this way the *fraseo* always remains fresh and varied, with the additional advantage of achieving constant and focused communication among the members of the ensemble.

TUTTI

The melody is expressed by the whole group or orchestra, i.e. all the instruments normally play homorhythmically. In tango, the only instrument that can play separately is the double bass, which sometimes carries a bassline along with the left hand of the piano in order to strengthen the rhythmic support. Normally a *fraseo* is agreed upon as a group. If the group contains a piano, it is this instrument that leads the *fraseo*. Otherwise, a different instrument can be chosen and the leader will be the instrumentalist who can most clearly convey the interpretative idea to the others.

CÓMO TRABAJAR EN EL ENSAYO

HOW TO REHEARSE

LOGRAR UNA COMUNICACIÓN FLEXIBLE Y CONSTANTE EN EL ENSAMBLE NO SUELE SER UNA TAREA SIMPLE. CONTAR CON PAUTAS CLARAS OPTIMIZARÁ LOS RESULTADOS.

PREPARACIÓN INDIVIDUAL

Cada instrumentista debe estudiar su parte individual antes de concurrir al ensayo, teniendo en cuenta, por ejemplo:

- El estudio de pasajes difíciles.
- El análisis de cada frase en cuanto a si son rítmicas o expresivas. En el caso de ser expresivas, tratar de ver si está indicado que es un solo.
- Si en la orquestación tenemos un solo, debemos explorar al máximo las posibilidades expresivas del fraseo y los adornos.
- Si somos líderes de *fila*, para cada soli debemos enfatizar las intenciones, para así poder transmitir las ideas claramente a la *fila*.

ENSAMBLE

- Puede comenzarse con una pasada integral de la obra. Esta es la instancia en la que ya podemos escuchar a qué textura corresponde cada una de nuestras frases, o sea, descubrir qué rol nos toca en cada momento: si somos sostén rítmico o si tenemos a cargo la parte expresiva; si somos líderes de *fila* o si debemos seguir a otro. En fin, con quién tocamos en cada momento.
- En una segunda pasada, ya teniendo en cuenta el rol que nos toca, podemos seguir los fraseos o las intenciones del líder de *fila* y comenzar a agregarle más precisión a nuestra ejecución.
- Como paso siguiente en el ensamble, se recomienda trabajar frase por frase, enfatizando las intenciones y los roles de cada parte de la orquesta.
- Es muy recomendable la organización de ensayos parciales, para resolver los problemas de cada familia de instrumentos y amalgamar las intenciones.
- Luego podría venir el momento de trabajar los *tutti* orquestales y todos los momentos particulares de enlace entre las frases, para resaltar la conexión entre ellas.
- En este punto, ya teniendo la percepción integral de la obra, surgirán nuevos elementos para trabajar de forma individual. El trabajo de ensamble, tal como su nombre lo indica, ensambla el material estudiado individual y parcialmente en un todo homogéneo. El objetivo principal es que los músicos logren un mayor conocimiento de su rol y del de los otros en cada momento de la ejecución y que cada individuo participe al servicio del grupo.

DESARROLLO DEL SENTIDO ESTÉTICO, INTERPRETACIÓN Y PERSONALIDAD ARTÍSTICA

Para lograr una utilización correcta de las herramientas del lenguaje del tango, es indispensable escuchar incansablemente a los grandes clásicos del género, y tras el análisis concienzudo vendrá la propia experimentación y la confrontación enriquecedora con colegas y referentes contemporáneos. Luego de este proceso, es posible que estemos ya preparados para poder desarrollar nuestra propia personalidad artística. Seguramente este no será el final del camino, sino solo el comienzo.

ACHIEVING CONSTANT AND FLEXIBLE COMMUNICATION IN AN ENSEMBLE IS OFTEN NOT A SIMPLE TASK. HAVING CLEAR GUIDELINES TO GO BY WILL OPTIMIZE THE RESULTS.

INDIVIDUAL PREPARATION

Each instrumentalist must practice his or her individual part before attending rehearsal, paying attention to the following:

- Practicing any difficult passages.
- Analyzing each phrase in terms of how rhythmic or expressive it is and, if expressive, trying to determine whether it is indicated as a solo.
- If there is a solo in the arrangement, the expressive potential of its *fraseos* and ornaments should be examined.
- When in the role of a *fila* leader, it's important to emphasize the intentions of each soli, in order to clearly communicate the ideas to the rest of the *fila*.

ENSEMBLE

- A rehearsal can start with a complete run-through of the work. This is a chance to listen out for what texture each of your phrases fits with, i.e. discover what role you are playing at any given time, whether you are the rhythmic support or responsible for the expressive part, whether you are the *fila* leader or should follow someone else—in other words, who you are playing with at any given moment.
- In a second run-through taking into account your role, follow the *fraseos* or intentions of the *fila* leader and start adding more precision to your playing.
- As a next step in the ensemble, it is recommended to work through the piece phrase by phrase, emphasising the intentions and roles of each part of the orchestra.
- It is highly recommended to organize partial rehearsals to solve the problems of each family of instruments and agree upon intentions.
- Next you could work on the orchestral *tutti* and all the specific moments where phrases link together in order to highlight the connection between them.
- At this point, when you have a general picture of the piece, new elements will emerge to be worked on an individual basis. As its name suggests, ensemble work “assembles” the material practiced individually and partially into a homogeneous whole. In addition to playing together correctly the main goal is for the musicians to gain a deeper knowledge of their own and others' roles at any given moment of the performance and, consequently, the correct participation of each individual for the good of the group.

DEVELOPING AESTHETIC SENSE, INTERPRETATION AND ARTISTIC PERSONALITY

To use the tools of tango language correctly, it is vital to listen tirelessly to the great classics of the genre. After thorough analysis based on knowledge of the elements in play, the next steps will be experimentation and enriching encounters with contemporary leading figures and colleagues. After this process you may now be ready to develop your own artistic personality. Surely this is not the end of the road, but just the beginning.

LOS ESTILOS

STYLES

DENTRO DEL TANGO PODEMOS OBSERVAR ESTILOS QUE SON MUY DIFERENTES ENTRE SÍ Y QUE POSEEN CARACTERÍSTICAS PARTICULARES. DESCUBRIR LA RIQUEZA DE CADA ESTILO MEDIANTE LA ESCUCHA Y EL ANÁLISIS ES UNA PARTE FUNDAMENTAL DE LA FORMACIÓN DEL MÚSICO DE TANGO.

Como mencionamos anteriormente, luego de la época de los sextetos (entre 1918 y 1935, aproximadamente), y del fundamental aporte de Julio y Francisco De Caro, tuvo lugar en las décadas del 40 y 50 el gran auge del género, lo que dió comienzo a una importante etapa evolutiva. Entre los músicos, como también ya dijimos, surgió la necesidad de diferenciarse, y así nacieron los estilos.

En una discografía básica, no debería faltar ninguno de estos artistas fundamentales:

ARTISTAS FUNDAMENTALES ESSENTIAL ARTISTS

WITHIN TANGO, THERE ARE STYLES THAT DIFFER GREATLY FROM EACH OTHER AND EXHIBIT INDIVIDUAL FEATURES. DISCOVERING THE RICHNESS OF EACH STYLE THROUGH LISTENING AND ANALYSIS IS AN ESSENTIAL PART OF A TANGO MUSICIAN'S TRAINING.

As mentioned earlier, after the era of the sextets (roughly speaking, between 1918 and 1935) and the crucial contribution of Julio and Francisco De Caro, came the great heyday of the genre in the 1940s and '50s. This marked the beginning of a major phase of evolution. Among musicians, as previously said, the need arose to differentiate themselves and tango styles were born.

None of these essential artists should be missing in a basic album collection:

- JULIO DE CARO
- JUAN D'ARIENZO
- CARLOS DI SARLI
- ANÍBAL TROILO
- ALFREDO GOBBI
- OSVALDO PUGLIESE
- HORACIO SALGÁN
- ASTOR PIAZZOLLA

En cada estilo se pueden observar diferencias en el modo de interpretar los acentos, los acompañamientos, los fraseos, los tuttis orquestales, las texturas. Cada estilo es un mundo particular y vasto de elementos para descubrir.

No es el fin de este libro ahondar en estas cuestiones, pero incluiremos referencias básicas y fundamentales extraídas del texto escrito por el violinista y compositor Ramiro Gallo, **Historia y características distintivas. Los estilos más representativos**.

En las páginas siguientes el cuadro comparativo señala las características particulares de cada uno de los estilos mencionados.

Differences can be seen in each style in how to interpret accents, accompaniments, *fraseos*, orchestral tuttis and textures. Each style is a vast self-contained world of elements to discover.

It is not the purpose of this book to delve into these questions, but some key references taken from the text written by violinist and composer Ramiro Gallo, **Historia y características distintivas. Los estilos más representativos** will be included.

You will find a table comparing the individual features of all these styles on the next pages.

CUADRO COMPARATIVO DE ESTILOS

SEXTETO DE JULIO DE CARO

A PARTIR DE 1923

IMPORTANCIA HISTÓRICA

Define las funciones de los instrumentos de la Orquesta Típica.

CARACTERÍSTICAS

Crea los siguientes recursos:

- Variaciones de los bandoneones.
- Contracantos de los violines.
- Arrastres en la marcación rítmica hacia los tiempos 1 y 3.
- Soli de bandoneones.
- Solos de piano.

MARCACIÓN

Tempo: moderato, estable.



TEMAS CARACTERÍSTICOS

Tierra querida
(J. De Caro)
Boedo
(J. De Caro)

ORQUESTA DE JUAN D'ARIENZO

FUNDADA EN 1935

IMPORTANCIA HISTÓRICA

Precursor del furor bailable de la década del 40.

CARACTERÍSTICAS

Orquesta rítmica y vigorosa, con contrastes dinámicos permanentes.

- Bandoneones y violines tocan generalmente juntos.
- Bajos del piano: staccato; contrabajo: pizzicato.
- Típicos solos de violín en la 4ta cuerda, llamados *la vaca*.
- Variaciones veloces tocadas staccato.

Texturas: cambian por frase.

MARCACIÓN

Tempo: allegro, estable.



TEMAS CARACTERÍSTICOS

La cumparsita
(G. Matos Rodríguez)
La puñalada
(P. Castellanos)

ORQUESTA DE CARLOS DI SARLI

FUNDADA EN 1929

IMPORTANCIA HISTÓRICA

De convocatoria masiva, orquesta modelo que combina con excelencia las posibilidades rítmicas y expresivas del género.

CARACTERÍSTICAS

● El piano es el motor rítmico y rellena el espacio entre las frases.

- Ornamentación: *campanitas*.
- Bandoneones y violines tocan generalmente juntos, con predominio de estos últimos.

Texturas: cambian por frase, diferenciando claramente lo rítmico de lo expresivo.

MARCACIÓN

Tempo: moderato, estable.



TEMAS CARACTERÍSTICOS

Comme il faut
(E. Arolas)
A la gran muñeca
(J. Ventura)

ORQUESTA DE ANÍBAL TROILO

FUNDADA EN 1937

IMPORTANCIA HISTÓRICA

Consolida la figura del cantor que interpreta el tango completo.

Orlando Goñi (piano) realiza aportes trascendentales.

Es la orquesta que canta.

CARACTERÍSTICAS

Gran aporte de Goñi: marcato con una doble articulación, rítmica en la percusión armónica y ligada en los bajos.

- Grandes líneas de fraseo en toda la orquesta.
 - Soli y solos de bandoneón pausados.
 - Las cuerdas cantan en el registro grave, los bandoneones octavan en el agudo: flautita.
- Texturas: las *filas* contrastan asumiendo roles diferentes.

MARCACIÓN

Tempo: allegro, cambiante.



TEMAS CARACTERÍSTICOS

Sur (A. Troilo)
Recuerdos de bohemia
(E. Delfino, con arreglo de A. Galván)

**ORQUESTA DE
ALFREDO GOBBI**

FUNDADA EN 1942

IMPORTANCIA HISTÓRICA

Gobbi es un verdadero compendio de recursos tanguísticos y musicales con un alto nivel expresivo.

Orquesta de línea “decareana”.

CARACTERÍSTICAS

- Arrastres en la marcación rítmica hacia los tiempos 1 y 3.
- Variaciones con inflexiones expresivas.
- Solos de violín en casi todos los temas.
- El piano realiza 2das menores sincopadas en el registro grave y *bordoneos* típicos de O. Goñi.

Texturas: las *filas* contrastan asumiendo roles diferentes.

MARCACIÓN

Tempo: moderato, estable.

**TEMAS CARACTERÍSTICOS**

Orlando Goñi
(A. Gobbi)
Camandulaje
(A. Gobbi)

**ORQUESTA DE
OSVALDO PUGLIESE**

FUNDADA EN 1939

IMPORTANCIA HISTÓRICA

Lleva al extremo la enfatización de los recursos rítmicos y expresivos, sin alejarse de su conexión con la danza.

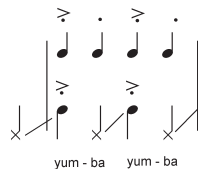
CARACTERÍSTICAS

- Marcación rítmica *yumba*.
- Expresión: se resalta cada nota de la melodía. Utilización del *rubato*.
- Solos típicos del primer bandoneón (O. Ruggiero) y del primer violín (E. Camerano).
- Solos de piano (O. Pugliese).
- Acentuaciones ternarias desplazadas.

Texturas: riqueza contrapuntística y cambios de textura permanentes. Gran desarrollo armónico.

MARCACIÓN

Tempo: pesante, muy cambiante.

**TEMAS CARACTERÍSTICOS**

La *yumba*
(O. Pugliese)
Negracha
(O. Pugliese)

**HORACIO
SALGÁN**

FUNDÓ SU 1ª ORQUESTA EN 1944

IMPORTANCIA HISTÓRICA

De gran refinamiento estilístico, basado en un ritmo sincopado y una expresividad elegante. Con el Quinteto Real desarrolla un alto grado de precisión en la ejecución conjunta.

CARACTERÍSTICAS

- Marcación rítmica *umpa-umpa*.
- El piano es el conductor de la orquesta.
- Utiliza el contrapunto.
- Incorpora la síncope en las melodías.
- Utiliza contracantos, llamados “especiales”: estos nacen como melodías secundarias de alta riqueza melódica.

MARCACIÓN

Tempo: ágil y estable.

**TEMAS CARACTERÍSTICOS**

La *llamo silbando*
(H. Salgán)
A *fuego lento*
(H. Salgán)

**ASTOR
PIAZZOLLA**

FUNDÓ SU 1ª ORQUESTA EN 1946

IMPORTANCIA HISTÓRICA

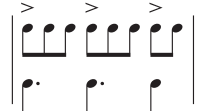
Comienza en la orquesta de A. Troilo y conserva ese estilo en su primera orquesta solista. Luego, explora los límites del género con elementos armónicos y contrapuntísticos de la música clásica y formales del jazz. Se convierte en referente de la vanguardia.

CARACTERÍSTICAS

- Marcación “en 4”, a veces *yumbeada*, y 3-3-2.
- Realiza muy usualmente un *adagio* lento como Tema B.
- Los solos suelen ser improvisados.
- Incorpora pasajes fugados.
- Introduce timbres a veces lejanos al género, como el saxo, los sintetizadores, el vibrafón y la percusión.
- A partir de la década del 60 su repertorio se basa en sus propias composiciones.

MARCACIÓN

Tempo cambiante: Tema A (presto) y tema B (*adagio* lento). Marcación muy característica:

**TEMAS CARACTERÍSTICOS**

Triunfal
(A. Piazzolla)
Adiós Nonino
(A. Piazzolla)

STYLE COMPARISON TABLE

JULIO DE CARO SEXTET	JUAN D'ARIENZO ORCHESTRA	CARLOS DI SARLI ORCHESTRA	ANÍBAL TROILO ORCHESTRA
FROM 1923 ON	FORMED IN 1935	FORMED IN 1929	FORMED IN 1937
HISTORICAL IMPORTANCE Defines the functions of the instruments in the <i>Orquesta Típica</i> .	HISTORICAL IMPORTANCE Precursor of the dance craze of the 1940s.	HISTORICAL IMPORTANCE Reaching a mass audience, a model orchestra excellently combining the genre's rhythmic and expressive possibilities	HISTORICAL IMPORTANCE For the first time the singer interprets the whole piece. Orlando Goñi on piano makes far-reaching contributions. The whole orchestra sings.
FEATURES Establishes the following devices: ● Bandoneon variations. ● Violin <i>contracantos</i> . ● <i>Arrastres</i> toward the 1st and 3rd beats in time-marking. ● Bandoneon soli. ● Piano solos.	FEATURES Vigorous rhythm-based orchestra with constant dynamic contrasts. ● Bandoneons and violins generally play together. ● Bass notes: piano: staccato; double bass: pizzicato. ● Typical violin solos on the fourth string: these are known as <i>la vaca</i> (the cow). ● Fast staccato variations. Textures: change phrase by phrase.	FEATURES ● The piano is the rhythmic engine, filling the space between phrases. ● Ornamentation: <i>campanitas</i> (tinkling bells). ● Bandoneons and violins generally play together, the latter predominating. Textures: change phrase by phrase, clearly distinguishing the rhythmic from the expressive.	FEATURES Major contribution from Goñi; <i>marcato</i> with dual articulation: rhythmic in the harmonic percussion and legato in the bass line. ● Broad lines of <i>fraseo</i> across the orchestra. ● Deliberate soli and bandoneon solos. ● The strings sing in a low register, the bandoneons play one or more octaves above, a practice known as the <i>flautita</i> (little flute). Textures: the <i>filas</i> contrast taking on different roles.
TIME-MARKING Tempo: moderato, stable 	TIME-MARKING Tempo: allegro, stable 	TIME-MARKING Tempo: moderato, stable 	TIME-MARKING Tempo: allegro, shifting 
CHARACTERISTIC PIECES Tierra querida (J. De Caro) Boedo (J. De Caro)	CHARACTERISTIC PIECES La cumparsita (G. Matos Rodríguez) La puñalada (P. Castellanos)	CHARACTERISTIC PIECES Comme il faut (E. Arolas) A la gran muñeca (J. Ventura)	CHARACTERISTIC PIECES Sur (A. Troilo) Recuerdos de Bohemia (E. Delfino, arrangement by A. Galván)

ALFREDO GOBBI ORCHESTRA

FORMED IN 1942

HISTORICAL IMPORTANCE

Gobbi is a veritable trove of tango and musical devices with a high degree of expression.

A “De Carean” orchestra.

FEATURES

- Arrastres toward the 1st and 3rd beat in time-marking.
- Variations with expressive inflections.
- Violin solos in almost all pieces.
- Piano performs clusters of syncopated minor seconds in the low register and *bordoneos* typical of Goñi.

Textures: the *filas* contrast taking on different roles.

TIME-MARKING

Tempo: moderato, stable

**CHARACTERISTIC PIECES**

Orlando Goñi
(A. Gobbi)
Camandulaje
(A. Gobbi)

OSVALDO PUGLIESE ORCHESTRA

FORMED IN 1939

HISTORICAL IMPORTANCE

Takes to an extreme emphasis on the rhythmic and expressive devices without moving away from the music's connection with the dance.

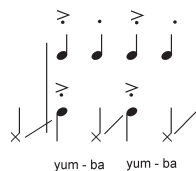
FEATURES

- Yumba-style time-marking.
- Expression: each note of the melody is highlighted. Use of *rubato*.
- Typical solos from the first bandoneon (O. Ruggiero) and first violin (E. Camerano).
- Piano solos (O. Pugliese).
- Displaced ternary accentuations.

Textures: contrapuntal richness and constant textural shifts.
Great harmonic development.

TIME-MARKING

Tempo: pesante, highly shifting

**DISTINCTIVE PIECES**

La yumba
(O. Pugliese)
Negracha
(O. Pugliese)

HORACIO SALGÁN

FORMED HIS 1st ORCHESTRA IN 1944

HISTORICAL IMPORTANCE

A highly refined style based on syncopated rhythms and elegant expressiveness. With the **Quinteto Real** he develops a high degree of precision in ensemble playing.

FEATURES

- Rhythmic *umpa-umpa* time-marking.
- The piano is the leader of the orchestra.
- Uses counterpoint.
- Incorporates syncopation in melodies.
- Uses so-called “special” *contracantos*, extremely rich countermelodies.

TIME-MARKING

Tempo: lively and steady.

**CHARACTERISTIC PIECES**

La llamo silbando
(H. Salgán)
A fuego lento
(H. Salgán)

ASTOR PIAZZOLLA

FORMED HIS 1st ORCHESTRA IN 1946

HISTORICAL IMPORTANCE

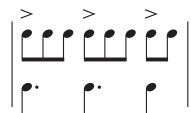
Starts out in Troilo's orchestra and keeps to that style in his first orchestra. He then starts to push the envelope of the genre, incorporating harmonic and contrapuntal elements from classical music, and formal elements from jazz to become a touchstone of the avant garde.

FEATURES

- Rhythmic time-marking “in 4”, sometimes *yumba* and 3-3-2.
- Frequently uses a slow *adagio* as Theme B.
- The instrumental solos can be improvised.
- Incorporates fugue-based passages.
- Introduces sometimes alien timbres like the saxophone, synthesizers, the vibraphone and percussion to the genre.
- From the 1960s, his repertoire is based on his own compositions.

TIME-MARKING

Tempo: usually shifting between theme A (*presto*) and theme B (*adagio lento*).
Characteristic time-marking

**CHARACTERISTIC PIECES**

Triunfal
(A. Piazzolla)
Adiós Nonino
(A. Piazzolla)



Ediciones Tango Sin Fin de libre descarga

PROYECTO DECLARADO DE INTERÉS CULTURAL POR EL MINISTERIO
DE CULTURA DE LA NACIÓN RESOL. 2018-12 APN-MC

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a los grandes Maestros que me transmitieron su amor por el tango y la música argentina. A los autores del "Método de Tango" y todos los docentes del programa "Tango Para Músicos" con los que me enriquezco en cada intercambio. Estoy segura que este Cuaderno de Estudio gratuito y los que vendrán, colaborarán en la formación de una infinidad de músicos y músicas del tango del futuro. Gracias infinitas a Gustavo Margulies, por su apoyo y acompañamiento en el camino editorial. Gracias a SADAIC por habernos dado su aval para realizar este proyecto, en particular al Maestro Atilio Stampone, a Víctor Hugo Yunes, a Teresa Parodi y a todos los miembros del directorio por habernos mostrado con entusiasmo su apoyo.

SOBRE TANGO SIN FIN

Tango Sin Fin es una asociación civil creada en Buenos Aires con el objetivo de promover las distintas expresiones de la música popular argentina a nivel nacional e internacional. Desde su fundación en el año 2012 sus miembros se desempeñan activamente en la gestión, producción y difusión de acciones artísticas y educativas de alto impacto, propiciando especialmente el desarrollo del género tango para las futuras generaciones.

Fain, Paulina

Cuaderno de estudio #01: Herramientas fundamentales del tango / Paulina Fain; contribuciones de Ramiro Gallo; Hernán Possetti. - 1a edición para el alumno - CABA : Ediciones Tango Sin Fin, 2019.

Libro digital, PDF - (Ediciones Tango Sin Fin de libre descarga / Fain, Paulina; 1)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-46634-6-7

1. Tango. 2. Enseñanza. I. Gallo, Ramiro, colab. II. Possetti, Hernán, colab. III. Título. ICDD 784.18885

Prohibida su venta en cualquier formato. Derechos reservados. © Tango Sin Fin
Autorizada la distribución digital a Tango Sin Fin con el aval de sadaic.
www.tangosinfin.org.ar

EQUIPO EDITORIAL

Dirección general: Paulina Fain

Revisión de partituras: Exequiel Mantega

Diseño gráfico: Angelina Sánchez

Traducción inglés: Paula Galindez

Plataforma web: Nacho Castillo

Administración y legales: Kelly Volker

cuaderno de estudio **Herramientas fundamentales del tango**

#01

*Recopilación de "Contenidos
Generales" de la colección
"Método de Tango".

La flauta en el tango

Autora: Paulina Fain

ISBN 978-3-938809-44-0

© 2010 RICORDI

El violín en el tango

Autor: Ramiro Gallo

ISBN 978-987-46634-0-5

© 2017 TANGO SIN FIN

El piano en el tango

Autor: Hernán Possetti

ISBN 978-987-46634-1-2

© 2018 TANGO SIN FIN

El contrabajo en el tango

Autor: Ignacio Varchausky

ISBN 978-987-46634-2-9

© 2018 TANGO SIN FIN

El bandoneón en el tango

Autora: Eva Wolff

ISBN 978-987-46634-4-3

© 2018 TANGO SIN FIN

La guitarra en el tango

Autor: Sebastián Henríquez

ISBN 978-987-46634-3-6

© 2018 TANGO SIN FIN



COLABORÁ con nosotros

Gracias a tu aporte podemos seguir trabajando en la publicación de más álbumes de libre descarga como este. Hacé tu donación desde cualquier parte del mundo siguiendo este código QR con la cámara de tu celular.



CON EL APOYO DE



CON EL AVAL DE



ES UNA EDICIÓN

