



ESCUELA DE MÚSICA

DE LA PARRILLA A LA PARTITURA: ANÁLISIS DEL LENGUAJE DE
ROBERTO GRELA UTILIZADOS EN TRES ARREGLOS DE GUITARRA
DÚO APLICADOS A UN RECITAL FINAL

AUTOR

Dayana Paola Pastás Aguilar

AÑO

2021



ESCUELA DE MÚSICA

DE LA PARRILLA A LA PARTITURA: ANÁLISIS DEL LENGUAJE DE
ROBERTO GRELA UTILIZADOS EN TRES ARREGLOS DE GUITARRA DÚO
APLICADOS A UN RECITAL FINAL

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos
establecidos para optar por el título de Licenciada en Música con
especialización en Performance.

Profesor Guía
Diego Mario Carlisky

Autor
Dayana Paola Pastás Aguilar

Año
2021

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, De la parrilla a la partitura: análisis del lenguaje de Roberto Grella utilizados en tres arreglos de guitarra dúo aplicados a un recital final, a través de reuniones periódicas con la estudiante Dayana Paola Pastás Aguilar, en el semestre 2021-20, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".




Diego Mario Carlisky

1755854419

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, De la parrilla a la partitura: análisis del lenguaje de Roberto Grela utilizados en tres arreglos de guitarra dúo aplicados a un recital final, del estudiante Dayana Paola Pastás Aguilar, en el semestre 2021-20 dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

A handwritten signature in dark ink, reading "Mauricio Vega". The signature is written in a cursive style with a prominent initial 'M' and a long horizontal stroke at the end.

Mauricio Santiago Vega Cajas

1709443400

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Dayana P. Pastás'.

Dayana Paola Pastás Aguilar

1727491670

AGRADECIMIENTOS

A mis padres Charito y Ramiro, por darme la educación y apoyarme a cumplir este sueño.

A mi hermana Taty por cada palabra de aliento para seguir.

A mi Zuky por acompañarme en mis noches de desvelo.

A mi familia por ser mi soporte emocional.

A mis amigos Aytani, Maflita, Chía, Martin, Sam y Pex por ser parte de esta gran aventura que se llama vida.

Y a mi maestro Diego Carlisky, sin su apoyo no sería la guitarrista que soy ahora.

DEDICATORIA

Al maestro Roberto Grela.

RESUMEN

El propósito de este proyecto de investigación es realizar un análisis del lenguaje del tango de Roberto Grela, utilizando la transcripción de temas.

La técnica de investigación utilizada es la revisión documental de las interpretaciones de Grela.

Se utilizó además el libro de armonía para generar el orden de las frases.

Finalmente se escogieron tres canciones más conocidas en el género y se realizó los arreglos para guitarra a dúo como son: milonga de mis amores, la cumparsita y palomita blanca.

ABSTRACT

The purpose of this research project is to perform an analysis of Roberto Grela's tango language, using the transcription of themes.

The research technique used is the documentary review of Grela's interpretations.

The harmony book was also used to generate the order of the phrases.

Finally, three of the best-known songs in the genre were chosen and the arrangements for guitar duet were made: milonga de mis amores, la cumparsita and palomita blanca.

ÍNDICE

Introducción.....	1
1 Metodología	2
1.1 Objetivos.....	2
1.1.1 Objetivo General.....	2
1.1.2 Objetivos Específicos	2
1.2 Método.....	2
1.3 Estrategia metodológica	3
2 Marco teórico	3
2.1 La evolución de la guitarra en el tango.....	3
2.1.1 Período de guitarra tango denominado Guardia Vieja	4
2.1.1.1 Etapa Génesis	4
2.1.1.2 Etapa de Formalización	6
2.1.2 Período Decariano.....	7
2.1.2.1 Etapa de Transfiguración.....	7
2.1.2.2 Etapa de Eclosión	9
2.1.3 La etapa de los 40	9
2.1.4 Roberto Grela	11
2.1.5 Las Vanguardias desde 1955.....	12
2.1.6 Última Década del siglo XX.....	13
2.2 Elementos Técnicos del tango	14
2.2.1 Contramelodía	14
2.2.2 La Variación.....	15

2.2.3	El Fraseo	16
2.2.4	Efectos de percusión	18
2.2.4.1	Percusión libre sobre los instrumentos	20
2.3	Modelos Rítmicos en la Guitarra	23
2.3.1	Modelo rítmico: Marcato	24
2.3.2	Modelo rítmico: Síncopa	25
2.3.3	Modelo Rítmico: 3+3+2	27
2.3.4	Modelo Rítmico: Contratiempo	28
2.3.5	Vals.....	29
2.3.6	Milonga	31
2.3.7	Candombe	35
3	Postulación de variables para el análisis	36
3.1	Repertorio de frases de Roberto Grela	36
3.1.1	A San Telmo.....	36
3.1.2	Gallo Ciego.....	40
3.1.3	Palomita Blanca.....	43
3.1.4	El Choclo	48
3.1.5	Abuelita Dominga	49
3.1.6	Allá en el bajo	54
3.1.7	Ausencia.....	56
3.1.8	Caminito	59
3.1.9	Corazón de Oro	63

4	Tabla de Licks al estilo Grela	66
4.1	Progresión II – V – I.....	66
4.1.1	Tonalidad Mayor.....	66
4.1.2	Tonalidad Menor.....	67
4.1.3	Tonalidad de Mayor – Menor.....	67
4.1.4	Tonalidad de Menor – Mayor.....	67
4.2	Cadencia Auténtica Perfecta V – I.....	67
4.2.1	Tonalidad Mayor.....	68
4.2.2	Tonalidad Menor.....	68
4.3	Parada de Acordes.....	70
4.3.1	Mayor – Maj 7.....	70
4.3.2	Dominante V7.....	70
4.3.3	Menor	71
5	Arreglos Prácticos Aplicando el Lenguaje Previamente Analizado y Transcrito	75
6	Conclusiones.....	72
7	Recomendaciones	73
	Referencias	74
	ANEXOS	76

Introducción

Para el desarrollo de la presente investigación se consideraron algunos referentes importantes como la propuesta por Cáceres (2010), Graciano (2013) y principalmente el historiador Horacio Ferrer acerca de la evolución del guitarra tango.

Se analizaron además los distintos períodos de la guitarra tango denominados: guardia vieja, período decariano, etapa de los 40, Roberto Grela, las vanguardias desde 1955 y la última década del siglo XX.

Para el desarrollo de la presente investigación se procedió en primer lugar a seleccionar transcripciones del artista Roberto Grela, mediante la percepción auditiva, permitiendo desglosar frases.

En segundo lugar, se aplicó el análisis melódico y armónico del desglose de las frases extraídas de las transcripciones, considerando como base la estructura armónica propuesta por Claudio Gabis.

Finalmente se diseñó los tres arreglos de tango con guitarra a dúo, mediante el glosario de frases.

El aporte de este proyecto servirá como base para futuras investigaciones de artistas que solamente ejecutan a la parrilla, y que no hayan escrito nada, por eso se realizan transcripciones plasmadas en partituras.

1 Metodología

1.1 Objetivos

1.1.1 Objetivo General

Elaborar un análisis del lenguaje del tango de Roberto Grela, utilizando la transcripción de temas, que permita su aplicación en tres arreglos de guitarra dúo.

1.1.2 Objetivos Específicos

- Seleccionar transcripciones del artista Roberto Grela, mediante la percepción auditiva, permitiendo desglosar frases.
- Aplicar una estrategia metodológica, a través del análisis melódico y armónico del desglose de frases extraídas de las transcripciones, considerando como base la estructura propuesta por Claudio Gabis.
- Realizar los tres arreglos de tango con guitarra a dúo, mediante el glosario de frases, evidenciándose el grado de utilidad de las mismas.

1.2 Método

Se utilizó para la presente investigación el método inductivo_ deductivo a través de una revisión documental sobre el lenguaje de Roberto Grela que presenta características propias. Se utilizó además artículos y libros de tango negro, libro de orquestación, curso de Horacio Salgán. Con ellos se fundamentan a nivel académico algunos aspectos de la investigación.

1.3 Estrategia metodológica

En el lenguaje de Roberto Grella, se realizó transcripciones de distintas interpretaciones, para luego realizar un desglose de frases comúnmente usadas, para posteriormente analizar armónicamente y melódicamente la estructura de la frase con su base en el libro de armonía de Claudio Gabis y finalmente plasmarla en tres arreglos.

El material auditivo utilizado proviene de las grabaciones originales de Roberto Grella, todo el material escrito para este estudio deriva de las transcripciones realizadas por distintos músicos de tango. Para poder pautar esa información y presentarla de manera formal se usó el software musical Finale.

2 Marco teórico

2.1 La evolución de la guitarra en el tango

Según Cáceres (2010) “La voz tango es de origen africano (probablemente bantú), que llega desde la Cuba que significa reunión de negros para bailar al son de sus tambores”.

La evolución del tango como hoy en día se conoce, nace de la diversidad de varias culturas, las cuales representan la esencia exótica de la mezcla cultural entre africanos, indígenas y caribeños. Por otro lado, están los inmigrantes europeos que comenzaron a llegar a finales del siglo XIX. El tango además de ser un ritmo, es una subcultura erigida entre dos ciudades Buenos Aires y Montevideo.

A continuación, se describe los tipos de música desarrolladas en estas ciudades.

El primer tipo de música, las piezas criollas llegada de Cuba conocidas como **habanera**, en donde el canto de los payadores reflejaba al inmigrante

melancólico que extraña su tierra; el segundo tipo de música son las centroeuropeas que conllevan danzas ya mencionadas como la **mazurca, la polca y el vals**, estas se pusieron muy de moda en Buenos Aires y muy bailada por todas las clases sociales; como tercer tipo de música están los bailes negros, son raíces africanas como el **candombe**, reflejando la burla de los blancos que envidiaban la diversidad coreográfica del zig-zag de los cuerpos y los pies. (Cáceres, 2010)

De acuerdo a lo descrito por el autor el tango tiene antecedentes de música de tipo milonga, habanera y candombe criollo, teniendo como escenarios lugares modestos, marginados de la ciudad Porteña. Los salones de baile, eran con piso de tierra, burdeles, carpas y circos que fueron testigos la clase obrera e inmigrantes. En este paraje, los músicos en su mayoría eran carentes en el conocimiento de la teoría musical, muchos de ellos aprendían a la parrilla.

2.1.1 Período de guitarra tango denominado Guardia Vieja

“El primer período de la prehistoria del tango denominado Guardia Vieja, va desde 1880 a 1920, donde se divide en dos etapas: la Génesis, que abarca desde 1895 a 1910 y desde 1910 a 1925 la Formalización” (Mattar, 2013, p.69).

2.1.1.1 Etapa Génesis

La etapa génesis desarrollada en Buenos Aires contiene muchas características importantes sobre frases rítmicas y armónicas, a continuación, se describe lo mencionado por Mattar.

En la etapa *génesis* siempre circuló el aporte innegable de raíces criollas, como las melodías pseudo africanas tradicionales, al igual como todos los elementos de frases, rítmica y armonía son de origen español y europeo.

Donde el payador fue el personaje principal, cantaba sus vivencias y sentimientos propios del pueblo, siempre acompañado de la guitarra; a todo esto, se lo llamo la payada a contrapunto, que es referirse a un tema en forma de pregunta y respuesta, notando un carácter poético-musical. El ultimo exponente de la payada de contrapunto fue Gabino Ezeiza, mientras que desaparecían los rastros del origen criollo, llega al esplendor José Betinotti con la payada individual, acerca de la improvisación de un tema elegido por el público. El primer movimiento, aparece en escena don Ángel Villoldo. Payador en sus inicios, se destacó como compositor y cantor, dio inicio al tango cantando, en donde las letras eran inspiradas en sucesos personales característicos de la época. Otras figuras relevantes fueron Juan Maglio, Eduardo Arolas y Vicente Greco, bandoneonistas representativos del siglo, donde el tango comienza a tener aceptación publica como género musical, ya que anteriormente existió un rechazo por parte restante de la población, no solamente de la clase alta, incluso de clase media baja. Progresivamente el tango pasa por las orillas de la expansión de la ciudad, en donde retoma conciencia en la propiedad de su música. (Mattar, 2013, p.70)

La guitarra aparece como principal instrumento percusivo en los comienzos del tango. Dando inicio a las formaciones instrumentales que predominarán en sus inicios con el trío en la combinación de violín, guitarra y flauta, ya que en su determinación tímbrica constituye los primeros conjuntos hasta la exclusión de los metales; luego aparecerán instrumentos como acordeón, mandolín, armónica de boca, arpa o clarinete. Todos los instrumentos mencionados son portátiles y su traslado hacia otro lugar es más sencillo. A lo largo del tiempo el arpa junto al violín y la flauta fue rápidamente reemplazada por la guitarra ya que esta contaba con mayores posibilidades de base rítmica, con función delegada. En la familia de las cuerdas, menciona Pascual Mamone, la versatilidad de los instrumentos y la amplia relación e independencia del registro (desde pianissimo a fortissimo en cualquier altura). Aunque ningún instrumento de la sección requiera transporte, el contrabajo (C.B.) se

escribe una octava arriba de lo que suena. (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011).

En resumen la etapa del Génesis tiene relevancia en la utilización de instrumentos como el violín, la guitarra y la flauta en primera instancia, donde el payador fue el personaje principal, cantaba sus vivencias y sentimientos propios del pueblo. Luego aparece el acordeón, mandolín, armónica de boca y el arpa para mejorar la base rítmica.

2.1.1.2 Etapa de Formalización

La etapa de formalización desarrollada en 1911 contiene la simplificación de la Orquesta Típica Criolla, a continuación, se describe lo mencionado por Mattar.

La etapa de formalización desarrollada por Vicente Greco, que establece el nombre de Orquesta Típica Criolla, en caracterización a su conjunto formado por dos bandoneones, dos violines, flauta y guitarra (o piano, según las obras) con el objetivo de ser difundido, mediante la grabación gracias a la industria fonográfica. Posteriormente, la denominación es simplificada a Orquesta Típica, y la conformación musical de Greco, fue la precursora del sexteto típico de tango, en donde la flauta es remplazada por el contrabajo y la guitarra da lugar al piano. (Mattar, 2013, p.71).

El guitarrista destacado de este período fue en 1913, Luciano Ríos en el cuarteto Maglio Pacho en Armenonville, con su guitarra de 7 cuerdas, donde su virtuosismo radicaba en el uso de líneas melódicas en el registro bajo de la guitarra, permitiendo la complementación de la melodía principal en los momentos silenciosos de la cadencia melódica.

“Es conveniente realzar que los guitarrisitas hasta 1920 utilizaban guitarras-arpa con 7, 8, 9 y 10 cuerdas, esta permitio tener un registro mayor en los bajos o bornodas como se conocia al instrumento con las cuerdas graves” (Graciano, 2013, p.1).

“El unisóno era muy usal en aquella época, con armonías reducidas y una rítmica simplificada, ya que solo se tenía el recuerdo de la milonga candombera original” (Cáceres, 2010, p.30).

Las obras de este período se describen con el rótulo de Tango Milonga. Además su escritura es binaria en 2/4, en donde predomina el acompañamiento:

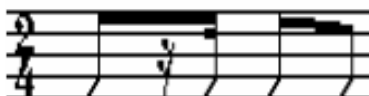


Figura 1

Escritura binaria de acompañamiento en 2/4.

Tomado de Rítmica utilizada al inicio del período de formalización (Graciano, 2003)

En resumen en la etapa de formalización aparece la industria fonográfica y la conformación musical de Greco, en donde la flauta es remplazada por el contrabajo y la guitarra da lugar al piano, destacándose el Guitarrista Luciano Ríos predominando la escritura binaria de acompañamiento en 2/4.

2.1.2 Período Decariano

Comprende desde 1920 a 1960. En compensación, Horacio Ferrer divide este período en dos partes: Transfiguración que abarca de 1925 a 1940 y Eclosión desde 1940 a 1955 (Mattar, 2013, p.72).

2.1.2.1 Etapa de Transfiguración

La etapa de Transfiguración se desplegó a fines de 1917, donde los tangos son interpretados en 4/8. La incorporación del piano en combinación con el contrabajo, es suplantada la guitarra en la “Orquesta Típica Criolla”. Leopoldo Thompson, se destaca en este período, por ser inventor de las primeras técnicas de contrabajo, ya que la innecesaria ejecución de la guitarra en los sextetos, los guitarristas empezaron a convertirse en ejecutantes del contrabajo. Las técnicas que utilizaba eran denominadas “canyengue” o percusión sobre la caja de instrumentos, hoy se conoce como “estrapata” que consiste en golpear las cuerdas con el arco. (Graciano, 2013, p.1).

La escena del tango, comienza a dislumbrarse a mediados de 1920. Los estilos compositivos estaban muy bien diferenciados, pero carecía aun de la identificación estilísticas. La influencia del jazz en los músicos como Fresedo, Delfino y Cobián, realizan una transformación armónica relativamente disonante, impregnada en Debussy y Ravel a través del jazz. (Cáceres, 2010, p.34).

Además, surgen dos tendencias bien definidas a lo largo de la década: Roberto Firpo, propuso una conmoción renovadora en las melodías y armonías en el piano, definiendo su formación orquestal de tango, también se caracteriza por el uso de dinámicas con pasajes de legato y staccato con su manejo de combinaciones timbricas. Por otro lado, Francisco Canaro propuso la acentuación rítmica, fundamental en el tango bailado. (Mattar, 2013, p.73).

Además, Canaro se denota por el uso de rubato en la inserción de variaciones con la música clásica y el contracanto en la percusión de los demás instrumentos. (Graciano, 2003, p.5)

El guitarrista Leopoldo Thompson, destacó en las primeras técnicas de contrabajo, donde fundamentó en el golpeteo del arco para el sostén rítmico. Por otro lado, la esencia del tango es influenciada por el jazz impregnado en Debussy y Ravel, dando una transformación armónica y disonante.

2.1.2.2 Etapa de Eclosión

En la etapa de Eclosión, va desde la década de los 30 donde existió una gran difusión del tango, cobrando fuerza del jazz. En este comienza a surgir numerosos interpretes de la época, donde se consagran las tres voces mas representativas: Agustín Magaldi, Ignacio Corsini y Carlos Gardel. Estos intérpretes iniciaron con canciones criollas. La guitarra se vuelve pilar fundamental de cantantes, a partir de ese momento surgen conjuntos de guitarra, seán dúos, tríos o cuartetos. Permitiendo llevar un orquestación en conjunción de varias guitarras, donde cada una lleva su papel tanto en el acompañamiento rítmico en el trabajo de bordoneos, la llevada de melodía y contracantos en las primeras tres cuerdas del instrumento reforzando la melodía en ciertos pasajes. (Graciano, 2013, p.2).

De la misma manera comienza su carrera guitarrística Roberto Grela, acompañando a cantores de tango. Por consiguiente Grela incursionan en el folclor bajo la dirección de Abel Fleury y posteriormente en el jazz. (Mattar, 2013, p.74).

En definitiva, la etapa de eclosión tiene mayor influencia jazzística, donde la guitarra se vuelve pilar fundamental de cantante y uno de los destacados de este período fue el guitarrista Roberto Grela.

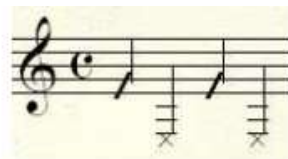
2.1.3 La etapa de los 40

“Entre fines de la década de 1930 y comienzos de 1940, el tango llega a su máximo apogeo con mucha presencia en los cines, la radio, en discos, bailes populares y carnavales” (Cáceres, 2010, p.35).

El sexteto de Vardaro representa un hecho significativo en la evolución del tango instrumental, caracterizado por el lucimiento personal de cada uno de los integrantes, en donde la marcación rítmica de libre cadencia y

cuidadosa síncopa, los rubatos y el refinado juego armónico se conjugan en una original forma de interpretación. (Sierra, 1985, p.125)

Julio De Caro y Osvaldo Fresedo compartieron experiencias durante las grandes formaciones orquestales denominadas Tango Sinfónico. Posteriormente se comienza anexar más integrantes hasta formar las grandes orquestas de tango. Durante esta década existe un fuerte impacto visual que incentivó al público a volcarse masivamente a las pistas de baile de la mano de Juan D'Arienzo, quien con su estilo netamenteailable, figuración rítmica marcada y de tempo más acelerado, sin enriquecimientos armónicos ni búsquedas evolucionistas, produjo un gran contraste con las corrientes innovadoras de la época. (Mattar, 2013, p.75)



yum - ba yum - ba

Figura 2

Onomatopeya de la marcación fuerte en 1 y 3 del 4/4.

Tomado del ritmo en toda la vanguardia del tango, creado por Osvaldo Pugliese (Graciano, 2003)

Era una generación de músicos que no se limitaban a experimentar, con ricas armonías ya sea componiendo para tango cantados o bailables. Entre quien aportaron en el enriquecimiento en el apogeo del género están Demare, Cobián, Delfino, Fresedo.

“Posteriormente Aníbal Troilo se destaca en este periodo, no sólo como instrumentista, sino también como director de orquesta y arreglador, logrando el equilibrio necesario entre cantor y orquesta” (Cáceres, 2010, p.34).

Surge un equilibrio entre el cantante y su acompañamiento, esta época es caracterizada por la notable técnica lograda por los instrumentistas. Los grandes precursores de orquestas con cantores que tomo símbolo de los cuarenta, fue la escuela de Troilo donde surgieron prodigiosas figuras como Salgán, Gobbi, Disarli, Pugliesse y Piazzolla.

Por otro lado, nace la orquesta típica basada en cuatro bandoneones, cuatro violines, piano y contrabajo.

“Las guitarras siguen su curso funcionando como acompañantes de cantores del género en lugares de reducido espacio, dadas sus propiedades acústicas las cuales no le permiten tener un gran caudal sonoro para estar cerca del volumen de cuatro bandoneones juntos” (Graciano, 2013, p.2).

En la orquesta típica, la guitarra formo a ser un elemento decorativo, con el fin de recrear un momento campero, permitiendo tener un efecto sonoro en conjunto con los bandoneones.

2.1.4 Roberto Grela

A mediados de la década de los cincuenta, por razones económicas las orquestas comienzan a desaparecer, dando lugar a conjuntos como tríos, cuartetos o quintetos. Durante esta época surge el cuarteto Troilo – Grela.

Sus comienzos en las orillas y suburbios, el tango fue ganando espacios hasta llegar al centro de la ciudad. (Sierra, 1985, p.185)

Tuvo gran acogida tanto en los teatros, cines, cafés y locales nocturnos, seguidamente de la difusión en la revista porteña, donde se dio a conocer el cuarteto en sus varias presentaciones como en el sainete lírico de Cátulo Castillo titulado “El patio de la morocha”.

“Es notable destacar a Roberto Grela con su impresionante esplendor en la guitarra, tanto sea acompañando, como ejecutando la línea melódica imitando el fraseo de los bandoneones” (Graciano, 2013, p.2).

Grela logra copiar los manierismos que el bandoneón le aportaron a la forma de ejecutar una melodía de tango, hace lucir todo el registro del instrumento, y emprende un camino de virtuosismo desde lo melódico como desde lo armónico incorporando reemplazos de acordes orientados desde el idioma del jazz. (Graciano, 2013, p.2)

Además, Grela aportó en la creación de grupos instrumentales de guitarra, logrando la innecesaria interpretación de un cantor. Por concluyente, podemos destacar su sonido y técnica que surge gracias a la utilización de la púa de carey.

2.1.5 Las Vanguardias desde 1955

Si bien Grela es un guitarrista que inicia una nueva etapa en la forma de ejecutar la guitarra tango, en el advenimiento de la guitarra eléctrica en los años 50, y su vez, en la introducción en el tango en el año 1955 en el octeto Buenos Aires de Astor Piazzolla de la mano del guitarrista de jazz Horacio Malvicino. (Graciano, 2013)

En este periodo como lo menciona Graciano, pasa a ser una nueva etapa para la instrumentación del tango, y a su vez, la guitarra al ser amplificada mediante un micrófono magnético permite generar mayor volumen superior a todo lo escuchado anteriormente.

A fines de los cincuenta, los famosos sextetos, fueron los precursores de las futuras orquestas, la cual experimentaban arreglos empíricos con la utilización de los conocimientos armónicos del momento.

De Caro explota las posibilidades de cada uno de los instrumentos: de los bandoneones el arrastre inventado por Arolas, el unísono y las grandes

variaciones a dos voces; los violines toman el papel rítmico y melódico, dando mayor importancia al segundo violín. (Cáceres, 2010, p.49)

En el desarrollo de la década de los cincuenta, De Caro aporta con gran realce los residuos del toque rítmico ancestral africano en cada uno de los instrumentos mencionados, como la importancia del segundo violín como líder en el desarrollo del tema, mientras que el primer violín realiza contracantos improvisados.



Figura 3

Rítmica sincopada denominada 3+3+2.

Tomado del continuador de la escuela Decareana y protagonista de la época dorada del tango. Punto de partida de la composición Piazzolliana. (Graciano, 2003)

Pese al gran desarrollo musical, la crisis económica empezó en la llegada de nuevas músicas como el rock, hacen del tango una música que ya no convoca grandes masas de público, con lo cual los dueños de los locales no pueden costear los costos de grandes orquestas, lo que hace que muchos reduzcan sus grupos a tríos, cuartetos o quintetos. Donde la guitarra eléctrica se amalgama y por sus condiciones en el volumen puede trabajar como instrumento “comodín” en sus funciones.

2.1.6 Última Década del siglo XX

En este último periodo del tango, los músicos experimentan nuevas formas de enriquecer sus arreglos y composiciones, por lo que introducen sintetizadores,

guitarras y bajos eléctricos, fusionando rock y jazz, con el fin de llamar la atención de los jóvenes con esta propuesta la cual fue rechazada por los mismos. Por otro lado, a lo largo del siglo se encuentran todas las tendencias de la guitarra, tanto criolla como eléctrica, donde comparten cartel los grupos de guitarras, los cantantes con guitarra, los solistas de formación clásica que ejecutan obras de tango en su repertorio, los tríos, cuartetos, quintetos y octetos con guitarra eléctrica, todos forman parte del paisaje urbano de la Buenos Aires del nuevo milenio.

2.2 Elementos Técnicos del tango

“Recursos y elementos diversos se han incorporado al Tango contribuyendo a resaltar su parte rítmica y expresiva. Señalaremos algunos que, según la época, han sido de uso más o menos frecuente” (Salgán, 2001).

2.2.1 Contramelodia

La Contramelodia puede ir sobre cualquiera de las partes de la composición, siempre y cuando esa parte se haya expuesto previamente con toda claridad.

En una época esta práctica tuvo mucho auge y algunos de estos Contracantos quedaron para siempre en la historia del Tango. Recordemos, por sólo citar algunas, las hermosas Contramelodias que Julio De Caro compuso para sus propios Tangos, como "Boedo" "Orgullo Criollo", "Mala Junta", etc. Como dijimos, también se dio el caso de aquellos Contracantos que no pertenecían al compositor del Tango, pero por sus méritos quedaron incorporados al mismo como elemento propio y permanente. (Salgán, 2001)

Como mencionó el autor, la contramelodia comprende una sucesión rítmica de una marcada dinámica, que permite tener un matiz en un pasaje melódico. Surge un verdadero contraste en el tema “El Entrerriano” arreglo por Salgán.

2.2.2 La Variación

“Recurso que consiste en contraponer cuatro fusas a cada corchea en un compás de 2/4 o de acuerdo a la forma actual de escritura, contraponer cuatro semicorcheas a cada negra en un compás de 4/4, características parecidas a la Contramelodia” (Salgán, 2001, p.40).

Si bien consiste en tomar algunas partes ya oídas del tema, sobre ellas se puede realizar la variación, pero generalmente, se puede contraponer cuatro figuras a la unidad de tiempo, es decir, la interpolación de figuras rítmicas como tresillos, seisillos, etc.

La variación es usada comúnmente como un recurso dinámico, ubicándola como final de una Tango. El uso simultáneo de la Variación y la Contramelodía suele ser de gran efecto, aunque como se menciona antes puede estar presente en cualquiera de las partes.

Como breve mención recordemos que Pedro Laurenz compuso para sus Tangos “Mal de Amores” y “Orgullo Criollo” memorables variaciones, como así mismo debemos destacar la del Tango “Recuerdo” de Oswaldo Pugliese. En este sentido, un caso verdaderamente notable es el de la Variación del Tango “La Cumparsita” que lleva música de Gerardo Matos Rodríguez. (Salgán, 2001, p.41)

Como alude Salgán, las variaciones puede pertenecer o no al autor de la composición como sucede en la Contramelodía, permitiendo al interprete generar sus propias ideas de acuerdo al marco dinámico que comprende un Tango.

La Variación más popular compuesta para este Tango fue la de Luis Moresco, y resultó ser tal vez la Variación que más se ha interpretado en la Historia del Tango, ya que llegó a tener la más amplia y permanente difusión local y mundial. Sin embargo, injustamente, la mayoría ha

ignorado que esta Variación fue creada por Luis Moresco. (Salgán, 2001, p.41)

He aquí, para su identificación, algunos composes de la misma:

• Variación del Tango “La Cumparsita”.



Figura 4

Variación del Tango “La Cumparsita”

Tomado de la variación creada por Luis Moresco (Salgán, 2001)

2.2.3 El Fraseo

Según Salgán cuando se habla de Fraseo, no nos estamos refiriendo a la construcción de la Frase o la delimitación de la misma, etc. Se estudia bajo el punto de vista académico o escolástico.

Si bien el Tango, como toda música bien construida, se mueve dentro de lo correcto en cuanto a las frases que lo integra, la palabra Fraseo se usa, generísticamente, para denominar dos cosas distintas.

La primera de ellas es la que se refiere a exponer, o mejor dicho a “decir”, la Melodía, haciendo uso del “rubato”, anticipaciones o cualquier otra sutileza que construya a la mejor expresión de la Frase. Coinciden estos recursos, obviamente, con los usados en la interpretación de obras del periodo Romántico, por ejemplo, las de Federico Chopin, pero naturalmente, con un Fraseo propio del Tango. (Salgán, 2001)

Salgán, manifiesta que el fraseo no se está refiriendo a la construcción de la Frase o la delimitación de la misma, sino, es el uso de rubato en la melodía para construir una expresión que va más allá de la melodía escrita.

En el lenguaje de Tango, otro empleo del término “Fraseo” hace alusión a una forma de variante en la que la frase se expone generalmente entrecortada, modificando un tanto la Melodía en sus notas y en su figuración, pero eso sí, que resulte siempre reconocible. Esto se comprueba en el estilo “bravío” de ejecución tan propio de Pedro Laurenz y algunos otros intérpretes de la época. (Salgán, 2001)

Como expresa el autor, el lenguaje del tango permite exponer la melodía generalmente entrecortada, modificando su rítmica con el fin de lograr un resultado de la melodía siempre reconocible.

Este particular “Fraseo” puede ser una o varias veces, con su acompañamiento consiste generalmente en el antiguo llamado “Candombe” cuya descripción va a continuación o en otra combinación rítmica más complicada o cualquier otro acompañamiento elegido por el autor o el arreglador.



Figura 5

“El Marne”, Tango de Eduardo Arolas.

Tomado del acompañamiento antiguo de candombe. (Salgán, 2001)

Figura 6

El mismo tema, fraseado en arreglo de Horacio Salgán.

Tomado de la melodía es presentada por primera vez en forma entrecortada, propia de este tipo de Fraseo de tango. (Salgán, 2001)

El plan general del arreglo de un tema, es presentado con una primera parte predominantemente melódica y como contraste es agregado el fraseo en la segunda mitad. El objetivo no es mantener la misma melodía durante varias secciones, es decir, una continuidad monótona donde nunca se generara un climax en el tema.

2.2.4 Efectos de percusión

Dos efectos de percusión han sido usados desde hace mucho tiempo en el Tango. Son ellos el llamado Candombe y la Chicharra o Papel de Lija.

El Candombe, figura rítmica conocida comúnmente como tres-tres-dos, recurso muy antiguo frecuentemente usado hoy en día, consistía en

producir un sonido que sonaba como percusión. Esto se logra cuando se pulsa la cuarta cuerda “pizzicato” y la mano izquierda ubica un dedo entre la tercera y la cuarta cuerda sin apoyarse sobre ninguna de las dos sino sobre la madera del mango. Este sonido es conocido con el nombre de Tambor. Obsérvese la similitud de este ritmo con los acentos de la Milonga Campera. (Salgán, 2001, p.42)

Esta figura rítmica, es conocido con el nombre de Tambor por su forma de ejecución. Por otro lado, el género Candombe en el tango no tiene ninguna relación con el ritmo perteneciente de las comunidades negras, que a su vez conlleva el mismo nombre.



Figura 7

Efecto se usaba comúnmente sobre el siguiente esquema rítmico.

Tomado de la rítmica de Candombe, si ninguna vinculación con el Candombe perteneciente al ritmo afro. (Salgán, 2001)

Alfredo Gobbi y otros Maestros usaron este efecto con otros esquemas rítmicos, pero como dijimos, el más común es el mencionado, primeramente.

Figura 8

Fragmento de la segunda parte del tango Arrabal, compuesto en 1933 por José Pascual.

Tomado del efecto con otros esquemas rítmicos. (Salgán, 2001)

El otro efecto, llamado Chicharra o Papel de Lija consistía en frotar el taco del arco detrás del puente y su esquema rítmico era variado, aunque el más común era:



Figura 9

Esquema rítmico del efecto Chicharra o Papel Lija.

Tomado del uso simultáneo, considerado gama de elementos del tango. (Salgán, 2001)

Estos dos efectos son utilizados excepcionalmente en los instrumentos, tradicionalmente los que integran la Orquesta Típica.

2.2.4.1 Percusión libre sobre los instrumentos

Salgán manifiesta que, en su Orquesta logro que cada instrumentista golpeará libre y rítmicamente sobre su instrumento (ejemplo: en los Bandoneones, sobre los costados de los mismos; los violines, haciendo rebotar el arco sobre las cuerdas, ídem el Contrabajo, etc.) lo que en conjunto producía un efecto rítmico muy especial. Las primeras partes de los Tangos “Don Agustín Bardi” y “La llamo silbando” fueron grabadas con este efecto.

Los esquemas rítmicos más usados en el acompañamiento son los Enlaces, tiene un uso múltiple y variado en el acompañamiento de los recursos rítmicos. Este grupo de esquemas, es el más frecuente, actúa a modo de centro alrededor del cual giran y al que vuelven prácticamente todas las variantes.

Son fundamentalmente los denominados “Cuatro”, “Dos” y la “Sincopa”. La ejecución en “Cuatro” consiste en un acompañamiento que toma como base los cuatro tiempos del compás, ya sea en acordes o solamente el bajo. El “Dos” consiste en marcar el primero y el tercer tiempo del compás y la “Sincopa”, en un compás de 4/4, compuesta por una corchea, una negra y una corchea, que resuelve en la negra correspondiente al tercer tiempo del compás. (Salgán, 2001, p.46)

Empleando las palabras de Salgán, los enlaces envuelven y enriquecen las variaciones rítmicas de acompañamiento, los más fundamentales son los denominados “Cuatro”, “Dos” y la “Sincopa”.

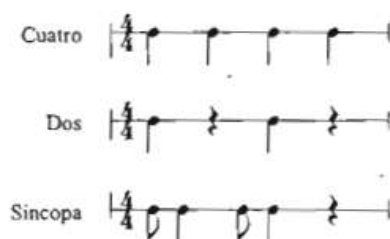


Figura 10

Esquema de los denominados Cuatro, Dos y la Sincopa.

Tomado de los recursos rítmicos de acompañamiento variado. (Salgán, 2001)

Los grupos pueden enlazarse de la siguiente manera:



Figura 11

Enlace del Cuatro a Sincopa.

Tomado de los enlaces pueden estar preparadas por un o varias notas que preceden al grupo. Se suprime el acorde y el bajo del cuarto tiempo del compás (x). (Salgán, 2001)



Figura 12

Enlace de Síncopa a Cuatro.

Tomado del enlace con preparacion de dos semicorcheas. Se le agrega un acorde y el bajo al cuarto tiempo del compás (x) (Salgán, 2001)



Figura 13

Enlace de Dos a la Síncopa.

Tomado de la marca en el primer y tercer tiempo en el primer compás, con una preparación de semicorcheas para el enlace de Síncopa. Es suficiente con las notas de preparacion de la mano izquierda (x). (Salgán, 2001)



Figura 14

Enlace de la Síncopa al Dos.

Tomado del bajo y un acorde al cuarto tiempo del compás (x). (Salgán, 2001)



Figura 15

Enlace de Dos al Cuatro.

Tomado de un acorde o el bajo a la preparación del cuarto tiempo del compás (x). (Salgán, 2001)

2.3 Modelos Rítmicos en la Guitarra

Los modelos de acompañamiento subyacentes en el arreglo de las células rítmicas, que tienen por objeto aportar movimiento utilizando la armonía vigente.

Estas células o patrones rítmicos se distribuyen entre los distintos instrumentos en esquemas predeterminados que luego pueden transformarse y elaborarse, generando así una amplia variedad de componentes. (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011)

Estas células rítmicas tienen una variedad de componentes que forman parte de los estilos tangueros, por lo que se han popularizado conformando una herramienta efectiva para el arreglador.

Entre los más utilizados podemos nombrar: marcatos, síncopas, arrastres y polirrítmias. Estas familias a su vez aportan, por transformación,

modelos como la yumba, bordoneo, 3-3-2, contratiempo, umpa-umpa, pesante, marcato en dos, etc. Característica del modelo: articula los 4 tiempos, con acento en los pulsos 1 y 3. Bajo en negras. La distribución de los distintos modelos dentro del arreglo se denomina “corte”. (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011, p.22)

Desde la posición de Mamone, las distintas células aportan modelos de transformación, es decir, la articulación en los 4 tiempos, con acento en los pulsos 1 y 3. Por otro lado, la distribución de los modelos rítmicos como el “corte” garantiza un desarrollo variado en el arreglo, con un alto porcentaje de eficacia.

2.3.1 Modelo rítmico: Marcato

Es un modelo de acompañamiento basado en la articulación de los cuatro tiempos. Este elemento se utiliza permanentemente en los arreglos, abriendo un abanico de posibilidades estéticas, su uso es muy frecuente.

Esquema gráfico:

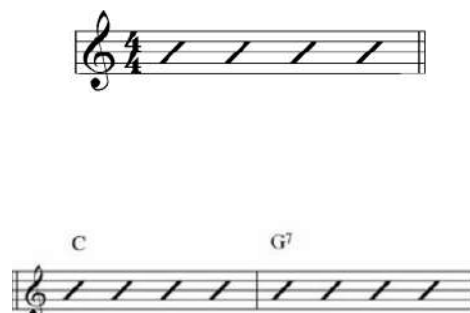


Figura 16

Articulación de los 4 tiempos.

Tomado de su característica, con acento en los pulsos 1 y 3. Bajo en negras. (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011)

Es muy importante mencionar que el marcato existió diferentes variantes de articulación a lo largo de los años. Vale destacar que estas agrupaciones evolucionaron a lo largo de su historia, lo que hace este diagrama presente una mera aproximación:

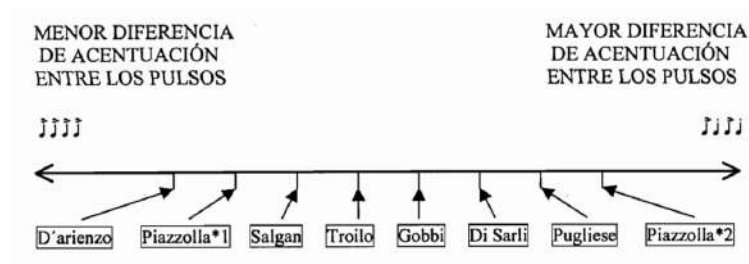


Figura 17

Esquema gráfico de las variantes de articulación de los marcatos.

Tomado de la evolución a lo largo de la historia de las distintas agrupaciones en la articulación del marcato.

2.3.2 Modelo rítmico: Síncopa

Es un sonido iniciado sobre un tiempo débil o sobre la parte débil de un tiempo, y prolongado sobre la parte fuerte del mismo, articulando sobre la segunda parte de cada tiempo (parte débil) y prolongado sobre la primera parte (parte fuerte). (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011, p.26)

Dicho con palabras de Mamone, existen dos partes de la síncopa. La primera, no tiene igual duración se denomina síncopa irregular. La segunda, las dos partes de la síncopa son de igual duración se llama síncopa regular.

La síncopa es utilizada ocasionalmente en muchos géneros musicales, y es una parte fundamental de la rítmica de estilos como el jazz y ritmos afro-americanos. Es también parte de la mayoría de la música

contemporánea, a menudo interpretada mediante la acentuación del segundo tiempo (y cuarto, si el compás es de cuatro tiempos) en instrumentos de base rítmica o armónica (bajo, batería). (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011, p.26)

Los estilos como el jazz y ritmos afro-americanos ocasionalmente utilizan la síncopa como recurso rítmico de composición, por esta razón, la síncopa esta basada en la anticipación de la armonía, generando una sensación de quiebre o salto.

Esquema gráfico:



Figura 18

Síncopa regular

Tomado de la célula rítmica de igual duración. (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011)

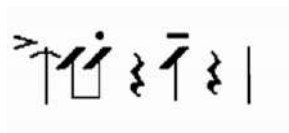


Figura 19

Síncopa irregular

Tomado de la célula rítmica de armonía anticipada, los acordes se articulan en la mitad del cuarto pulso del compás anterior.

2.3.3 Modelo Rítmico: 3+3+2

La utilización de la fórmula rítmica 3+3+2 en el tango tradicional no ha dejado presentir la importancia estructural que adquiriría en la música de Piazzolla.

Sus orígenes remontan a la fórmula 3+1.2+2, característica del tango andaluz y de la habanera del siglo XIX. Esta figura aparece en el tango y en la milonga lenta porteños hacia fines del siglo XIX, y deja sus huellas en las milongas compuestas por Piazzolla (por ejemplo, en la "Milonga del ángel"). (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011, p.30)

También llamado bordoneo, fueron heredados del folklore pampeano, rescatados de especies como la milonga campera y la milonga corralera. Este recurso tan característico del tango, Piazzolla deja huellas en sus milongas compuestas.

Ya las primeras grabaciones de tangos y milongas a principios del siglo XX revelan la ambigüedad de fórmula 3+1.2+2, sea porque los guitarristas marcan con un acento dinámico la cuarta (o también la séptima corchea), sea que la ligan a la negra siguiente o a la quinta corchea obteniendo así la figura asimétrica en cuestión (3+3+2). (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011, p.30)

Como plantea el autor, la fórmula 3+3+2 revela ambigüedad en su célula rítmica, por lo que adquirió derecho de ciudadanía en el tango porteño desde mediados de los años veinte. Desde otro ángulo, el nombre bordonear alude al toque de la cuarta, quinta y sexta cuerda de la guitarra exponiendo el bordoneo tradicional de la milonga campera.

Esquema gráfico:



Figura 20

Ritmo asimétrico.

Tomado del bajo por milonga, se basa en la acentuación de un grupo de 8 corcheas cada 3+3+2. (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011)



Figura 21

Bordoneo tradicional de la milonga.

Tomado del acompañamiento en secciones flemáticos.

2.3.4 Modelo Rítmico: Contratiempo

Sonido métrico que ocurre por la desaparición de silencios en las partes del compás (o del tiempo) normalmente acentuadas que alternan con sonidos que

se presentan en las partes no acentuadas. (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011, p.34)

Citando al autor, la no prolongación del sonido sobre un tiempo o subdivisión del tiempo fuerte, es lo que diferencia al contratiempo de la síncopa no acentuada, generando la desaparición de silencios en partes del compás.

Esquema gráfico:



Figura 22

Contratiempo de la síncopa.

Tomado de los sonidos alternos con acentuaciones y silencios en distintas partes del compás. (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011)

2.3.5 Vals

El vals (galicismo de valse) es un elegante baile musical a ritmo lento, originario del Tirol (Austria) por el siglo XII. El vals conquistó su rango de nobleza durante los años 1760 en Viena, y se expandió rápidamente por otros países. La palabra vals nació en el siglo XVIII viene de "walzen" (girar en alemán), cuando el vals se introdujo en la ópera y en el ballet. (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011, p.42)

Tal como se menciona, el vals procede del germanismo Walzer, término que proviene del alemán, es una danza elegante con ritmo lento que conquistó su rango de nobleza en Viena, expandiéndose rápidamente a otros países.

En su origen tenía un movimiento lento, aunque, en la actualidad, se ha convertido en una danza de ritmo vivo y rápido. Su característica más significativa es que sus compases son de 3/4. En el compás del vals, el primer tiempo siempre es considerado como el tiempo fuerte (F), y los otros dos son débiles (d). (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011, p.42)

Así, el patrón es "F, d, d", se relaciona con música clásica de grandes compositores como Frédéric Chopin con las características principales muy significativas del género como el Vals del Minuto.

Podemos decir con exactitud que tanto estos compositores como otros muchos, han llegado a formar una música que ha participado en el desarrollo artístico, tan importante para los humanos. Se conocen, por ejemplo, de Tchaikovsky piezas tan famosas como el Vals de "El cascanueces", el Vals de "La bella durmiente" o el Vals de "El lago de los cisnes", del mismo modo que habremos oído piezas de Strauss tales como "Sangre Vienesa", el "Vals de los Novios" o el "Vals del Emperador". (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011, p.42)

Además, el vals sólo es una forma musical y puede estar en cualquier estilo, con características que difieren en cada caso, en Latinoamérica existen diversas variantes como el vals peruano, vals venezolano, el vals colombiano, el vals brasileño y el vals ecuatoriano.

Mamone también destaca las variantes más representativas del vals como:

El vals vienés con este nombre se conoce la danza de pasos rápidos, en un tempo que comprende entre 110 y 180 intervalos por minuto. Existen también versiones lentas (tempo de 60 a 80) denominados vals inglés o Boston.

El vals francés o valse musette es una danza popular típica de París, que surgió en los valeses musette.

El vals tango se denomina así a la danza argentina que se baila en tres tiempos; a esta música se le llama también tango vals o vals criollo argentino.

Los valeses criollos se inspiran generalmente en temas amorosos (“Alma, Corazón y Vida”, “Romance de Barrio”, “Desde el alma”, etc.), de nostalgia urbana (“Caserón de tejas”, “Palomita Blanca”), de la idiosincrasia limeña en el caso del Vals Peruano (“La Flor de la Canela”, “Si Lima pudiera hablar”, “Romance en la Parada”) y de temas patrióticos y regionales. (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011, p.42)

Las diferentes variantes del vals, son músicas y danzas tradicionales que comprende asimismo la forma binaria, ternaria, rondón y rock manteniendo el patrón rítmico en el tiempo fuerte y débil.

Esquema gráfico:

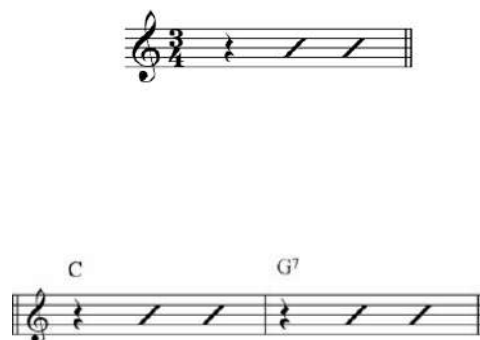


Figura 23

Ritmo del Vals Criollo.

Tomado de los Insparados en temas amorosos, con rítmica ternaria. (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011)

2.3.6 Milonga

La milonga es género musical folclórico rioplatense, típico de Argentina, Uruguay y de Río Grande del Sur, proveniente de la cultura gauchesca. Se presenta en dos modalidades, la milonga campera o sureña, forma original de la milonga, y la milonga ciudadana, forma tardía creada en 1931 por Sebastián Piana con "Milonga sentimental". Está emparentado con el candombe, el tango y la habanera. (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011, p.48)

La milonga es proveniente del sur de Brasil (que se deriva de Bantú Molunga) era un ciclo que se repetía para acompañar las payadas durante las guerras civiles brasileñas en la mitad del siglo XIX. Más tarde, entra en contacto con folclor típico de Argentina y Uruguay, presentando dos modalidades la milonga campera, forma original de la milonga y milonga ciudadana.

“La milonga (milonga campera) es incierto y discutido. Se sabe, sin embargo, que contiene elementos afro en su constitución rítmica e influencias de danzas criollas y europeas llegadas al Río de la Plata (Buenos Aires y Montevideo) a través de varias vías, principalmente de Perú, España, Brasil y Cuba” (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011).

En esta época el género viajaba de América a Europa, sufriendo transformaciones y adaptaciones en cada región. Por esta razón, existe semejanzas con otros ritmos como la chamarrita, el choro, el candombe y la habanera.

Se presume que aportó elementos al tango, que luego tomó la forma original de la milonga como subgénero propio. Coexistió con la habanera, pero reinó en ambientes sociales de clases bajas. Por eso, incluso se la ha llamado la habanera de los pobres. Existe también una antigua variante uruguaya, aparentemente exclusiva de la ciudad de Montevideo, llamada Milongón. (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011, p.48)

La milonga y la habanera como subgénero coexistió en la clase baja, también denominada habanera de los pobres. En cambio, en la ciudad de Montevideo

surgió la variante uruguaya denominada Milongón, exclusiva de las clases sociales altas.

Por otro lado, la Milonga ciudadana apareció como un subgénero tardío de la milonga, al ser creada en 1931 por Sebastián Piana (música) y Homero Manzi (letra) con "Milonga sentimental". Es más ligera que la milonga campera.

A Diferencias con el tango, tanto la milonga como el tango están en compás de 4/4, las 8 corcheas de la milonga están distribuidas en 3+3+2 (dos negras con puntillo seguidas de una negra).

Las campanas del 3+3+2 también llamado corte candombe, formo parte del arsenal de la polirritmias de la milonga surgiendo un ritmoailable para compartir la emoción del momento inspirado.

Esquema gráfico:

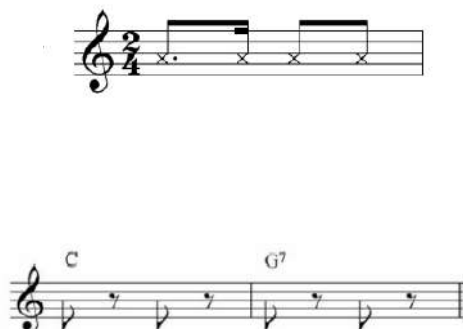


Figura 24

Rítmica Milonguera.

Tomado de las corcheas distribuidas a lo largo del compás en 3+3+2 (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011)

The figure displays ten musical staves, each representing a different style of Milonga. Each staff is written in 2/4 time and includes a tempo or performance instruction. The styles and their characteristics are as follows:

- Milonga corralera:** Tempo: *Allto.* (Alto). Features a triplet of eighth notes marked with an accent (>) and a 'c.1' (crescendo) marking.
- Milonga fogonera:** Tempo: *Poco allto.* (Poco alto).
- Milongón (Argentina):** Tempo: *Allegretto*.
- Milonga Uruguaya:** Tempo: *Moderato*.
- Milonga Campera lenta "A":** Tempo: *Andante*.
- Milonga Campera lenta "B" (con bordoneo):** Tempo: *Andante*. Features a triplet of eighth notes and a 'c.2' (crescendo) marking.
- Milonga fronteriza:** Tempo: *Allegretto*.
- Variante:** Tempo: *Allegretto*.
- Variante:** Tempo: *Como un trote* (Como un trote).
- Variante:** Tempo: *Allto.* (Alto).

Figura 25

Variantes de Milonga en Guitarra.

Tomado de las recopiladas por Roberto Selles en la Historia de la Milonga. (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011)

2.3.7 Candombe

El candombe es un género musical que tiene sus raíces en el África bantú y es propio de Uruguay, Argentina y Brasil. El candombe uruguayo es el más practicado y difundido internacionalmente y ha sido reconocido por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011)

El candombe argentino puede encontrarse, en menor medida y en forma focalizada, en las ciudades de Buenos Aires, Santa Fe, Paraná, Corrientes, y en Brasil en la zona de Minas Gerais. Originado a partir de influencias de música africana, fue desarrollándose en ambas orillas del Río de la Plata debido a la gran afluencia de negros esclavos durante la época colonial y hasta bien entrado el siglo XIX, ya con la forma republicana en vida en ambas orillas. (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011, p.48)

De origen afrouruguayo, el candombe es una manifestación cultural originada a partir de la llegada de los esclavos, consituyendo una fusión de rasgos musicales, religiosos y de ndanza en diversas tribus afro presente en el Río de la Plata.

Con el correr del siglo XX el candombe uruguayo fue dejando paulatinamente de ser una característica exclusiva de los afrouruguayos para pasar a ser un rasgo de identidad de la cultura uruguaya.

3 Postulación de variables para el análisis

Para el desarrollo de la investigación se considera las siguientes variables para su análisis: lenguaje de Roberto Grela, sus frases comunes y los arreglos para guitarra dúo.

3.1 Repertorio de frases de Roberto Grela

El repertorio escogido para esta investigación recoge material específico en las distintas participaciones del artista. Para analizar el lenguaje de Roberto Grela se desarrolló el marco teórico que plantea el libro Armonía Funcional de Claudio Gabis, para el respectivo orden armónico. Como menciona el autor en libro, el orden de conceptos es facilitar la comprensión de las funciones armónicas.

3.1.1 A San Telmo

Este corte aparece en algunos de los temas recopilatorios de los arreglos de Roberto Grela. La versión del tema que se usó para esta investigación aparece en el disco **Tango Classics 325: A San Telmo**, audio extraído de los discos de vinilo del sello Serie D.M. Difusión Musical. Los músicos que intervinieron en esta grabación fueron: Roberto Grela y su conjunto de guitarras.

minuto 0:20 A San Telmo Frase 1 Roberto Grela

Guitarra

G#m7 C#7 F#

The image shows a musical score for a guitar solo. It is titled 'A San Telmo Frase 1' and is attributed to Roberto Grela. The score is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. It starts at the 0:20 mark. The first three measures are marked with chords G#m7, C#7, and F#. The melody consists of quarter notes in the first three measures, followed by a half note in the fourth measure, and then a series of eighth notes in the fifth measure. The notation is in treble clef.

Figura 1. A San Telmo frase 1

Análisis Armónico. - Este arreglo de Grela está la tonalidad de **Si Menor**. Su forma es **ABC** de 45 compases.

Los compases aquí transcritos, corresponden al acompañamiento de guitarra (minuto 0:20). En el primer compás claramente tenemos una cadencia (ii – V7), donde **Sol sostenido menor siete** (ii) y **Do sostenido dominante** (V7), resuelve hacia el segundo compás al cuarto grado de la tonalidad **F#**.

minuto 0:20

A San Telmo Frase 1

Roberto Grela

Guitarra

G#m7 C#7 F#

1 5 5 1
(b)

Figura 2. A San Telmo frase 1

Análisis Melódico. – Esta es una parada en el segundo compás, la guitarra delinea la armonía propuesta tocando la raíz del acorde de **F sostenido**, seguida por la cuarta sostenida y la quinta justa del mismo acorde.

minuto 0:38

A San Telmo Frase 2

Roberto Grela

Guitarra

F#m7b5 B7 F#dim7 Em

Figura 3. A San Telmo frase 2

Análisis Armónico. - Esta frase corresponde al final de la sección **A**, específicamente al minuto (0:38).

El primer acorde es **F sostenido semidisminuido (ii)** forma parte de la cadencia **ii – V7**. El siguiente compás alberga al acorde **Si dominante (V/IV)** y el acorde **Fa sostenido disminuido siete**, que cumple la función de dominante que resuelve de forma descendente al siguiente compás con el acorde de **Mi menor**.

minuto 0:38 A San Telmo Frase 2 Roberto Grela

F#m7b5 B7 F#dim7 Em

Guitarra

3 5 3 9 5 3 5 4 6 1 5 4 1
(b) (b) (b) (b) (b)

Figura 4. A San Telmo frase 2

Análisis Melódico. – El discurso melódico presenta una sencilla figura con una nota de apoyatura que corresponden a la tercera menor del acorde, seguido de corcheas descendentes en las cuales están presentes: la quinta justa, la tercera menor cromática a la novena bemol. Para el siguiente compás aparecen la quinta, la tercera mayor, la quinta nuevamente y la cuarta. Finalmente llegar hasta el último acorde donde aparecen la sexta natural, la raíz, la quinta bemol, y la cuarta justa. En el último compás surge la raíz del acorde de **Mi menor**.

minuto 1:10

A San Telmo Frase 3

Roberto Grela

Guitarra

The image shows a musical score for guitar in 4/4 time. It features three measures. The first measure is labeled 'Bm' and contains a quarter rest followed by a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The second measure is labeled 'A#dim7' and contains a quarter rest followed by a descending eighth-note arpeggio: A#4, G4, F4, E4. The third measure is labeled 'Bm' and contains a quarter rest followed by a descending eighth-note arpeggio: B4, A4, G4, F4. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Figura 5. A San Telmo frase 3

Análisis Armónico. – Esta frase corresponde a los últimos compases de la sección **C** antes de la reexposición del tema. Específicamente en el (minuto 1:10)

El primer compás es un **Si menor (i)**, este acorde cumple la función de subdominante, lo que crea una pequeña sensación de resolución hacia el siguiente movimiento. El siguiente compás es un **La sostenido disminuido** que cumple la función de dominante, que resolverá al acorde de **Si menor**.

minuto 1:10

A San Telmo Frase 3

Roberto Grela

Guitarra

This image is identical to Figure 5 but includes guitar fingering below the notes. The first measure (Bm) has fingering 5 (b), 3 (b), 1 (b), 6 (b), 5 (b), 3 (b), 1 (b). The second measure (A#dim7) has fingering 1 (b), 3 (b), 7 (b), 6 (b). The third measure (Bm) has fingering 1 (b), 3 (b), 6 (b), 5 (b). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Figura 6. A San Telmo frase 3

Análisis Melódico. – Esta frase tiene un concepto bastante claro, juega mucho con la sonoridad de pasos de cada acorde. La melodía empieza con un silencio de corchea, seguida del arpeggio descendente de la quinta justa, la tercera menor y la raíz. Luego surge un cromatismo que corresponde a la sexta natural, avanza con el mismo arpeggio descendente. En el siguiente compás tenemos el arpeggio

que suena la raíz, la tercera menor y la séptima bemol en negras ascendentes, la última negra del mismo compás corresponde a la sexta bemol. La siguiente frase contiene la raíz, la tercera menor y la sexta natural, en negras ascendentes, tomando en cuenta la última negra del compás que corresponde a la quinta justa del acorde.

3.1.2 Gallo Ciego

Este corte igualmente aparecen en algunos de los temas recopilatorios de los arreglos de Roberto Grela. La versión del tema que se usó para esta investigación aparece en el disco **Tango Classics 325: A San Telmo**, audio extraído de los discos de vinilo del sello Serie D.M. Difusión Musical. Los músicos que intervinieron en esta grabación fueron: Roberto Grela y su conjunto de guitarras.

The image shows a musical score for guitar. The title is 'Gallo Ciego Frase 1' and the composer is Roberto Grela. The score is in 4/4 time and starts at 0:01. The key signature has one sharp (F#). The melody is written on a single staff with a treble clef. The notes are: F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). There are three chords marked: F#7 above the first measure, Bm above the second measure, and F#7 above the third measure. The notes are grouped into pairs of eighth notes. There are accents (>) under the first note of each pair in every measure.

Figura 7. Gallo Ciego frase 1

Análisis Armónico. - Este arreglo de Grela sugiere la tonalidad de **Si Menor**. Su forma es ternaria, es decir, **ABC**, con la reexposición de tema con variación de la sección **C** y la sección **A** para finalizar propone una ampliación del tempo progresivo en el tema, consta de 73 compases.

Frase extraída del inicio del tema (minuto 0.01) corresponden a una sincopa anticipada. En el primer compás tenemos **F sostenido dominante (V7)**, resuelve

al siguiente compás **Si menor** (i). Los compases realizan el mismo movimiento armónico.

Gallo Ciego Frase 1

minuto 0:01 Roberto Grela

Guitarra

$\overset{F\#7}{\underset{\text{3 7}}{\text{b7 b9}}} \quad \overset{\text{Bm}}{\underset{\text{3 7}}{\text{b7 b9}}} \quad \overset{\text{Bm}}{\underset{\text{3 7}}{\text{b7 b9}}} \quad \overset{F\#7}{\underset{\text{1 3}}{\text{b3 b6}}} \quad \overset{\text{Bm}}{\underset{\text{1 3}}{\text{b3 b6}}} \quad \overset{\text{Bm}}{\underset{\text{1 3}}{\text{b3 b6}}} \quad \overset{F\#7}{\underset{\text{3 7}}{\text{b7 b9}}} \quad \overset{\text{Bm}}{\underset{\text{3 7}}{\text{b7 b9}}} \quad \overset{\text{Bm}}{\underset{\text{3 7}}{\text{b7 b9}}}$

1 1 1 5 5 5 1 1 1

Figura 8. Gallo Ciego frase 1

Análisis Melódico. – La primera corchea corresponden a la tercera mayor, séptima bemol y raíz, seguida de una negra que sugiere tocar la séptima bemol y la novena bemol. La sincopa sugiere la repetición de lo ya mencionado. En el segundo compás con la misma idea corresponden a la primera corchea la raíz, la tercera menor y la quinta justa, seguido de la tercera menor y la sexta bemol del acorde. Esta frase complementa el sostén armónico del ejecutante, permitiendo dar un sonido más tanguero.

Gallo Ciego Frase 2

minuto 0:07 Roberto Grela

Guitarra

$\overset{\text{Bm}}{\text{#}} \quad \overset{\text{Bm}}{\text{#}} \quad \overset{\text{Bm}}{\text{#}} \quad \overset{\text{Bm}}{\text{#}} \quad \overset{\text{Bm}}{\text{#}} \quad \overset{\text{Bm}}{\text{#}} \quad \overset{\text{Bm}}{\text{#}} \quad \overset{\text{Bm}}{\text{#}} \quad \overset{\text{Bm}}{\text{#}} \quad \overset{\text{Bm}}{\text{#}}$

Figura 9. Gallo Ciego frase 2

Análisis Armónico. – Esta frase es muy conocida en las distintas interpretaciones de Roberto Grela, extraída de la parte **A** del tema (minuto 0.07). En este compás comprende una parada en **Si menor** (I).

Gallo Ciego Frase 2

minuto 0:07 Roberto Grela

Guitarra

7 1 5 b3 #4 5 4 b3 9

Figura 10. Gallo Ciego frase 2

Análisis Melódico. – En esta frase podemos evidenciar nuevas técnicas en la frase como lo son el marcato y staccato con la técnica estándar del palm muting.

“Horacio Ferrer menciona a Roberto Grela como un artista de sensibilidad exquisita y rara capacidad musical, él asimiló a su instrumento el fraseo brillante y ligado de la tradición bandoneonista” (Ferrer, 1959).

En este compás, comienza con un silencio de corchea, seguido una figura descendente desde un intervalo de segunda menor entre la raíz y la séptima sostenida, sucesivamente la quinta justa y tercera menor. Por último, tenemos la misma figura descendente con un intervalo de segunda menor entre la cuarta sostenida y la quinta justa, sucesivamente de la cuarta natural, la tercera menor y la novena natural. este efecto de inestabilidad armónica permite al solista buscar una sensación de tensión.

Gallo Ciego Frase 3

minuto 0:50 Roberto Grela

Guitarra

A7 G F# Em D

Figura 11. Gallo Ciego frase 3

Análisis Armónico. – Frase extraída del (minuto 0.50) en el acompañamiento de la guitarra melódica. Esta frase empieza con diferentes calidades de acordes, estos corresponden a la escala menor natural de **Si menor**, avanzan por la calidad misma de la escala, es decir, **La dominante (bIII)**, **Sol mayor (bVI)**, **Fa sostenido menor (V)**, **Mi menor (IV)** y **Re mayor (bIII)**. Este fenómeno es muy recurrente en los arreglos de Roberto Grela ya que el intérprete considera intercambiables estas calidades de acordes.

Gallo Ciego Frase 3

minuto 0:50 Roberto Grela

A7 G F# Em D

Guitarra

1 6 7 5 6 4 5 3

Figura 12. Gallo Ciego frase 3

Análisis Melódico. – La primera frase corresponde al acompañamiento armónico en negras. Para el segundo compás, la frase melódica es en corcheas con la especificación de staccato, en este movimiento suenan la raíz, la sexta natural, la séptima natural y la quinta justa. Para las cuatro últimas corcheas del compás, corresponden a la reexposición de la sexta natural, la cuarta justa, la quinta justa y la tercera mayor del acorde **Re mayor** del compás.

3.1.3 Palomita Blanca

Este corte es una parada que utiliza mucho Roberto Grela en sus arreglos e interpretaciones. La versión del tema que se usó para esta investigación aparece en el disco **Aníbal Troilo y Roberto Grela – Con Bandoneón y Guitarra** publicado en el año de 1958, audio extraído de los discos de vinilo del sello T.K. Los músicos que intervinieron en esta grabación fueron: Aníbal Troilo y Roberto Grela.

Palomita Blanca Frase 1

minuto 0:28 Roberto Grela

Guitarra

Figura 13. Palomita Blanca frase 1

Análisis Armónico. - Este arreglo de Troilo y Grela sugiere la tonalidad de **Re Menor**. Su forma empieza con una **Introducción**, con una de las características principales de las distintas interpretaciones de Roberto. **Ad libitum**, es una expresión musical que significa interpretar la melodía a placer o voluntad del ejecutante. Con respecto de forma siguiente es **ABABCD**. Propone una ampliación del tempo progresivo en el tema, consta de 137 compases.

Esta frase es, extraída del inicio del tema (minuto 0.28). En los cuatro compases comprende la misma armonía, **La dominante (V/II)**. Esta parada es usada en la gran mayoría del tema.

Palomita Blanca Frase 1

minuto 0:28 Roberto Grela

Guitarra

Figura 14. Palomita Blanca frase 1

Análisis Melódico. – Esta sencilla pero eficiente frase de Grela juega con pocas notas de la escala de **La dominante Mixolidio**. En una sencilla figura de corcha ascendente se puede notar la aparición de la raíz, la tercera mayor, la quinta

justa, la séptima bemol y la novena natural. Para la última corchea de compás anterior una octava arriba aparecen, la raíz, la tercera mayor, la quinta justa, la séptima bemol y la novena natural. Para el último compás aparecen una figura rítmica de corcheas donde delinea la raíz, la tercera mayor, la quinta justa, la séptima bemol y la raíz de la siguiente octava.

Al ser un tema con un esquema sencillo, Grela en su interpretación complementa sus frases con un carácter jazzista.

Palomita Blanca Frase 2

minuto 0:54 Roberto Grela

Guitarra

Figura 15. Palomita Blanca frase 2

Análisis Armónico. – Esta frase pertenece a los dos últimos compases de la introducción de la interpretación de Roberto Grela, extraída del tema (minuto 0.54). En este compás comprende una parada en **Sol sostenido disminuido**, sustituyendo al **Re menor**.

Surge una línea melódica que se mueve sobre cada acorde. Esta línea repetitiva se mueve siempre cromáticamente de **Si bemol dominante (V/II)**, **La dominante (V)**, acorde que cumple una función de subdominante dándole una sensación de reposo a la armonía antes de pasar finalmente al **Sol sostenido disminuido**, surgiendo un intercambio modal del primer grado de **Re menor**.

Análisis Melódico. – En esta frase emblemática podemos evidenciar una *line cliché*. En el primer compás comprenden la raíz, la tercera mayor, la quinta justa y la séptima bemol resaltando una línea melódica cromática de cada acorde. Para el segundo compás marcan una blanca con punto el acorde disminuido, es decir, la raíz, la tercera menor, la quinta bemol y la séptima doble bemol.

Palomita Blanca Frase 3

minuto 0:56 Roberto Grela

A 7/E A 7 Dm Dm/C

Guitarra

Figura 16. Palomita Blanca frase 3

Análisis Armónico. – Esta frase proviene de la parte **A** del tema (minuto 0.56). El primer compás es claramente la primera inversión de un **V7**. Para el siguiente compás el acorde **La dominante** y es el quinto grado de la tonalidad de **Re menor (I)**. Finalmente, la armonía resuelve al primer grado de la tonalidad.

Palomita Blanca Frase 3

minuto 0:56 Roberto Grela

A 7/E A 7 Dm Dm/C

Guitarra

Figura 17. Palomita Blanca frase 3

Análisis Melódico. – En esta frase se puede evidenciar la misma figuración rítmica de dos corcheas y una blanca. En el primer compás de esta frase aparecen la cuarta justa, la tercera mayor y nuevamente la tercera mayor. Para el segundo compás marca la tercera menor, la raíz y nuevamente la raíz de dominante. Para el siguiente compás aparecen la tercera menor, y la raíz dos veces. Para finalizar en el último compás aparece la raíz, la quinta justa y nuevamente la quinta justa. Esta figuración rítmica y melódica sencilla, forma parte de adornos implementados por Grela, para enriquecer el acompañamiento.

Palomita Blanca Frase 4

minuto 1:02 Roberto Grela

Guitarra

Figura 18. Palomita Blanca frase 4

Análisis Armónico. – Esta frase tiene el mismo círculo armónico que la frase 3 antes analizada. Para finalizar el último compás cambia con el acorde de **Sol menor seis (iv)**, el cuarto grado de la tonalidad de **Re menor**.

Palomita Blanca Frase 4

minuto 1:02 Roberto Grela

Guitarra

Figura 18. Palomita Blanca frase 4

Análisis Melódico. – El discurso melódico de Grela arranca con una figuración de corcheas descendentes donde aparecen la séptima bemol, la quinta justa, la tercera mayor y la raíz. En el siguiente compás, la melodía delinea la novena bemol, la raíz, la séptima mayor, la raíz, la quinta justa y la raíz nuevamente. En el tercer compás marcan la cuarta justa, la tercera menor y la novena natural, configuración de corchea. Para el siguiente compás aparecen la raíz, la séptima natural y séptima bemol. En el penúltimo compás sobre el acorde de **Re menor**, la melodía marca la sexta natural, la quinta justa y la cuarta sostenida. Para el último compás una figura de blanca con punto marca el acorde de raíz, sexta bemol y tercera menor.

3.1.4 El Choclo

Esta pieza sale a la luz en el año de 1979, forma parte del disco de Roberto Grela - **Las Nuevas Creaciones**, audio extraído de los discos de vinilo del sello Microfon. El músico que intervino en esta grabación fue: Roberto Grela. El arreglo de este tema, tiene la estructura típica del Tango, con distintas variaciones rítmicas, melódicas y armónicas de la canción, creando una pieza excepcional para la época.

El Choclo Frase I

minuto 0:50 Roberto Grela

Gm7 C7 Fmaj7/A Abdim Gm7 C7 Fdim F

Guitarra

Figura 19. El Choclo frase 1

Análisis Armónico. – Originalmente fue compuesta por Ángel Villoldo y Enrique Santos Discépolo, con arreglos de Roberto Grela. Un tema con estructura ternaria **ABC** donde se presentan la melodía principal. Usualmente se repite toda la estructura con distintas variaciones de la melodía principal. Para finalizar se expone el tema nuevamente (**A**) para concluir el tema.

Esta frase proviene de la parte **B** del tema (minuto 0.50). El primer compás tiene una cadencia **ii – v**, tiene un acorde de **Sol menor (II)**, en el mismo compás está el **Do dominante (V)**, este resuelve al segundo compás por un movimiento de cuarta descendente hacia el **Fa mayor (I)** en primera inversión, para terminar el compás aparece un **La bemol disminuido**, que cumple la función de dominante. En el tercer compás existe la misma cadencia **ii – v** que resuelve al acorde de

Fa sostenido disminuido que resuelve al acorde de la misma tónica, es decir, **Fa mayor (I)**.

El Choclo Frase 1

minuto 0:50 Roberto Grela

Gm7 C7 Fmaj7/A Abdim Gm7 C7 Fdim F

Guitarra

1 7 3 5 1 7 3 5 3 1 5 7 1 6 9 4 1 7 3 5 1 3 7 1 1 4 6
 b b b b b b b b #

Figura 20. El Choclo frase 1

Análisis Melódico. – Esta frase es un claro ejemplo de un acompañamiento que se mueve en cadencias y sustitutos tritonales. En todo el pasaje de la frase presenta la misma figuración rítmica, en semicorcheas. En el primer compás la frase de semicorcheas ascendente empieza con la raíz, la séptima bemol, la tercera menor y la quinta justa. Luego llega la raíz del siguiente acorde, la séptima bemol, la tercera mayor y la quinta justa. En el siguiente compás aparecen la tercera mayor, la raíz, la quinta justa y la séptima natural, seguido de la raíz del siguiente acorde, la sexta natural, la novena bemol y la cuarta justa, muy característico de un acorde disminuido. En el tercer compás tenemos la misma cadencia del primer compás. Para el último compás hay un movimiento de la raíz del acorde, la cuarta aumentada y la sexta natural, finalizando el pasaje en el acorde de Fa mayor.

3.1.5 Abuelita Dominga

Este arreglo de la Milonga Candombe fue compuesto por Enrique Maciel con letra de Héctor Blomberg. Forma parte del disco de Roberto Grela – **Las Cuerdas De Mi Guitarra**, audio extraído de los discos de vinilo del sello T.K. Los

músicos que intervinieron en esta grabación fueron: Roberto Grela y su conjunto de guitarras.

Es un tema sencillo con una forma **ABABC**, donde se presentan la melodía principal. Se presenta la reexposición de toda la estructura de la pieza, finalizando con la sección **C**.

Abuelita Dominga Frase 1

minuto 0:20 Roberto Grela

C C G7 Dm C#dim Cmaj7

Guitarra

The image shows a musical score for guitar in 2/4 time. The melody consists of six measures. The first two measures are in the key of C major, the third is in G7, the fourth is in D minor, the fifth is in C# diminished, and the sixth is in C major 7. The notes are: M1: C4, E4, G4; M2: A4, B4, C5; M3: G4, A4, B4, C5; M4: D4, E4, F4, G4; M5: A4, B4, C5, D5; M6: E4, G4, B4, C5.

Figura 21. Abuelita Dominga frase 1

Análisis Armónico. – Esta frase proviene de la parte **A** del tema (minuto 0.20). En el primer y segundo compás presenta el primer grado de la tonalidad **Do mayor (I)**. En el siguiente compás aparece el quinto grado mixolidio, **Sol dominante (V)** este resuelve con un movimiento de cuarta descendente al **Re menor (ii)**, para terminar el compás aparece un **Do sostenido disminuido** que cumple la función de dominante. En el último compás el anterior acorde resuelve al primer grado de la tonalidad **Do mayor siete (I)**.

Abuelita Dominga Frase 1

minuto 0:20 Roberto Grela

C C G7 Dm C#dim Cmaj7

Guitarra

The image shows the same musical score as Figure 21, but with guitar fingerings indicated below the notes. The fingerings are: M1: 1 5 6 7; M2: 1 7 6 5 4 3 2 1; M3: 3 1 7 1 9 1 7 1; M4: 1 4 3 4; M5: 9 4 4 4; M6: 3. There are also two sharp symbols (#) under the notes in the fifth measure.

Figura 22. Abuelita Dominga frase 1

Análisis Melódico. – El discurso melódico de Grela arranca con una figuración de corcheas empiezan con la raíz, la quinta justa, la sexta menor y la séptima natural. En el siguiente compás surge una nueva figuración de semicorcheas descendentes donde aparecen la raíz, la séptima natural, la sexta natural, la quinta justa, la cuarta justa, la tercera mayor, la segunda mayor y la raíz, se observa la escala mayor de **Do mayor (I)**. En el tercer compás marca la tercera mayor, la raíz, la séptima mayor, la raíz nuevamente, la segunda mayor, la raíz de nuevo, la séptima mayor y la raíz. Para el siguiente compás para el acorde de **Re menor** marca la raíz, la cuarta justa, la tercera menor y la cuarta justa nuevamente. Luego para el acorde de **Do sostenido** aparecen la novena sostenida, la cuarta sostenida, la cuarta justa y la cuarta sostenida nuevamente. Para el último compás hay un movimiento sencillo de la raíz del acorde. Esta frase es muy notoria la repetición de varios intervalos, dando una sonoridad melódica al arreglo.

Abuelita Dominga Frase 2

minuto 0:58 Roberto Grela

Am/C Am E7 E7 Am

Guitarra

Figura 23. Abuelita Dominga frase 2

Análisis Armónico. – Esta frase proviene de la parte **B** del tema (minuto 0.58)

El primer compás presenta la tonalidad del tema en primera inversión, es decir, el acorde de **La menor (i)**, seguido del mismo acorde. En el tercer y cuarto compás se evidencia el acorde **Mi dominante (v)**, con la resolución en siguiente compás en el acorde **La menor (i)**.

Abuelita Dominga Frase 2

minuto 0:58 Roberto Grela

Am/C Am E7 E7 Am

Guitarra

5 #4 5 b3 9 b3 b7 6 b7 b9 1 b9 5 #4 5
b3 9 b3 1 7 1 5 #4 5 b7 6 b7 b3 9 b3

Figura 24. Abuelita Dominga frase 2

Análisis Melódico. – Esta sencilla frase fue escogida justamente para brindar contraste con las acrobáticas líneas antes analizadas. Esta eficiente melodía no representa ninguna dificultad en su ejecución ya que su figuración no va más allá de dos semicorcheas y una negra. En el primer compás con intervalos de tercera mayor existe un silencio de corchea seguido de un intervalo entre la tercera menor y la quinta justa, la novena natural y la cuarta aumentada, nuevamente la repetición del intervalo de la tercera menor y la quinta justa. Para el siguiente compás surge el silencio de corchea con el intervalo de tercera menor donde aparecen la raíz y tercera menor, la séptima natural y la novena natural, la raíz y la tercera menor nuevamente. En el siguiente compás se mantiene la figuración y el intervalo es una tercera menor donde se presenta la quinta justa y la séptima bemol, la cuarta aumentada y la sexta natural, la quinta justa y la séptima bemol de nuevo. En el cuarto compás presenta un intervalo de tercera mayor empezando con la séptima bemol y la novena bemol, la sexta natural y la raíz, la séptima bemol y la novena bemol. Para el último compás el solista utiliza la misma frase del inicio para finalizar el adorno melódico expuesto.

Abuelita Dominga Frase 3

minuto 1:04 Roberto Grela

C Dm C/E G7 C

Guitarra

Figura 25. Abuelita Dominga frase 3

Análisis Armónico. – Esta frase se encuentra en seguida del anterior análisis, se puede evidenciar el manejo de staccato. Por otro lado, esta proviene del penúltimo compás de la parte **B** del tema (minuto 1.04). En el primer compás descansa sobre el acorde de **Do mayor(III)** y **Re menor (IV)**. En el siguiente compás alberga al acorde **Do** en primera inversión seguido de **Sol dominante (V/V)** que resuelve de forma descendente por distancia de una cuarta en el siguiente compás. **Do mayor** que es interpretado como el quinto grado de la tonalidad.

Abuelita Dominga Frase 3

minuto 1:04 Roberto Grela

Guitarra

1 5 b6 5 #4 3 7 5 1

Figura 26. Abuelita Dominga frase 3

Análisis Melódico. – El discurso melódico de Grela arrancha con una figuración de corcheas en staccato con la técnica estándar del palm muting. En el primer compás presente un **Do mayor** marca la raíz y la quinta justa seguido del acorde de **Re menor**, con intervalo de segunda menor aparecen la sexta menor y sexta mayor, consecutivo de la quinta justa. En el siguiente compás con el mismo intervalo anterior marca la cuarta sostenida y la quinta justa, sucesivo de la tercera mayor. Para finalizar el compás con un intervalo de segunda mayor denota la séptima mayor y la raíz del acorde, consecuente de la quinta justa. El último compás es un claro quinta grado de la tonalidad donde finaliza en la raíz.

3.1.6 Allá en el bajo

Este arreglo fue por compuesto Agustín Magaldi y Pedro Noda. Forma parte del disco de Roberto Grela – **La Guitarra del Tango**, audio extraído de los discos de vinilo del sello Melopea. Los músicos que intervinieron en esta grabación fueron: Roberto Grela y su conjunto de guitarras.

Es un tema sencillo con una forma **ABAB**, donde se presentan la melodía principal. Se presenta la repetición de toda la estructura de la pieza, finalizando con la dinámica realentando.

minuto 1:35

Alla en el Bajo Frase 1

Roberto Grela

Guitarra

F#7 Bm7 E7 A Am

Figura 27. Allá en el bajo frase 1

Análisis Armónico. – Esta frase es extraída del (minuto 1:35) de la guitarra melódica. El primer compás tiene un acorde de **F sostenido dominante (V/II)**, resolviendo por una cuarta descendente al acorde de **Si menor siete (II)**, donde a su vez se encuentra la cadencia **ii-v**. Luego del segundo grado está el acorde de **Mi dominante (V)**, resolviendo al siguiente compás con una cuarta descendente al acorde **La mayor**. Finalmente concluye la frase de **La mayor** a la tonalidad de **La menor**.

minuto 1:35

Alla en el Bajo Frase 1

Roberto Grela

Guitarra

F#7 Bm7 E7 A Am

3 5 4 1 1 3 6 3 7 5 1 1 5 1 9 3 3 3
(b)(b) (b) (b)(b)(b)

Figura 28. Allá en el bajo frase 1

Análisis Melódico. – La primera frase corresponde a una figuración de dos semicorcheas y una corchea donde aparecen la tercera mayor, la quinta justa y la cuarta justa seguido de una ligadura que anticipa al siguiente acorde, de la raíz del **Si menor siete**, continuando la frase con una figuración de semicorcheas donde marca nuevamente la raíz, la tercera menor y la sexta menor. Para el acorde **Mi dominante** marca la tercera mayor, la séptima bemol, la quinta justa y la raíz.

Para el siguiente compás en pieza con una figura de blanca en la raíz del acorde seguido de un silencio de corchea, marcando una negra la quinta justa subsecuente de la figuración de dos semicorcheas donde la primera es la raíz seguido de la novena natural. En el siguiente compás con la tonalidad en **La menor** contiene la tercera menor del acorde.

minuto 1:48

Alla en el Bajo Frase 2

Roberto Grela

Guitarra

Dm

D#dim

E7

Figura 29. Allá en el bajo frase 2

Análisis Armónico. – Esta frase proviene del (minuto 1.48) este corresponde a la parte **B** del tema. En el primer compás se encuentra una cadencia **ii-v**, que corresponde el acorde de **Re menor (II/V)** seguido del acorde de **Re sostenido disminuido (V/V)** que cumple la función dominante, que resuelve al siguiente compás descendente a **Mi dominante (V)**.

Allá en el Bajo Frase 2

minuto 1:48 Roberto Grela

Dm D#dim E7

Guitarra

3 9 3 4 5 4 4 6 7 7 1
(b) (b) (#) (b) (b)

Figura 30. Allá en el bajo frase 2

Análisis Melódico. – En esta frase podemos evidenciar el marcato y staccato con la técnica estándar del palm muting. Este fraseo con las distintas especificaciones permite una ejecución en la guitarra con peculiar sonido característico del tango.

En el primer compás con figuración de corcheas y semicorcheas aparecen la tercera menor, la novena natural, la tercera menor, la cuarta justa y la quinta justa. Luego para finalizar el compás marca la cuarta justa, la cuarta sostenida, la sexta menor, la séptima natural y la séptima bemol. Finalmente, en el acorde de **Mi menor** marca con una negra la raíz respectivamente.

3.1.7 Ausencia

Esta pieza sale a la luz en el año de 1967, forma parte del disco de Roberto Grela - **Las Cuerdas de mi Guitarra**, audio extraído de los discos de vinilo del sello Odeon. El músico que intervino en esta grabación fue: Roberto Grela. El arreglo de este tema, tiene la estructura típica del Tango.

Es un tema con estructura binaria del tango **AB** donde se presentan la melodía principal. Este arreglo presenta la reexposición de toda la estructura con distintas variaciones de la melodía principal.

Ausencia Frase 1

minuto 0:08 Roberto Grela

Guitarra

The image shows a musical score for guitar. It is titled 'Ausencia Frase 1' and is attributed to Roberto Grela. The score is in 4/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). It starts at the 0:08 mark. The first measure shows a chord labeled 'E' (Mi mayor) in the bass clef. The melodic line consists of eighth notes: E4, F#4, G#4, A4, B4, C#5, and a dotted quarter note E4.

Figura 31. Ausencia frase 1

Análisis Armónico. –Esta frase es muy conocida en las distintas interpretaciones de Roberto Grela, extraída del (minuto 0.08) de la parte **A** del tema. Es una parada en el acorde de **Mi mayor (I)**.

Ausencia Frase 1

minuto 0:08 Roberto Grela

Guitarra

This image is identical to Figure 31 but includes fingerings for the melodic line: 5, 6, 7, 1, 3, 5.

Figura 32. Ausencia frase 1

Análisis Melódico. – Esta frase fue escogida justamente para generar un contraste con las acrobáticas y cromáticas líneas antes analizadas. En un primer momento en figuración de negra aparecen el primer grado de la tonalidad **Mi mayor**, seguido de corcheas cromáticas ascendentes marcando la quinta justa, la sexta natural, la séptima natural, la raíz, la tercera mayor y la quinta justa respectivamente.

Ausencia Frase 2

minuto 0:44 Roberto Grela

Guitarra

The image shows a musical score for guitar. It is titled 'Ausencia Frase 2' and is attributed to Roberto Grela. The score is in 4/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). It starts at the 0:44 mark. The first measure is marked 'pizz.' and has a chord labeled 'A' above it. The melodic line consists of eighth notes: A4, B4, C#5, D5, E5, F#5, G#5, A5. The second measure has a chord labeled 'G#m' above it. The third measure has a chord labeled 'F#m' above it. The fourth measure has a chord labeled 'F dim' above it. The melodic line continues with eighth notes: A5, G#5, F#5, E5, D5, C#5, B4, A4.

Figura 33. Ausencia frase 2

Análisis Armónico. – Frase extraída del (minuto 0.44) en el acompañamiento de la guitarra melódica. Se puede evidenciar el uso de la técnica del palm muting, con el objetivo de generar una sonoridad de pizzicato como menciona la partitura. Corresponde al compás 22 de la parte **B** del tema.

En el primer compás es un **La mayor (IV)** que conduce al tercer grado de la tonalidad el acorde de **Sol sostenido menor (III)**. Para el siguiente compás es un **Fa sostenido menor (II)** seguido del acorde de **Fa disminuido** que cumple la función de dominante, que resuelve en el siguiente compás al acorde de **Fa sostenido dominante**.

Figura 34. Ausencia frase 2

Análisis Melódico. – Esta frase tiene un concepto claro, juega con la escala mayor con los acordes de la tonalidad, a su vez, la frase tiene una figuración de corcheas. La melodía empieza con la raíz, la quinta justa, la tercera mayor y la raíz nuevamente. Para el **Sol sostenido menor** aparecen la raíz, la quinta justa, la tercera menor y la quinta justa de nuevo. En el siguiente compás muestra la raíz, la quinta justa, la tercera menor y la raíz, seguido del acorde disminuido que presenta la raíz, la cuarta sostenida y la novena natural. Finalmente, en el último compás converge en el acorde de un **Fa sostenido dominante**.

3.1.8 Caminito

La versión del tema que se usó para esta investigación compone aparece en el disco **Roberto Grela – Las Nuevas Creaciones**, audio extraído de los discos de vinilo del sello Microfon en el año de 1979. El músico que intervino en esta grabación fue: Roberto Grela.

Con respecta de forma siguiente es **ABABC**, donde **AB**, presenta la melodía principal y de las mismas surge la variación de la melodía. Usualmente los arreglos Grela realizan variaciones rítmicas y melódicas de la melodía principal.

minuto 0:12
F m
Guitarra

Caminito Frase 1

Roberto Grela

Figura 35. Caminito frase 1

Análisis Armónico. – Es la primera parada de la parte **A** en el acompañamiento de Grela. Precisamente en el minuto 0.12.

Armónicamente es sencilla en este compás el acorde es un **Fa menor (IV)** de la tonalidad de **Do menor**.

minuto 0:12
F m
Guitarra

Caminito Frase 1

Roberto Grela

1 5 1 5 1

Figura 36. Caminito frase 1

Análisis Melódico. – Esta eficiente melodía sencilla no representa ninguna dificultad de ejecución, ya que su figuración no va más de corcheas y una negra. En este compás utiliza la técnica del stacatto para marcar notoriedad en las notas donde aparecen la raíz, la quinta justa, nuevamente la raíz, la quinta justa y la raíz de nuevo.

minuto 0:18

Caminito Frase 2

Roberto Grela

Guitarra

Abmaj7

G7

Cm

Figura 37. Caminito frase 2

Análisis Armónico. – Esta frase se encuentra seguida del anterior análisis, esta extraída del (minuto 0.18).

En este primer compás aparece el acorde de **La bemol mayor siete (bVI)**, seguido de **Sol dominante (V)** que resuelve al siguiente compás una cuarta descendente al acorde de **Do menor**.

minuto 0:18

Caminito Frase 2

Roberto Grela

Guitarra

Abmaj7

G7

Cm

4

4 (#) 4 (#) 4 (#) 6

#4 5

Figura 38. Caminito frase 2

Análisis Melódico. – El primer compás de esta frase arranca con una figuración de negra que corresponde a la cuarta sostenida seguido del acorde de **La bemol**. Luego en el mismo compás que corresponde al acorde **Sol dominante**, sucesivo de una figuración de semicorcheas y corcheas ejecutado con la técnica de stacatto y marcato que corresponde a la cuarta sostenida y la sexta natural. Para finalizar con figuración de negra surge el intervalo de segunda menor que corresponde la cuarta sostenida y la quinta justa.

Caminito Frase 3

minuto 0:31 Roberto Grela

Dm7b5 G7 Cmaj7

Guitarra

The image shows a musical score for guitar in 4/4 time. It starts with a whole rest in the first measure, followed by a quarter note G4 in the second measure. The next two measures contain eighth notes: G4-A4, A4-B4, B4-A4, A4-G4. The final measure of the phrase has a quarter note G4. The score is divided into three sections by double bar lines, corresponding to the chords Dm7b5, G7, and Cmaj7.

Figura 39. Caminito frase 3

Análisis Armónico. – Esta frase viene del compás 18, es una cadencia **II-V**, que resuelve a la tonalidad mayor, extraída en el minuto 0:31. En el primer compás la cadencia ya mencionada son los acordes **Re semidisminuido (II)** y **Sol dominante (V)**, este resuelve en **Do mayor siete (I)**.

Caminito Frase 3

minuto 0:31 Roberto Grela

Dm7b5 G7 Cmaj7

Guitarra

The image shows the same musical score as Figure 39, but with fingerings indicated below the notes. The first measure has a whole rest. The second measure has a quarter note G4 with fingering (b). The eighth notes in the next two measures have fingerings: G4 (5), A4 (7), B4 (6), A4 (5), G4 (4), B4 (3), A4 (6), G4 (5), F#4 (4), G4 (4), F#4 (3). The final measure has a quarter note G4 with fingering 1.

Figura 39. Caminito frase 3

Análisis Melódico. – Esta frase emblemática de la interpretación de Grela mantiene la línea simple y clara en toda su intervención. El primer compás aparece un silencio de corchea seguido de la cuarta sostenida, con figuración de corcheas descendentes marca la séptima bemol, la sexta natural, la quinta justa,

la cuarta justa y la tercera menor. Para el **Sol dominante** aparecen la sexta natural, la quinta justa, la cuarta justa y la tercera mayor. El último compás presenta la raíz del acorde para finalizar la frase.

Caminito Frase 4

minuto 0:55

A♭maj7

Guitarra

Roberto Grela

Figura 40. Caminito frase 4

Análisis Armónico. – Esta parada es extraída del (minuto 0.55). Armónicamente en este único compás existe el acorde de **La bemol mayor siete (bVI)** la misma que pertenece la tonalidad de **Do menor**.

Caminito Frase 4

minuto 0:55

A♭maj7

Guitarra

Roberto Grela

1 3 3 4 4 6 5 7 6
(#) (#)

Figura 41. Caminito frase 4

Análisis Melódico. – Inicialmente con figuración rítmica de negra se muestra el acorde de **La bemol**. Luego en el mismo compás en figuración de tresillos de corcheas aparecen la raíz, la tercera mayor, la tercera nuevamente, sucesivamente con la misma rítmica muestra la cuarta sostenida, la cuarta nuevamente y la sexta natural. Para finalizar la frase del compás aparecen la quinta justa, la séptima mayor y la sexta natural.

3.1.9 Corazón de Oro

Esta pieza fue compuesta por Francisco Canaro con letra de Jesús Fernández Blanco. Forma parte del disco de Roberto Grela – **Las Cuerdas De Mi Guitarra**, audio extraído de los discos de vinilo del sello T.K. Los músicos que intervinieron en esta grabación fueron: Roberto Grela y su conjunto de guitarras.

Un tema con estructura **ABC**, finalizando con una variación del tema, **ABC** presenta la melodía principal y de las mismas posteriormente surge la variación de la melodía de la estructura antes mencionada. La variación de la parte **A**.

minuto 1:01 Corazon de Oro Frase 1 Roberto Grela

Am/G Am/F# Bm7(b5)/F E7 Am

Guitarra

The image shows a musical score for guitar. It is in 3/4 time and consists of five measures. The notes are: G4, A4, B4, A4, G4 (quarter); G4, A4, B4, A4, G4 (quarter); B4, A4, G4, F#4, G4 (quarter); G4, A4, B4, G4 (quarter); G4, A4, B4, A4, G4 (quarter). The chords are Am/G, Am/F#, Bm7(b5)/F, E7, and Am. There is a fermata over the final G4 note.

Figura 42. Corazón de Oro frase 1

Análisis Armónico. – Esta frase pertenece al último compás de la parte **C** del tema. Frase extraída del (minuto 1:01) en el acompañamiento de la guitarra melódica. En el primer compás es claramente un **La menor siete (II)**. Para el siguiente compás el acorde es **La menor seis (II)**, es un intercambio modal con el primer grado de la menor melódica. En el tercer y cuarto compás presenta una cadencia **ii-V7** que resuelve directamente al primer grado de la tonalidad, **La menor** en el siguiente compás.

minuto 1:01 Corazon de Oro Frase 1 Roberto Grela

Am/G Am/F# Bm7(b5)/F E7 Am

Guitarra

The image shows the same musical score as Figure 42, but with guitar fingerings indicated below the notes. The fingerings are: 3 (b), 1 (b), 3 (b), 1 (b), 3 (b), 3 (b), 1 (b), 3 (b), 1 (b), 3 (b), 1 (b), 6; 5, 6, 5; 1, 9, 3 (b), 4, 5, 6 (b), 5.

Figura 43. Corazón de Oro frase 1

Análisis Melódico. – Esta frase tiene un concepto claro, juega con la sonoridad de la tercera menor. La melodía empieza con la tercera bemol, la raíz, la tercera bemol nuevamente, la raíz y la tercera bemol. En el siguiente compás surge la melodía anterior. En el tercer compás la frase contiene la raíz y la sexta natural.

Luego una figuración de negra suena la quinta, la sexta natural y la quinta nuevamente. Para el acorde de **La menor (II)** con la misma figuración anterior de forma ascendente aparecen la raíz, la novena natural, la tercera menor, la cuarta justa, la quinta justa, la sexta natural y la quinta justa.

Corazon de Oro Frase 2

minuto 1:16 Roberto Grela

Guitarra

Dm Am/C E7/B Am

Figura 44. Corazón de Oro frase 2

Análisis Armónico. – Esta frase corresponde a la variación de la parte **A**, frase extraída del (minuto 1:16).

En el primer compás es un **Re menor (IV)** forma parte del cuarto grado de la tonalidad. En el segundo compás en primera inversión el aparece el acorde de **La menor (I)**. Luego aparece el acorde de **Mi dominante (V)** este resolverá en el siguiente compás por un movimiento de cuarta descendente hacia el **(I)**.

Corazon de Oro Frase 2

minuto 1:16 Roberto Grela

Guitarra

Dm Am/C E7/B Am

1 7 6 1 7 6 3 9 1 3 9 1 5 4 3 5 4 3 1

Figura 45. Corazón de Oro frase 2

Análisis Melódico. – Esta sencilla frase tiene una figuración de corcheas. En el primer compás aparecen la raíz, la séptima natural, la sexta natural, la raíz, la séptima natural y la sexta natural de nuevo. Para el acorde de **La menor** marca la tercera menor, la novena natural, la raíz, la tercera menor, la novena y la raíz. En el siguiente compás aparecen la quinta justa, la cuarta justa, la tercera mayor, la quinta justa, cuarta justa y la tercera mayor. En el último compás con la figuración de blanca aparece la raíz del acorde de **La menor**.

minuto 1:45

Corazon de Oro Frase 3

Roberto Grela

Guitarra

C E7 Am

The image shows a musical score for guitar in 3/4 time. It consists of three measures. The first measure is for a C major chord, the second for an E7 dominant chord, and the third for an Am minor chord. The melody is written in a treble clef and consists of eighth notes in the first two measures and a single quarter note in the third measure.

Figura 46. Corazón de Oro frase 3

Análisis Armónico. – Frase extraída del (minuto 1:45) es la última parte **A** de la variación.

El primer compás aparece el tercer grado bemol que corresponde al acorde de **Do mayor** de la tonalidad. En el siguiente compás es un **Mi dominante (V)** que resuelve al siguiente compás por un movimiento de cuarta descendente hacia el **La menor (I)**.

minuto 1:45

Corazon de Oro Frase 3

Roberto Grela

Guitarra

C E7 Am

The image shows the same musical score as Figure 46, but with fingerings indicated below the notes. For the C chord, the notes are fingered 1, 5, 5, 5. For the E7 chord, the notes are fingered 3, 3, 3. For the Am chord, the notes are fingered b3 and 5.

Figura 47. Corazón de Oro frase 3

Análisis Melódico. – Esta sencilla frase es muy utilizada por Roberto Grela para sus distintas interpretaciones. La melodía empieza con la raíz del acorde seguido de la figuración de dos corcheas y una negra que corresponden a la tercera mayor, la raíz y quinta justa de **Do mayor**. Para el siguiente compás con la misma figuración donde aparecen la raíz, la sexta natural y la tercera mayor. En el último compás con figuración de blanca con punto corresponde a la quinta justa y tercera bemol del acorde de **La menor**.

4 Tabla de Licks al estilo Grela

4.1 Progresión II – V – I

4.1.1 Tonalidad Mayor

The image displays four musical staves, each representing a different melodic line for a II-V-I progression in C major. The chords and their corresponding notes are as follows:

- Staff 1:** Chords Gm7, C7, and Fmaj7/A. The notes are G, A, B, C, D, E, F, G.
- Staff 2:** Chords Dm, C#dim, and Cmaj7. The notes are D, E, F#, G, A, B, C, D.
- Staff 3:** Chords Dm, D#dim, and E7. The notes are D, E, F#, G, A, B, C, D.
- Staff 4:** Chords Gm7, C7, Fdim, and F. The notes are G, A, B, C, D, E, F, G.

4.1.2 Tonalidad Menor

Three staves of musical notation in a minor key (F#m). The first staff shows chords: F#m7b5, B7, F#dim7, and Em. The second staff shows chords: A, G#m, F#m, and Fdim, with a "pizz." instruction. The third staff shows chords: Am/G, Am/F#, Bm7(b5)/F, E7, and Am.

4.1.3 Tonalidad de Mayor – Menor

A single staff of musical notation in a major key (F#m). The chords shown are: F#7, Bm7, E7, A, and Am.

4.1.4 Tonalidad de Menor – Mayor

A single staff of musical notation in a minor key (Dm). The chords shown are: Dm7b5, G7, and Cmaj7.

4.2 Cadencia Auténtica Perfecta V – I

4.2.1 Tonalidad Mayor

Two staves of musical notation in 2/4 time, showing chords and their corresponding notes. The first staff shows a C7 chord (notes: C, E, G, Bb) and an Fmaj7/A chord (notes: F, A, C, E). The second staff shows a C#dim chord (notes: C#, E, G) and a Cmaj7 chord (notes: C, E, G, B).

4.2.2 Tonalidad Menor

The page contains ten staves of musical notation, each with a specific chord progression indicated above the staff:

- Staff 1: $A^{\sharp}dim7$ and Bm
- Staff 2: $F^{\sharp}7$ and Bm
- Staff 3: $A7/E$, $A7$, Dm , and Dm/C
- Staff 4: $A7/E$, $A7$, Dm , Dm , and $Gm6$
- Staff 5: $A^{\flat}dim$ and $Gm7$
- Staff 6: Am/C , Am , $E7$, $E7$, and Am
- Staff 7: $A^{\flat}maj7$, $G7$, and Cm
- Staff 8: Dm , Am/C , $E7/B$, and Am
- Staff 9: C , $E7$, and Am

4.3 Parada de Acordes

4.3.1 Mayor – Maj 7

F#
 D
 E
 Abmaj7

4.3.2 Dominante V7

A7
 Bb7 Bb7 A7 G#dim

4.3.3 Menor

The image displays three staves of musical notation, each representing a different minor scale. The first staff is for B minor (Bm), the second for F minor (Fm), and the third for C minor (Cm). Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb, Fb, and Cb respectively). The notes are written in a sequence that includes natural and sharp signs to indicate the specific notes of the scale.

Bm

Bm

Fm

5 Arreglos Prácticos Aplicando el Lenguaje Previamente Analizado y Transcrito

Uno de los objetivos de esta tesis es aplicar el lenguaje del guitarrista Roberto Grela a tres arreglos de guitarra. El material que generó esta investigación, será puesto en práctica de manera demostrativa. Estos arreglos fueron escritos para ser ejecutados por dúo de guitarras.

Se ejecutarán tres temas, de los cuales dos no han sido tocados por el guitarrista y uno anteriormente analizado. Es así que el investigador usó fragmentos transcritos de las interpretaciones de Grela como pasajes obligados en la guitarra.

Por otro lado, el investigador a su vez, cambió el enfoque de los arreglos, concentrándose más en las piezas a ejecutar que en escribir las líneas específicas, tocar a la parrilla para mostrar el virtuosismo del interprete.

6 Conclusiones

El tango debido a su dominante armónica menor, contiene un clima más oscuro y lírico que predispone al ejecutante a una expresión más romántica pero no lo limita melódica y armónicamente salvo al resto de contenido armónico.

Se aplicó el lenguaje del guitarrista Roberto Grela a temas que no fueron tocados por el mismo.

Se ejecutaron tres temas bastante conocidos en el género, usando fragmentos transcritos de las frases del artista como pasajes obligados en las interpretaciones del mismo.

Se detalló un vocabulario con un orden armónico basado en el libro de Claudio Gabis de Licks al estilo Grela.

Se desarrolló tres arreglos: mi longa de mis amores, la comparsita y nocturna, escritos para ser ejecutados por un dúo de guitarras

7 Recomendaciones

Se recomienda a los estudiantes de la Carrera de Música poner en práctica el material generado en esta esta investigación.

Se recomienda a los estudiantes músicos que la forma más eficiente de acercarse al lenguaje del tango, es la transcripción auditiva y posteriormente escrita. Este proceso permite al estudiante interiorizar la música tanto generando un proceso simple para mayor respuesta cognitiva.

Se recomienda a los futuros profesionales músicos, realizar investigaciones de artistas que solamente ejecutan a la parrilla, y que no hayan escrito nada.

Referencias

- Abálsamo, E. (2004). *Crónicas de tango*. Buenos Aires: Ed. Margus.
- Binda, E. (s.f.). ¿Guardia Vieja? Sí, pero...¿cuál?
- Cáceres, J. C. (2010). *Tango Negro*. Buenos Aires: Planeta.
- Discogs. (s.f.). Obtenido de Roberto Grela:
<https://www.discogs.com/es/artist/1010585-Roberto-Grela>
- Elementos Técnicos del Tango. (s.f.). En *Modelos de Acompañamiento* (pág. 28). Buenos Aires: Escuela de Música de Buenos Aires.
- Ferrer, H. (1959). *El Tango, su Historia y Evolución*. Continente.
- Gabis, C. (2006). *Armonía Funcional*. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana.
- Graciano, J. (2003). *Cátedra de Análisis Musical del Conservatorio Argentino Galván*. Buenos Aires, Argentina.
- Graciano, J. (2013). La evolución de la guitarra en el Tango. Buenos Aires, Argentina.
- Mamone, P., Sauchelli, D., & Hasse, J. (2011). *Tratado de orquestación en estilos tangueros*. Buenos Aires: Altavoz Ediciones Musicales.
- Mattar, D. L. (2013). Breve Panorama acerca de la Historia del Tango y el Papel de la Guitarra. *Experiencias y Ensayos*, 69.
- Salgán, H. (2001). *Curso de tango*. Argentina: Horacio Salgán.
- Sande Muletaber, S. (2007). *El candombe: un juego de identidades*. Universidad de la República.
- Sierra, L. A. (1985). *Historia de la orquesta típica: evolución instrumental del tango*.

Soto, J. (2016). El tango y la literatura de Enrique Santos Discépolo . *Tesis Doctoral*. Barcelona.

Vega, C., & Aharonián, C. (2007). *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina.

Vidal, P., & Reyes, C. (2010). La armonía en el tango, un estudio desde el análisis armónico. Universidad de Chile.

ANEXOS

Milonga De Mis Amores

Dúo de Guitarras

Pedro Laurenz

Arreglo: Dayana Pastás

A

Guitarra 1

Guitarra 2

p
Am E7 E7 Am

p

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

f
Am E D Am E7 Am

f

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Am E7/B E7/B Am

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Am E D Am E7 Am

Milonga De Mis Amores

18

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

B

A E7/B E7/B G#dim A

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

mp

mp

26

F#m F#m E7/B A

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

30

A E7/B E7/B G#dim A

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Milonga De Mis Amores

34

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

A E7/B E7/B G#dim A

38

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

F#m F#m E7/B A

42

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

A E7/B A

C

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Am/C Am E7 E7

49

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Am Am E7 E7

53

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Am Am E7/B G dim E7/B

Detailed description: This system covers measures 53 to 56. The first guitar part (Cl. Gtr. 1) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 54. The second guitar part (Cl. Gtr. 2) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. Chord changes are indicated below the staff: Am (measures 53-54), E7/B (measures 55-56), and G dim (measure 55).

57

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Am Am E7 E7

Detailed description: This system covers measures 57 to 60. The first guitar part (Cl. Gtr. 1) continues the melodic line with eighth notes and a half note in measure 58. The second guitar part (Cl. Gtr. 2) maintains the rhythmic accompaniment. Chord changes are indicated: Am (measures 57-58), E7 (measures 59-60).

61

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Am Am E7 E7 Am

Detailed description: This system covers measures 61 to 65. The first guitar part (Cl. Gtr. 1) features a melodic line with eighth notes and a half note in measure 62. The second guitar part (Cl. Gtr. 2) provides the rhythmic accompaniment. Chord changes are indicated: Am (measures 61-62), E7 (measures 63-64), and Am (measure 65).

66

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

p Am E7 E7 Am

Detailed description: This system covers measures 66 to 69. The first guitar part (Cl. Gtr. 1) features a melodic line with eighth notes, starting with a piano (*p*) dynamic. The second guitar part (Cl. Gtr. 2) provides the rhythmic accompaniment. Chord changes are indicated: Am (measures 66-67), E7 (measures 68-69), and Am (measure 69).

70

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

f Am E D Am E7 Am

Detailed description: This system covers measures 70 to 73. The first guitar part (Cl. Gtr. 1) features a melodic line with eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic. The second guitar part (Cl. Gtr. 2) provides the rhythmic accompaniment. Chord changes are indicated: Am (measures 70-71), E (measure 71), D (measure 72), Am (measures 72-73), E7 (measure 73), and Am (measure 73).

Milonga De Mis Amores

74

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

A m E7/B E7/B A m

78

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

A m E D A m E7 A m

82

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

85

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

La Cumparsita

Dúo de Guitarras

Gerardo Matos Rodriguez

Arreglo: Dayana Pastás

A

Guitarra 1

Guitarra 2

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Chords: Gm, F, Eb7/B, D7/A, Cm, Gm

Dynamics: *f*, *mp*

Measures: 6, 10, 14

La Cumparsita

B

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Gm Gm Gm D7/A

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

D7/A D7/A D7/A Gm

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Gm Gm Gm Cm

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cm Gm D7/A Gm D7 Gm

C

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Gm Gm Cm Gm

La Cumparsita

37

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Gm Gm Cm Gm D7/A

41

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Gm D7 D7 Gm

45

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Gm D7 D7 Gm F Eb7/B

D

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

D7/A D7/A

mp

51

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Gm Gm

La Cumparsita

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

53

D7/A

D7/A

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

55

Gm

Gm

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

57

Cm

Cm

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

59

Gm

Gm

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

61

D7/A

D7/A

Gm

f

p

Palomita Blanca

21

A7 Dm7 Dm7/F E7/B A7

26

Gm7 C7(9) Fmaj7

31

F/A Bbmaj7 E7/B A7

36

Em7 A7 Em7

41

A7 D13 Bm7 Arm. Dmaj7 Ddim

46

A7 Gmaj7 Ddim Dmaj7

51

A7 Dmaj7 D#dim Em7 A7

56

Em7 A7 Dmaj7 B7 F#°

61

B7 Em7 A7 Dmaj7 A7

66

Gm7 A7 Dm7

Palomita Blanca

71 Dm7/F E7 A7 Dm7

76 Gm7 C7(9) Fmaj7 Fmaj7 Bbmaj7

81 E7 Gm7 A7

86 Dm7 Dm7/F E7 A7 Dm7

91

Palomita Blanca

96 Bbmaj7 E7

106 Dmaj7 Ddim A7

111 Gmaj7 Ddim

116

F#^o

B7

121

Em7

A7

Dmaj7

A7

126

rit.

Lento

131

136

E7

A7

141

F

Bbmaj7

E7

Palomita Blanca

146 *accel.* Gm7 A7

152

157 Fmaj7 Fmaj7 Bbmaj7 E7

162 Dmaj7 D#dim Em7

167 A7 Em7 A7 Arm

Palomita Blanca

172 Dmaj7 Ddim A7 Gmaj7

177 Ddim

182

187 F#m7b5 B7 Em7 A7

192 Dmaj7 A7

Link del concierto: <https://www.youtube.com/watch?v=2LjR4acyQ60>

