

1

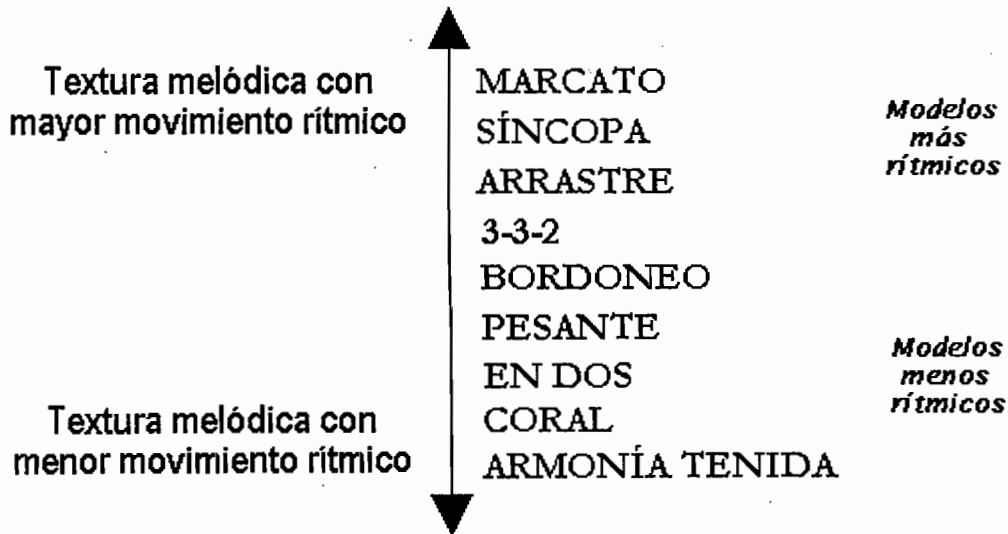
# 1ra Sección

## MODELOS DE ACOMPAÑAMIENTO

Los modelos de acompañamiento son patrones rítmicos de distintos orígenes que confluyen en el tango y sin los cuales sería imposible mantener una dinámica de acompañamiento con carácter tanguero.

La utilización de uno u otro responde al grado de movimiento que se le quiere dar a determinada parte del arreglo.

Los modelos de acompañamiento se relacionan directamente con la textura melódica. Cuando ésta es muy activa rítmicamente tiende a acompañarse con modelos de similares características:



Desde ya que la interpretación y la orquestación pueden variar la intención de cada modelo.

### Capítulo I: El Marcato

El marcato es un modelo de acompañamiento basado en la articulación de los cuatro tiempos. Gracias a su simpleza (JJJJ) y carácter rítmico, su uso es muy frecuente.

La abreviatura del modelo es:



Gov. →

## ACENTUACIÓN

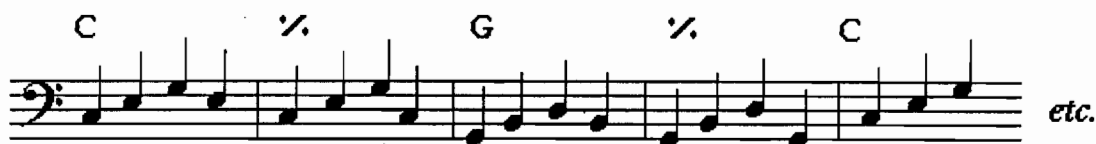
A partir del Sexteto de Julio De Caro comienzan a diferenciarse dos formas de marcar: la primera acentuando todos los pulsos |♩♩♩♩| y la segunda acentuando únicamente el primero y el tercero |♩♩♩♩|

Esta distribución de acentos dentro del marcato es de suma importancia a la hora de diferenciar estilos, ya que este elemento se utiliza permanentemente en los arreglos, abriendo un abanico de posibilidades estéticas que van desde el veloz “ir hacia delante” de la Orquesta de Juan D’arienzo hasta el toque cadencioso y retenido de la Orquesta de Carlos Di Sarli.

## DISEÑO DE BAJOS

Los bajos (parte determinante de los modelos) no son ajenos a este desarrollo diferenciado.

En los comienzos, el primitivo movimiento melódico, era un simple arpeggio.



La escuela que acentúa los cuatro tiempos le fue dando a los bajos un carácter más melódico.



hasta devenir en melodías de bajos “obstinados” como los utilizados por Astor Piazzolla.



La línea evolutiva que acentúa sólo el primer y tercer tiempo le da a los bajos una función más rítmica, llevándolo hacia un discreto movimiento melódico.

Un recurso de esta tendencia es la eliminación de alturas. La primera en omitirse es la tercera del acorde. Esta nota, al incluirse en el arpeggio genera una sonoridad “juguetona” contraria a la intención austera que desarrolla esta corriente en su línea de bajos.

3



En algunos casos también se eliminan las quintas.

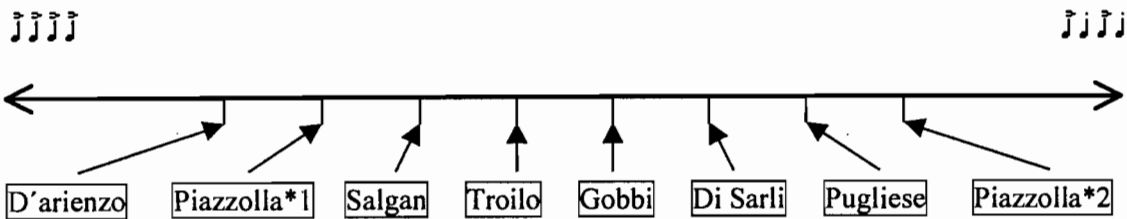


Hecho por el cual presuponemos a este último ejemplo como el antecesor del yumbeado<sup>1</sup> (tipo especial de marcato desarrollado por la orquesta de Osvaldo Pugliese).

El siguiente esquema grafica las variantes de articulación de los marcatos en distintas orquestas. Vale destacar que estas agrupaciones evolucionaron a lo largo de su historia, lo que hace que este diagrama presente una mera aproximación:

MENOR DIFERENCIA DE ACENTUACIÓN ENTRE LOS PULSOS

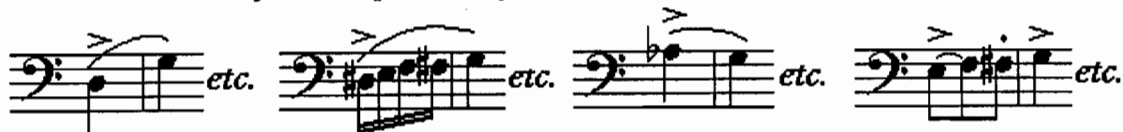
MAYOR DIFERENCIA DE ACENTUACIÓN ENTRE LOS PULSOS



\*1 En tangos como Revirado, etc.

\*2 En tangos como Biyuya, etc.

Es común, en el compás anterior al inicio del marcato, anticipar el modelo con un levare. Esta es ejecutada por los bajos y su duración es breve:



### BAJOS DE ENLACE

Los bajos cumplen básicamente una función rítmica; no obstante una buena conducción melódica es imprescindible.

4

A tal efecto, es necesario prestar mayor atención a las notas que enlazan distintas armonías.

Existen tres tipos de enlaces. El más elemental es la conducción de fundamental a fundamental:

F	Fundamental
T	Tercera
Q	Quinta
P	Paso

La segunda alternativa es enlazar por grado conjunto:

El tercer tipo podría denominarse enlace por dominante debido a que se construye con la dominante del acorde siguiente:

La dominante del último ejemplo es nombrada en el tango como acorde de apoyatura y cifrada por error o para facilitar la lectura Ab7.

### CONTRABAJO

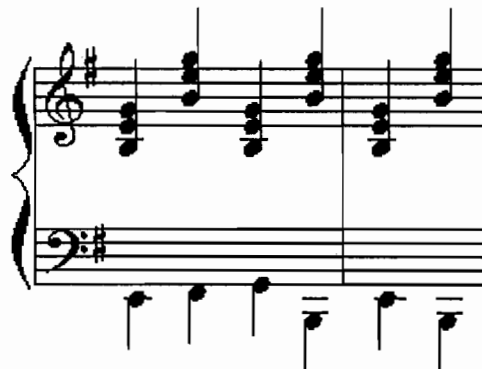
El contrabajo, en este acompañamiento, puede ser ejecutado pizzicato o con arco tirando (□) todas las negras.

(5)

PEDAL # P30 *ALCANTARA*

### PIANO

Su escritura básica sería:

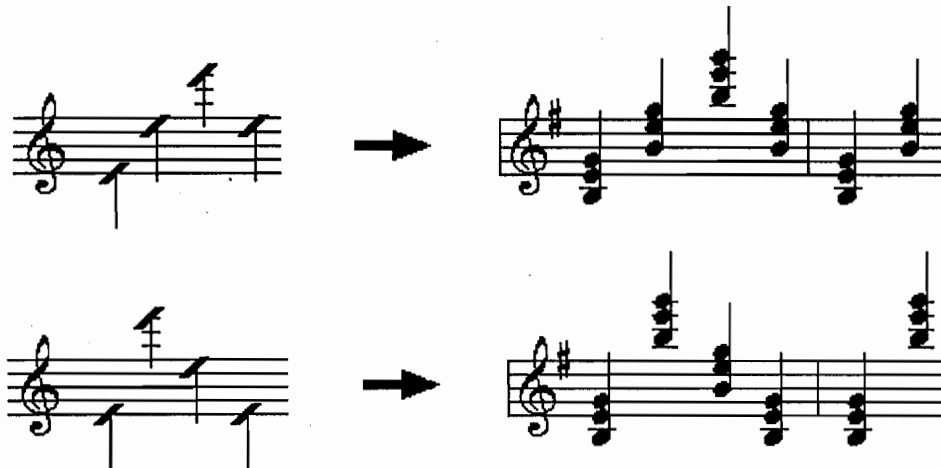


Cabe aclarar que las dos manos articulan de manera distinta. Mientras la derecha toca staccato, la izquierda lo hace ligado.

Los cambios de disposición de la mano derecha se podrían esquematizar de la siguiente manera:



Pudiéndose emplear otros tipos de esquemas.



También es usual utilizar disposiciones más cercanas.



Y cualquier otro tipo de variante que articule los cuatro tiempos.

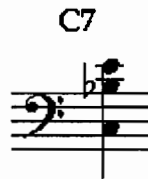
6

## BANDONEÓN

El bandoneón ejecuta acordes con las dos manos en todos los pulsos del compás. La disposición en la mano izquierda suele aproximarse a:



Si es un acorde con séptima:



La mano derecha toca los acordes en posición cerrada:



El empleo de una u otra variante esta definido por el estilo que se ejecute.


## VIOLÍN

Por lo general ejecuta dobles cuerdas, tirando (▣) y al talón, sobre la tercer y cuarta cuerda, utilizando dos notas del acorde.



En caso de haber una fila de violines, se repartirían las notas del acorde, para que este suene equilibrado:



Es posible en el marcato acentuar los tiempos dos y cuatro  como una variante de pocos compases.

7

En algunos de estos casos los nuevos acentos pueden ser reforzados con estrapata en el contrabajo. A este tipo de marcación se la denomina ritmo canyengue.

### UN PARTICULAR CASO DE MARCATO: EL YUMBEADO

El yumbeado es la especialización del marcato que generó la orquesta de Pugliese, dándole al bajo un carácter netamente rítmico.

La siguiente es la escritura de este modelo para el contrabajo (la nota tachada grafica el apoyo del arco sobre la tercer y cuarta cuerda):

Musical notation for double bass. It shows two measures. The first measure is labeled 'E7' and contains four notes: G2 (marked with an 'x'), B2 (marked with an accent '>'), D3 (marked with a dot), and F#3 (marked with an accent '>'). The second measure is labeled 'A-' and contains four notes: C#3 (marked with an accent '>'), E3 (marked with a dot), G3 (marked with an accent '>'), and A3 (marked with a dot). Slurs connect the notes in each measure.

En este modelo el piano ejecuta básicamente:

Musical notation for piano. It shows two measures. The first measure is labeled 'E7' and contains four notes: G4 (marked with an accent '>'), B4 (marked with a dot), D5 (marked with an accent '>'), and F#5 (marked with a dot). The second measure is labeled 'A-' and contains four notes: C#5 (marked with an accent '>'), E5 (marked with a dot), G5 (marked with an accent '>'), and A5 (marked with a dot). Slurs connect the notes in each measure. Below the notes, there are asterisks and the word 'Ped.' indicating the pedal effect.

En la parte de piano la nota tachada significa el sonido mas grave del instrumento:

Musical notation showing a single note on a bass clef staff. The note is on the first line (G2) and has a bracket underneath it with the text '8va' below the bracket, indicating an octave extension.

Es de vital importancia para tener variedad de efectos en el yumbeado graduar el ingreso del pedal como así también variar la disposición de la mano derecha. Otra alternativa del estilo es tocar yumbeado haciendo silencio en los pulsos dos y cuatro.

Los demás instrumentos tocan el marcato de manera habitual, pero dándole una marcada acentuación al primer y tercer pulso, que resalta con el pianísimo toque del segundo y cuarto.

8

## POLIRRITMIA

La polirritmia se produce cuando se ejecutan, en el bandoneón o la mano derecha del piano, distintos ritmos manteniendo en los bajos la idea de marcato:



## UN PARTICULAR CASO DE POLIRRITMIA: UMPA-UMPA

El umpa-umpa es un recurso empleado por el Quinteto Real y la orquesta de Horacio Salgán que debe su nombre a la onomatopeya de su estructura rítmica:



En el contrabajo, el segundo y tercer tiempo se tocan pizzicato, mientras el cuarto y el primero se ejecuta con arco.

Tanto el Quinteto Real como la Orquesta de Salgán tienen guitarra, que en el umpa-umpa toca los característicos contratiempos usando acordes asordinaados.

## EJERCICIOS

- Desgrabar los bajos de un tango (bajos arpegiados, melódicos y ostinato)
- Escribir, para una misma melodía, los tres modelos de bajos estudiados para el marcato.
- Desgrabar un marcato tipo  $\text{♪♪♪♪}$  y  $\text{♪♪♪♪}$
- Desgrabar un yumbeado
- Desgrabar una polirritmia
- Desgrabar un umpa-umpa



# Síncopas

por Julián Hasse

*travo*

síncopa básica  
con rebote

síncopa básica  
con tierra y rebote

síncopa Troilo  
con aprox. cromática

síncopa "campera"  
c/desarrollo en sextas

*travo  
PBL  
20-  
30*

*60th*

The image displays four systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and bass staff. The systems are labeled as follows:

- System 1:** Labeled "síncopa básica con rebote". It features a treble staff with chords and a bass staff with a rhythmic pattern of eighth and quarter notes.
- System 2:** Labeled "síncopa básica con tierra y rebote". It features a treble staff with chords and a bass staff with a rhythmic pattern of eighth and quarter notes.
- System 3:** Labeled "síncopa Troilo con aprox. cromática". It features a treble staff with chords and a bass staff with a rhythmic pattern of eighth and quarter notes.
- System 4:** Labeled "síncopa 'campera' c/desarrollo en sextas". It features a treble staff with chords and a bass staff with a rhythmic pattern of eighth and quarter notes.

Handwritten annotations include "travo" in a circle at the top left, "travo PBL 20-30" on the left margin, and "60th" at the bottom left.

10

## BASES PARA ARREGLOS DE TANGOS, MILONGAS Y VALSES

### DISTINTOS TIPOS DE SINCOPAS

Pasamos a detallar distintos tipos de sincopas, que aunque no agotan todas las que se pueden hacer, sí expresan las más usadas. En todos los casos, siempre se notan las bases de la SÍNCOPA. Solicitamos también a quienes lean este conjunto de sugerencias, que las pasen a todas las tonalidades posibles y las varíen.

The musical score consists of six staves. The Piano part is in the treble clef. The Bajo and Cello parts are in the bass clef. The Bando part is in the treble clef. The Violines and Viola parts are in the treble clef. The score includes dynamic markings like 'Pizz.' and 'arco'. There are also handwritten notes like '(100)' and '64786'.

NOTA: En el cello y en el bajo, las primeras notas se pueden hacer con el arco, y las dos que siguen se pueden pulsar pizzicato ( pizz ); el resultado es bueno, pues se aliviana el conjunto.

11

# BASES PARA ARREGLOS DE TANGOS, MILONGAS Y VALSES

The image displays a musical score for six instruments: Piano, Bajo, Bando, Violines, Viola, and Cello. The score is written in common time (C) and consists of six systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) for the Piano and Bando, and single staves for the Bajo, Violines, Viola, and Cello. The music features a series of chords and melodic lines, with many notes marked with a 'v' (accents) and some notes beamed together. The score is presented in a clean, black-and-white format.

12

# BASES PARA ARREGLOS DE TANGOS, MILONGAS Y VALSES

The musical score is arranged in six systems, each representing a different instrument. The instruments are: Piano, Bajo, Bando, Violines, Viola, and Cello. The score is written in common time (C) and consists of four measures. The Piano part is in the treble clef, while the Bajo, Bando, Viola, and Cello parts are in the bass clef. The Violines part is in the treble clef. The Bando part is written in two staves, one in the treble clef and one in the bass clef. The Viola part is written in two staves, one in the treble clef and one in the bass clef. The Cello part is written in two staves, one in the treble clef and one in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

3

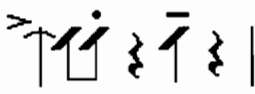
# BASES PARA ARREGLOS DE TANGOS, MILONGAS Y VALSES

The image displays a musical score for six instruments: Piano, Bajo, Bando, Violines, Viola, and Cello. The score is written in common time (C) and consists of six systems of staves. Each system includes a treble and bass clef staff. The Piano part is in the uppermost system, followed by the Bajo (Bass) part. The Bando part is in the third system, also consisting of treble and bass clef staves. The Violines, Viola, and Cello parts are in the bottom three systems, each with a single staff. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and accents, characteristic of tango or milonga music. The score is printed in black ink on a white background.

## Capítulo II: Síncopa y arrastre

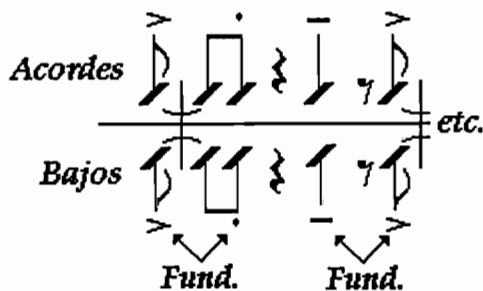
Como alternativa al marcato surgieron los dos modelos que dan nombre al capítulo. La utilización de uno u otro en un arreglo está determinado por el estilo sobre el cual está construido.

### SÍNCOPA

La abreviatura de este modelo es: 

### ACENTUACIÓN

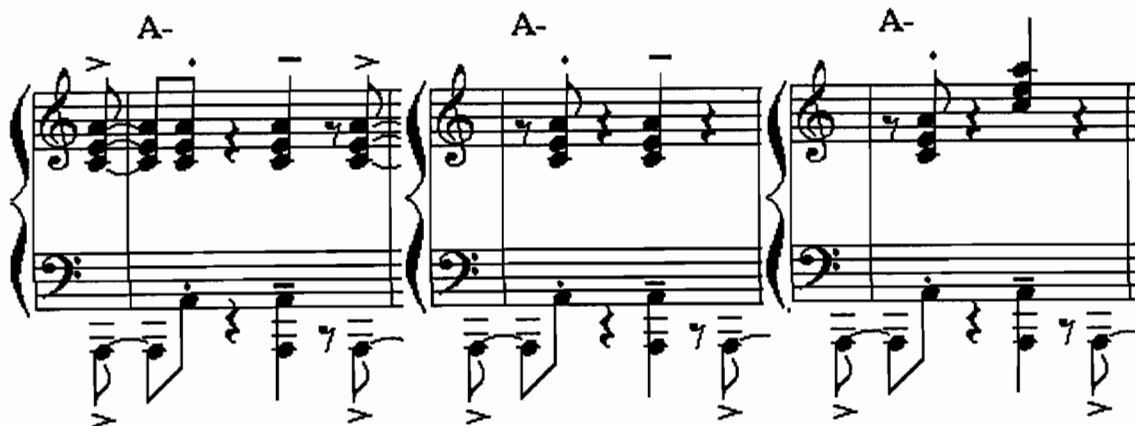
La síncopa esta basada en la anticipación de la armonía. Los acordes se articulan en la mitad del cuarto pulso del compás anterior creando una sensación de quiebre o salto.



The diagram illustrates the rhythmic structure of syncopation. It shows two staves: 'Acordes' (Chords) and 'Bajos' (Basses). The 'Acordes' staff has four notes with stems pointing up, each with a horizontal bar above it. The 'Bajos' staff has four notes with stems pointing down, each with a horizontal bar above it. Below the 'Bajos' staff, two pairs of notes are connected by a downward-pointing arrow labeled 'Fund.' (Fundamental). The notation ends with 'etc.'.

### ESCRITURA

Algunas posibles sincopas para piano serian:



Three musical examples for piano. Each example shows a treble clef staff with a chord marked 'A-' and a bass clef staff with a rhythmic pattern. The first example shows a syncopated chord in the treble and a rhythmic pattern in the bass. The second and third examples show similar patterns with different rhythmic variations.

Para el contrabajo:



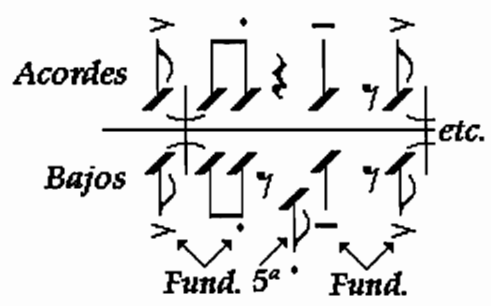
A musical example for double bass. It shows a bass clef staff with a rhythmic pattern and a chord marked 'A-' above it. The pattern consists of a series of notes with stems pointing down, each with a horizontal bar above it.

Los violines tocan el patrón rítmico del modelo distribuyéndose los acordes de igual forma que en el marcato:



**VARIANTE**

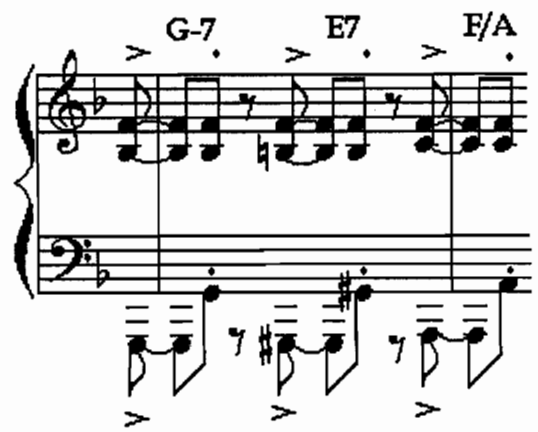
Para darle mayor movimiento puede agregarse la quinta en el bajo:



En las orquestas, esta variante afecta únicamente al piano y al contrabajo que son los que toman los bajos de la estructura.

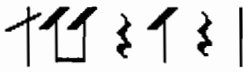
**SÍNCOPAS SUCESIVAS**

Son dos síncopas en el mismo compás que anticipan el pulso uno y tres. Su escritura es la siguiente:



# ARRASTRE

Este modelo se distingue del anterior por articular el pulso uno "arrastrado" desde el compás anterior.

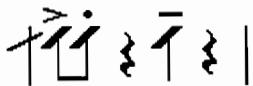
El ritmo básico del arrastre es: 

Este modelo suele denominarse, equivocadamente, como síncopa, aunque en el arrastre no se produzca ninguna prolongación del tiempo débil.

## TIPOS DE ARRASTRE

Existen dos tipos diferenciados por la ubicación del acento:

*Arrastre a tierra*



*Arrastre a contratiempo*



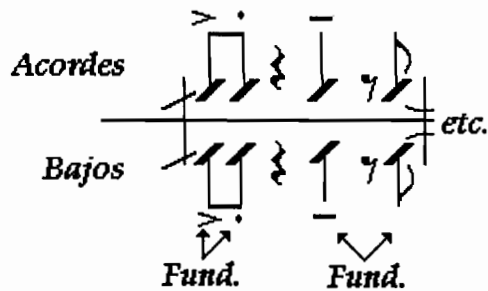
## ESTRUCTURA

*Acordes*

*Bajos*

*Fund.*      *Fund.*

*etc.*



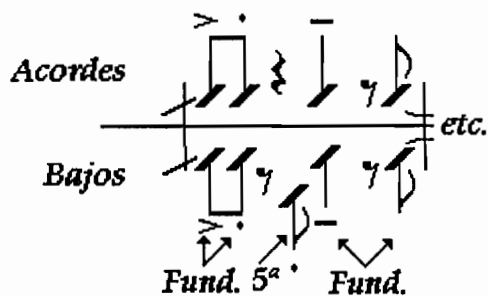
El arrastre también puede usarse con la quinta en el bajo.

*Acordes*

*Bajos*

*Fund.* *5ª* *Fund.*

*etc.*



## ESCRITURA

Para contrabajo:

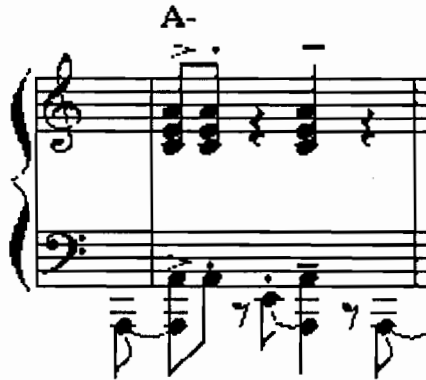


12

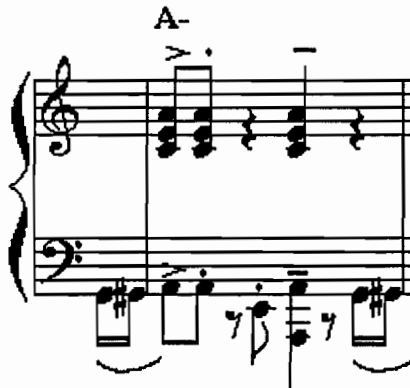


Los violines distribuyen la armonía de manera similar al marcato, pero aplicando el esquema rítmico de este recurso.

El piano presenta una imposibilidad técnica de generar el arrastre por lo que se recurre a una ilusión auditiva que consiste en ejecutar el valor arrastrado una octava abajo:



También se puede cambiar esta octava por dos semicorcheas que asciendan cromáticamente:



Por lo general esta variante no es usada en las orquestas, pero sí por agrupaciones reducidas.

## EJERCICIOS

- Desgrabar síncopas de la Orquesta de Anibal Troilo.
- Desgrabar arrastres a tierra de la Orquesta de Osvaldo Pugliese.
- Desgrabar arrastres a contratiempo de la Orquesta de Horacio Salgán.
- Escuchar y clasificar los tipos de síncopa o arrastre en distintas orquestas (p.ej. De Caro, Canaro, Gobbi, Laurenz, Maffia, Di Sarli, Biaggi, D'Arienzo, Caló, Demare)

12

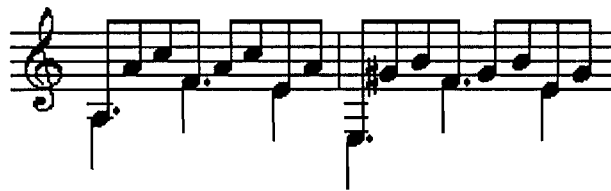
### Capítulo III: Bordoneo & 3-3-2

Estos recursos tan característicos del tango, fueron heredados del folklore pampeano, rescatados de especies como la milonga campera y la milonga corralera.

*BORDONEO* → *BUBONO PASAR DE MAYA*  
*ALBORTO*  
*SSA*

Este nombre deriva de "bordonear", vocablo que alude en el folklore pampeano al toque de la cuarta, quinta y sexta cuerda de la guitarra. El bordoneo tradicional de la milonga campera se escribe, para guitarra, de esta manera:

*BUBONO 6/8*



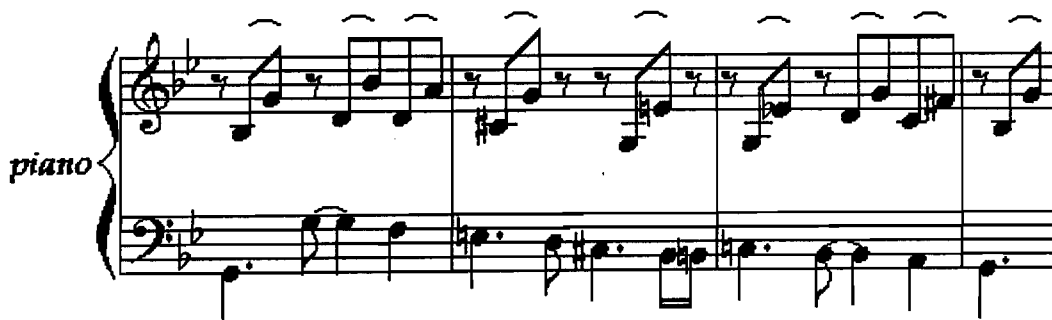
Su estructura básica es:



### APLICACIÓN

El bordoneo posee un carácter oscuro y despojado, por lo que es casi imposible hallarlo en el modo mayor. Sirve para acompañamientos en partes tranquilas.

Por estar basado en dos texturas, este acompañamiento está reservado al piano y contrabajo o cuerpos de la orquesta (filas). Para estos últimos, se discriminan las alturas empleadas por el piano y se las asigna a cada uno de los instrumentos de la fila:



10

### BAJOS

Los bajos del modelo pueden construirse de dos maneras: moviéndose esencialmente por grado conjunto descendente o empleando en el tiempo una nota del acorde y articulando, en las dos notas restantes del patrón básico, el característico obstinado que enlaza el sexto y quinto grado de la tonalidad.

El bordoneo presenta variantes de acuerdo a la cantidad de bajos por compás que se utilicen. Pueden usarse de 2 a 6.

Cuando hay dos acordes por compás, para que el bordoneo mantenga su movimiento, se completan los bajos con notas de adorno como muestra el siguiente ejemplo:

#### Estuctura armónica

#### Posibles bajos



Del último ejemplo surge un nuevo ritmo aplicable exclusivamente a los bordoneos de dos armonías por compás:

Esquema

Las corcheas de estos ritmos articulan notas de paso o aproximaciones:

Ej G-/Bb A7 G de paso D-/F E D-

20

Con tres bajos la estructura básica funciona perfectamente:



En caso de haber más bajos, se agregan a la estructura básica. Los siguientes son ejemplos con 4, 5 y 6 bajos por compás:



El bordoneo, al igual que el marcato, puede ser anticipado en el compás anterior.

## RELLENO

El relleno, como su nombre lo indica, completa el acorde agregando las notas faltantes en el bajo. Comúnmente se emplean saltos grandes (cuartas, quintas, sextas). A modo de ejemplo completaremos algunos de los bajos del apartado anterior:



(21)

### 3-3-2

Este particular modelo surge del ritmo empleado por los bajos de la milonga campera.

Básicamente, a todo acompañamiento en el que se acentúe la primera, cuarta y séptima corchea del compás se lo denomina 3-3-2 (obvia alusión a las cantidades de corcheas entre acentos)

### APLICACIÓN

El 3-3-2 es más dinámico que el bordoneo, por lo que su aplicación se hace más general, pudiéndose utilizar en el modo mayor.

Es interesante destacar que en los momentos más enérgicos se emplean elementos percusivos, como chicharras, tambores, raspados de bandoneón, golpes, etc.

### ESCRITURA

Esta estructura, como quedó claro en el comienzo de este punto, es muy general y por esto no existe una única manera de construirla.

Los próximos ejemplos son sólo algunas de las tantas posibilidades:

(21)

Como variante de este modelo puede cambiarse la acentuación 3-3-2 por formaciones de mas de un compás como 3-3-3-3-2-2 y otras alternativas basadas en la acentuación cada tres corcheas.

**EJERICIOS**

- \* Desgrabar acompañamientos rítmicos 3-3-2 (Tangos de Piazzolla)

## Capítulo II: Melodías ligadas

Estas melodías, por su intención cantada, tienden a ser fraseadas, evitando la rigidez de las figuras, todo lo contrario a lo que sucede en las melodías rítmicas.

### FRASEO

Frasear es tocar una melodía de manera distinta a lo que está escrito, cambiando de lugar las figuras, variando las articulaciones y adornando las notas.

La manera de frasear una melodía es totalmente personal, esto hace que la siguiente explicación abarque únicamente aspectos generales.

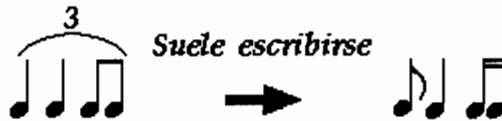
El fraseo básico consiste en retrasar y alargar la segunda corchea de un grupo de cuatro, generando el siguiente ritmo:



Más dura es la alternativa de fraseo que se presenta en el siguiente ejemplo:



Esta figuración también es utilizada para simplificar la lectura del ritmo anterior:



Del fraseo básico surgen variantes producidas por la cantidad y ubicación de las notas en la melodía. En el siguiente ejemplo, vemos que la primer nota ubicada sobre la segunda corchea continua fraseándose retrasada y alargada mientras que las ultimas dos se mantienen comprimidas, como en el fraseo básico.

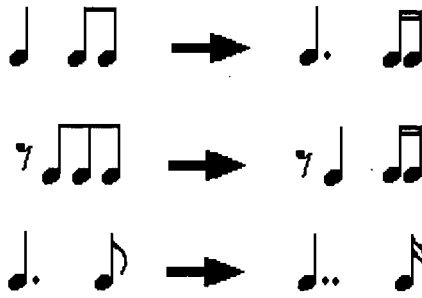


Una nueva aplicación del fraseo básico se presenta en el próximo ejemplo:

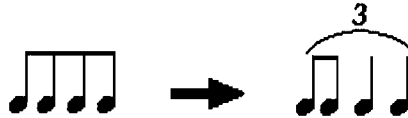


Como se puede apreciar la negra asume el valor de las dos primeras negras de tresillo de nuestro fraseo básico.

Lo mismo ocurre con la alternativa más dura:



El fraseo básico puede invertirse generando nuevas variantes expresivas:

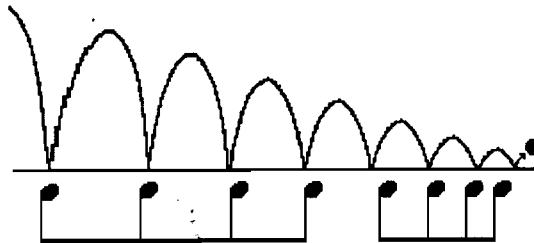


También es usual utilizar otros tipos de figuración irregular (quintillos, tresillos de corchea, etc.)



Es interesante destacar que cuando se ejecutan cuatro corcheas “derechas” en el medio de un fraseo se crea la sensación de estar articulando valores irregulares (cuatrillo).

Existen otras alternativas no nombradas en las teorías de la música tradicionales que generan nuevos ritmos para los fraseos ligados. Una de ellas se denomina “pelotita”. Su nombre grafica el efecto. Para entenderlo hay que imaginar que se deja caer una pelota y esta rebota en el suelo cada vez más rápido a medida que pierde energía. Si los golpes equivalen a notas, estas disminuyen su duración gradualmente como si rebotaran:

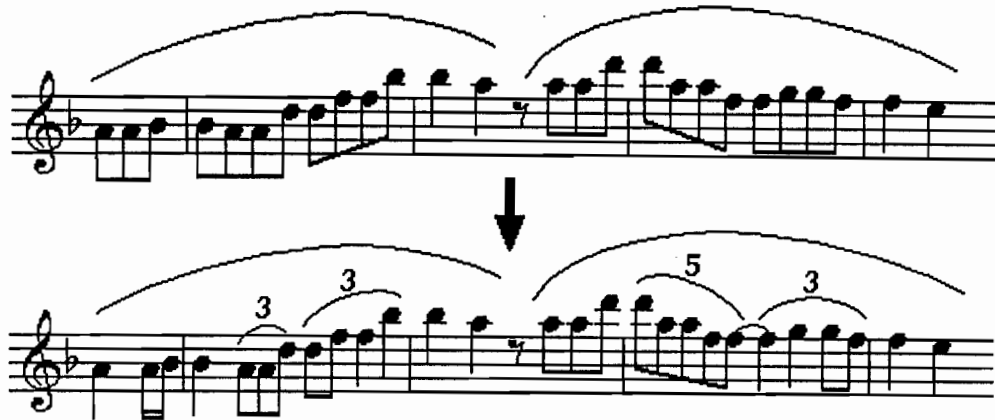


Este fraseo se incorpora en el tango por influencia del folclore (vidalita, estilo).

A continuación se presenta un ejemplo que contiene algunas de las variantes de fraseo propuesta anteriormente:



## EL CHOCLO (Villoldo)



Salvo excepciones, los fraseos no suelen escribirse, generalmente son pautados en los ensayos.

## AGREGADO Y ELIMINACIÓN DE NOTAS

Al igual que en el tipo rítmico se pueden agregar y quitar notas, siempre y cuando estas modificaciones no hagan que la melodía pierda su identidad.

## Capítulo III: Adornos

Los adornos son agregados que dan variedad y embellecen la melodía. Estos forman parte de la música desde siempre. El tango utiliza algunos adornos creados por el propio género y otros provenientes de otras músicas.

### UTILIZACIÓN

Los adornos pueden ser utilizados tanto en melodías de carácter rítmico como ligado. La elección de las notas a ornamentar es muy importante ya que toda nota adornada queda destacada. Existen distintos tipos de adorno diferenciados por su construcción, el empleo de uno u otro está relacionado con el desarrollo propio de la melodía y con el estilo a ejecutar.

### TIPOS DE ADORNOS

Los tipos de adornos más frecuentes en el tango son los siguientes:

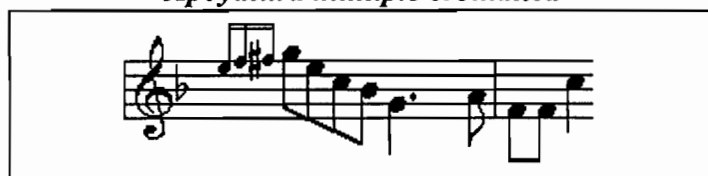
*Apoyatura superior*



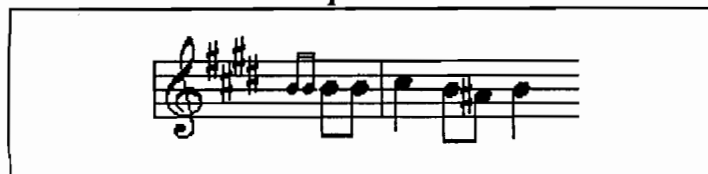
*Apoyatura inferior*



*Apoyatura múltiple cromática*



*Repetición*



*Mordente*



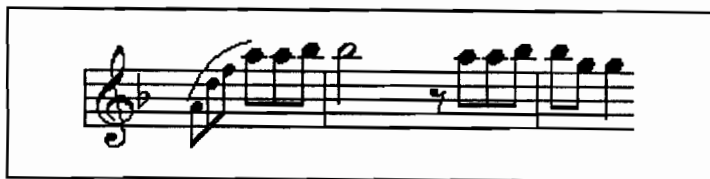
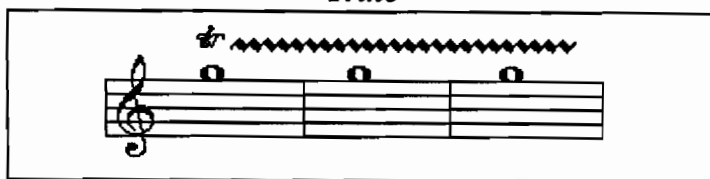
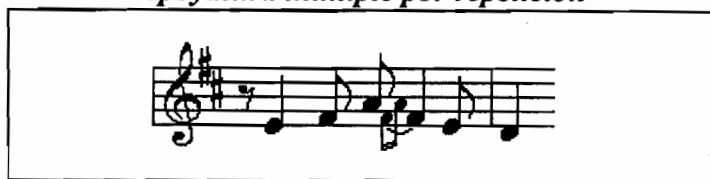
*Octava*



*Arpeggio descendente*



*Arpeggio ascendente*

*Trino**Apoyatura múltiple por repetición*

## Capítulo IV: La variación

Este recurso fue heredado del periodo barroco de la música clásica. En el tango esta transformación se basa en la densificación rítmica de la melodía, llevándola a un ritmo casi excluyente de semicorcheas.

### APLICACIÓN

La variación se usa como reexposición de una parte y comúnmente se ubica hacia el final del arreglo cumpliendo, en muchos casos, la función de clímax.

### CONSTRUCCIÓN

La construcción esta basada en un ritmo constante de semicorcheas, para lo cual se recurre a la repetición de las notas de la melodía, agregado de notas de adorno, agregado de nuevas notas reales y a la imitación de diseños característicos:

### MAL DE AMORES (Laurenz)

Variación

Melodía

etc.

### RESPONSO (Troilo)

Variación

Melodía

3 ANAA

etc.

Nota de la melodía →	Nota de adorno (A)
Diseño característico ┌───┐	Nota real agregada (N)