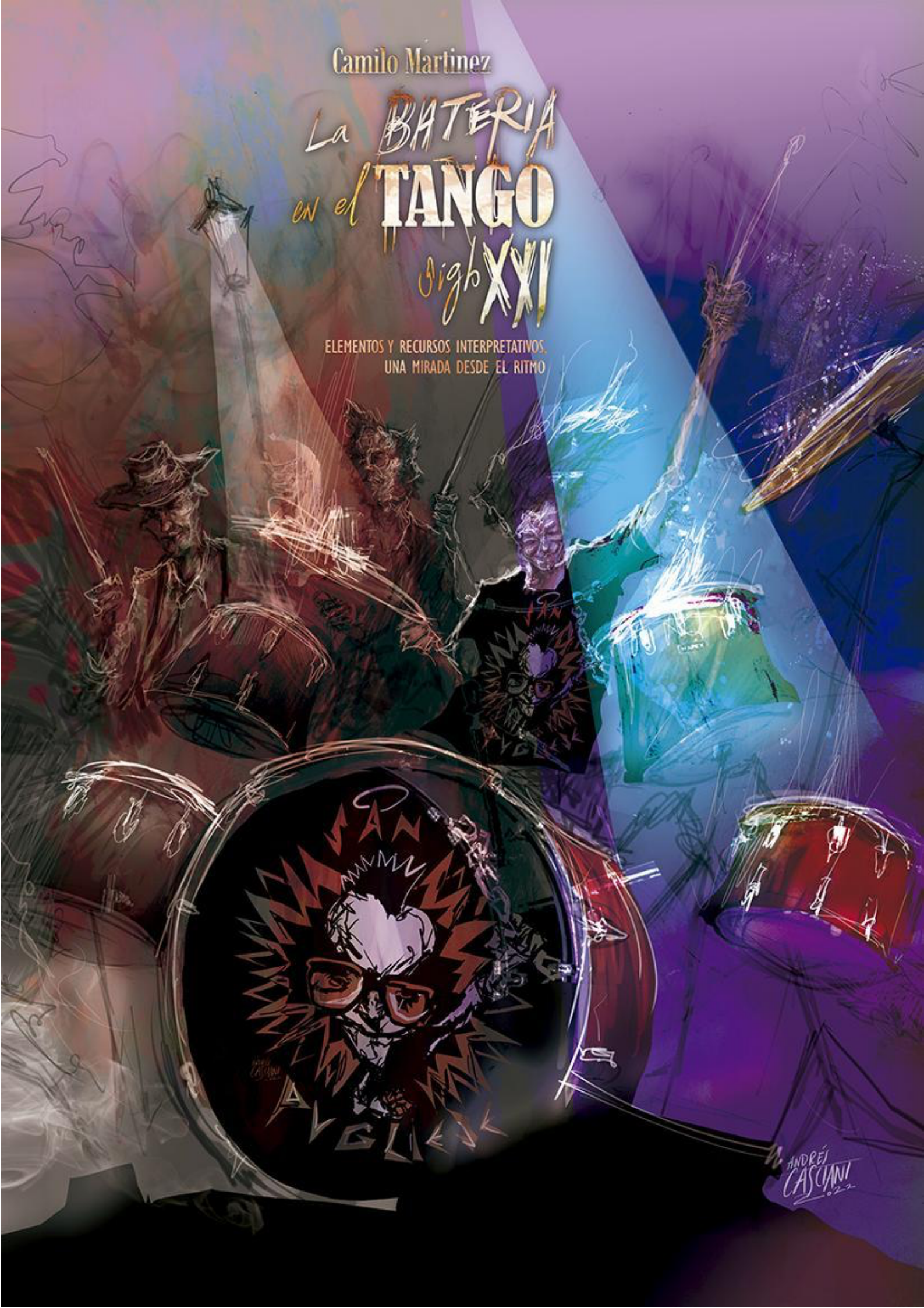


Camilo Martinez

La BATERIA en el TANGO Oigh XXI

ELEMENTOS Y RECURSOS INTERPRETATIVOS.
UNA MIRADA DESDE EL RITMO



ANDRÉS
CASCIANI
2022

LA BATERÍA EN EL TANGO, SIGLO XXI.

ELEMENTOS Y RECURSOS INTERPRETATIVOS,
UNA MIRADA DESDE EL RITMO

Licenciatura en Música Popular



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
ARTES
Y DISEÑO

Carreras Musicales
Facultad de Artes y Diseño
Universidad Nacional de Cuyo

Directora: Dra. María Emilia Greco

Martínez, Camilo Ernesto

La batería en el tango. SXXI : Elementos y recursos interpretativos, una mirada desde el ritmo / Camilo Ernesto Martínez ; ilustrado por Andrés Casciani. - 1a ed. - Luján de Cuyo : Camilo Ernesto Martínez, 2022.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-88-6409-9

1. Tango. 2. Batería. 3. Interpretación. I. Casciani, Andrés, ilus. II. Título.
CDD 786.9

© Mendoza 2022, Camilo Ernesto Martínez

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

PDF DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

AGRADECIMIENTOS

A mi familia toda, en especial a mamá, papá y herman@s por el apoyo de siempre.

A Bea, no sólo acompaña mi vida, sino también la emprolija y embellece. Es el motivo y la razón por la cual existe este trabajo.

A Emi Greco, por su confianza, dedicación y profesionalismo. Sin ella, esta investigación no hubiese sido posible.

A Carlos Acosta por enseñarme este mundo y compartirlo.

A Julián Peralta por su calidez, y sus mates.

A Carlos Riganti por su sapiencia y grandeza.

A Pipi Piazzolla por su Don de maestro.

A Luis Ceravolo por su experiencia.

A Pablo Conalbi por su inmenso talento.

A Andrés Casciani por su manera de colorear las palabras.

A Elbi Olalla por transformadora y fuente de inspiración.

A Santi Servera, por su constante aporte de claridad a las cosas.

A Pepe Sánchez y Leo Parés por su lectura atenta y sus sugerencias.

A Franco Maza por transcribir mis arreglos y Sofía Calderón por su trabajo en las entrevistas.

A Joaquín y Gaspar por su amor...

A la música por existir, al tango por no morir...

RESUMEN	5
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I: CUENTOS Y PRETEXTOS. ALGUNAS NOTAS HISTÓRICAS	10
1. BREVE RESEÑA HISTÓRICA SOBRE LA BATERÍA EN EL TANGO	11
1.1 1920-1950: PRIMERAS APARICIONES DEL INSTRUMENTO EN EL TANGO	11
1.2 1950-1970: NUEVA GUARDIA, VANGUARDIA. MOMENTOS TRASCENDENTES	15
1.3 OTRO TANGO, OTRA INTERPRETACIÓN BATERÍSTICA	17
1.4 SIGLO XXI	19
	23
CAPÍTULO II: CONCEPTOS Y APAREJOS. APROXIMACIONES CONCEPTUALES 23	
2. ELEMENTOS Y RECURSOS INTERPRETATIVOS	24
2.1 TIPOS DE ACOMPAÑAMIENTOS RÍTMICOS MÁS USADOS	24
2.1.1 PRIMEROS DESARROLLOS DE ACOMPAÑAMIENTOS	24
2.1.2 ACOMPAÑAMIENTO BORDONEO	29
2.1.3 ACOMPAÑAMIENTO BASE MARCATO	29
2.1.3.1 MARCATO EN CUATRO (4)	30
2.1.3.2 MARCATO EN DOS (2)	30
2.1.3.3 CANYENGUE	31
2.1.3.4 ACOMPAÑAMIENTO BASE WALKING	31
2.1.4 ACOMPAÑAMIENTO PESANTE	32
2.1.5 ACOMPAÑAMIENTO BASE MURGA PORTEÑA	33
2.1.6 ACOMPAÑAMIENTO BASE UMPA UMPA	35
2.1.7 ACOMPAÑAMIENTO BASE YUMBA	35
2.1.8 ACOMPAÑAMIENTO EN SÍNCOPA	37
2.1.8.1 SÍNCOPA A TIERRA	37
2.1.8.2 SÍNCOPA ANTICIPADA	38
2.1.8.3 SÍNCOPA SUCESIVA	39
2.1.9 ACOMPAÑAMIENTO BASE 332	40
2.1.9.1 ACOMPAÑAMIENTO BASE 332 EXTENDIDO	41
2.1.10 ACOMPAÑAMIENTO PARA IDEAS LIBRE MELÓDICAS	42
2.1.10.1 IMPROVISACIÓN EN SOLOS O VARIACIONES	42
2.1.10.2 ACOMPAÑAMIENTOS SIN UN PATRÓN FIJO Y PULSO FLUCTUANTE	43
2.1.10.3 ACOMPAÑAMIENTOS SIN UN PATRÓN FIJO Y PULSO ESTABLE	43
2.1.11 ACOMPAÑAMIENTOS COMBINADOS	43
2.2 RECURSOS VARIOS	44
2.2.1 ARTICULACIONES	45
2.2.2 ADORNOS Y EFECTOS	46
2.2.3 FRASEO	52
2.2.4 DINÁMICA	54
2.2.5 OTROS RECURSOS INTERPRETATIVOS	54
2.2.5.1 TIEMPO	54
2.2.5.2 RUBATO	55
2.2.5.3 TIMBRES DENTRO EL SET	56
2.2.5.4 CONOCIMIENTO DEL ESQUEMA FORMAL Y LAS FUNCIONES FORMALES	61
2.3 EL PROBLEMA DEL ARRASTRE	62
2.4 MAPA DE REFERENCIA CAPÍTULO II	64
CAPÍTULO III: LA SAPIENCIA, LA EXPERIENCIA... LA OPINIÓN DE INTÉRPRETES REFERENTES DEL GÉNERO	65
3. ENTREVISTAS REFERENTES DEL INSTRUMENTO EN EL TANGO	66
3.1 DESARROLLO DE LA INTERPRETACIÓN	67
3.2 BASES DE ACOMPAÑAMIENTOS Y RECURSOS	70
3.3 DINÁMICAS	72
3.4 CONSTRUCCIÓN DE ACOMPAÑAMIENTOS	74
3.5 ALGUNAS PERLAS DE LAS ENTREVISTAS	77
	80

CAPÍTULO IV: EL SUCESO, EL EFECTO...EJERCICIOS, PRÁCTICA, TRANSCRIPCIONES Y ANÁLISIS DE INTERPRETACIONES	80
4.1 EJEMPLOS Y EJERCICIOS DE PRÁCTICA PARA BATERÍA	81
4.1.1 EJEMPLOS SOBRE BASES DE ACOMPAÑAMIENTOS	82
4.1.1.1 BORDONEO	82
4.1.1.2 MARCATO EN 4	83
4.1.1.3 MARCATO EN 2 Y CANYENGUE	84
4.1.1.4 WALKING	85
4.1.1.5 PESANTE	86
4.1.1.6 UMPA UMPA	86
4.1.1.7 MURGA PORTEÑA	87
4.1.1.8 SÍNCOPA	88
4.1.1.9 ACOMPAÑAMIENTO 332	89
4.1.1.10 ACOMPAÑAMIENTO 332 EXTENDIDO (333322)	91
4.1.1.11 YUMBA	92
4.1.2 EJERCICIOS DE PRÁCTICA	93
4.2 TRANSCRIPCIONES Y ANÁLISIS	97
4.2.1 LA CUMPARSITA	98
4.2.2 ROCANROL	104
4.2.3 ESCUALO	109
4.3 DISTINCIONES GENERALES DE LA BATERÍA EN EL TANGO	113
EPÍLOGO	115
REFERENCIAS	120
BIBLIOGRÁFICAS	120
MULTIMEDIA	123
ANEXO I (DATOS ANEXOS)	127
ANEXO II (PREGUNTAS FORMULADAS A ENTREVISTADOS)	128
ANEXO III (RADAR TANGO S.XXI)	129
ANEXO IV (PARTITURAS DE INTERPRETACIONES)	131

RESUMEN

En el presente trabajo, y a la luz de una inquietud personal, se apunta a reconocer e identificar la identidad interpretativa de la batería en el tango en el siglo XXI.

Para ello y como punto de partida, se realiza una pequeña revisión histórica, donde se destacan las principales apariciones del instrumento dentro del tango, ya que se considera que entender los rasgos y particularidades del género, ayuda a una mejor interpretación. Se propone trabajar el aspecto rítmico desde los recursos propios del tango.

A los patrones o acompañamientos característicos, como la “base *marcato*” “base yumba”, “base síncope”, “base 332”, “base umpa umpa”, algunos derivados como la “base 332 extendida”; se le agregan acompañamientos característicos de este nuevo siglo como “base murga”. Se suman otros parámetros que se entienden como herramientas necesarias para la interpretación en la batería del género: los “*rubatos*” el “fraseo”, el alto rango de “dinámicas”, los “adornos y efectos”. Se consideran además los recursos técnicos de la batería aplicables específicamente en el género, las cualidades tímbricas principales del instrumento y su función en los acompañamientos.

En cuanto a la metodología, se realiza una investigación artística, cualitativa, de carácter descriptivo, a partir de la investigación documental y también en el análisis musical como apoyo para la reflexión sobre la práctica musical. Las técnicas de investigación utilizadas consisten en el análisis de fuentes secundarias, como libros y documentales. También se realizan entrevistas no estructuradas a referentes del género donde se les consulta sobre sus recursos interpretativos, recursos técnicos, experiencias, etc.

Por último, se apunta a aspectos prácticos y propios de la investigación artística. En primer lugar se describe una serie de ejercicios y ejemplos de práctica que pueden ser útiles como punto de partida para pensar la interpretación de la batería. En segundo lugar se reflexiona y analiza la ejecución e interpretación propia. Se seleccionan tres obras de distintas épocas interpretadas por diferentes ensambles, a las que se les crea partes de batería. Se transcriben y analizan las intervenciones, identificando los recursos y elementos utilizados.

Finalmente, se ofrecen conclusiones del recorrido realizado.

Palabras claves: batería, tango, siglo XXI

INTRODUCCIÓN

En el presente estudio se apunta a reconocer e identificar la identidad interpretativa de la batería en el tango en el siglo XXI.

Existe una importante cantidad de trabajos de investigación que abordan distintas aristas del tango, como su historia, su aspecto social, desde la poesía, la danza, sus cantores, sus orquestas, sus compositores; solo para mencionar algunos. No obstante, son escasos los estudios referidos a la batería y sus recursos dentro del tango.

Se pueden identificar al menos tres factores que explican esto. Por un lado, reticencias al instrumento por parte de cierto sector de la academia que habita el tango. Por otro, al hecho de que la validación del instrumento en general, es relativamente reciente. Por último, y en función a una inquietud personal como intérprete baterista, se observa una dificultad para entender y ejecutar el instrumento desde un concepto melódico. Esto es, no limitarse exclusivamente al concepto de acompañamiento rítmico constante, y armar ideas en correlación con la melodía. Ejercicio muy habitual en otro género como el jazz. En este sentido, se entiende que el tango tiene una función rítmica con características específicas.

Por lo expuesto es que se considera necesario describir, encontrar lógicas internas y luego sistematizar los elementos y recursos que aporten información sobre la interpretación de la batería en el tango.

En este marco, el objetivo general de este trabajo está orientado a reconocer e identificar los elementos y recursos interpretativos que otorgan la identidad interpretativa de la batería en el tango en el siglo XXI. Para ello se proponen como objetivos específicos lo siguiente. En primer lugar, realizar una breve reseña histórica sobre la aparición de la batería en el tango, entender los elementos y recursos interpretativos característicos de acompañamiento en el tango, a través de la descripción de los mismos. En segundo lugar, distinguir los elementos utilizados por intérpretes bateristas referentes del género, determinando algunos de los roles de la batería dentro de la interpretación tango e identificando debilidades y potencialidades al momento de la ejecución del instrumento. Por último, identificar la ejecución de estos elementos y recursos dentro del set de batería y las interpretaciones propias, destacando algunas particularidades y los rasgos característicos.

Es importante señalar que este trabajo se focaliza en el tango del siglo XXI, dado que durante el siglo pasado y fundamentalmente en la década de oro del tango, es decir década del '40, no hubo un desarrollo interpretativo con un rol presencial de la batería como

instrumento dentro de las orquestas. A partir de la década del '70 comienza a aparecer la batería con un mayor protagonismo. Esto coincide con la consolidación del instrumento en otros géneros y lenguajes. Centrar el trabajo en el siglo XXI refiere a que en las etapas anteriores del tango su utilización ha sido menor, específicamente bajo un estilo o criterio compositivo; mientras que en el siglo XXI ha sido más habitual y presenta nuevas posibilidades de análisis. Apoyarse en la nueva generación del tango, implica la validación de nuevas formas, nuevos contenidos. Es por eso que este trabajo centra su mirada en el siglo XXI. Elegir e interpretar obras de diferentes formatos y épocas permite trabajar lo nuevo sobre lo viejo.

En cuanto a lo metodológico, el presente trabajo es resultado de una investigación artística, cualitativa, de carácter descriptivo, indagando el problema planteado desde diferentes aristas. Para responder los interrogantes planteados, se trabaja con una metodología basada en la investigación documental y también en el análisis musical, a la luz de la reflexión sobre la práctica musical.

Además, se utilizaron distintas técnicas de investigación. En primer lugar, análisis de fuentes secundarias como material bibliográfico, videos documentales, cd, revistas y otros proyectos de investigación. Para trabajar sobre un lenguaje común, e incorporar la batería de una manera más práctica para el análisis, se analizaron libros importantes del género que son utilizados en otros instrumentos.

En segundo lugar, se utilizó la técnica de entrevistas no estructuradas. Buscando referentes del género como Luis Cerávolo (baterista de Astor Piazzolla), Pablo Conalbi (baterista de Altered Tango) Daniel "Pipi" Piazzolla (Escalndrum), Carlos Riganti (baterista de Alas), quienes clarifican el estudio y desarrollo de la interpretación de la batería en el tango. Las mismas tienen preguntas generales y algunas específicas y puntuales para cada entrevistado (ver ANEXO II), dirigidas a problemas de la práctica artística como intérpretes, con el objetivo de atender inquietudes vinculadas al proceso de creación, modo de ejecución, anécdotas o experiencias vinculadas al tema.

Por último, se aplicó la técnica de observación participante ¹interviniendo, mediante ejecución e interpretación propia, obras de distintas épocas y ensambles, que luego serán material de análisis. En tal sentido, se realizó un análisis de la transcripción de tres

¹ Definición propuesta por Úrsula San Cristóbal y Rubén López Cano en su libro *"Investigación artística en música"*. *Problemas, métodos, experiencias y modelos*: "designa al investigador que participaba desde antes en la práctica que ahora es sujeto de su investigación. Ocurre, por ejemplo, cuando un instrumentista quiere estudiar su propio proceso de construir técnica y musicalmente una interpretación y tiene que observar, por diversos medios, sus propios hábitos" (2014, p:112).

interpretaciones propias realizadas durante el año 2022 como intervenciones a orquestas de diferentes épocas y formatos. En este análisis se ven reflejados los elementos y recursos interpretativos de la batería en el siglo XXI, los cuales se analizan para identificar características principales.

En este punto se destaca el aporte de Polifonía Research Working Group “...no sólo las preguntas de investigación emergen de la práctica artística, sino que también se resuelven a través de ésta, el bucle de retroalimentación práctica/reflexión juega un importante rol en las diversas aproximaciones metodológicas” (Polifonía Research Working Group, 2010, citado en López Cano y San Cristóbal, 2014, p:45).

El cuerpo teórico está compuesto de una introducción y cuatro capítulos.

Introducción: Es la presentación y justificación del tema, objetivos generales y específicos, planteamiento del problema y metodología utilizada.

Capítulo I: Se describe una breve reseña histórica donde se puntualizan las principales apariciones de la batería en el tango y contextualizando su desarrollo.

Capítulo II: Se identifican los elementos y recursos característicos del género, que son factibles de abordar en la batería. Es decir, los tipos de acompañamientos, tipos de articulaciones más utilizadas, tipos de adornos, etc.

Capítulo III: Se abordan las características que los entrevistados señalan. El trabajo cuenta con cuatro entrevistados de experiencia y trayectoria como bateristas e intérpretes de tango. A partir de sus experiencias se identifican elementos y recursos importantes de la batería en el tango. Es importante destacar que en este capítulo se trabaja también en aspectos referidos al rol del baterista.

Capítulo IV: Se apuntan una serie de ejemplos y ejercicios de práctica, buscando posibilidades de acompañamientos relacionadas con el capítulo I. Luego se analizan las transcripciones de las tres obras intervenidas con batería. En ese análisis se identifican los elementos anteriormente detallados.

Epílogo: Se realizan recapitulaciones y síntesis de las conclusiones preliminares de cada capítulo.

Capítulo I

Cuentos y Pretextos

ALGUNAS NOTAS HISTÓRICAS



ANDRÉ
CASANI

1. BREVE RESEÑA HISTÓRICA SOBRE LA BATERÍA EN EL TANGO

Como parte de una contextualización del tema, se desarrolla a continuación una acotada descripción de los principales sucesos vinculados a la batería y al tango. Si bien es difícil determinar con exactitud fechas o años, se pueden identificar eventos o épocas de cambio que se consideran de interés. También es importante destacar que algunos sucesos descritos son parte de una versión, por lo que es posible encontrar miradas dicotómicas o diferentes en algunos temas.

1.1 1920-1950: PRIMERAS APARICIONES DEL INSTRUMENTO EN EL TANGO

Si bien no se sabe con exactitud la fecha de nacimiento del tango como género musical, se puede afirmar que tiene más de cien años. Algunos historiadores y musicólogos adjudican su gestación a la inmigración europea masiva de finales del siglo XIX. Por ejemplo, el musicólogo Carlos Vega en su libro *Los Orígenes Del Tango Argentino* de 1966 argumenta, con un trabajo investigativo de profundidad, los orígenes del tango como un episodio coreográfico-musical que germina a fines del siglo XIX en la ciudad de Buenos Aires. Con perspectiva diferente, otros hablan de una existencia previa de milonga y ritmos afines a comunidades africanas provenientes de la esclavitud en la época colonial, por ejemplo el antropólogo Pablo Cirio en *La Historia negra del tango* (2010) plantea la necesidad de hacer una revisión con una mirada afrocéntrica, otorgando un marco multiétnico de una nación emergente.

Si bien estas discusiones académicas sobre el origen del tango no son el objeto de estudio de la presente investigación, sirve de punto de partida para afirmar que, en sus más de cien años de vida, el tango pasó por diferentes y variadas etapas, formaciones y temáticas. Respecto a la batería como instrumento, estuvo tíbiamente utilizada en varias oportunidades, con cierta resistencia. Francisco Canaro y Osvaldo Fresedo, entre otros, hicieron en la década de 1920 las primeras aproximaciones.

Figura 1



Orquesta Fresedo c.1924. De izquierda a derecha: J.M. Rizzutti, piano; Alberto Rodríguez, bandoneón; Adolfo Muzzi, violín; Osvaldo Fresedo, y detrás suyo, de pie, el violinista Manli Francia; Jean Köller, violín; Pastor Trivelli, bandoneón; Carmelo Mutarelli, contrabajo; y Raúl Fresedo, percusión (Archivo del autor).

Nota: Adaptado de Orquesta Fresedo, año 1924.[Fotografía] extraída de <https://www.fresedo.de/p/fresedo-en-1924.html>)

La imagen anterior corresponde a una de las formaciones de la Orquesta de Osvaldo Fresedo durante sus grabaciones en la casa Víctor. Vale señalar que trabajó para esta discográfica hasta 1925, año en el cual pasó al sello Odeón.

Figura 2



Nota: Orquesta Fresedo, año 1939.[Fotografía] (foto sin información de referencia)

Figura 3



Nota: Adaptado de Actuación en el "Florida", París, Montamrte el 23 de Abril de 1925 [Fotografía] extraída de <http://www.ultimatanda.it/DiffusioneTango/Editoriali/Canaro/Francisco.html>

Figura 4



Nota: Adaptado de Orquesta de Canaro década de 1920[Fotografía] extraída de <https://www.fresedo.de/2021/08/el-tango-en-nueva-york-1923-1933.html>

Figura 5



Nota: Adaptada de tapa del disco "Tango en París" de Rafael Canaro [Fotografía] extraída de https://www.todocoleccion.net/discos-vinilo/rafael-canaro-tango-paris-vol-4-club-tango-argentino-1983-x27282963#sobre_el_lote

Figura 6



Nota: Adaptado de Orquesta típica de Cañuelas en 1939. [Fotografía] extraída de la investigación de Fabián Banegas. <https://elciudadano.com.ar/contenido/3122/como-era-la-primera-orquesta-tipica-de-tango-de-canuelas>

Con el surgimiento de los sextetos como formaciones típicas, aproximadamente en 1916, se evidencian las primeras apariciones de estilos dentro del tango. Francisco Canaro interpretaba un estilo más tradicionalista, mientras que Osvaldo Fresedo pertenecía a una corriente de estilo más evolucionista (Sierra, 1976). En ambos casos se advierte la aparición de la batería, en imágenes de las formaciones de orquestas típicas de esos años. Cabe destacar, que en esas épocas, las orquestas solían incluir en sus repertorios canciones de género fox trot², que sí utiliza originariamente batería en sus interpretaciones.

Si bien los registros gráficos y testimoniales marcan la aparición de la batería en orquestas de tango alrededor del año 1920, los registros fonográficos más antiguos remiten a la década de 1940. La Típica de Osvaldo Fresedo graba en el año 1941 una milonga orquestada, entre otros, con instrumentos de percusión llamada “Negra María”³. Con una función distinta al ejemplo anterior, también Osvaldo Fresedo graba en 1942 “Ayer”⁴, una milonga en la cual la batería interpreta un acompañamiento más constante, marcando algunos cortes obligados junto a la orquesta y funcionando de soporte rítmico

² Se recomienda escuchar “Suavemente”. Camilo Martínez. (20 de septiembre del 2022). *Fox Trot Suavemente (Enrique Rodríguez)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/9C2N9IvIDxw>

³ Camilo Martínez (19 de agosto del 2022). *Negra María (Osvaldo Fresedo 1941)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/rYVQX1aIEXM>

⁴ Camilo Martínez. (19 de agosto del 2022). *Ayer (Osvaldo Fresedo 1942)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/SSm0WKar8wg>

para el piano. Cabe destacar que los mecanismos de grabación fueron desarrollándose y mejorando su calidad de registro durante la primera mitad del SXX, por lo que es difícil encontrar registros con fonográficos.

1.2 1950-1970: NUEVA GUARDIA, VANGUARDIA. MOMENTOS TRASCENDENTES

Luego de algunas aisladas apariciones de la batería, como las mencionadas anteriormente, se pueden encontrar algunos episodios como el de Horacio Salgan, que tiene un corto romance con la percusión. Es interesante cuando afirma:

Otro rasgo que debe quedar bien claro, es el hecho de que, en el tango, sobre todo en el momento fundamental de su creación, jamás estuvo presente ningún instrumento de percusión. Bien sabemos que los conjuntos formados en los albores del tango estaban compuestos generalmente por Flauta, Clarinete⁵, Guitarra, etc. a los que luego se sumaron el Bandoneón, Piano, etc. Castañuelas, Maracas, Panderetas, Tambores, Bongó, Tumbadoras, o Bombos, etc. no integraron nunca los primeros conjuntos de tango. A título informativo digamos que en las décadas del 30 y del 40, aproximadamente, orquestas típicas como las de Osvaldo Fresedo y Francisco Canaro agregaron batería a sus conjuntos, pero no como grupo independiente, tal como es usada en otros géneros, sino como simple refuerzo de la marcación de las cuatro corcheas o del acompañamiento en síncopa que realizaban el Piano, el Contrabajo y/o los Bandoneones. Personalmente, yo había venido sosteniendo desde largo tiempo atrás, a través de publicaciones periodísticas, la posibilidad de que la percusión interviniera en los conjuntos de Tango, dando así mayor libertad al Piano, Contrabajo o Bandoneones para realizar otras funciones dentro de la orquesta. Ya no se trata de usar la

⁵ Las mayúsculas en el nombre de los instrumentos corresponden a la cita textual de Salgán.

percusión como simple refuerzo. Se trata de algo distinto: la percusión adquiere total independencia, dando lugar a innumerables innovaciones en el tango, lo que representa un importante enriquecimiento rítmico. Para no utilizar la batería instrumento estrechamente vinculado al Jazz que en esa época hubiese despertado un sentimiento de rechazo, y en un constante afán por mantener en todo lo posible la raíz nacional, utilicé⁶ un instrumento de nuestro folklore: el Bombo Legüero. Los dos Tangos se grabaron con los títulos. "Tango del Balanceo" y "Con Bombo Legüero", tocando el bombo Adolfo Ábalos. (Salgán, 2001, p:20,21)

Es decir que hubo intentos de acercar el instrumento al tango, intentos que no tuvieron continuidad ni desarrollo.

Sin embargo es conocida su utilización, por el tango vanguardista con Piazzolla como referente. En este sentido vale la pena dar un lineamiento que permita ordenar cronológicamente lo que Luis Sierra considera la corriente evolucionista dentro de los estilos del tango. Para ello es factible señalar que, inicia aproximadamente en 1916 con Fresedo, sigue con De Caro, Vardaro, Troilo y continúa con Astor Piazzola⁷.

Astor Piazzolla, en el marco de la corriente vanguardista en 1955 da vida al Octeto de Buenos Aires⁸, que no tenía batería, pero incluye la guitarra eléctrica (en manos de Horacio Malvicino músico de jazz) como instrumento hasta el momento ajeno al tango y cambia conceptualmente el desarrollo del mismo. Retomando las palabras de Carlos Kuri "El octeto es el punto exacto donde se inscribe el nacimiento del tango contemporáneo, punto de no retorno..." (extraído de Varela, 2016, p:158)

⁶ Horacio Salgán graba en 1961. "con bombo Legüero" y "Tango Balanceo" junto a Alfredo Abalos. Si bien no es batería, es una aproximación a instrumentos de percusión. Puede chequearse más información en: Camilo Martínez. (19 de agosto del 2022). *Tango del Balanceo (Horacio Salgán/Adolfo Ábalos)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/naSKUvY1-pU>

⁷ Idea de línea estilística extraída de Sierra (1976) y de Horacio Ferrer (1999).

⁸ Camilo Martínez. (19 de agosto del 2022). *Octeto de Buenos Aires Full Álbum (Astor Piazzolla 1955)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/wuORzjj59Wc>

1.3 OTRO TANGO, OTRA INTERPRETACIÓN BATERÍSTICA

La batería con Astor Piazzolla dejó de tener una función secundaria y de carácter percusivo (en el sentido de trabajar timbres como triángulos, timbales, maracas, tambores tipo bongó, platillos de corte tipo splash, wood block, etc) y pasó a ser un instrumento de acompañamiento con impronta notable, y en complemento con los demás.

En 1968 realiza, junto a Horacio Ferrer, la operita *María de Buenos Aires*, donde incluye la batería sumado a otros instrumentos de percusión como xilófono, vibráfono y campanas. No obstante, comienza a adquirir mayor relevancia en el año 1972, cuando graba dos discos con el Conjunto 9⁹, en el cual incorpora batería como instrumento estable en las manos de José “Pepe” Correale quien profundiza el trabajo ya planteado en *María de Buenos Aires*.

Este hito es muy importante, ya que el estilo interpretativo de Correale comienza con la renovación de lo que hasta el momento se escuchaba de la batería dentro del género. Entre otras cosas, trabaja sobre la tímbrica en diferentes platillos para crear climas. Utiliza el hi hat en subdivisiones de semicorcheas y los bombos acompañando al contrabajo y graves del piano. También otorga relevancia a los cortes o *breaks* en toms ocupando un lugar protagónico en algunos enlaces e incluso en temas como “Oda para un Hippie¹⁰” utiliza los toms en base de acompañamiento. Es común también que refuerce las acentuaciones que la melodía propone. Todo esto, hasta el momento nuevo dentro del género potencia el protagonismo de la batería.

En 1974 Piazzolla graba en Italia el disco *Libertango*. Con un grupo de músicos sesionistas italianos entre ellos el baterista Tulio De Piscopo. El disco cuenta con otros instrumentos eléctricos como bajo u órgano hammond. De Piscopo profundiza, a pedido de Astor, las ideas hasta el momento planteadas por Correale en *María de Buenos Aires* y Conjunto 9, como por ejemplo los acompañamientos rítmicos con subdivisiones en hi hat.

La génesis de este uso de la batería en la música de Piazzolla parece estar relacionada con el esplendor del funk, con fuerte contenido baterístico de las décadas del 60 y 70.

⁹ Camilo Martinez. (19 de Agosto del 2022) *Fuga 9 (Astor Piazzolla y su conjunto 9 1972)*. [Archivo de video] YouTube. <https://youtu.be/gY17N3EydJM>

¹⁰ Se recomienda escuchar “Oda para un Hippie”. Camilo Martinez. (22 de agosto del 2022). *Oda para un Hippie (Astor Piazzolla y su conjunto 9 1972)* [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/V9Hd--K84mI>

Especialmente, la forma de utilizarlo en la cortina musical de la serie *Shaft*¹¹ es, según su nieto, la fuente de inspiración para Astor Piazzolla. En palabras de Daniel Pipi Piazzolla:

Inspirado por la serie *Shaft* (70's) de la cual mi abuelo era fanático, surgió la posibilidad de ritmos en 3 3 2 tocados en el hit hat, ya que en esa época el funk estaba de moda. Por ejemplo, en el comienzo de la serie arrancaba un hit hat en semicorcheas y una guitarra wha-wha que luego fue utilizada esta idea por el octeto electrónico. Bateristas importantes tocaron y grabaron con mi abuelo en esa época. (Piazzolla, 2020, p: 22)

El Octeto Electrónico¹² en el año 1975 continuó el camino. Nuevamente Piazzolla evidencia la posibilidad de incorporar la batería entre otros instrumentos no utilizados en el género, como sintetizadores, bajo eléctrico, entre otros. Primero Enrique Zurdo Roizner y luego Luis Cerávol, fueron los bateristas del octeto. El octeto electrónico es una profundización y continuidad de la estética planteada por Piazzolla desde Conjunto 9. Paralelamente, Mariano Mores, con su Sexteto Rítmico Moderno¹³ suma protagonismo de percusión y batería, Raúl Garelo con su disco *Buenos Aires a todo tango*¹⁴ en el año 1977 y sobre todo la versión de Canaro en París del año 1980¹⁵, deja en evidencia la nueva relación batería y tango. En ese momento, tal como se menciona previamente, el baterista que participaba activamente de esos proyectos (Mores y Garelo) era Correale, quien tiene un rol destacado en ese cambio de paradigma.

¹¹ La introducción de *Shaft* es una de las fuentes de inspiración en el armado de las líneas rítmicas de la batería para Astor Piazzolla. Camilo Martínez. (19 de Agosto del 2022). *Isaac Hayes - Theme From Shaft (1971)* [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/AW7ZjXAym0o>

¹² Se recomienda escuchar las dos formaciones del octeto.

La primera con Roizner en batería. Camilo Martínez (19 de agosto del 2022) *Amelitango (Astor Piazzolla Octeto Electrónico)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/eoMtvUpTy50>

La segunda con Cerávol. Camilo Martínez. (19 de agosto del 2022) *Libertango (Astor Piazzolla Octeto Electrónico 1977)*. [Archivo de video]. YouTube. https://youtu.be/iDz4GpqGc_4

¹³ Mariano Mores, graba en 1963 *Tanguera* con batería y percusión. Camilo Martínez (19 de agosto del 2022) *Tanguera (Mariano Mores 1963)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/AUP43cpGEvs>

¹⁴ Humberto Luna Tirado. (4 de febrero del 2018). *Raúl Garelo: Buenos Aires a todo tango* [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/uqKj3TwfqYI> Sello: EMI Odeon Catálogo: 8440 Año: 1977

¹⁵ Camilo Martínez. (19 de agosto del 2022). *Canaro en París (Raúl Garelo 1980)*. [Archivo de video]. YouTube https://youtu.be/jd_pYGtOkFU

Se podrían seguir enumerando proyectos como Generación Cero de Rodolfo Mederos, con Fito Messina en la batería, o Alas¹⁶ con Daniel Binelli y Néstor Marconi en bandoneón y con Carlos Riganti en batería, quienes hacían música que gozaba del equilibrio entre el rock y el tango.

Se puede decir entonces, que la utilización de la batería en la década de 1970 de la mano de Astor Piazzolla y su impronta transformadora, marcando un antes y después en el tango argentino, inicia un camino de legitimación que aún no se consolida.

1.4 SIGLO XXI

Durante un periodo de varios años el género tango perdió popularidad, y por defecto las producciones se replegaron.

Recordemos que para la década del sesenta la popularidad del tango había caído y, aunque no desaparece, queda circunscripto a círculos muy reducidos. Tal como señala Sergio Pujol (1999, 274), en esta década el tango es considerado por la juventud como una expresión conservadora, que puede escucharse en algún baile de carnaval pero que pierde aceptación frente al boom del folklore y la irrupción del rock, siendo una herramienta importante para los procesos de identificación y diferenciación desde lo generacional. A su vez, en esta década el género se encuentra en un momento de experimentación y vanguardia, gracias a la labor de músicos como Astor Piazzolla y Eduardo Rovira. (García, Greco, Bravo, 2014. p:100)

Lo mencionado se agudiza, en la década del 1980 y comienzos de 1990, el tango se convierte en una imagen antigua y pintoresca. Las producciones son reversiones de tiempos pasados, teñidas especialmente por una faceta comercial de exportación, que se aleja de la idea de una música de expresión cultural urbana y popular, al margen de algunas expresiones que son secuela de la década del 1960 y 1970 como Néstor Marconi,

¹⁶ Se recomienda escuchar. Camilo Martínez. (19 de agosto del 2022). *Pinta Tu Aldea (Alas 1983)*. [Archivo de video] YouTube. <https://youtu.be/hd15VXSLwtI>

Raúl Garelo, Rubén Juárez, entre otros. O bien la continuidad de Alas que en el año 2003 editó una serie de temas con formato tanguero, entre los que se encuentra “*Somos lo que Somos*”¹⁷ un tema de corte social representativo de la época.

A comienzos del siglo XXI sale a la luz un nuevo tango, un tango hecho por jóvenes, con temáticas correspondientes a estas épocas. Una ruptura con el tradicionalismo que aún cruje.

Si bien no es objeto de este estudio entrar en el terreno de lo sociocultural, sociopolítico y socioeconómico, es importante tener en cuenta que la producción musical de una región o de un país está siempre relacionada con los sucesos políticos, económicos y culturales de la época. En otras palabras, no es posible analizar cambios de paradigmas artísticos sin entender los procesos de transformación socioeconómica de cada tiempo histórico.

En el año 2001 Argentina sufre una de las peores crisis socioeconómicas y de representatividad, desde el retorno a la democracia. En ese contexto, los jóvenes hacen tango, entre otras cosas para diferenciarse de lo que estaba sucediendo en el medio, que era una importación masiva de bandas de rock. Indagan replicando y versionando tangos antiguos, pero luego se vuelcan a la creación. Es un tango con temática y estética actual. Surgen nuevas composiciones, nuevos formatos, nuevos estilos y consecuentemente, una nueva manera de interpretar la batería en este género.

El músico e investigador Omar García Brunelli en el año 2015 afirma:

La escena tanguera actual es de una formidable dinámica: ostenta una producción cuantiosa que recorre todos los estilos del género, aporta nuevas miradas sobre la tradición y busca sendas inexploradas. El género hoy no se niega a la fusión ni a las influencias de otras músicas, pero aún espera que se lo escuche como se merece. (García Brunelli, 2015, p:1)

Walter “Chino” Laborde, cantante temporáneo de la Orquesta Típica Fernández Fierro, dice en el año 2011:

¹⁷ Camilo Martínez. (11 de octubre del 2022). *Somos lo que somos (Alas 2003)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/34iSEN9rWcI>

...no tocamos tango para quienes vieron a las grandes orquestas, a Troilo, a Fresedo, y a Pugliese. Tocamos para los que nunca hubiesen ido a ver un espectáculo de tango porque les da pavor la estampa de la pareja que ya no existe... (extraído de Varela, 2016, p:197)

Maria Emilia Greco, señala en el libro *Tango ventanas del presente. Miradas sobre experiencias musicales contemporáneas* “...el contexto de la recuperación y renovación del tango que se da en Argentina desde 1990 en adelante, está encabezado especialmente por grupos de jóvenes músicos que plantean continuidades y rupturas con el repertorio del tango.” (Greco, 2012, p:23).

Este nuevo interés por el tango, pone en evidencia también nuevas necesidades y nuevas estéticas. En torno al año 2000, surgen gran cantidad de proyectos con nuevos y variados formatos. Entre esas nuevas agrupaciones que oscilan entre lo popular y académico¹⁸, aparecen algunas con la batería como instrumento de relevancia en su formación. Un ejemplo es Amores Tangos¹⁹, que surge a mediados del 2008 con una impronta rioplatense y expone una estética del tango alegre y festivo. Ese mismo año con una propuesta con fuerte contenido social e incluso con un lado anarquista, y con lo popular²⁰ como eje del discurso, surge el Quinteto Negro la Boca²¹ y agrega batería a su formación. Otro ejemplo es Alvertango²², surgido en Mendoza en el año 2000, con un estilo particular otorgado, entre otras cosas, por la innovadora, lúcida y virtuosa interpretación de la batería ocupando un rol central en la esencia de la banda. También aparecen formaciones como Escalandrum²³, con mucha influencia del jazz creado por Daniel “Pipi” Piazzolla.

¹⁸ Se recomienda la lectura del libro “*La música de Astor Piazzolla*” (Omar García Brunelli) donde la introducción está dedicada al péndulo académico popular.

¹⁹ Camilo Martínez. (19 de agosto del 2022). *Nossa (Amores Tangos)*. [Archivo de video]. YouTube <https://youtu.be/Mb49ZSDnBNA>

²⁰ Popular en la distinción “para el pueblo” que propone Sánchez Octavio en su trabajo *Lenguaje e intersección: Culto y popular en la configuración del campo musical*. (Sánchez, O. 2002).

²¹ Camilo Martínez. (20 de agosto del 2022). *Patagonia Rebelde (Quinteto Negro la Boca)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/AwYiWXdHwxc>

²² Camilo Martínez. (19 de agosto del 2022). *Radiotango (Alvertango)*. [Archivo de video]. YouTube <https://youtu.be/pxWpBUgiXng>

²³ Camilo Martínez. (19 de agosto del 2022). *Libertango (Escalandrum)*. [Archivo de video]. YouTube <https://youtu.be/ZEg9nbt896E>

Cristian Zarate²⁴ con su sexteto, en una corriente más cercana de lo tradicional y perfil académico, haciendo clásicos, con músicos de tradición tanguera como Horacio Romo, Pablo Agri, en 2005 edita “*Evolución*”, con mucha y variada participación de la batería en manos de José Luis Colzani. Otro ejemplo con una estética similar es el de Luis Cerávol²⁵ (uno de los bateristas del octeto electrónico de A. Piazzolla) que crea su propio cuarteto con grandes exponentes del tango (entre ellos el recién mencionado Cristian Zarate), o sea un baterista con su propio cuarteto tanguero.

Es decir, la variedad de estilos que existen, corresponde con lo que históricamente sucedió dentro del tango. Desde lo más tradicional a lo más contestatario.

En todos los casos mencionados, y con aún varios sin mencionar, existe la batería dentro de las agrupaciones y no con una presencia testimonial, si no de participación activa. En los casos mencionados, la formación profesional de los intérpretes bateristas es de muy alto nivel, tanto desde lo técnico como desde lo interpretativo. Esto permite pensar en un marco favorable para el instrumento con menos limitaciones y más desarrollo.

Esta breve reseña o repaso histórico de algunos hechos que se consideran relevantes para este trabajo, tiene por objeto contextualizar el escenario sobre el cual se ha desarrollado hasta el momento la batería dentro del tango.

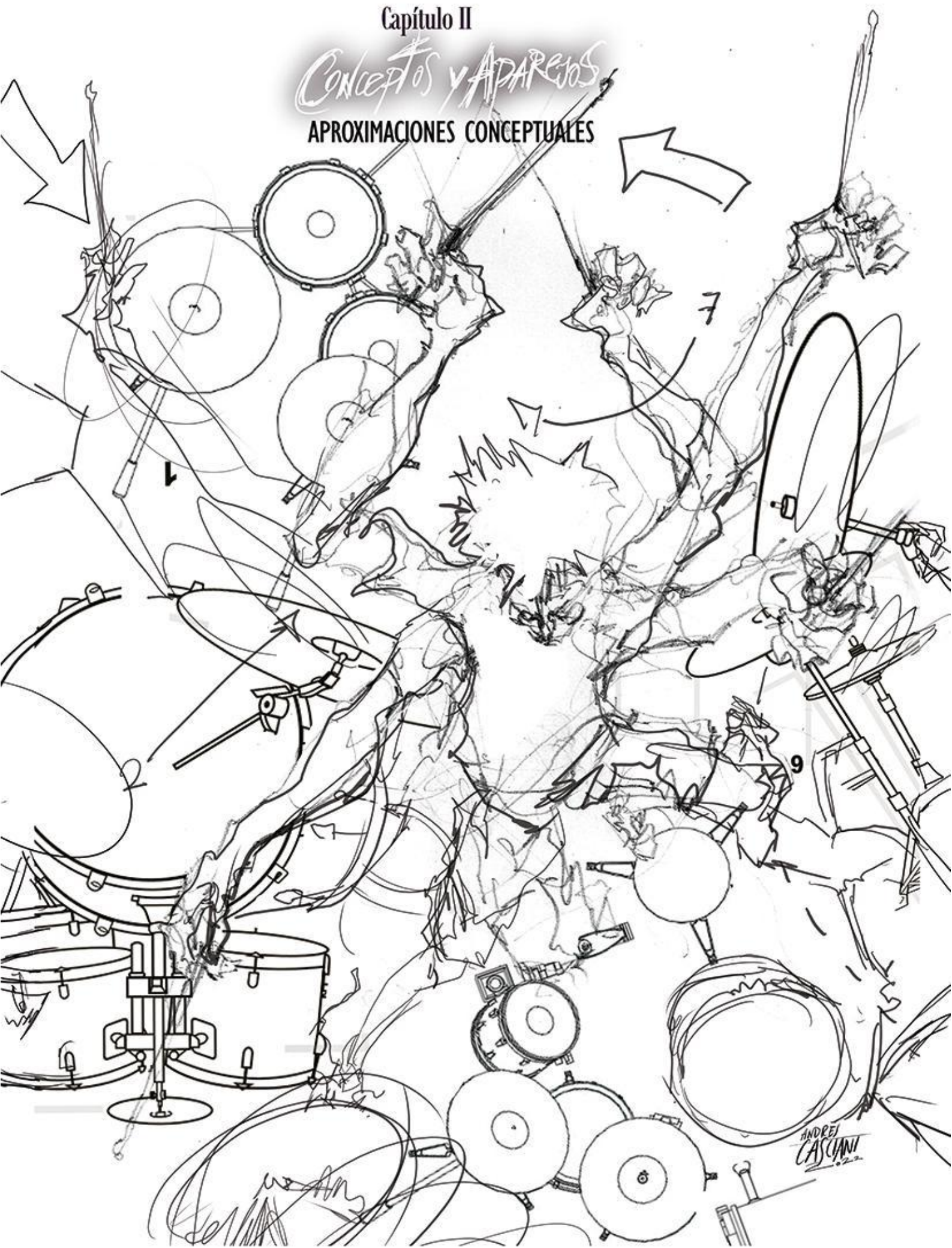
²⁴ Camilo Martinez. (19 de agosto del 2022). *A Fuego Lento (Cristian Zarate sexteto 2009)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/rACt0ZeNfAI>

²⁵ Camilo Martinez. (19 de agosto del 2022). *La puñalada (Luis Ceravolo 4)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/ZrZAYjQxihc>

Capítulo II

Conceptos y Aparatos

APROXIMACIONES CONCEPTUALES



2. ELEMENTOS Y RECURSOS INTERPRETATIVOS

En este trabajo se entienden como elementos y recursos interpretativos a las herramientas con las que el músico cuenta para la ejecución de un instrumento y su aplicación en una obra musical. Es por eso, que, como se señaló antes, en este capítulo se identifican los elementos y recursos característicos del género, que son factibles de abordar en la batería. Para su descripción y sistematización, las herramientas de interpretación en dos grandes grupos: en el primero **“Tipos de acompañamiento”** y el segundo **“Recursos varios”**. Como referencia para el análisis, se utilizan los términos que son de uso común en los instrumentos tradicionales del género. Es decir, piano, violín, bandoneón, etc. También se titulan algunas definiciones con el lenguaje utilizado en la jerga tanguera.

2.1 TIPOS DE ACOMPAÑAMIENTOS RÍTMICOS MÁS USADOS

2.1.1 PRIMEROS DESARROLLOS DE ACOMPAÑAMIENTOS

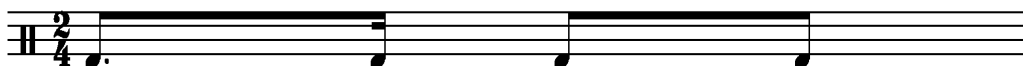
Alem sostiene “...en el tango el ritmo total (la textura) es el resultado de cómo interactúan la melodía y el resto de los elementos que corren por debajo de ella” (2009, p:1).

Los “elementos que corren por debajo” de la melodía, son habitualmente conocidos como acompañamiento. Y, al revisar la historia del tango, es evidente que el acompañamiento se fue diversificando de la mano de las corrientes estilísticas.

Para comenzar con la descripción, vale señalar que, según la bibliografía consultada, desde fines del siglo XIX, se registra el acompañamiento del tango en métrica de 2/4 y en una rítmica que hoy se conoce como milonga ciudadana. Autores como Carlos Vega (2007) y Horacio Salgán (2001) sostienen que este acompañamiento está estrechamente ligado con la habanera²⁶. Por su parte, el músico Santiago Servera apunta: “la habanera es hermana de la milonga, responde al conjunto de géneros derivados del *tango congo*, género africano raíz de varios géneros latinoamericanos” (Servera, comunicación personal, 26 de agosto 2022).

²⁶ Se recomienda escuchar “*La habanera viajera*” de Luci Provedo, Lina Millán y Juan Millán. En este disco hacen un compilado de habaneras clásicas del SXIX y SXX. Camilo Martínez. (19 de agosto del 2022). *Habana Viajera (Luci Provedo y Lina Millán y Juan Millán)* [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/3M5sDIhNL-Y>

Figura 7



Nota: Patrón rítmico de la habanera. Motivo por excelencia de los orígenes del tango²⁷.

Este tipo de acompañamiento fue, y es muy utilizado para tiempos lentos, medios y rápidos.

Para este trabajo se toman como objeto de estudio las piezas consideradas como tango. Se dejan de lado otras afines o que están dentro del mismo “complejo genérico” tales como el vals y la milonga.

Si avanzamos en la historia del género, y nos posicionamos en las primeras décadas del siglo XX, se observa que comienzan a tomar fuerzas otros acompañamientos, vinculados a la subdivisión de corcheas del 2/4 ralentizado.

La excepción fue la orquesta de Eduardo Arolas, quien redujo sus tiempos y usando por primera vez en el género, casi exclusivamente una marcación de cuatro corcheas por compás, sin mayor énfasis en ninguna de ellas. A partir de Arolas, los demás autores empiezan gradualmente a alternar los esquemas rítmicos de habanera con el de cuatro corcheas por compás (llamado “el cuatro”) a veces subdividiendo el segundo tiempo, hasta que el “cuatro” sustituye casi por completo al de habanera, que desde entonces sólo aparece excepcionalmente, en tangos que evocan épocas pasadas o a la milonga (Alem, 2009, p:1)

Este cambio en la arquitectura rítmica gesta un desarrollo en el género que deriva, entre otras cosas, en la múltiple opción de acompañamientos. El músico Ignacio Verchausky señala: “a partir de 1920 y creo, para mí, gracias al gran aporte de la Orquesta Típica

²⁷ Se recomienda escuchar a Vicente Greco uno de los compositores y directores más reconocidos de la guardia vieja tiene numerosos ejemplos. “Joaquina”. Camilo Martinez. (19 de agosto del 2022). *Joaquina (Orquesta Típica Criolla Vicente Greco)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/GGYtXKGTluQ> También se recomienda escuchar a Joaquín Maglio Pacho. Camilo Martinez. (22 de agosto del 2022) *El Zurdo (Joaquín Maglio Pacho y su orquesta típica)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/vCi0HkBP-Zw>

Select con Fresedo, Roccatagliata y Delfino, la marcación en cuatro empieza a ser el modelo de marcación por excelencia” (Parkinson Teve, 2018, 6m4s)

Podría afirmarse que es el punto de partida de pensar el tango en cuatro tiempos, sobre el cual se desarrollan otros acompañamientos como la yumba, la síncopa, etc. Es difícil marcar con exactitud cuándo se generó la transición rítmica de la habanera a las cuatro corcheas, pero en la década de 1910 puede ser un punto de partida válido para comenzar a desarrollar los otros acompañamientos.

Como denominador común en este trabajo se realizan las escrituras musicales en 4/4. Esta aclaración está relacionada a las diferentes etapas de escritura que el tango ha tenido. En sus inicios con la célula rítmica de la habanera se escribía en 2/4, en los comienzos del 1910 y con la idea de los cuatro tiempos se pasó a escribir en 4/8, y con el devenir de los años y como elemento facilitador se optó por el 4/4.

Retomando la idea de enfatizar la diversificación de acompañamientos a través de los diferentes estilos dentro del género, es muy importante la figura de Julio De Caro, quien junto con algunos otros exponentes, es considerado un músico bisagra en la historia del género. Realizó aportes fundamentales y muy relevantes para el desarrollo del tango. Según Gabriela Mouriño resalta su contribución para características que hoy son naturales en los recursos de acompañamiento:

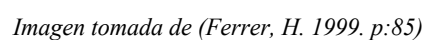
Con el lema ‘el tango también es música’ incorporaron al tango una paleta armónica más amplia, una textura más contrapuntística, y una mayor variedad rítmica. Julio De Caro (1899-1980), violinista y director de la orquesta y sexteto que llevaron su nombre, incorporó al tango los puentes para modular de una sección a otra, los adornos en el fraseo, los solos para diversos instrumentos y el uso de efectos percusivos. (Mouriño en García Brunelli, 2008. p:19)

Por su parte, Astor Piazzolla afirmaba que:

De la época Decareana yo rescato para mí lo que era lo más importante: la cosa rítmica, el sabor. Sobre todo, lo rítmico, la percusión, la acentuación, que para mí es lo más importante de la interpretación del tango, lo que le da swing (Piazzolla en García Brunelli, 2008. p:20)

Figura 8
Línea del tiempo y desarrollo de orquestas/estilos

Línea del tiempo y desarrollo de orquestas/estilos



También es importante aclarar que algunas definiciones y clasificaciones tales como “acompañamiento *walking*”, o “acompañamiento murga porteña” están pensados desde la perspectiva del intérprete de la batería.

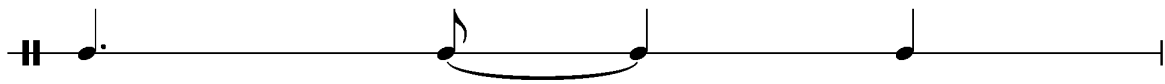
En capítulo IV se ejemplifica cada modelo de marcación o acompañamiento para interpretar en batería. Si bien existen diversas variantes y factores que determinan cómo desarrollar un acompañamiento, nos apoyamos en lo estrictamente rítmico y tímbrico a fuerza de otorgar al lector un ejemplo práctico en el instrumento.

La batería como instrumento rítmico articula con los elementos que acompañan a la melodía. Teniendo en cuenta esto, en este trabajo se presta especial atención a los acompañamientos rítmicos, los más frecuentes y característicos del tango en el siglo XXI, que son los siguientes:

- BORDONEO
- MILONGA (Género en sí mismo)
- VALSEADO (Género en sí mismo)
- MARCATO (En 4, en 2 y canyengue)
- WALKING
- UMPA UMPA
- MURGA PORTEÑA
- PESANTE
- YUMBA
- SÍNCOPA (a tierra, anticipada y sucesiva)
- 332 (También 332 extendido)
- ACOMPAÑAMIENTO PARA IDEAS LIBRES O MELÓDICAS

2.1.2 ACOMPAÑAMIENTO BORDONEO

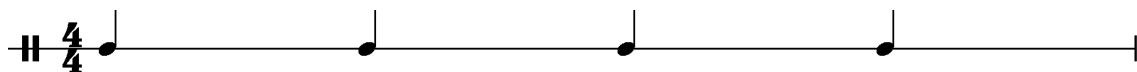
“...El llamado bordoneo es un complejo musical que deriva del *Taqsim Oud*. En América adopta diversas formas y se ramifica en diferentes géneros. Entre ellos la milonga pampeana” (Servera, S. Comunicación personal 26 de agosto 2022).



En el tango, se utiliza el recurso de bordoneo característico de la milonga pampeana. Se desarrolla a través de un concepto guitarrístico de interpretar con las cuerdas graves el acompañamiento rítmico descrito anteriormente, generalmente en fundamental, sexta y quinto grado sucesivamente, y rellenando las notas faltantes en tesituras más agudas. El motivo de bordoneo es el antecesor del 332. En las piezas “Bordoneo y 900”²⁸ de Osvaldo Pugliese o “A mis viejos”²⁹ de Aníbal Troilo se pueden advertir algunos estilos de la interpretación del bordoneo en el tango.

2.1.3 ACOMPAÑAMIENTO BASE MARCATO

El acompañamiento base *marcato*³⁰ Es uno de los más utilizados y característicos del género. Sobre la marca en cuatro tiempos, se desarrollaron diversas articulaciones. En general se puede pensar en cuatro tiempos con *staccato*, o bien cuatro tiempos con *legato* acentuados de diferentes maneras. Es importante advertir que, con el desarrollo de las corrientes estilísticas dentro del tango, tal como se menciona anteriormente, el carácter del *marcato* tuvo ciertas variantes en sus intenciones y articulaciones, siempre sobre la siguiente idea.



²⁸ Se recomienda escuchar “Bordoneo y 900”. Camilo Martinez. (25 de agosto del 2022). *Bordoneo y 900* (Osvaldo Pugliese). [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/3TsINpdAq1U>

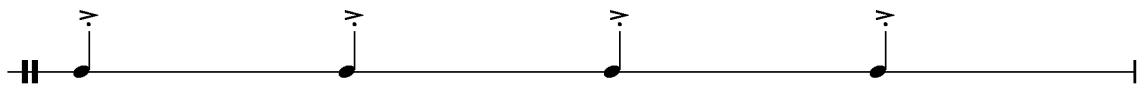
²⁹ Se recomienda escuchar el comienzo de “A mis viejos”. Camilo Martinez. (25 de agosto del 2022) *A mis viejos* (Anibal Troilo 1963). [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/GzgNB63tEW0>

³⁰ Es importante remarcar la diferencia entre “base *marcato*” y “articulación *marcato*”. La base *marcato* es un acompañamiento que utiliza, entre otras cosas, la articulación *marcato*.

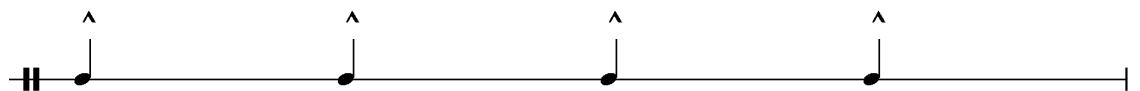
2.1.3.1 MARCATO EN CUATRO (4)

El *marcato* es una articulación de intensidad que se identifica con un ángulo sobre la nota, indicando así una intensidad más fuerte y corta respecto a la original. En el caso de *marcato* en cuatro, sería una acentuación en los cuatro tiempos del compás, sumado a la articulación³¹ del staccato. Tal como se mencionó antes, es el motivo por excelencia del tango, por lo tanto existen innumerables ejemplos. En “Sur³²” de Troilo y Manzi, se advierte un *marcato* clásico.

Se puede escribir de la siguiente manera:

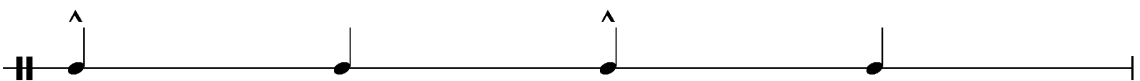
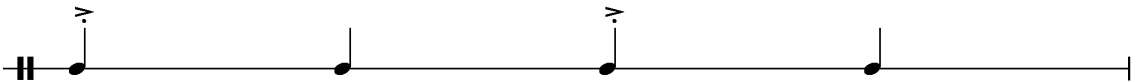


O bien, se puede escribir así:



2.1.3.2 MARCATO EN DOS (2)

En este caso se acentúan los tiempos uno y tres, también manteniendo el *stacatto*.



También es un acompañamiento, clásico del tango, La versión de “Gallo Ciego”³³ de Pugliese es un ejemplo de *marcato* en dos.

³¹ Las articulaciones mas utilizadas están descritas en el punto 2.2.1. de este mismo capítulo

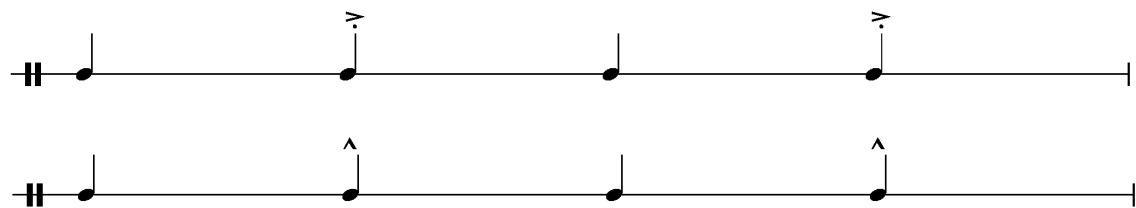
³² Se recomienda escuchar “Sur”. Camilo Martinez. (21 de agosto del 2022). *Sur* (Aníbal Troilo y Homero Manzi). [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/Wvkoi37xBI4>

³³ Se recomienda escuchar “Gallo Ciego”. Camilo Martinez. (21 de agosto del 2022). *Gallo Ciego* (Osvaldo Pugliese). [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/Y2ufMDzG5cg>

2.1.3.3 CANYENGUE

Julián Peralta en su libro *La Orquesta Típica* agrega el cayengue como variante del *marcato*: “Como una variante excepcional es posible acentuar los tiempos dos y cuatro. En algunos de estos casos los acentos pueden ser reforzados con *strappata* o percusión sobre el contrabajo. A este tipo de marcación se la denomina canyengue³⁴ y su empleo se limita a pocos compases”. (Peralta. 2008. p:56)

También existieron grupos que utilizaron este modelo de marcación casi como un estilo propio. Tal es el caso del Sexteto Tango³⁵.



En algunos casos es utilizado como enlace entre dos secciones, como en el minuto 2 de “Línea del tiempo³⁶” de Astilleros.

2.1.3.4 ACOMPAÑAMIENTO BASE WALKING

El *walking bass* es un acompañamiento que deriva del jazz. Esta técnica proviene de los contrabajistas, que realizan un acompañamiento “caminado”, es decir, tocando cada pulso del compás. En el jazz la característica principal de este bajo está dada en moverse por grado conjunto, lo que otorga sensación de continuidad, de movimiento hacia adelante. Sobre la misma base en cuatro tiempos que trabaja la base *marcato*, se aplican otros recursos de articulación. Los más usados en el *walking bass* del tango son el *legato* y *tenuto*, aunque también puede utilizarse el *marcato* (como articulación).

³⁴ Cabe destacar que también existe un estilo de baile dentro del tango que se denomina “canyengue”.

³⁵ Se recomienda escuchar “A Fuego Lento”. Camilo Martínez. (24 de agosto del 2022). *A Fuego Lento* (Sexteto Tango). [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/jd6xu2Fri6M>

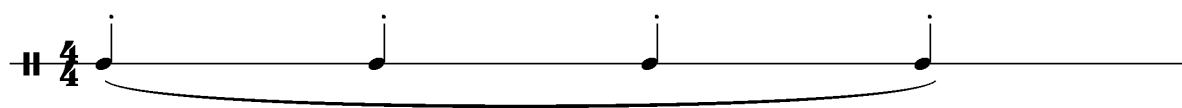
³⁶ Se recomienda escuchar “Línea de Tiempo” minuto 2. Camilo Martínez. (24 de agosto del 2022). *Línea de tiempo* (Astilleros y orquesta de cuerdas). [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/yf5Xdq2hPpg>



Un aspecto importante de *walking* radica en que generalmente el acompañamiento del contrabajo es interpretado con *pizzicato*, es decir con dedos (no arco). Como resultado, se obtiene un acompañamiento de carácter más liviano que el *marcato*. Un ejemplo de esto puede ser “Verano Porteño”³⁷ de Astor Piazzolla.

2.1.4 ACOMPAÑAMIENTO PESANTE

El *pesante* es otro acompañamiento que trabaja sobre la idea de los cuatro tiempos. Generalmente es utilizado en tiempos lentos. Al igual que el *marcato* puede ser en cuatro o en dos. La diferencia radica en la articulación que se le aplica, el *portato*. Es decir, una articulación intermedia entre el legato y el staccato en cuanto a la duración y es suave en cuanto a la intensidad.



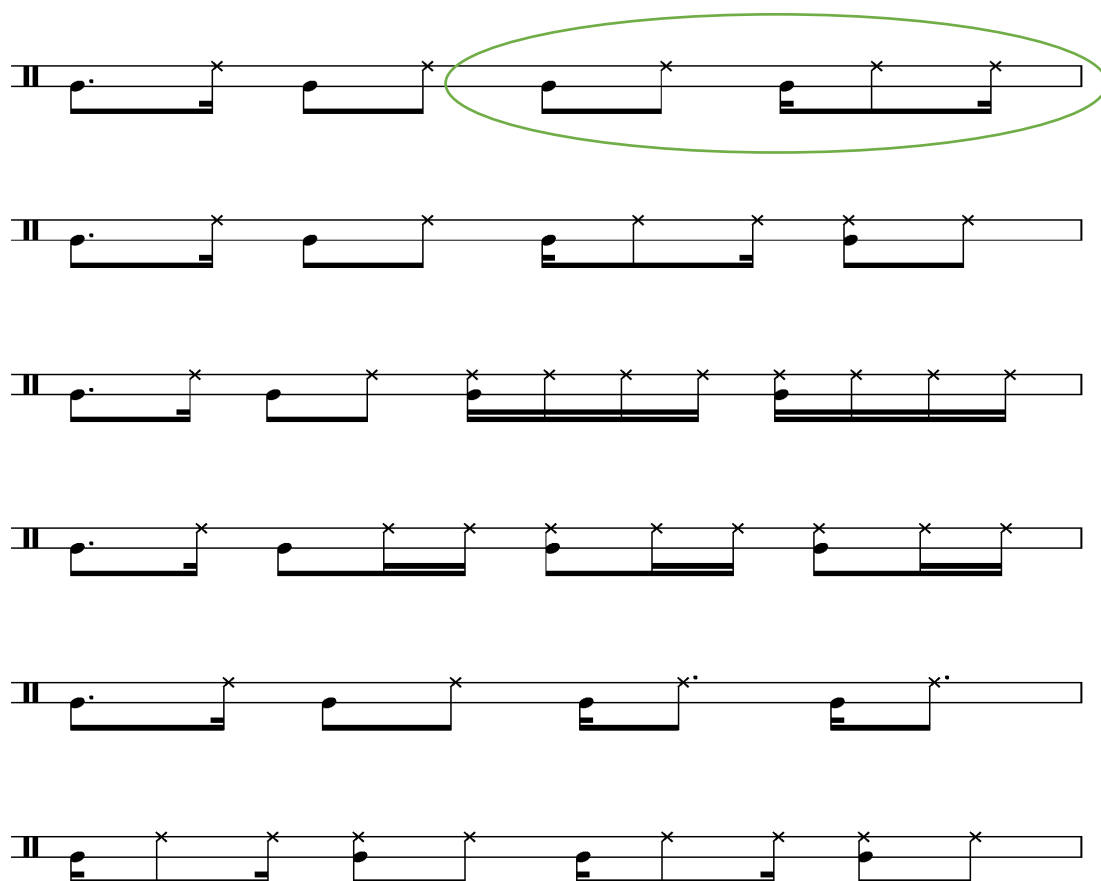
Tal como se mencionó previamente, el *pesante* se da generalmente en tiempos lentos y es de carácter de pesadumbre. Suele aparecer en tesituras graves. Generalmente se utiliza en secciones o partes de un tema. Como ejemplos se pueden mencionar “Camorra 1”³⁸ o “Adiós Nonino”³⁹ de Astor Piazzolla.

³⁷ Se recomienda escuchar Camilo Martínez. (22 de agosto del 2022). *Verano Porteño* (Astor Piazzolla 1970) [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/xccpdhr5tCY> También se recomienda escuchar el comienzo de “Verano Porteño”. Camilo Martínez (22 de agosto del 2022) *Verano Porteño* (Astor Piazzolla 1970). [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/xccpdhr5tCY>

³⁸ Se recomienda escuchar “Camorra 1” de Astor Piazzolla ‘1’38. Camilo Martínez. (20 de agosto del 2022). *Camorra 1* (Astor Piazzolla). [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/Nv4mjscsmWM>

³⁹ Se recomienda escuchar el segundo 47” de “Adiós Nonino”. Camilo Martínez. (22 de agosto del 2022). *Adiós nonino* (Astor Piazzolla)). [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/--sgyjNk7Ig>

Generalmente las variantes se producen en los segundos dos tiempos del compás.

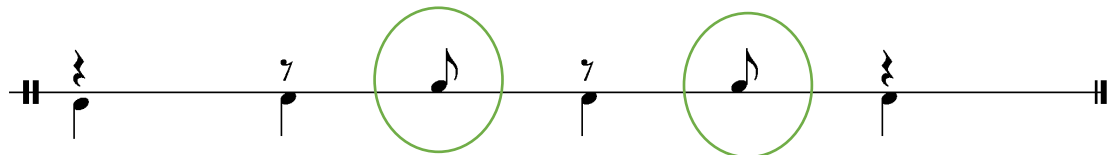


También es común escuchar variantes que abarcan más de un compás.



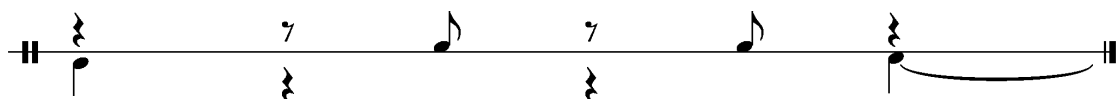
2.1.6 ACOMPAÑAMIENTO BASE UMPA UMPA

El acompañamiento “umpa umpa” aparece en escena a partir de la segunda mitad del siglo XX y su origen está vinculado a Horacio Salgán. El nombre es el resultado de la onomatopeya que produce el acompañamiento.



Este es un acompañamiento que tiene base en el *marcato* y consiste en dos contratiempos en el tiempo dos y tres. Es usual que las negras la marquen los bajos y que los contratiempos se interpreten en tesituras medias agudas como respuesta. Un ejemplo de esto es el tema “Ensueños⁴³” del Quinteto Real.

También es factible encontrar la opción de eliminar el *marcato* de los bajos, e interpretar los contratiempos y el arrastre.



2.1.7 ACOMPAÑAMIENTO BASE YUMBA

La yumba es un acompañamiento característico que toma fuerza en la década del '40. Su gestación está directamente vinculada al carácter interpretativo otorgado por Osvaldo Pugliese en su obra “La Yumba⁴⁴”, donde pone en evidencia este recurso de acompañamiento.

La yumba está basada en la marca de los cuatro tiempos, pero con una articulación particular, que le da característica propia y que consiste en el arrastre exagerado y con acento hacia el tiempo uno y tres de la métrica.

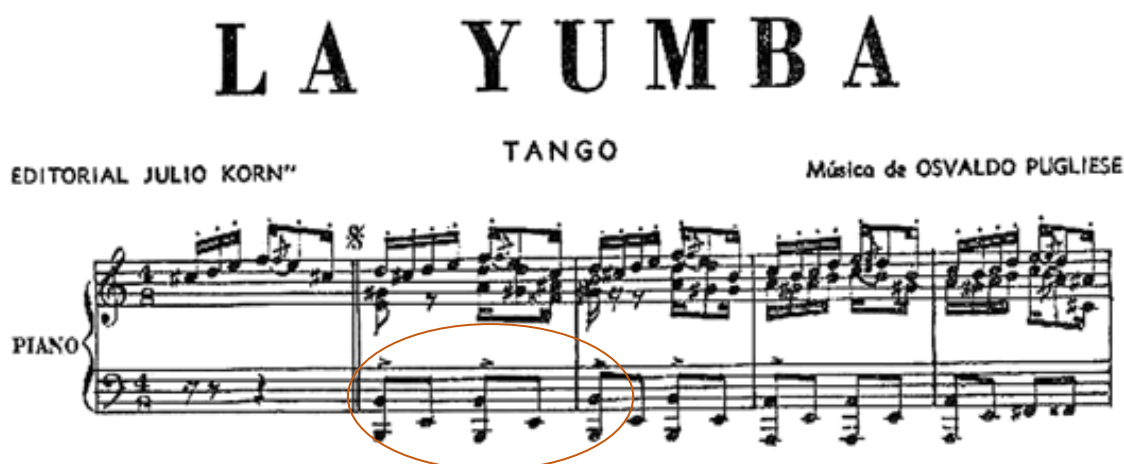
⁴³ Se recomienda escuchar “Ensueños”. Camilo Martínez. (21 de agosto del 20022). *Ensueños (Quinteto Real Horacio Salgán)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/2EZ34AKHrs8>

⁴⁴ Se recomienda escuchar “La Yumba”. Camilo Martínez (20 de agosto del 2022). *La Yumba (Osvaldo Pugliese 1992)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/6RvrlrSk81s>

El estilo interpretativo en la impronta de Pugliese incluye una sensación de variación mínima del temporal entre tiempos fuertes y débiles⁴⁵. Se puede pensar la división de sílabas como “yum” correspondiente a los tiempos fuertes, y “ba”, a los tiempos débiles. La yumba como base de acompañamiento, y sobre todo como un estilo interpretativo, requiere un gesto corporal que resulta de presión o fuerza en los tiempos fuertes con arrastre desde los tiempos débiles. Y además presenta diferentes resoluciones técnicas según el instrumento. En el piano este carácter es factible lograrlo, entre otras opciones, con el recurso del clúster⁴⁶, el pedal de sustain, octavas graves, etc. En el caso del contrabajo se puede generar el arrastre con la base del arco un intervalo de cuarta, o muchos optan por la strappata, que es un sonido percutido generado con arco y acompañado por un golpe de caja.

Figura 9

Extracto partitura original



Nota: la imagen corresponde al comienzo de la partitura original de la yumba extraída de la página Todo Tango.

Disponible en: <https://www.todotango.com>

Base Yumba



⁴⁵ Demian Alimenti Bel, Isabel Cecilia Martínez y Manuel Alejandro Ordás, en el marco de Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, realizan un análisis objetivo sobre la temporalidad de la yumba.

⁴⁶ Es un acorde musical en carácter de efecto, compuesto de al menos tres semitonos cromáticos consecutivos distintos sonando al mismo tiempo.

Arrastre en cuarto tiempo



Vale aclarar que “se llama "Arrastre", dentro del género Tango, al hecho de dar comienzo a una Síncopa o a un marcado en "Cuatro” o en "Dos" anticipando su ataque (Salgán, 2001, p:86)⁴⁷

El arrastre consiste en una ligadura que termina en acento. También se puede pensar como *glissando*, en el sentido que generalmente va de notas graves a agudas.

2.1.8 ACOMPAÑAMIENTO EN SÍNCOPA

La síncopa consiste en tocar ritmos que acentúan o enfatizan los tiempos débiles.

Herrera define la síncopa como: “Hacen síncopa, las notas que atacan en tiempo o parte débil o semifuerte y se prolongan más allá del tiempo o parte en la que han atacado sobre otro de igual o mayor importancia ” (Herrera,1988. p:21).

Rousseau la define de esta otra manera: “Prolongación sobre el tiempo fuerte de un sonido comenzado en tiempo débil; así, toda nota sincopada está a contratiempo, y toda sucesión de notas sincopadas es una marcha a contratiempo ” (Rousseau, 2007).

Se puede pensar en dos tipos de síncopa: una síncopa a tierra y una anticipada.

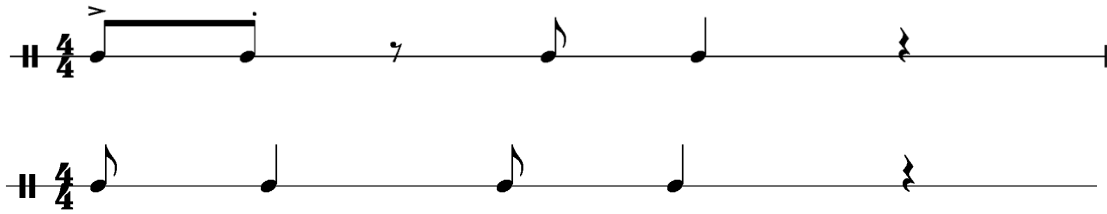
2.1.8.1 SÍNCOPA A TIERRA

Consiste en marcar el acento en el primer tiempo del compás. Esto otorga mayor estabilidad rítmica, un ejemplo de esto puede ser el comienzo del tema “La próxima curda⁴⁸” del grupo Rascasuelos o los comienzos de estrofa de la versión del tema “Malena” de H. Manzi y L. Demare⁴⁹ en la versión de “el polaco” Goyeneche.

⁴⁷ Las mayúsculas y comillas son del autor.

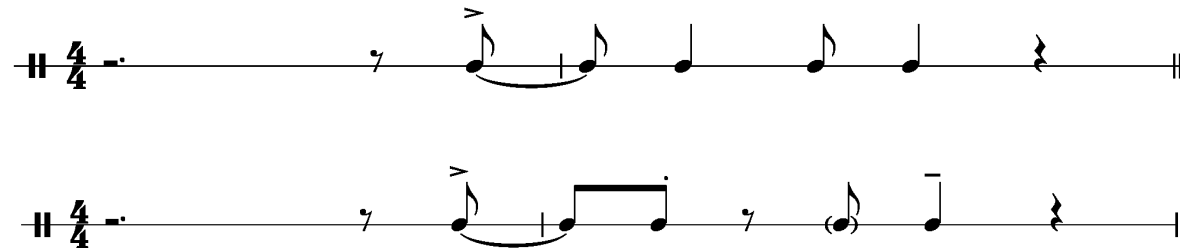
⁴⁸ Camilo Martínez. (8 de septiembre del 2022). *La próxima curda (Rascasuelos)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/90KmBoHWloc>

⁴⁹ Se recomienda escuchar minuto '1:06 de “Malena” Camilo Martínez. (8 de septiembre del 2022). *Malena (Roberto Goyeneche)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/m5B5BIR8G3o>

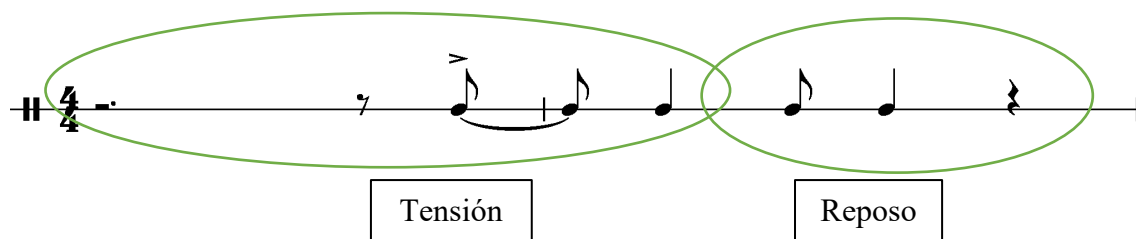


2.1.8.2 SÍNCOPA ANTICIPADA

La síncopa anticipada consiste en marcar un acento en el arrastre anterior al primer tiempo del compás, otorgando mayor sensación de inestabilidad por la ausencia del tiempo fuerte. En el mismo ejemplo anterior de “Milonga con Variaciones⁵⁰” en el segundo 0,59 se escucha una síncopa anticipada.

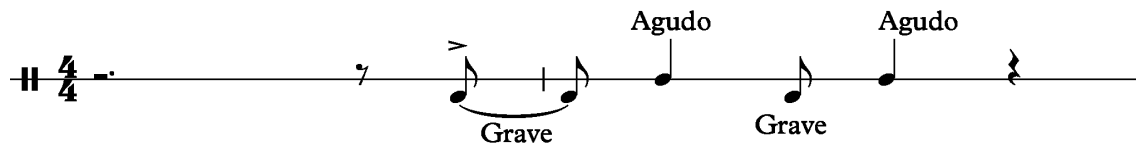


Si se analiza la función rítmica dentro de la frase que propone la síncopa, se puede pensar en dos motivos de dos tiempos cada uno, que trabajan sobre tensión y reposo. Esta idea aplica a los dos tipos de síncopa, sin importar si es a tierra o anticipada.



⁵⁰ Se recomienda escuchar el segundo 59 de “Milonga con Variaciones”. Camilo Martinez. (21 de agosto del 2020). *Milonga con Variaciones* (Horacio Salgán 1959). [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/NBiOKJRiCg>

Es factible entender la relación de alturas como una alternancia entre segmentos graves y agudos.



Sobre los motivos que propone la síncopa se puede encontrar diferentes articulaciones, según prefiera el intérprete, *staccatos*, *tenuto*, mayor o menor duración, etc. Tanto en la síncopa anticipada como la síncopa a tierra en su motivo de reposo puede tener variantes en el levare del tiempo tres. Es decir, la corchea que antecede el tiempo tres puede o no estar dependiendo el gusto del intérprete.

Es importante distinguir que la diferencia entre la síncopa anticipada y la síncopa a tierra, radica en dónde se sitúa el acento. En ambas puede existir un arrastre previo.

En el tango la síncopa puede ser utilizada como base de acompañamiento, generalmente para tiempos lentos y medios, y como enlace en tiempos más rápidos. En caso de acompañamientos también puede existir la variante de “síncopas sucesivas”.

2.1.8.3 SINCOPA SUCESIVA

Consiste en dos síncopas en un mismo compás. De los tres tipos de síncopa descriptos, es la menos utilizada como acompañamiento.



Genera la sensación de inestabilidad rítmica constante, ya que evita tocar los tiempos fuertes.

Es importante señalar que la síncopa, al igual que otros acompañamientos, sirve también como elemento de enlace, corte o *break* para pasar de una sección a otra. Un ejemplo de síncopa sucesiva es “La llamo Silbando”⁵¹ de Horacio Salgán.

⁵¹ Se recomienda escuchar “La Llamado Silbando”. Camilo Martinez. (21 de agosto del 2022). *La Llamado Silbando* (Horacio Salgán). [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/RmVft1dyYIw>

2.1.9 ACOMPAÑAMIENTO BASE 332

Pensar en acompañamiento 332 remite automáticamente a Piazzolla. Se encuentra relacionado con su repertorio, dado que lo utiliza en muchas de sus obras y con ello genera una identidad que se apoya, entre otras cosas, en ese tipo de acompañamiento. Pero es importante distinguir que este acompañamiento tiene una existencia previa a Astor.

“Otro tratamiento rítmico de la obra de Piazzolla deriva de la milonga urbana, una variedad de tango cuya base rítmica es corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas, en donde se liga la semicorchea con la primera corchea, ligadura típica de los punteos guitarrísticos de la milonga campera, música de la llanura pampeana argentina de mediados de siglo XIX. Piazzolla escribió ese ritmo en 4/4, acentuando la primera, la cuarta y la séptima corchea. Esto da por resultado una acentuación irregular, dado que las corcheas se agrupan en 3+3+2. Esto Piazzolla lo tomó de las orquestas de Julio De Caro y más tarde Alfredo Gobbi, entre otras, y sistematizó el uso de tal forma que lo convirtió en un rasgo distintivo de su estilo”. (Garcia Brunelli, 2008. p:21)

Es posible escuchar esta idea en Julio De Caro por ejemplo en el tema “La última cita⁵²”. Tal como se advierte anteriormente, es un acompañamiento muy utilizado por Astor, por ejemplo, en “Libertango” o “Zita⁵³”

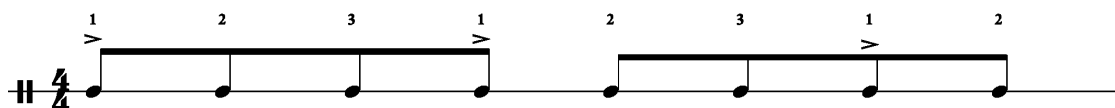
El desplazamiento rítmico consiste en el movimiento de la acentuación en relación al acento métrico. El acompañamiento 332 es un ejemplo de esto.

⁵² Se recomienda escuchar “La última cita”. Camilo Martinez (23 de agosto del 2022). *La última cita (Julio De Caro 1928)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/QpoH8hyOK4c>

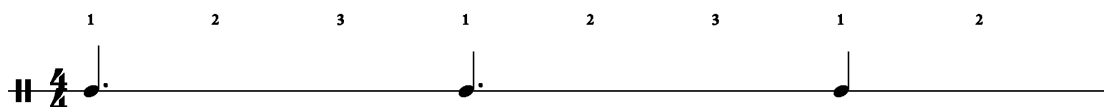
⁵³ Se recomienda escuchar “Zita”. Camilo Martinez. (22 de agosto del 2022). *Zita (Astor Piazzolla y su Octeto electrónico 1977)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/UtrYrnCsv3E>



En el ejemplo anterior el agrupamiento es de 3 corcheas + 3 corcheas + 2 corcheas.



Esto se puede escribir de la siguiente manera:



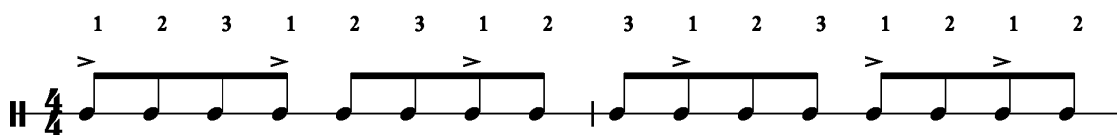
Tal como se menciona anteriormente, el acompañamiento 332 tiene su raíz rítmica derivada del bordoneo.

1.1.9.1 ACOMPAÑAMIENTO BASE 332 EXTENDIDO

Se puede identificar un acompañamiento que es muy utilizado en la actualidad y es derivado del 332. Tiene que ver con una extensión y desplazamiento que genera mayor tensión. Daniel “Pipi” Piazzolla lo llama clave 332 extendida: “Esta clave es el producto de un desplazamiento de negra con punto que pasa a través del compás produciendo más espacio y a la vez más tensión...” (Piazzolla, 2020 p:52)



Si se observa el ejemplo anterior, el agrupamiento es de 3 corcheas + 3 corcheas + 3 corcheas + 3 corcheas + 2 corcheas + 2 corcheas.



También se puede pensar de esta manera:



Como se menciona anteriormente este acompañamiento tiene la característica de abarcar dos compases de 4/4, y como se puede observar, en el desplazamiento se evita tocar el tiempo fuerte (ósea el uno) del segundo compás. Un ejemplo de este acompañamiento es “Michelangelo 70⁵⁴” de Astor Piazzolla.

2.1.10 ACOMPAÑAMIENTO PARA IDEAS LIBRES MELÓDICAS

Cuando se habla de ideas libres o melódicas se está haciendo referencias a tres aspectos. Uno es el de improvisación en espacios puntuales, como solos o variaciones, otro en ideas rítmicas despojada de un tempo fijo y, por último, a acompañamientos en tiempos muy lentos.

2.1.10.1 IMPROVISACIÓN EN SOLOS O VARIACIONES

En este punto vale aclarar primero que la variación es un procedimiento propio de la interpretación del tango en todas las épocas. En algunos casos es decisión de los intérpretes y está más asociada a la improvisación, en otros casos es un recurso del que se valen los arregladores. Vale recordar que variar es una de las prácticas musicales más antiguas, que según el teórico inglés Douglas Green (1965/2011), su principal característica es el principio de repetición, pero siempre distinta, con modificaciones en algún parámetro.

⁵⁴ Se recomienda escuchar “Michelangelo 70” (Aporte de Daniel Pipi Piazzolla). Camilo Martinez. (23 de agosto del 2022). *Michelangelo 70 (Astor Piazzolla 1969)*. [Archivo de video]. YouTube <https://youtu.be/OS4bnx6hZGs>

Generalmente en el tango la variación consiste en modificar la rítmica melódica sobre una de las secciones ya expuestas. Suele tener carácter de “solo” del instrumento melódico, y como se menciona antes, puede ser improvisado o bien una línea escrita y previamente acordada. Es común que la variación esté a cargo del o los bandoneones o de los violines, aunque también del piano.

Generalmente el acompañamiento en estas secciones responde a un patrón fijo, pero existe la posibilidad que sea el momento para poder desarrollar otras ideas.

2.1.10.2 ACOMPAMIENTOS SIN UN PATRÓN FIJO Y PULSO FLUCTUANTE

Esta clasificación corresponde a ocasiones especiales, donde la pieza no tiene un patrón rítmico, y el pulso es un tanto fluctuante. Por ejemplo “Milonga Triste”⁵⁵ de Astor Piazzolla o “Mi bandoneón y yo”⁵⁶, de Rubén Juárez. Son generalmente interpretadas por un solo instrumento.

2.1.10.3 ACOMPAÑAMIENTOS SIN UN PATRÓN FIJO Y PULSO ESTABLE

Esta idea corresponde a piezas que, a diferencia de la anterior, sí poseen un pulso fijo, pero son de acompañamientos lentos, lo cual permiten ser desarrolladas con ideas más libres, generalmente explotando más el aspecto tímbrico. Un ejemplo puede ser el caso de “Oblivion”⁵⁷ de Astor Piazzolla, que si bien incluye un bajo con acompañamiento de bordoneo, es tan lento, que admiten ideas libres y diferentes variantes.

2.1.11 ACOMPAÑAMIENTOS COMBINADOS

Cuando se refiere a acompañamientos combinados, se hace referencia a dos situaciones diferentes.

⁵⁵ Camilo Martínez. (23 de agosto del 2022). *Milonga Triste (Astor Piazzolla)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/uGWFILt9nwA>

⁵⁶ Camilo Martínez. (23 de agosto del 2022) *Mi bandoneón y yo Rubén Juárez*. [Archivo de video]. YouTube. https://youtu.be/IY8DNnY_Z7Y

⁵⁷ Camilo Martínez. (23 de agosto del 2022). *Oblivion (Astor Piazzolla)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/K2T6CNeqKjE>

DIFERENTES ACOMPAÑAMIENTOS A LO LARGO DE UN MISMO TEMA

Como se menciona anteriormente, es factible encontrar diferentes acompañamientos o modelos de marcación sobre el desarrollo de una misma obra⁵⁸. Es decir, es habitual que en una misma pieza musical se utilice más de un tipo de acompañamiento (*marcato*, *síncopa*, 332, etc.). Este recurso tiene por objeto darle dinamismo al discurso musical. Es muy común sobre todo en algunas corrientes estilísticas surgidas de Julio De Caro.

Tal como se advirtió anteriormente, también es común escuchar algunos acompañamientos con función de enlace entre dos secciones. Esto es habitual en *síncopas* o 332. Se caracterizan por ser enlaces cortos de uno o dos compases

DIFERENTES ACOMPAÑAMIENTOS SOLAPADOS

La segunda manera de combinar consiste en dos acompañamientos en un mismo momento. Esto es interpretar dos líneas de acompañamiento distintas, en instrumentos diferentes, superpuestas. Un ejemplo puede ser “Zita⁵⁹” donde el bajo interpreta *walking*, mientras que la batería y el resto de los instrumentos acentúan acompañamiento 332. Otro ejemplo “La Camorra I” en donde en el minuto ‘9, el contrabajo hace *marcato* con arrastre y la guitarra eléctrica percute el 332⁶⁰. Este no es un modelo de acompañamiento específico, pero es una práctica que eventualmente se utiliza.

2.2 RECURSOS VARIOS

Interpretar refiere a “ejecutar una pieza musical mediante canto o instrumento” (Real Academia Española, s.f., definición 6). Una de las características que tiene la interpretación, es que, con determinadas articulaciones, adornos y recursos, pueden definir un estilo. Un ejemplo de esto son las diferentes corrientes estilísticas dentro del tango ya mencionadas en este trabajo. Canaro, D’Arienzo, Aieta, entre otros; utilizaban algunos recursos (como el pulso bien marcado, acompañamientos más constantes, etc.) que los definían en un estilo interpretativo más tradicional. Julio De Caro y Troilo por su parte, con otros recursos (diversidad de acompañamientos, contracantos, etc.) pertenecían a una corriente diferente, que Sierra considera, no sin juicio de valor, “evolutiva”. Desde

⁵⁸ Se recomienda escuchar “Verano Porteño”. Camilo Martinez. (22 de agosto del 2022). *Verano Porteño (Astor Piazzolla 1970)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/xccpdhr5tCY>

⁵⁹ Se recomienda escuchar “Zita” Camilo Martinez. (22 de agosto del 2022). *Zita (Astor Piazzolla y su Octeto electrónico 1977)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/UtrYrnCsv3E>

⁶⁰ Se recomienda escuchar “La Camorra I” minuto 9’. Camilo Martinez. (20 de agosto del 2022). *Camorra I (Astor Piazzolla)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/Nv4mjscsmWM>

luego la vanguardia de Piazzolla y Rovira entre otros, también está definida dentro de un estilo dentro de la historia del tango como renovador.

Mediante este concepto se identifican algunos elementos para ejecutar el tango en la batería.

Recursos varios refiere a tipo de articulaciones, adornos, fraseo, dinámica y otros recursos. Vale señalar que no se pretende abarcar todos los recursos del género, sino que se limita a mencionar aquellos más utilizados y que se consideran que son insumos para la interpretación en la batería.

2.2.1 ARTICULACIONES

Tal como lo señalan Julieta Epele e Isabel C. Martínez (2011), la **articulación** refiere a la intención expresiva del intérprete. Se podría traducir como la forma en la que se produce un sonido y su transición a otro. Es una herramienta que los compositores y arregladores utilizan para otorgar expresividad a la música. Por otra parte, Enric Herrera (sf, p:31) lo define como “...signos que se colocan encima de la nota a la que afectan, e indica la manera de cómo debe tocarse”.

Existen articulaciones de duración, de intensidad y casos que utilizan ambas. Los tipos de articulaciones más utilizadas en el tango son los siguientes:

Staccato

Es una articulación de duración. Trabaja sobre la idea de acortar el valor de la nota, generando una separación notoria con la nota siguiente. Generalmente se piensa a la mitad de su valor aunque es habitual que no se cuantifique. Cada nota se destaca.



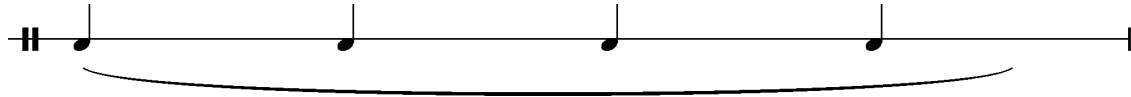
Portato

Es una articulación de duración intermedia entre el *staccato* y el *legato*. Es una interpretación casi ligada, con una pequeña separación entre nota y nota.



Legato

Es una articulación de duración que trabaja sobre la idea de ejecución ligada de las notas. Al contrario del *stacatto*, se prefiere que no se perciba un espacio entre los elementos que componen el patrón. Se busca la continuidad entre las notas.



Tenuto

Si bien el *tenuto* que podría clasificarse como una articulación de duración en la cual se busca que la nota dure su valor real, también remite a una acentuación levemente mas fuerte que la nota original.



Acento

El acento es una articulación que busca enfatizar la nota indicada. Es decir que suene mas fuerte que las no acentuada.



Marcato

El *marcato*, como articulación, es un acento intensificado y a su vez acorta un poco su duración.



Estas articulaciones son determinantes para la definir el estilo de acompañamiento, tal como se advierte en el desarrollo de “tipos de acompañamientos”

2.2.2 ADORNOS Y EFECTOS

En el mismo sentido que las articulaciones, se trabaja sobre los **adornos** más característicos del tango y fundamentalmente aquellos aplicables a la batería, con la particularidad que hay adornos que son exclusivamente inherentes al género.

Es posible adaptarse a la definición que plantea la Cátedra Abierta Astor Piazzolla⁶¹ en su glosario del tango:⁶² “Son recursos técnicos que se utilizan para generar variedad y embellecer la melodía. Los adornos son utilizados también para destacar o resaltar una nota en particular dentro de una frase musical” (CLAP, 2020).

En el caso de la batería el adorno cumple el mismo rol que en los demás instrumentos. Es un recurso que embellece el acompañamiento. Es importante destacar que el uso de adorno dentro de la interpretación en la batería, tiene que estar en concordancia con el instrumento que lleve melodía.

“Los adornos son agregados que dan variedad y embellecen la melodía”. (Peralta. 2008 p:43)

En la música en general existen diversos tipos de adornos. Los más comunes en el tango aplicables a la batería son: trinos, apoyaturas, mordentes.

También existen efectos que son propios de cada instrumento, como la *strappata* en el contrabajo o cluster en el piano que son fácilmente trasladables a la batería. O bien, otros efectos como el látigo, campanitas, lija o chicharra, vómito, tambor que no son relacionales con rudimentos o elementos interpretativos puntuales dentro de la batería.

ADORNOS Y EFECTOS RELACIONABLES CON LA BATERÍA

RUDIMENTOS / ADORNOS, EFECTOS

Para aunar el lenguaje baterístico con el interpretativo dentro del tango, en el presente trabajo se pretende asociar como herramienta de interpretación, los grupos de rudimentos a determinados adornos y efectos, es decir rudimentos factibles de convertir en adornos o efectos.

RUDIMENTOS

Los rudimentos son patrones básicos de movimiento y coordinación que son sistematizados y estandarizados para el uso del estudio de instrumentos de percusión que utilizan baquetas.

⁶¹ La Cátedra Abierta Astor Piazzolla, es una cátedra del Instituto Universitario patagónico de las Artes, creada en el marco de los 100 del nacimiento de Astor Piazzolla. En ella se aborda obra y vida de Astor desde diferentes instrumentos. Entre ellos la batería.

⁶² Glosario del tango. Cátedra abierta Astor Piazzolla. (2020). Instituto Universitario Patagónico de las Artes.

No es objeto de este trabajo profundizar en los rudimentos, pero sí es importante dar una noción básica y simple, que permita identificar algunos elementos interpretativos que son habituales en la batería.

“Si bien los rudimentos tienen un origen histórico relacionado con las marchas militares del Siglo XVIII, en 1933 durante la Convención Nacional de la Legión Americana en Chicago, un grupo de bateristas de todas partes del país (Estados Unidos) tuvo la oportunidad de reunirse y discutir métodos presentes y pasados de batería e instrucción de tambores. Trece de los veintiséis rudimentos fueron seleccionados por este grupo y denominados los "trece rudimentos esenciales de la batería"” (*National Association of Rudimental Drummers*.1933)

Es decir, La *National Association of Rudimental Drummers* (N.A.R.D), estandariza los primeros trece rudimentos esenciales para el tambor americano que todo percusionista debía conocer.

Como se mencionó previamente, consistía en la estandarización de movimientos básicos que permiten la ejecución del tambor. Con el avance de los años y la profundización de la técnica dentro del instrumento, se fue agrandando la cantidad de rudimentos. En 1984 la *Percussive Arts Society* (PAS) reorganiza y completa ese grupo de rudimentos con otros catorce, hasta formar los actuales cuarenta rudimentos de tambor internacionales (*Percussive Arts Society*.1984)

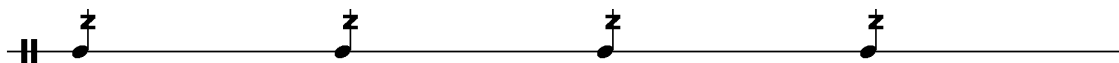
La P.A.S. ha desarrollado una subdivisión en cuatro grupos de rudimentos en los cuales es factible apoyarse para asociar a determinados adornos y efectos

A. Trino, Arrastre / Rudimentos de redoble o *Roll Rudiments* :

El **trino** es un adorno que Michels define como la “alternancia de una nota principal con la segunda menor o la mayor inmediata superior. El tiempo y duración del trino depende de la duración de la nota que lleva el signo. Todos los trinos concluyen con una anticipación al sonido terminal” (Michels, U. 1977). En el tango, es un recurso muy utilizado en instrumentos como el violín y el piano, y se puede aplicar en la batería, por ejemplo, con el rudimentos de redoble.

El **Multiple Bounce Roll**, consiste en una seguidilla de sonidos sucesivos encadenados y constantes. Es un rudimento que mediante el rebote crea un sonido sostenido. Se ejecuta alternando sucesiva y rápidamente un golpe con cada baqueta o palo. Cada golpe incorpora múltiples rebotes sobre el parche (tres o cuatro rebotes por golpe).

Se puede pensar como rulos cerrados y según la presión ejercida en el ataque resultará la cantidad de rebotes, que a su vez se presenta como un zumbido y generalmente no se cuentan.

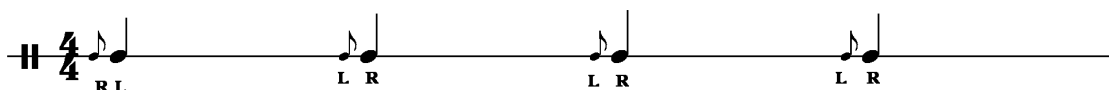


Además del *Multiple Bounce Roll* como rulo cerrado, existen los *Single Stroke* y *Double Stroke*, y se denominan redobles abiertos. Este rudimento (*Multiple bounce roll*) sirve también, como recurso para intentar esconder o disminuir el ataque de un golpe.

B. Apoyatura /Flam

La **apoyatura** consiste, según la definición de Michels, en una “nota ornamental que precede a la nota principal, casi siempre en la segunda superior o inferior disonante”. (Michels, U. 1977). En la batería la apoyatura se puede traducir a lo que se denomina según los rudimentos flam.

El **flam** no tiene una duración exacta, en el campo de la batería se le puede describir como un golpe débil de una mano que le precede a un golpe muy próximo y más acentuado de la otra mano. El flam es una nota de adorno y en las partituras para batería es representado por una nota más pequeña y una ligadura que se encuentra antes de la nota a la que el flam se refiere. Para tocarlo correctamente, la baqueta que toca el golpe más acentuado debe moverse de una altura superior a la de la baqueta que toca el golpe más débil. Es decir, la baqueta que hace la nota real tiene que quedarse abajo, algunos centímetros sobre la superficie de los tambores.



También existen algunas variantes como el *flam accent*, *flam paradiddle*, *flamacue*, *flam tap*, etc.

C. Cluster, Strapatta, Mordente / Drag / Single Stroke Four

El **cluster** es un acorde compuesto por intervalos de segundas menores consecutivas, es decir, por semitonos, sonando al mismo tiempo, por ejemplo Re, Re#, Mi, Fa, Fa#. *Cluster* es una palabra de la lengua inglesa que significa “racimo” (CLAP. 2020). Es muy utilizado en instrumentos como el piano o bandoneón, genera tensión y su razón de ser está relacionada con un efecto de tensión.

La **strapatta** es un efecto percusivo muy utilizado en el tango y ejecutado por el contrabajo. Consiste en un golpe rulado o rebotado con la punta del arco sobre las cuerdas con acento en el tiempo fuerte seguido de un golpe de caja con la mano opuesta en los tiempos dos y cuatro.

El **mordente** es un adorno que ejecuta dos notas, generalmente anticipa la nota real. “Ornamento consistente en el batido rápido de una nota auxiliar, superior o inferior a la nota real” (Michels, U. 1977).

Tanto el *cluster*, la *strapatta* como el *mordente*, son adornos que se pueden relacionar con el grupo de los rudimentos *drag*.

El **drag**, es un rudimento que ejecuta dos golpes débiles de una mano que le preceden a un golpe muy próximo y más acentuado de la otra mano. En las partituras para batería el *drag* es representado por un pequeño par de notas puestas poco antes de la nota a la que el *drag* se refiere. Para tocar correctamente el *drag*, como para los flams la baqueta que toca el golpe más acentuado debe moverse de una altura superior a la de la baqueta que toca el golpe más suave, que tiene que ser levantada sólo algunos centímetros sobre la superficie de los tambores.



También existen algunas variantes como *single drag*, *drag* doble, *ruff*, *drag paradiddle*, *ratatap*, *ratamacue*.

El **ruff** al igual que el *drag* consiste en una apoyatura doble. Pero en esta oportunidad lo que cambia es la digitación. También se puede encontrar *ruff* con apoyatura triple o cuádruple.

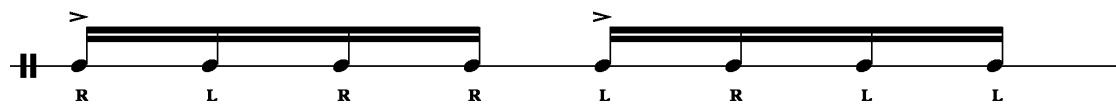


Tanto para el cluster como para la strapatta se puede utilizar diferentes combinaciones de ruff o drags según el gusto del intérprete.

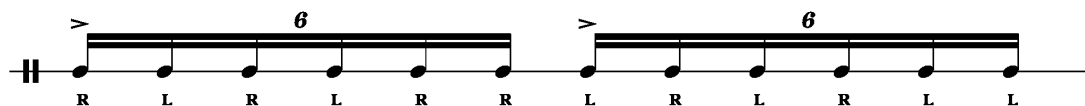
D. Rudimentos diddles (No trasladable a adorno)

Son los ejecutados por una digitación, combinación de repeticiones de manos. Este grupo rudimental no está relacionado a un adorno específico dentro del tango, sino que puede utilizarse en bases de acompañamiento, cortes determinados o solos. Es decir, son rudimentos de uso general y muy útiles para la interpretación. Es por eso que son detallados y siempre factibles de tener en consideración. Los rudimentos *diddles* son los derivados de la combinación o digitación de golpes alternados.

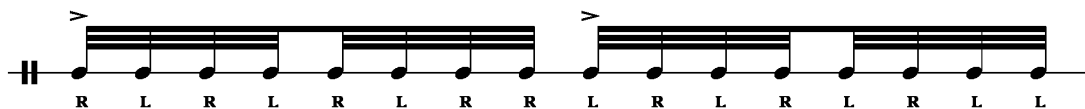
Single paradiddle



Double paradiddle



Triple paradiddle



La correlación anteriormente detallada en relación de rudimentos con algunos adornos y efectos, corresponde simplemente a la idea de aunar elementos técnicos interpretativos en la batería al género tango.

2.2.3 FRASEO

Para poder identificar o describir el fraseo es necesario previamente definir frase. En este punto, me valgo de la propuesta elaborada por Francisco Kröpfl, sistematizada por María Inés García, donde se señala que la identificación de segmentos en la música se vincula particularmente con el aspecto temático:

“Normalmente el tema está presentado por medio de una unidad sintáctica especialmente destinada a hacerlo comprensible. Las unidades sintácticas son segmentos reconocibles del discurso musical, de construcción cerrada y de longitud abarcable por la memoria inmediata. Por otro lado, en música tonal también intervienen las funciones armónicas para determinar las unidades sintácticas, específicamente las cadencias que cierran una idea musical” (García, M. 2011, p:5)

Es decir, se entiende que identificar correctamente lo que Kröpfl conceptualiza como estructuras sintácticas, es útil para lo que se define como "fraseo" en muchos libros que hablan de la interpretación en el tango.

La sintaxis es el área que se ocupa de la segmentación en unidades sintácticas. La frase es una de ellas: “Frase, unidad sintáctica mínima completa. A su vez la frase puede estar segmentada en miembros de frase, unidades sintácticas menores interdependientes” (García, M. 2011, p:5).

Se entiende que el fraseo en el tango resulta de la aplicación a una frase de determinados recursos, tales como: rubatos, acentos, articulaciones, para mejorar la expresión de la melodía. En este punto, vale revisar las definiciones que aportan diferentes estudiosos del tema. Por ejemplo, Salgan en su libro *el Curso del Tango* (2001. p;41), “...se refiere a exponer, o mejor dicho a decir la melodía, haciendo uso del “rubato” anticipaciones, y/o cualquier otra sutileza que contribuya a la mejor expresión de la Frase”.

Por su parte, Alem (2009 p;14) define el fraseo en el tango de la siguiente manera;

“...refiere a cierta manera -propia del tango instrumental- de reelaboración melódica de tipo ornamental (a menudo improvisada) en base a la incorporación

de elementos tales como silencios que entrecortan la melodía, anticipaciones y desplazamientos de acentos, notas tenuto seguidas de grupos de notas más breves, cromatismos, bordaduras y notas repetidas etc., que realzan la expresión, distorsionando un poco la melodía pero jamás al punto de dejarla irreconocible”

En los documentos elaborados dentro de la Cátedra Abierta Astor Piazzolla lo definen como

“... modificación rítmica de la melódica con el fin de otorgar mayor expresividad a la misma. Existen muchas formas diferentes de frasear una melodía. Por lo general, los fraseos (al igual que los adornos) no suelen escribirse, son ejecutados al gusto de él/los intérpretes. Otra particularidad de este recurso es que predominan la presencia de figuras irregulares como tresillos, quintillos, etc.”

Tal como se advierte en la definición anterior de la Cátedra Abierta Astor Piazzolla, es factible utilizar el recurso de figuras irregulares como tresillos, seisillos etc.

Julián Peralta, por su parte, lo conceptualiza como “... la reformulación de la melodía como recurso para lograr mayor expresividad en la interpretación” (Peralta, J. 2008: 32-33)

El recurso del fraseo es muy característico en el tango. Si bien la batería en términos generales cumple función de acompañamiento, en muchas oportunidades duplica melodías o genera motivos de contracantos con ride, hi hat, o tambor.

Existen fraseos con características rítmicas fijas, que se acotan a la figuración predeterminada o pactada. Otros con características variables como es el ejemplo de la llamada “pelotita” en la jerga tanguera, que responde a la posibilidad de retrasar y/o acelerar la velocidad del fraseo de modo abrupto, a gusto del intérprete. Es decir el *rubato* en la melodía. O bien fraseos cantábiles, que son fraseos largos y mas despojados de la rigurosidad del ritmo pactado y se sustentan en la expresividad. En todos los casos depende del gusto del intérprete o el arreglador si la batería se repliega al acompañamiento o bien articula con la melodía.

2.2.4 DINÁMICA

La dinámica en la música refiere a la intensidad con la que se ejecuta un sonido. Es decir, cuando se habla de la intensidad de la música se refiere a la cualidad por la que se diferencia un sonido suave de uno fuerte. En otras palabras, se refiere al volumen.

Las dinámicas no responden a valores fijos en cuanto por ejemplo una unidad de medida como decibels (db), más bien representa un segmento el cual el intérprete tiene que respetar. Es decir, el término *pianissimo*, no equivale a una cantidad de dB, sino más bien a una expresión de ejecutar la nota con muy poca intensidad.

Existe una clasificación dinámica: *pianissimo*, *piano*, *mezzopiano*, *mezzoforte*, *forte*, *fortissimo*, que nos indica la intensidad con la que se debe interpretar.

También existen dentro de la dinámica, los reguladores. Estos son símbolos que nos indican una transición de una dinámica a otra.

En el tango, tal como en otras músicas, la dinámica representa un alto porcentaje de la cualidad interpretativa. Si bien la dinámica en muchos casos se realiza en conjunto con los otros instrumentos, es factible utilizarla para resaltar algún aspecto del discurso musical.

En la batería existe un rango dinámico muy amplio y de respuesta rápida. En otras palabras, se puede transitar de una dinámica a otra con rapidez. No obstante, existe cierto desafío técnico ya que el mínimo dinámico es alto en comparación con otros instrumentos.

Para ello es factible trabajar sobre técnica de dedos en las manos y talón apoyado en los pies. Tener una buena técnica de dedos permite trabajar el recorrido de la baqueta desde una posición más cercana al parche, lo que da como resultado un volumen de sonido bajo en db o con poca intensidad. En el mismo sentido, manejar la técnica de talón apoyado en los pies evita el peso de la pierna sobre el pedal y nos permite interpretar golpes suaves en el bombo

2.2.5 OTROS RECURSOS INTERPRETATIVOS

2.2.5.1 TIEMPO

Como tema a tener en cuenta es la variante de tiempos. Es común, tal como se viene describiendo a lo largo de este trabajo, que dentro del género tango existan diferentes

estilos. Un tema muy decisivo al momento de definir estilo es el tempo o tiempo. No solo en tanto velocidad, sino más bien, su constancia. Se puede definir en tres grandes grupos.

Tiempos fijos o estables

Es factible escucharlos en orquestas como la de Juan D'Arienzo o Francisco Canaro. Trata de la idea de manejar un tiempo constante durante el transcurso de la obra.

Tiempos elásticos o flexibles

Son tiempos que por momentos o en determinados segmentos, se relentiza o acelera el pulso. Está asociado a los rubatos.

Tiempos variables o cambiantes

Son obras que cambian radicalmente de tempo. No tiene relación con el rubato, si no con el cambio de clima o discurso del tema. Mantiene un tiempo y en determinado momento o sección de la forma musical, se cambia a una velocidad muy diferente

2.2.5.2 RUBATO

El *rubato* consiste sencillamente en acelerar o desacelerar el tiempo de una pieza según la intención del director o solista o bien el arreglo pactado. Es común escucharlo en el instrumento que lleva la melodía. Generalmente se hace en algunos pasajes o segmentos de la obra, no de forma constante.

Este no es un recurso exclusivo del tango, sino de la música en general, lo que permite dar cierta libertad en la interpretación. Sin embargo, es muy característico del tango.

También es posible asociar al *rubato* la definición que utilizan en la cátedra Astor Piazzolla referida al arrebato.

“Se denomina arrebato a la aceleración de una frase musical para llegar a un sonido determinado de la obra. Por lo general, el compás en el que se encuentra esa frase musical va a acortarse en el tiempo con respecto al resto, y suele ejecutarse entre todos los integrantes de la orquesta o agrupación musical. Este es un recurso muy utilizado en el estilo de Osvaldo Pugliese”. (CLAP. 2020)

Omar García Brunelli (2015. P;163), en una publicación denominada “el fraseo en el tango”, define el *rubato* de la siguiente manera

“*Rubato*, en música (que significa “robado” en italiano), también denominado tempo *rubato*, significa acelerar o desacelerar ligeramente el tempo a discreción del intérprete es, por lo general, improvisado, El *rubato* se puede realizar en la melodía mientras el acompañamiento sigue marcando un pulso isócrono, o puede ser realizado al mismo tiempo por melodía y acompañamiento. En este último caso no puede ser improvisado. Debe memorizarse por todos los ejecutantes o todos deben leer lo que deben tocar. .”

2.2.5.3 TIMBRES DENTRO DEL SET

Timbre es una de las cualidades del sonido⁶³. Claudio Gabis en su libro de Armonía Funcional (2009) lo define como “...la cualidad gracias a la cual se puede distinguir que sonidos de la misma altura e intensidad han sido producidos por la vibración de diferentes cuerpos sonoros” (Gabis, C. 2009).

Si se piensa una orquesta típica, los timbres son variados, ya que hay diferentes cuerdas de frote, piano e incluso bandoneón. Cada uno de esos instrumentos tiene diversos y variados recursos tímbricos.

La batería, al tener la cualidad de multiplicidad de componentes cambiables, permite adecuar el timbre. Es decir, a diferencia de otros instrumentos se puede elegir dentro de algunas posibilidades el timbre deseado para la ocasión. Esto es básicamente el armado del set.

Es muy común en los bateristas pensar en diferentes y variados sets según la ocasión, e incluso incorporar instrumentos de percusión. Puede haber diferentes variantes que determinen qué set utilizar. Esto es: repertorio a ejecutar, tipo de formación e instrumentación dentro del grupo, técnica de sonido disponible, situación en la que se interpreta (grabación o show en vivo) y la sala en la que suceda la interpretación. También se pueden definir tímbricas dentro del mismo set con diferentes tipos de baquetas, mazos, escobillas, etc.

⁶³ La cualidades del sonido son intensidad, tono, duración y timbre.

Se suma que muchas variables y combinaciones están, además, sujetas al gusto del intérprete o del conjunto instrumental. Es por ello que, en el marco de la presente investigación, sólo se identifican algunos elementos tímbricos de la batería tradicional americana: bombo, redoblante, tom uno, tom dos, hi hat y ride.

Batería y timbres

El surgimiento de la batería como instrumento remite a Estados Unidos a principios del SXX. Si bien los instrumentos que la componen, bombo, tambores y platillos, existían previamente, La conjunción de todos en un solo instrumento denominado “batería” comienza alrededor del año 1900.

Durante las primeras décadas del Siglo XX aparecieron distintos conjuntos en donde se reconocía la jerarquía de sólo 2 instrumentos: el bombo y el tambor. El bombo era el encargado de llevar el pulso, mientras que con el tambor se hacía otro tipo de acompañamiento y aplicaban las técnicas y los ritmos provenientes de las marchas. Esto quiere decir que ambos instrumentos seguían cumpliendo la misma función que se les reconocía en otros ámbitos (Torres, L. 2011).

Previo a la aparición de la batería como conjunto de instrumentos, las orquestas clásicas o bandas militares, utilizaban un percusionista por tambor. Su función era estrictamente de marcha rítmica. “En 1910, William F. Ludwig inventó el primer pedal de bombo, lo que permitió que casi toda la percusión pueda ser ejecutada por un solo músico. Este invento dio origen a la batería y al baterista...” (Torres, L. 2011) .

Esta transformación tuvo por objeto reducir la cantidad de músicos, y obtener el mismo o similares resultados con un solo intérprete.

En su comienzo seguía teniendo una función rítmica, pero con el avance del jazz (aproximadamente año 1930) y la demanda de mejoras en la interpretación los bateristas fueron desarrollando técnicas nuevas de ejecución que permitieron implementar orquestaciones variadas y melódicas dentro del set de batería.

En el jazz, la conducción rítmica está vinculada y asignada, a un ostinato de acompañamiento en el platillo *ride*. Sobre ese ostinato generalmente ocurre el desarrollo

rítmico-melódico de pregunta-respuesta entre la línea melódica, bombo y redoblante. Esta idea, constitutiva del instrumento dentro del jazz, es en concepto aplicable a la interpretación en el tango.

Para identificar algunas de las posibilidades tímbricas y funcionales se divide el set de batería en cuatro grupos: bombo, toms, platillos, y redoblante.

Bombo

El bombo dentro del set de la batería ocupa el lugar de las frecuencias bajas. Si bien, las medidas del diámetro son variables, lo más común es que sean de 18", 20" y 22" pulgadas. A mayor pulgada, mejor resonancia de frecuencias bajas.

La función del bombo está, en términos generales, relacionado con el amalgamiento con el contrabajo, bajo o mano izquierda del piano en las bases de acompañamiento.

Se puede pensar en dos conceptos básicos de identificación tímbrica: bombo enmascarado y bombo definido.

Bombo enmascarado refiere a un sonido enmascarado con el contrabajo o instrumentos de frecuencias bajas. Es decir, buscar frecuencias de afinación similares a las del contrabajo o bajo. Esto genera un potenciamiento de los bajos sin una definición clara. Trabaja como una masa sonora en las frecuencias bajas.

Bombo definido, como segundo sonido de bombo se puede identificar, tiene que ver con la distinción como un instrumento de acompañamiento. Esto es diferenciarlo del contrabajo o instrumentos de frecuencias bajas. Este recurso es muy común en el jazz. Genera una presencia propia, potenciando las frecuencias graves y medias, pero con una definición propia. Es este caso también cumple el rol de acompañamiento, pero ya no como una masa sonora de frecuencias bajas.

Para lograr estos resultados, enmascarar o distinguir, es factible indagar sobre cualidades de parches, mazos, diámetros de bombos, espesores de madera, tensión etc. También es posible pensar en una adecuación del contrabajo o bajo al sonido del bombo, ya sea con *preamp*, equipo ecualizadores, etc. No obstante, no es objeto de este trabajo entrar en esa minuciosa descripción del timbre.

Toms.

Los toms en la batería son tambores que suelen utilizarse de *kit* básicos de 2 o 3 piezas de diferentes medidas. Es factible utilizar uno o también más de tres. Se cuelgan sobre el

bombo y en los costados del intérprete. Al igual que otros tambores vienen de diferentes diámetros y profundidades. Esto varía el rango de frecuencia el cual trabaja y su *sustain*. A diferencia del bombo, los toms (fundamentalmente por su función y su tamaño) tienen mayor *sustain* armónico. En general por su cualidad de sonido, en relación a tamaño y *sustain* genera un sonido con armónicos.

La función de los toms, en términos generales, es la de dar opciones tímbricas al momento de ejecutar un *brek*, *fill* o hasta incluso armar una base de acompañamiento.

Al igual que el bombo, se pueden lograr diferentes afinaciones (más altas y secas como el jazz, o más bajas y profundas como el rock, etc.). Esto también dependerá de parches, mazos, diámetros, espesores de madera, tensión y demás factores.

Platillos

En este grupo existen aún más variables y subgrupos. Pero se describirán estrictamente el platillo *hi hat*, y *ride*.

Hi hat

El *hi hat*, también llamado *charleston*, consiste en un par de platillos que se puede tocar con baquetas y con pedal. Esto da múltiples y variadas combinaciones con diferentes resultados tímbricos. Vienen de diferentes espesores y diámetros tal como todos los instrumentos descritos.

Es un instrumento que sirve para generar motivos de acompañamiento en frecuencias altas, tanto en patrones fijos o con motivos variables. También sirve para desarrollar motivos rítmicos a contracanto o bien acoplarse a la melodía principal. Acoplarse a la melodía principal, significa copiar la rítmica que propone la melodía o bien sugerirla mientras esta sucede. Referirse a contracanto es lo opuesto, es decir, diferido en el tiempo. Es decir, es una respuesta a la melodía diferida en el tiempo.

Generalmente el *hi hat* es interpretado con la mano hábil del músico, lo que permite tener un buen desarrollo creativo para el acompañamiento.

En el caso del acompañamiento pisado, es decir cuando se toca con pie, resulta un choque de ambos platillos. Puede ejecutarse sobre el pulso y subdivisiones, otorgando consistencia y sensación de estabilidad (esto es más común en acompañamientos como el *marcato*) o bien a contratiempo o *up beat*, que genera todo lo contrario (es más factible de utilizar en acompañamientos sincopados como 3/2). Es un recurso de jazz para jerarquizar los tiempos débiles del compás, es decir 2 y 4. También es factible armar

algún motivo, como por ejemplo una clave, pero no es lo habitual, al menos en los acompañamientos tangueros.

Ride

Ride en inglés significa conducir. El *ride* es un platillo que comúnmente es de 20" a 22" de diámetro y sirve, tal como lo indica su nombre, para conducir el acompañamiento. Es decir, tiene función similar a la del *hi hat*, puede desarrollar patrones fijos o motivos variables. También, al igual que el *hi hat*, sirve para desarrollar motivos rítmicos a contracanto o acoplarse a la melodía principal. El timbre del *ride* es diferente al del *hi hat*. Tiene otras cualidades que varían de acuerdo al tipo / modelo de *ride*, pero en general mayor *sustain*, menos definición en el tono (esto depende mucho del tipo del *ride*) y trabaja en las frecuencias medias altas.

Al igual que los instrumentos anteriormente descritos se pueden obtener múltiples timbres dependiendo en qué parte del mismo se ejecute el golpe, con que baquetas, etc.

Por sus características, es común que en géneros como el rock, pop, folclore se utilice en secciones como estribillos o solos, ya que da sensación de apertura y mayor *sustain* que el *hi hat*. En el tango, al igual que en el jazz, es factible desarrollar acompañamientos completos sobre *ride*, ya que también es ejecutado con la mano hábil del músico y permite la creación de variados ostinatos.

Redoblante /Tambor

El redoblante es el tambor principal de la batería. Al igual que los instrumentos descriptos anteriormente tienen diferentes tamaños, espesores, materiales y terminaciones. Pero lo que hace característico a este instrumento es la bordona. La bordona es un conjunto de hilos metálicos que apoyan sobre el parche inferior. Esto produce un sonido más distorsionado y estridente.

Este tambor otorga grandes posibilidades tímbricas. Trabaja en frecuencias medias altas. Es muy útil y característico para los rudimentos de redoble o roll. En el tango al igual que el género jazz, sirve para hacer motivos rítmicos sobre la melodía o contra la melodía, para crear *fill* o *brek* y también para hacer rellenos con golpes fantasmas (golpes con dinámicas muy bajas).

En los grupos de toms y tambor se puede encontrar timbres anexos que otorgan cierta variedad. Como por ejemplo golpe de aros, cáscaras (madera), etc.

2.2.5.4 CONOCIMIENTO DEL ESQUEMA FORMAL Y LAS FUNCIONES FORMALES

Si bien pareciera una obviedad, el conocimiento del esquema formal y las funciones formales del discurso musical, otorga mayor libertad para la creación de un acompañamiento y mayor libertad para la expresión en la interpretación del mismo.

A diferencia de otros géneros en los cuales el esquema formal está asociado a una coreografía fija, como por ejemplo la chacarera o la zamba, el tango no presenta un esquema formal predeterminado. Si bien en el caso de los tangos cantados, la forma literaria puede ser determinante de la forma musical, en el caso de los tangos instrumentales, un aspecto interesante al revisar diferentes grabaciones es que un mismo tema puede presentar formas resultantes diferentes. García Brunelli y Fernández (2002, p:38), aproximan una explicación en este sentido cuando mencionan que las repeticiones de las habituales tres secciones de los tangos de la vieja guardia se alternaban de forma indistinta y variada según las posibilidades de los formatos de grabación o la función que cumplían y el ámbito donde se desarrollaban. En este sentido, entonces, la forma musical del tango puede quedar vinculada con prototipos formales históricos como el rondó o formas compuestas ternarias como el minueto con trío; o por el contrario, presentar formas particulares.

Si se tiene en cuenta la definición de forma musical que plantea M. Inés García (2011)⁶⁴, entendida como el análisis de la división del todo en partes y la exploración de la relación de estas partes entre ellas y con el todo, se puede pensar que, particularmente en el tango, el esquema formal queda vinculado con lo que la autora identifica como análisis motivico-temático, análisis de las funciones formales y la estructura del plan tonal.

Según Salgán (2001, p:24) “...el acompañamiento del Tango debe ser, de un modo u otro, consecuencia de la Melodía”. En este sentido, identificar las características del desarrollo melódico puede resultar fundamental para comprender además la forma.

A la vez, el aspecto melódico se asocia a lo que García (2011, p:7) define como funciones formales: “podemos definir las funciones formales como los pasos o etapas del devenir del discurso musical, que van sosteniendo la atención del oyente, ayudándolo a reconstruir la forma de la obra a lo largo de su desarrollo temporal”. Es decir, poder identificar si se está presentando un material temático, si se contrasta con un nuevo

⁶⁴ Vale aclarar que M. Inés García sistematiza en su metodología la propuesta de Francisco Kröpfl y particularmente en el área del análisis formal, se apoya además en la propuesta de Douglas Green.

material, si se elabora alguno de los motivos antes presentados. Señalar esos momentos o etapas del discurso musical, puede colaborar a crear un patrón de acompañamiento adecuado desde la batería.

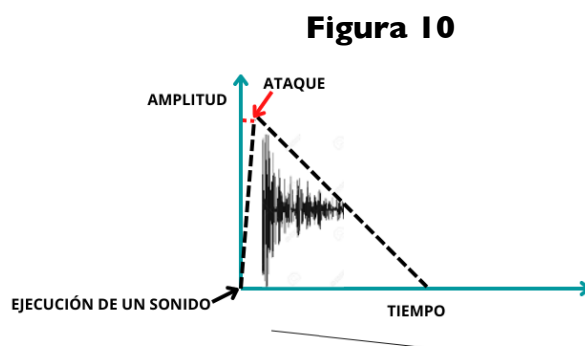
Además, un aspecto que puede colaborar a determinar la forma, es el plan tonal. Si bien hay tangos que se mantienen en la misma tonalidad, es común que se presenten secciones en donde cambia el modo o donde se modula a las relativas. Esto, asociado a la melodía, es un elemento destacado en la segmentación de la forma y haberlo identificado desde el análisis puede sumar a la interpretación.

2.3 EL PROBLEMA DEL ARRASTRE

Julián Peralta es uno de los compositores de mayor trascendencia en la actualidad. Sumado a su amplia trayectoria como músico y compositor, editó un libro destinado a entender los mecanismos técnicos del tango dentro de una orquesta típica⁶⁵.

En una comunicación personal, Peralta enciende luz sobre un tema que es de suma importancia a la hora de trabajar con los elementos y recursos planteados anteriormente. En este sentido, entiende que, parte del sonido característico del tango proviene del arrastre. No sólo como elemento dentro de los acompañamiento (anteriormente desarrollado en yumba, sincopa etc.) si no también, como elemento común en motivos, fraseos y cualidades de los instrumentos clásicos del género. (Peralta, J. Comunicación personal, 14 de julio del 2022)

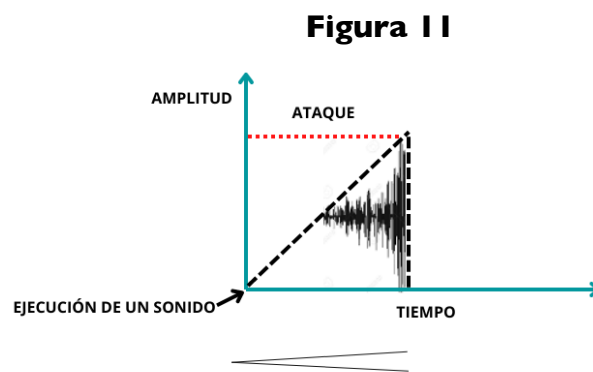
Para explicar esto nos apoyamos en lo que en la jerga musical se conoce como “el ataque” de un sonido. El ataque, es el tiempo que el sonido tarda en llegar a su mayor amplitud desde su ejecución. Esto puede graficarse de la siguiente manera:



Nota: Imagen de composición de frecuencia de sonido

⁶⁵ Se recomienda lectura de “*La orquesta típica, mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*”. (2012). Editorial del puerto.

Como se observa en la figura anterior, en la ejecución de un sonido, el ataque es casi inmediato (esto depende de la cualidad del instrumento) y luego se va atenuando. Peralta entiende que el tango trabaja en gran parte con forma inversa. Con una dinámica de transición inversa y progresiva. Es decir, el tiempo que tarda en llegar al punto máximo de amplitud es mayor.



Nota: Imagen de composición de frecuencia de sonido inversa con idea de arrastre

Existen instrumentos que tienen naturalmente la cualidad de poder interpretar un arrastre o crescendo, como por ejemplo las cuerdas de frote, los vientos o el bandoneón (Figura 11). Mientras que otros instrumentos, por naturaleza no tienen esa posibilidad, por ejemplo, el piano y la batería entre otros.

En el caso de la batería el ataque del impacto del palo produce un sonido que luego se atenúa (caso ejemplo figura 10). Casi como un regulador dinámico natural. Esto es interesante tener en cuenta a la hora de pensar en la batería como instrumento acompañante. Si bien no es factible cambiar la cualidad del instrumento, se pueden utilizar recursos para disminuir los ataques en momentos que así lo requiera. Algunos de estos recursos son los *roll rudiment*, los *glissando*, la apertura y cierre de *hi hat*, baquetas de tipo fieltros en platillos o toms, etc.

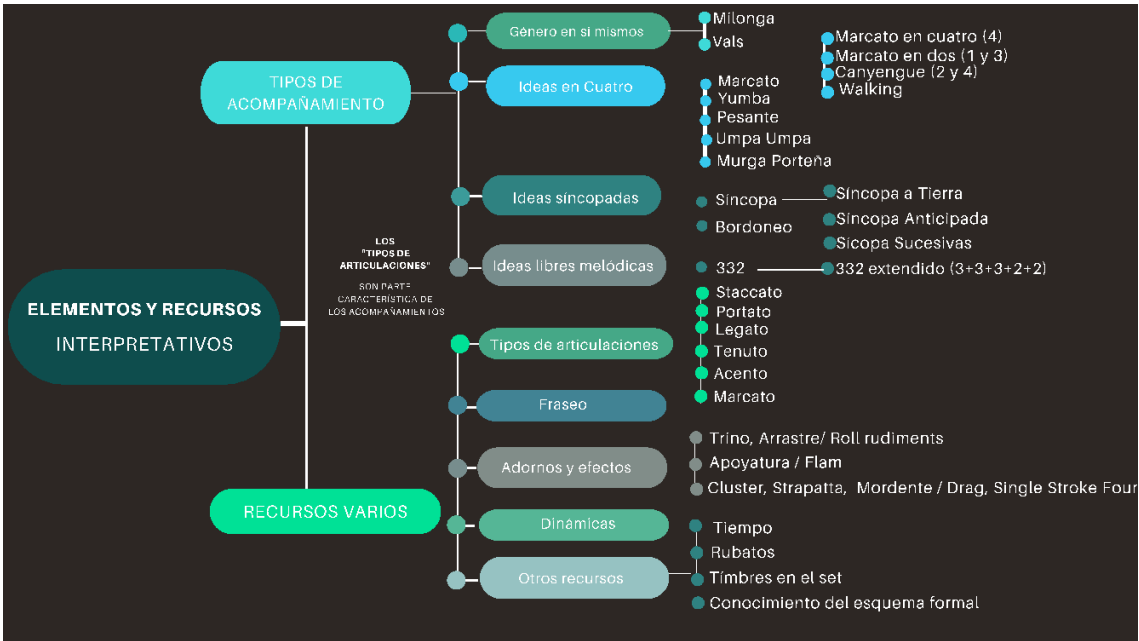
2.4 MAPA DE REFERENCIA CAPÍTULO II

En el siguiente cuadro, se clasifican y describen los distintos tipos de acompañamientos y recursos varios que se consideran característicos del tango y conforman una herramienta de interpretación para el baterista,.

Esto corresponde exclusivamente a la necesidad de ubicarlos en un mapa de referencia para poder identificarlos con más facilidad. No obstante, es importante entender que todos los elementos están relacionados entre sí. Es decir, en las definiciones por ejemplo de acompañamiento, vienen implícitas las articulaciones.

Figura 12

Cuadro de referencia con ideas principales del capítulo



Nota. El cuadro representa la necesidad de un orden para el desarrollo metodológico, pero no responde a ninguna rigurosidad. Creado por quien escribe.

Capítulo III
La SAPIENCIA... LA EXPERIENCIA
OPINIÓN DE REFERENTES



ANDRÉ
CASANI
02-2

3. ENTREVISTAS A REFERENTES DEL INSTRUMENTO EN EL TANGO

Tal como se desarrolla en el capítulo I, desde comienzos del siglo XX existen bateristas de tango. Algunos de ellos han generado puntos de inflexión en la interpretación, que hicieron aportando acompañamientos más desarrollados, utilizando recursos propios de otras músicas e innovando para desarrollar la ejecución del instrumento dentro del género. En este trabajo se entrevista⁶⁶ a cuatro de ellos, con preguntas estandarizadas en relación con los objetivos de investigación, y puntualizadas en función a las experiencias de cada uno.

Algunas de las preguntas fueron: ¿cuándo y cómo fue tu aproximación al género tango? ¿Cómo estaba en ese momento y según tu mirada, desarrollada la interpretación del instrumento dentro del género tango? ¿Qué elementos y recursos consideras importante manejar para interpretar tango en la batería? ¿Cómo trabajaste el aspecto de matices y dinámica con instrumentos acústicos, como el piano o contrabajo, que tienen un volumen natural inferior al volumen de la batería? ¿A qué colegas tomas como referencia en el rubro?

El objetivo de este capítulo es entonces recuperar múltiples miradas a través de la experiencia de grandes referentes del medio. Los entrevistados son:

- **Carlos Riganti** (Alas 1974)
- **Luis Ceravolo** (Astor Piazzolla Octeto electrónico año 1977, Rubén Juárez 2002, Susana Rinaldi 2006, Sexteto Luis Ceravolo)
- **Pablo Conalbi** (Alertango)
- **Daniel Pipi Piazzolla** (Escalandrum)

El capítulo está organizado en función de los puntos de encuentros entre los bateristas consultados y también destacando sus particularidades

⁶⁶ En “Referencias Multimedia” se encuentran los links de archivos de video con las entrevistas completas.

3.1 DESARROLLO DE LA INTERPRETACIÓN

El primer concepto que resulta interesante destacar refiere al instrumento y su interpretación en el desarrollo del género con el devenir de los años.

Se evidencia en sus respuestas, un cambio de paradigma en la interpretación y un mayor desarrollo a partir de la década del '70, provocado, fundamentalmente por la aparición de la batería en las formaciones de Astor Piazzolla, pero también por el protagonismo que adquieren otros géneros como el rock, jazz, funk; donde el rol de la batería es determinante.

Al respecto José Luis Ceravolo aporta

Astor Piazzolla inventó una forma nueva de interpretar el tango y le dio mucha importancia al ritmo y a la batería. Piazzolla dejó el espacio para que los músicos pudiéramos tocar lo que él pensaba, lo que escribía y al mismo tiempo dejarnos libertad para interpretar e improvisar, para poner ideas propias. (Ceravolo 2022).

Por su parte Daniel pipi Piazzola coincide en

...salvo agrupaciones como las que tenía mi abuelo, el octeto electrónico, el noneto, y sus utilizaciones de la batería, la batería creo que era un instrumento que, prácticamente, no se tenía en cuenta en el tango. Y creo que hoy ya sí, se lo usa muchísimo más. Igualmente hace falta muchísimo trabajo. Todavía sigue siendo un género al cual en la batería no es fundamental que sea parte, pero bueno, creo que depende de los bateristas, de que trabajemos nuestras dinámicas, nuestras diferentes interpretaciones. Y cuidar, sobre todo, a los instrumentos acústicos, de no pasarlos por arriba con el volumen, y la agresividad de nuestro sonido. (Piazzolla, D. 2022).

Carlos Riganti nos cuenta

El momento más importante donde yo sentí que la batería tenía un sentido muy importante en el tango, fue cuando escuché la música de Astor Piazzolla, y cuando

lo vi a Astor Piazzolla en vivo, o sea, ahí entendí que era un antes y un después; esa música estaba dedicada a toda nuestra generación, traía toda la información de nuestra identidad como pueblo, como música popular, y además estaba presentada y con una idea de cambio y evolución maravillosa, y la batería estaba ahí. O sea, fue la primera vez que sentí realmente el impacto de qué era lo que podía hacer la batería ahí adentro. Y era una combinación de cosas tomadas de la música clásica, y cosas que tenían que ver con lo que estaba, con los estilos contemporáneos que estaban pasando en ese momento. Piazzolla fue una luz increíble en la música argentina, no es necesario que se lo repita, o sí, creo que hay que repetirlo todas las veces que se pueda. Pero nos dejó ese legado maravilloso, y ahí fue donde yo por primera vez sentí que la batería tenía un sentido en el tango. Si bien sabemos que se usaba batería también, hay discos de Canaro, Mariano Mores, que también hace una utilización interesante de la batería, pero el concepto que le dio Astor a mí me impactó para siempre. (Riganti, C. 2022).

Referido al tema Pablo Conalbi agrega

...lo noté en ese momento... que se incorporaba la batería al tango, pero desde una perspectiva muy del groove, desde groove del rock o del funk, bombo-redo. Piazzolla también hizo eso, creo, desde el típico ritmo de funk de los años '70 o principios de los '80, y bueno, era como exógeno el instrumento, era como un elemento. Para mí Piazzolla hizo un poco eso, jugó con todos esos elementos a través de la batería y quedó como una marca registrada de su música. El famoso 3-3-2, o el 3-3-3-2-2 se fijaron en el tango desde él. (Conalbi, P. 2022).

Es común advertir en el análisis a los entrevistados el hecho de la necesidad de indagar por medios propios sobre cómo desarrollarse en el tango, ya sea por falta de información o bien por la tener que identificar el rol de un instrumento poco utilizado años atrás.

Riganti nos cuenta cómo abordó esta situación.

...mi padre tenía un tocadiscos, de esos antiguos, con discos del '78, y tenía una gran colección de discos, inclusive de música clásica, tenía tango, muchísimo de tango, algunos discos de jazz, ahí empecé a escuchar las primeras cosas de jazz, y tenía, bueno de tango un montón, y algunas cosas brasileras también, sí, de bossa nova. Y bueno, tocaba con eso, que era lo que tenía volumen, más o menos, y bueno, me ponía esta batería al lado y me ponía a tocar esos discos. Pasaba tardes y tardes tocando eso. Entonces ahí descubrí esos discos de tango, de D'Arienzo. Yo, en ese momento, había empezado a estudiar batería, y mi profesor nos enseñaba, además, a tocar ritmos diferentes, porque la batería, si vas a tocar a algún lugar, no ibas a tocar en una banda de rock, era acompañar discos, con la orquesta, lo que se tocaba, lo que se bailaba. Yo sabía tocar chachachá, guaracha, merengue, bolero, toda la parte latina, muy rudimentario, pero había que hacer y sonar algo parecido a eso. Y entonces yo trataba, con los discos de mi viejo, de empezar a fusionar el sonido de la batería con todo lo demás. Me sirvió muchísimo esa etapa. Y me acuerdo de los discos de D'Arienzo porque tienen un swing, que parecía jazz, parecía tocar jazz eso, o sea es el único tango que se puede-, porque el tango tiene otra cosa muy interesante, que es la variación en el tempo. O sea, las variaciones del tempo, dicho de alguna manera, los "ralentando", los "acelerando", que tienen que ver con la actitud de baile en sí, o sea, el estilo tiene eso. Pero, en realidad, para mí, que yo quería tocar, quería groovear, no me servía mucho eso. Después, al madurar, apreciás lo hermoso que es toda esa variante, pero por eso me gustaban, me encantaban los tangos de D'Arienzo, que eran todos

derechitos, iban para el frente, y podías tocar perfectamente bien y mantener un Groove ahí adentro. (Riganti, C. 2022)

Conalbi agrega:

Más o menos alrededor del año 2003, 2004, 2005 tuve una serie de encuentros interesantes con algunos artistas que vinieron acá a Mendoza, y ahí tuve una aproximación más al jazz, más al free jazz, diría yo, y pude conocer un poco más la parte más experimental y tal vez la parte más libre de la música, más el tema de la improvisación, el no apegarse, por ejemplo, a una dinámica fija, a un tempo fijo, y en el año 2007 empecé a tocar con el grupo Altertango. A partir de ahí me empecé a interesar ya, medio por interés, por curiosidad y también por necesidad, porque era un género que la verdad no tenía demasiado conocimiento, y ahí realmente que empecé a investigar. Primero, descubrí que no había mucho para investigar, esa fue la primera conclusión que saqué, o al menos en ese momento, estamos hablando de hace 15 años atrás, y tal vez lo que había de material contemporáneo eran cosas muy ligadas al jazz, que era lo que a mí me pasaba también, tenía mucha info desde el jazz, desde un tipo de jazz tal vez, pero no había una batería del tango, así, propiamente dicha, básicamente me tuve que hacer camino. (Conalbi, P. 2022)

3.2 BASES DE ACOMPAÑAMIENTOS Y RECURSOS

Es muy común encontrar en las primeras apariciones de la batería dentro del tango acompañamientos y timbres con una estética percusiva de orquesta de música europea (tipo timbales, platillos de cortes), o bien marchas estilo militar, e incluso es factible escuchar algunos instrumentos de percusión (jam block, triángulos, etc.).

Como se menciona anteriormente, cuando otras músicas toman protagonismo y a su vez los bateristas desarrollan sus técnicas en el instrumento, la interpretación dentro del tango adquiere otro carácter. Una de esas características es el acompañamiento con ideas melódicas.

Cuando se habla de acompañamiento melódico refiere a la idea de que la batería interpreta motivos o frases que propone la melodía. Este es un recurso que fue y es muy utilizado en el jazz. Por ejemplo, mientras la conducción u ostinato rítmico es realizado por el platillo *ride*, el redoblante y bombo dialogan con la melodía principal, ya sea imitándola, destacando parte de ella, o bien con elementos del contrapunto. Este es un recurso muy adaptable al tango aprovechando las cualidades tímbricas que aporta la batería.

Con respecto a los recursos necesarios para el acompañamiento en el tango Ceravolo opina “La técnica es indispensable. Para interpretar tango hay que conocer el lenguaje, estar muy concentrado para los cambios de tempo, las dinámicas, los matices, las formas. Hay que escuchar y sentir la música”. (Ceravolo, 2022).

Ante este tema Daniel Pipi Piazzolla comenta

...las dinámicas son muy importantes, el uso de escobillas, la buena técnica de *hi-hat* en velocidad, el *ride*, escuchar mucho jazz para tener en cuenta que se puede comandar desde el *ride*, y no desde tambores acentuados y bombos como en el resto de las otras músicas. Tener en cuenta las claves rítmicas del tango, el 3-3-2, el 3-3-2 extendido, el *marcato*, que es la negra, diferentes maneras de tocar *groove*, la síncope, la síncope anticipada, los temas lentos, la yumba, distintos ritmos que, distintas claves rítmicas que, bueno, que hay que ver de qué manera los adaptamos a la batería. (Piazzolla, D. 2022)

Conalbi aporta:

Yo tuve que investigar un poquito y, básicamente, con las formas típicas de acompañamiento en el tango, y con elementos del tango, y bueno, de otras músicas también, tal vez no tan presentes en el rock o en el jazz mismo, no sé, recursos como hablar tal vez de un “*rubato*”, de un “*acelerando*”, de un “*ritardando*”; al nivel dinámicas también, seguro. Creo que lo que me costó más en un principio, fue como un golpe muy fuerte, fue el tema de, esos dos temas, tempo y dinámicas. Un uso muy cuidado de las dinámicas, y un reflejo al nivel tempos. Y bueno, al nivel

técnico de la técnica de la batería, sí considero que es necesario tener cierto manejo de rudimentos, no hace falta ser el mejor del mundo, creo yo, pero sí tener un cierto manejo de varios rudimentos, y no solo de rudimentos técnicos, desde lo físico, sino también del nivel métricas, subdivisiones, y todo lo que hablé antes a nivel cuestiones de tempo y de dinámicas también. Así que, sí, me parece importante poder tener esa solvencia desde lo técnico para poder llegar a no ser un estorbo en la música. Porque, en cierto punto, pienso que todos los músicos somos un estorbo, entre la música y el espectador. Bueno, tratar de ser lo menos estorbo posible para que la idea musical llegue a su espectador. Considero que los grandes músicos tienen esa habilidad. (Conalbi, P. 2022)

3.3 DINÁMICAS

Existe un recurso determinante en la interpretación del tango. Es característico de todos los instrumentos, pero en la batería es fundamental. Este recurso es la dinámica. Todos los entrevistados coinciden en el aporte que la batería puede hacer al respecto.

Por su parte Ceravolo aporta, “Creo que hay que controlar mucho el volumen y también los otros músicos tienen que adaptarse a que hay una batería”. (Ceravolo 2022).

Pipi Piazzolla tiene, entre otras cosas, la cualidad de tener un estudio sobre lo técnico en el instrumento muy desarrollado, lo que resulta muy importante para el manejo dinámico. Ante esto pipi Piazzolla nos cuenta “...Pero bueno, la altura y la distancia del palillo con el parche hacen que suene suave si estás tocando bien cerca”. (Piazzola, D. 2022)

Riganti fue de los primeros bateristas argentinos en tocar tango desde un nuevo estilo, y por defecto a trabajar el aspecto dinámico en función a esto nos comenta

De los recursos más importantes para manejar en un intérprete de tango, y además yo lo extendería a cualquier baterista, a todos los bateristas, es el contraste dinámico. El contraste dinámico es fundamental, y la batería es el instrumento más responsable de hacerlo, porque es el que puede hacerlo de manera más rápida

que cualquier otro instrumento. La percusión es el único instrumento que puede pasar de un pianissimo a un fortísimo más rápido que cualquier otro instrumento de la orquesta, entonces ese contraste dinámico tiene que estar presente. Nosotros abusábamos de eso un poco en Alas, pero lo teníamos como un cambio emocional pero muy muy importante, y poder controlar eso en el tango es fundamental. Eso creo que fue una de las primeras cosas que hablamos cuando nos conocimos con Papi, era eso, de trabajar las dinámicas con mucho detalle. Nosotros le dábamos mucha importancia a eso, y trabajábamos horas de ensayo en el contraste dinámico. Y el otro elemento que tiene que estar en el tango, son las variaciones en el tempo, los ralentandos y los acelerandos; eso tiene que ver con los movimientos de la danza en sí, pero tiene que estar, es la única música popular que trae, no sé si exactamente la única, pero una de las pocas seguro, que trae este componente de variación en el tempo. Y eso me parece que hay que incorporarlo de una manera verdaderamente creativa, si uno quiere tocar tango. (Riganti, C. 2022)

Sobre el tema dinámico Conalbi agrega

...el tema de las dinámicas, que siempre es un desafío para el baterista, porque tenemos un nivel básico de dinámicas bastante alto, respecto de otros instrumentos. Y también, bueno, tuve que hacer una investigación en cuanto a instrumentos, primero desde los palos, después desde los platos, después desde los parches, después desde los cuerpos, qué tipo de redoblante, qué tipo de medidas. Muchas veces, sobre todo cuando uno sale de gira, no puede contar con su propio instrumento; entonces, yo trataba de explicar (con el tiempo me fui apiolando) que, bueno, que traten de afrontar el set de la batería como un set de jazz acústico tal vez, o de jazz fusión, en nuestro caso, porque era medio pesado lo que hacíamos

nosotros, en general. Pero básicamente, sí, necesitaba manejar dinámicas. No podía caer a un set con parches pesados, necesitaba tener ese control de las dinámicas, y lo mismo con los platos, con platos gruesos tampoco lograba mucha dinámica, entonces generalmente me llevaba mis propios platos y, justamente, bueno, tengo dos o tres platos así como que los llevo siempre, no solo para tango, sino para mucha música en general, que son muy particulares y me han ayudado un poco a poder solucionar esa cuestión del problema de dinámicas, y de timbres también. Entre ellos, creo que el que más uso es un flat ride 20, de la marca Zildjian, que es un plato muy particular, porque es un plato que no tiene pegada. Me permite un gran manejo de dinámicas. Si bien no lleva grandes dinámicas, pero sí un gran manejo de dinámicas medias-fuertes para abajo, hasta lo más piano que se pueda lograr. Por lo general considero buenos platos ese tipo de platillos.

Sí empecé a hacer recurso también de perfeccionar técnicas, como por ejemplo la técnica de muñecas, tenerla más perfeccionada, valga la redundancia, y poder tocar con los dedos, sobre todo con los dedos también, para poder lograr control sobre la batería, y a una dinámica baja, sin perder intensidad. Muchas veces pasa que, cuando uno baja la dinámica, a veces baja la intensidad de la música. Y a veces, no necesariamente es eso, muchas veces hay que lograr mantener un nivel de intensidad a través de todas las dinámicas. Entonces tal vez eso sea un desafío que, yo creo que a partir de la técnica es necesario. (Conalbi, P. 2022)

3.4 CONSTRUCCIÓN DE ACOMPAÑAMIENTOS

Resulta interesante entender cómo es la construcción de patrones de acompañamientos dentro de los timbres y las posibilidades que otorga la batería como instrumento. Intentando advertir si existe un punto de encuentro entre los entrevistados se consultó al respecto.

Ceravolo responde

Cuando creo un arreglo pienso en el tiempo y en cómo voy a hacer el ritmo. Si es para mi grupo, lo trabajo mucho, lo estudio, me grabo, improviso y finalmente creo un pattern estable que aunque sea difícil para ejecutarlo busco que suene simple, fácil y que vaya con la melodía. No quiero que se escuche la dificultad, no quiero que moleste a la melodía. (Ceravolo 2022)

Daniel pipi Piazzolla aporta

Por lo general no creo un arreglo o un motivo. Reacciono a lo que escucho. Por ejemplo, si el tema arranca con una introducción, es como en todas las músicas, arranco un poquito más arriba, tal vez desde el raid, y después cuando arranca la melodía bajo al hi-hat, para que tenga menos volumen, o sea menos invasivo con la melodía. Después, lo que trato de ver, mi método en particular es leer la partitura del bajista; yo por lo general, no leo partituras de batería, porque no existen, leo las del bajo y voy tratando de ir haciendo lo que hace el bajo, de diferentes maneras. O sea, no toco exactamente lo que toca el bajo. Simplemente, no sé, mantengo un ostinato y hago lo que toca el bajo con el bombo, y el tambor va rellenando los espacios vacíos, cosas por el estilo. (Piazzolla, D. 2022)

Riganti nos cuenta

Mi enfoque al tocar la batería es trabajar con el desarrollo de motivos, usando diferentes orquestaciones y diferentes dinámicas dentro de una forma. Eso es lo básico de la composición. Yo tuve la suerte de tener la tarea de componer la parte de batería y de percusión para Alas, y eso era un desafío impresionante, y mi maestro de composición fue Gustavo Moretto. Gustavo Moretto es un compositor de primer nivel, y tener que componer para su música, o sea, es una tarea de

meterse en ese mundo de ese juego con los motivos, esas diferentes orquestaciones, utilizar el contrapunto, la polirritmia es una cosa que me interesa muchísimo, hacer figuras en canon, que van de alguna manera desplazándose. Todos esos elementos rítmicos que son tan ricos de la percusión, y que tienen que estar en la composición, Gustavo reconoce que es una de las tareas más difíciles del compositor, componer la parte de percusión, en general. Y la posibilidad de trabajar en eso me ha dado un enfoque verdaderamente interesante de cómo desarrollar esos motivos, cómo ir variándolos, cómo combinar orquestaciones, cómo hacer las transiciones, eso es muy importante a la hora de sentarse a componer y sentarse a pensar la parte que uno va a hacer en la batería para la canción o el tema que está tocando. Ese es un muy buen enfoque para empezar, esa variación de motivos. (Riganti, C. 2022)

Conalbi agrega

...no tengo un método, así, sistemático, como para decir “bueno, esto se hace así”. Tengo algunos yeites que, la verdad, trato de evitarlos, porque si no termino tocando siempre lo mismo. Sí, a veces, recaigo mucho por ejemplo en el uso - a comparación de otros estilos - en el uso de los toms, más que en otros estilos, que tal vez son más como detalles, o rulos. Bueno, creo que en la forma en la que yo interpreto el tango, tal vez les doy más uso que tal vez en otros tipos de música. Pero no, no tengo un método, y trato, creo, de no tenerlo, también, porque creo que es interesante eso. No tengo una fórmula. (Conalbi, P. 2022)

3.5 ALGUNAS PERLAS DE LAS ENTREVISTAS

Como parte de las entrevistas realizadas, se consultó por otros aspectos, mas allá al margen del tema de investigación, que consideren de interés para comentar.

Ceravolo cuenta el momento de su incorporación al Octeto Electrónico de Piazzolla.

Astor no dio ninguna indicación. Teníamos la música muy bien escrita y habíamos escuchado los audios y estudiado la música y sinceramente creo que Astor nos eligió para que pusiéramos alma y creatividad. Yo escuché la formación original del octeto en un local de Buenos Aires que se llamaba “La Ciudad”. Me volví loco con esa música. Sentí que deseaba estar ahí arriba del escenario y tocar eso. Unas semanas después Astor me llamó para tocar en el Octeto y hacer la gira europea. La verdad es que creo que lo importante de un músico es escuchar, conocer el lenguaje y tener concentración, meterse adentro, sentir la música. (Ceravolo 2022)

Daniel Papi Piazzola nos comenta la experiencia del baterista de tango y el prejuicio o temor de otros instrumentistas para compartir el escenario:

Bueno, una anécdota que te puedo contar, es que muchas veces me sucedió que cuando voy a tocar tango en alguna orquesta, y armo la batería, todo el mundo se empieza a alejar, sin decir nada se empiezan a alejar del instrumento. Y yo les digo “bueno, no tengan miedo que no los voy a tapar, o sea, practiqué mucho como para que ustedes se puedan lucir”. Y bueno, ahí se acercan de vuelta, y bueno, ahí la verdad que quedan sorprendidos y muy felices de haber podido tocar con un baterista. Porque, prácticamente, las cuerdas, los violines, los chelos, no hablo de todos, pero mucha gente piensa que no puede tocar con un baterista. Eso sí, si tocan con un baterista que le pega fuertísimo, obviamente que no van a poder, pero hay bateristas que tocan con estas condiciones. (Piazzola, D. 2022)

Riganti por su parte, sugiere un modo de estudio y extraer motivos a partir de la obra “a Don Agustín Bardi”:

Hay una partitura que me encanta, que es un tango dedicado a Don Agustín Bardi. Eso es de Salgan, es una maravilla, para mí, yo estudiaría eso con mucha atención, porque-, o como ejemplo. Ahí están condensados los motivos más tangueros que se puedan escuchar, y Agustín Bardi fue un genio, era un violinista también, multi instrumentista, bandoneonista también, obviamente, pero la verdad que la música esa, el homenaje que hizo Salgan, es como que estudió toda su obra, estudió los motivos y ha hecho una obra que es una maravilla. O sea, yo estudiaría eso, agregaría eso al trabajo de investigación. (Riganti, C. 2022)

Conalbi nos cuenta de sus influencias y su construcción como baterista de tango

Cuando me adentré en el rubro tango, mis colegas de ese momento, eran músicos de Buenos Aires sobre todo, recuerdo mucho a 34 Puñaladas y a Astilleros, que son dos bandas con las que compartíamos mucho en giras, en viajes y en shows; y musicalmente creo que aprendí bastante de ellos, a nivel grupo, a nivel musical, obviamente, pero también a nivel desenvolverse dentro de un grupo. Si bien Alvertango no era tan así, la forma de manejarse siempre fue más como una banda de rock donde un grupo de gente hacía cosas de banda, básicamente, más que una orquesta, por ejemplo, quería establecer esa distinción. Pero musicalmente sí, uno se nutre de lo que tiene al lado, y en ese momento lo que teníamos al lado eran ellos, y era una gran inspiración. Si bien los estilos eran completamente diferentes, pero la esencia creo que nos nutría, tal vez incluso nos nutríamos mutuamente. Yo básicamente me nutrí mucho de otros músicos, de otros instrumentos. Una influencia grande en mi forma de tocar el tango creo que fue Elbi Olalla, que es

la pianista de Altertango, porque tuve que descifrar lo que –ella es compositora-; bueno, Vicky di Raimondo, que fue la cantante muchos años de Altertango, también tenía una fase de compositora, si bien los temas tenían como otra, eran más líricos, más como una lírica con la letra, digamos. Pero Elbi creo que me influyó bastante en la forma de interpretar la música, sin duda; me exigió muchísimo, era un gran problema que yo tenía, y creo que fue un gran desafío poder construir lo que ella planteaba a nivel musical, cómo lo trasladaba yo a mi instrumento y cómo, qué aportaba o no a la música. Creo que sí, que ella fue un aporte importante a la forma de incluir en el tango la batería.

La posibilidad de escuchar a bateristas experimentados, con trayectoria, y puntualmente especializados en el tango, permite reafirmar los conceptos desarrollados en el capítulo I y II.

El tango carece de fórmulas para interpretarlo, pero tiene intrínseco rasgos característicos, que son importante conocer para la interpretación de la batería.

Los elementos como tipo de acompañamiento, articulaciones, adornos, efectos y manejo del arrastre son la base del desarrollo interpretativo. No obstante, el mayor punto de encuentro entre los entrevistados responde al manejo dinámico. Es necesario y fundamental el dominio del manejo dinámico en el instrumento. La condición acústica de los instrumentos que habitan en general al género, obligan a manejar los *pianísimos* en la batería. A su vez, coinciden en la necesidad de indagar sobre las posibilidades que la batería dispone, en los armados de set (afinación, medidas, tipos de platillos y palos etc). Por último también coinciden y destacan la figura de Astor Piazzolla como figura referente de la vanguardia que dio relevancia, participación y nuevos roles a la batería dentro del tango.

Capítulo IV

El suceso - El efecto

EJERCICIOS DE PRÁCTICA Y ANÁLISIS
DE COMPOSICIONES PROPIAS



4.1 EJEMPLOS Y EJERCICIOS DE PRÁCTICA PARA BATERÍA

Este capítulo se organiza en dos partes.

En la primera se propone sistematizar una serie de ejemplos y ejercicios que sirvan como herramientas para llevar a la práctica lo anteriormente desarrollado. Por todo lo expuesto en capítulos anteriores, resulta imposible establecer fórmulas que sirvan para la interpretación de la batería dentro del género tango. Las dinámicas, los *rubatos*, las variadas articulaciones, los fraseos, la tímbrica, el ensamble, las formaciones, la técnica, el arrastre, el contenido... hacen al tango. Son argumentos que sirven como excusa para limitar las recetas para la interpretación del tango en la batería.

No obstante, y atendiendo la caprichosa necesidad de proponer ideas que sirvan como disparadoras de creaciones, se ofrece trabajar a modo de ejemplos y ejercicios una serie de ideas que puedan ser útiles para la creación de acompañamientos.

Los ejemplos son bases de acompañamientos factibles de tomar como punto de partida, no obstante están sujetos a diferentes variables en función de las características particulares de cada tema y todo lo expuesto anteriormente.

Los ejercicios parten de una idea melódica y se adaptan a los acompañamientos. Es decir, tiene razonamiento inverso al de los ejemplos. Están destinados a trabajar el adiestramiento de acompañamientos en la batería, por lo tanto es factible que carezcan de musicalidad.

En la segunda parte se realiza el análisis de las interpretaciones propias transcritas previamente con el objetivo de identificar los recursos interpretativos.

REFERENCIAS



4.1.1 EJEMPLOS SOBRE BASES DE ACOMPAÑAMIENTOS

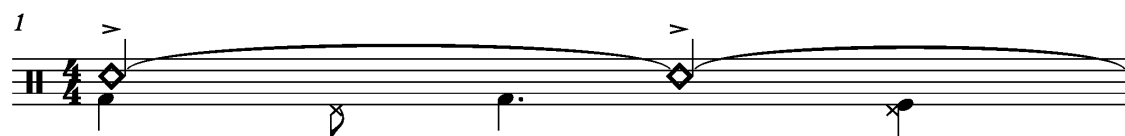
4.1.1.1 BORDONEO

Una opción para interpretar este tipo de acompañamientos es recurrir a las escobillas o *brushes*.

Escobillas o Brushes

(Las ligaduras corresponden a la interpretación del barrido de las escobillas)

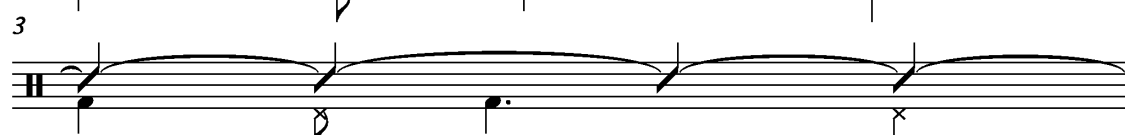
1



2



3



4



Se sugiere hacer el barrido con una mano y los acentos con otra.

5



6



7



4.1.1.2 MARCATO EN 4

Como se menciona anteriormente el *marcato* es uno de los acompañamientos por excelencia en el tango. Es importante tener en cuenta la articulación *marcato* en el bombo, por lo que se recomienda tocar y dejar el mazo apoyado en el parche.

Las base en cuatro tiempos se puede trabajar sobre las siguientes opciones;

1

2

3

4

5

6

7

Ideas para detacar el arrastre

Three musical staves, numbered 8, 9, and 10, illustrating rhythmic notation. Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various symbols: 'x' for accents, 'v' for downbeats, and 'o' for upbeats. Staff 8 shows a sequence of notes with accents and downbeats. Staff 9 includes a 'Drag' instruction with a 'L L' symbol. Staff 10 includes a 'Ruff' instruction with a 'R L' symbol.

4.1.1.3 MARCATO EN 2 Y CANYENGUE

Se pueden realizar los acompañamientos explicados en *marcato* en 4 pero con los bombos en el lugar correspondiente a *marcato* en 2 y canyengue. A modo de ejemplo;

Two musical staves, labeled 'MARCATO EN 2' and 'CANYENGUE', illustrating rhythmic notation. Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various symbols: 'x' for accents, 'v' for downbeats, and 'o' for upbeats. The 'MARCATO EN 2' staff shows a sequence of notes with accents and downbeats. The 'CANYENGUE' staff shows a sequence of notes with accents and downbeats.

*Es factible marcar el hi hat en negra con el objetivo de sostener la idea de los 4 tiempos.

4.1.1.4 WALKING

Es importante destacar que la diferencia con el *marcato* radica fundamentalmente en la articulación.

En la batería, se puede pensar la base *walking* o el caminado ejecutando en el bombo las cuatro negras del compas (en caso de 4/4) pero pensando en la articulación *legato*. El *legato* en el bombo se puede lograr con la técnica de pie talón apoyado. En el jazz se le dice “bombo plumado” donde el mazo apoya toca el parche y sale. De esta manera el sonido del bombo tendrá un *sustain* que simulará la sensación de *legato*.

De la misma manera se puede pensar este acompañamiento desde la conducción del *ride*, utilizar recursos derivados del jazz como la ejecución rítmica de una idea melódica y rellenarla en redoblante⁶⁷. En el mismo sentido, es factible agregar pie derecho en hi hat en pulso 2 y 4.

1

Bombo tocado con talón apoyado (plumado)

2

3

4

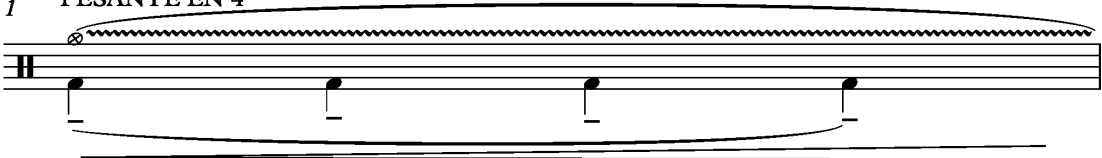
5

⁶⁷ Se sugiere revisar este concepto en página 92 punto 4.1.2

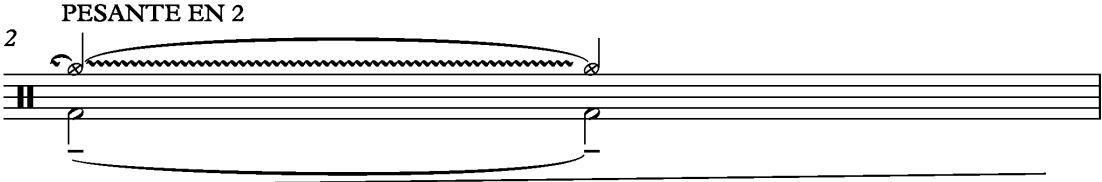
4.1.1.5 PESANTE

El pesante es un acompañamiento lento, como se destaca anteriormente, puede estar en dos o en cuatro. En la batería es factible de acompañar desde los recursos tímbricos, *glissandos*, o *press roll* desde tambores o platillos.

1 PESANTE EN 4



2 PESANTE EN 2

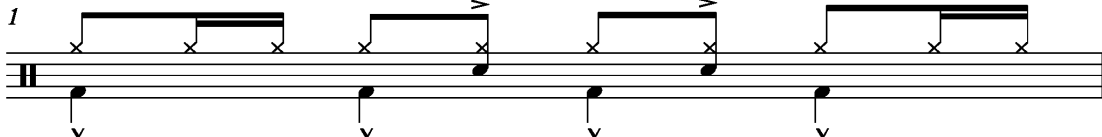


**Generalmente son interpretaciones suaves*

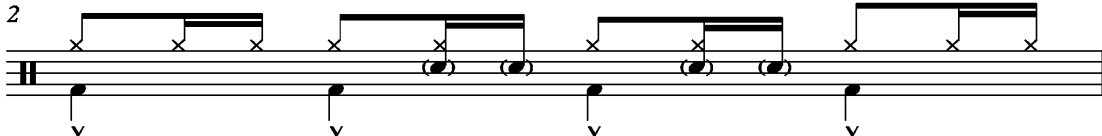
4.1.1.6 UMPA UMPA

La idea principal del umpa umpa es acentuar el up beat del tiempo dos y tres.

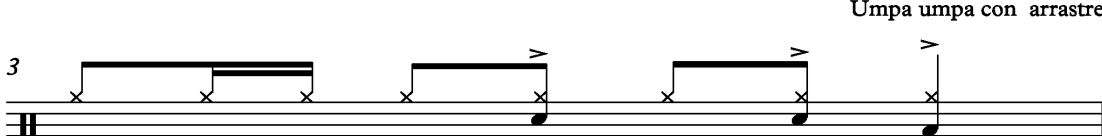
1



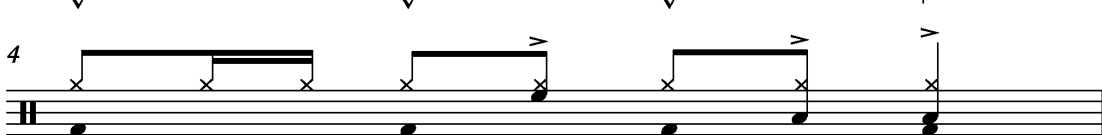
2



3



4



5



**Es factible te tocar todo en hi hat, sobre todo ejercicio 3,4 y 5*

4.1.1.7 MURGA PORTEÑA

Tal como se advierte en la mayoría de los acompañamientos, existen gran cantidad de variantes. En este caso las ideas están basadas en la rítmica del bombo y platillo de murga porteña.

The image displays seven musical staves, numbered 1 through 7, each representing a different rhythmic pattern for Murga Porteña. Each staff is written on a five-line musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The patterns are primarily composed of eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. Many notes are marked with an 'x' above them, indicating specific rhythmic values or accents. Some staves include dynamic markings like '>' (accent) and 'o' (piano). The patterns are designed to be played on a bombo and platillo, as indicated by the text. The patterns are as follows:

- Staff 1: A series of four groups, each consisting of a quarter note followed by a pair of eighth notes, all marked with an 'x'.
- Staff 2: A series of four groups, each consisting of a quarter note followed by a pair of eighth notes, all marked with an 'x'. The final group is marked with a 'o'.
- Staff 3: A series of four groups, each consisting of a quarter note followed by a pair of eighth notes, all marked with an 'x'. The final group is marked with a 'o'.
- Staff 4: A series of four groups, each consisting of a quarter note followed by a pair of eighth notes, all marked with an 'x'.
- Staff 5: A series of four groups, each consisting of a quarter note followed by a pair of eighth notes, all marked with an 'x'.
- Staff 6: A series of four groups, each consisting of a quarter note followed by a pair of eighth notes, all marked with an 'x'. The final group is marked with a 'o'.
- Staff 7: A series of four groups, each consisting of a quarter note followed by a pair of eighth notes, all marked with an 'x'.

4.1.1.8 SÍNCOPA

Se recuerda que la síncopa, al igual que otros acompañamientos, puede ser utilizada como acompañamiento o bien como enlace o break.

En el caso de la interpretación de la síncopa en batería, es importante tener en cuenta la idea de tensión y reposo del motivo del compás, explicado en el capítulo dos. De esa manera se puede buscar efectivizar el acompañamiento.

Aquí hay ejemplos de acompañamiento para todos los tipos de síncopa.

SÍNCOPA A TIERRA

1

2

3

4

(Idea de Daniel Pipi Piazzolla)

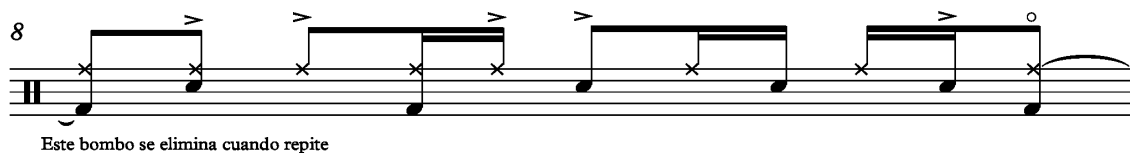
5

SÍNCOPA ANTICIPADA

6

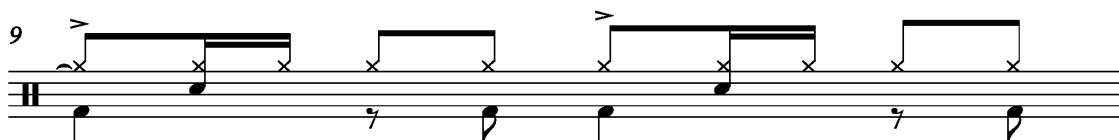
7

(Idea de Daniel Pipi Piazzolla para síncope anticipada)



Este bombo se elimina cuando repite

SÍNCOPIA SUCESIVA



COMO ENLACE O BREAK

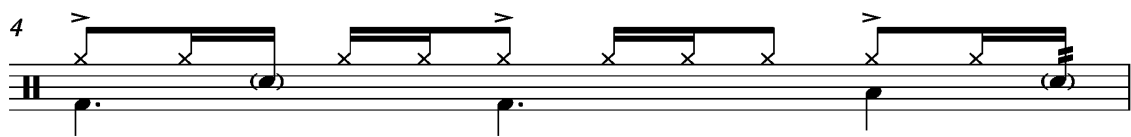
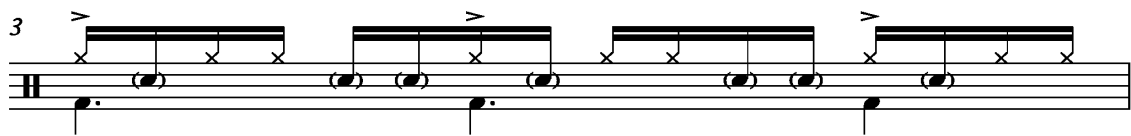
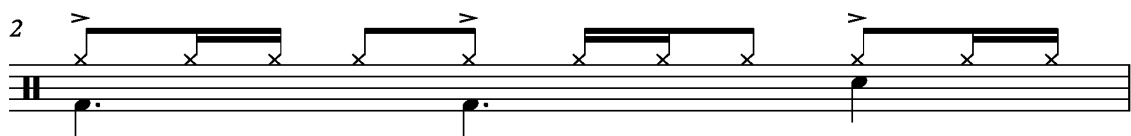
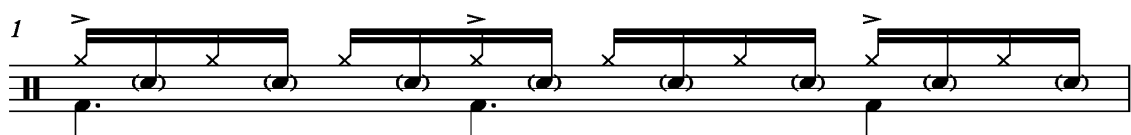


4.1.1.9 ACOMPAÑAMIENTO 332

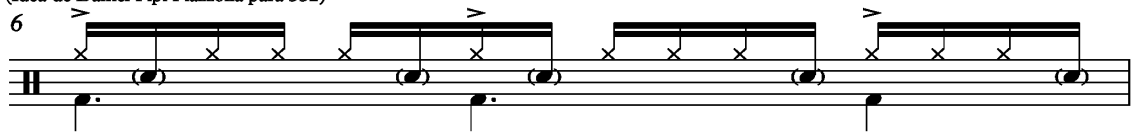
Es uno de los acompañamientos más identificados con la batería. Esto se debe a varias razones. Por una parte, tal como se ha indicado con anterioridad, es el acompañamiento utilizado por excelencia de Astor Piazzolla, quien incorpora frecuentemente la batería en el género y con un rol más sobresaliente. Es decir hay una relación directa entre la batería y el ritmo 332.

Por otra parte, es un acompañamiento que permite diferentes maneras de ejecutarlo, y orquestarlo. En el mismo sentido es más factible la construcción del *groove*⁶⁸

⁶⁸ El *Groove* es un patrón rítmico ejecutado con fluidez e interactuado con otros elementos.



(Idea de Daniel Pipi Piazzolla para 332)



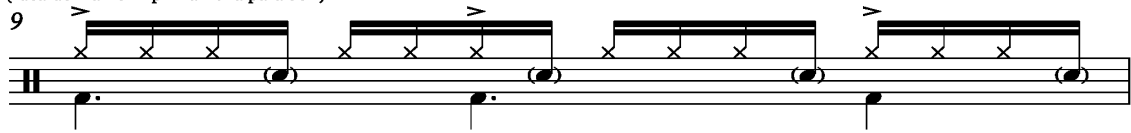
(Idea de Daniel Pipi Piazzolla para 332)



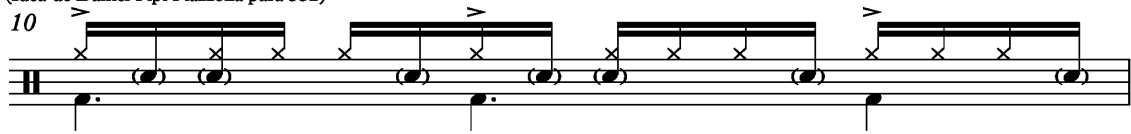
(Idea de Daniel Pipi Piazzolla para 332)



(Idea de Daniel Pipi Piazzolla para 332)



(Idea de Daniel Pipi Piazzolla para 332)



**Se puede optar por agregar el hi hat en los cuatro pulsos del compás*

Las “ideas de Daniel Pipi Piazzolla” corresponden a una serie de ejercicios propuestos en material de clase de la Cátedra Abierta Astor Piazzolla del Instituto Patagónico Universitario de Artes.

4.1.1.10 ACOMPAÑAMIENTO 332 EXTENDIDO (333322)

El acompañamiento 332 extendido consiste en duplicar el ya explicado 332. Por lo que el acompañamiento completo ocurre en dos compases. La idea consiste en mantener la acentuación desplazada.

1

2

3

4

5

6

**Se puede optar por agregar el hi hat en los cuatro pulsos del compás*

(Idea de Daniel Pipi Piazzolla para 332)

7

4.1.1.11 YUMBA

Tal como se describió anteriormente, es un acompañamiento característico de Pugliese. Para la interpretación es muy importante tener en cuenta la noción de arrastre y la acentuación en el tiempo uno y tres.

La construcción de estos ejemplos están pensadas sobre las características de la Yumba, no obstante, sus elementos pueden ser utilizados para la interpretación del arrastre en general.

The image displays five staves of musical notation, numbered 1 through 5, illustrating rhythmic patterns for Yumba. Each staff is written on a five-line staff with a treble clef (C-clef on the first line). The notation includes various rhythmic values, accents, and dynamic markings.

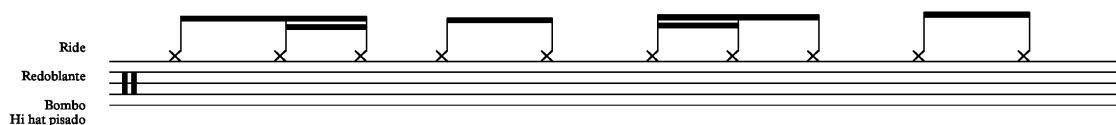
- Staff 1:** Features a series of eighth notes with accents. The first measure has a 'V' (accent) and 'L R' (left and right) markings. The second measure has a 'V' and a 'x' (accent). The third measure has a 'V' and a 'x'. The fourth measure has a 'V' and a 'x'.
- Staff 2:** Features a series of eighth notes with accents. The first measure has a 'V' and a 'x'. The second measure has a 'V' and a 'x'. The third measure has a 'V' and a 'x'. The fourth measure has a 'V' and a 'x'.
- Staff 3:** Features a series of eighth notes with accents. The first measure has a 'V' and a 'x'. The second measure has a 'V' and a 'x'. The third measure has a 'V' and a 'x'. The fourth measure has a 'V' and a 'x'.
- Staff 4:** Features a series of eighth notes with accents. The first measure has a 'V' and a 'x'. The second measure has a 'V' and a 'x'. The third measure has a 'V' and a 'x'. The fourth measure has a 'V' and a 'x'.
- Staff 5:** Features a series of eighth notes with accents. The first measure has a 'V' and a 'x'. The second measure has a 'V' and a 'x'. The third measure has a 'V' and a 'x'. The fourth measure has a 'V' and a 'x'.

4.1.2 EJERCICIOS DE PRÁCTICA

Como se mencionó anteriormente, los ejercicios de practica, tienen como objeto trabajar el adiestramiento sobre acompañamientos del tango.

En primer término se establece un patrón fijo de conducción en *ride* y tambor. Pensando en el *ride* alguna rítmica de una factible melodía y el tambor como relleno de silencios.

1- Melodía en ride



**Es importante destacar que este modelo de ride responde a un ejemplo, ya que tal como se ha explicado el ride como conductor puede variar constantemente en función de la necesidad de la melodía o el tema.*

2- Rellenos en redoblante



**En este caso todos los redoblatentes funcionan como golpes fantasmas. Es decir a muy bajo volumen.*

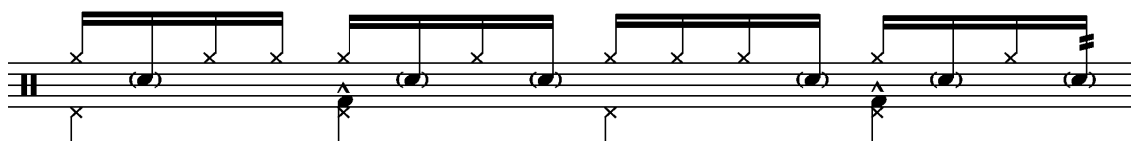
3- Bases

A este resultado se suma los bombos en función a las bases de acompañamiento estudiadas.

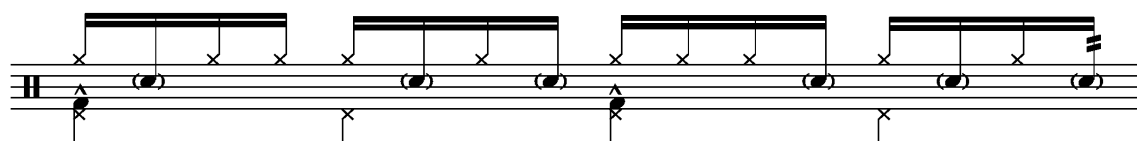
Base marcato



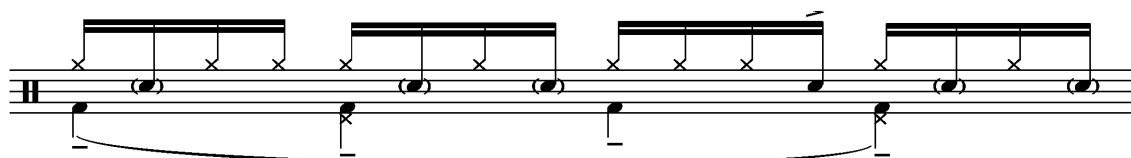
Base marcato en dos



Base canyengue



Base walking



**Se recuerda que en el walking es un bombo plumeado, es decir suave y con poco ataque.*

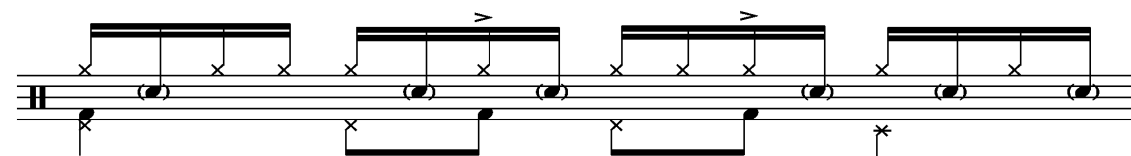
Base murga



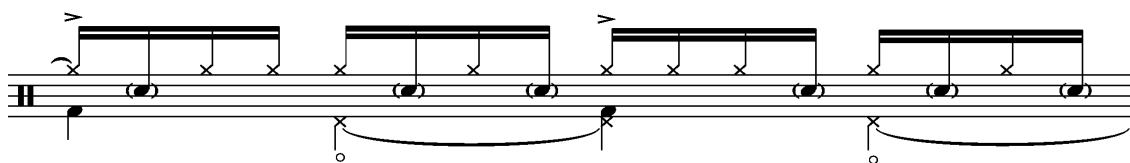
A- Una variante puede ser bajar los dos últimos redoblantes a tom de pie.

B- Otra variante es tocar todos los hi hat con técnica de talón (entreabierto)

Base umpa umpa



Base yumba



* El símbolo (°) corresponde a la apertura de hi hat con talón.

A- Una variante puede ser bajar las últimas semicorcheas (redoblante) a tom grave para exagerar el arrastre.

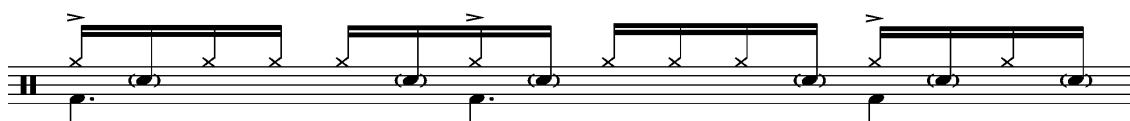
Base síncopa



Base Síncopa anticipada

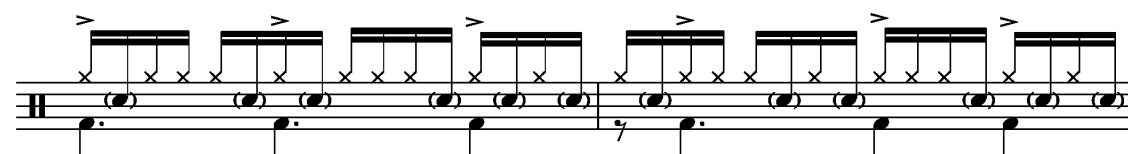


Base 3 3 2



*Esta base de acompañamiento es una de las que propone Daniel "Pipi" Piazzolla en la Cátedra Abierta Astor Piazzolla (CLAP 2020, p;31)

Base 3 3 3 3 2 2



TRABAJO PARA LOS EJERCICIOS DE PRÁCTICA.

Para ejercitar la práctica orientada a la interpretación del tango se sugiere:

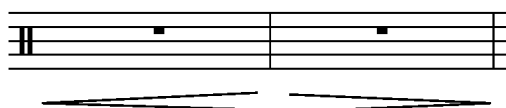
- a- Ejercitar todos los patrones anteriores a diferentes dinámicas (*pp*, *mf*, *f*) **constante**
- b- Ejercitar todos los patrones anteriores con **cambios** bruscos de dinámica



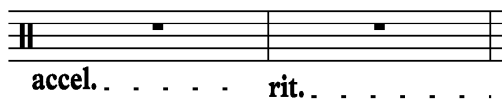
- c- Ejercitar todos los patrones anteriores con un **regulador** por compás



- d- Ejercitar todos los patrones con reguladores opuestos



- e- Ejercitar todos los patrones anteriores con variaciones de velocidad por compás



4.2 TRANSCRIPCIONES Y ANÁLISIS

Para poder profundizar en la identidad interpretativa de la batería en el tango en el siglo XXI, el presente capítulo, propone analizar las interpretaciones de quien escribe, a través de transcripciones realizadas (se encuentran las partituras completas de batería en anexo IV).

Para este trabajo se realizaron intervenciones artísticas⁶⁹ de grabaciones de diversas orquestas. De esas grabaciones se seleccionaron tres obras como base de análisis. El criterio de selección estuvo basado en la diversidad de formatos orquestales, la diversidad de arreglos, estilos y fundamentalmente la diversidad de años en el cual fueron compuestas.

Se eligieron:

- LA CUMPARSITA /Gerardo Matos Rodríguez (Interpretada en el año 1969 por la orquesta típica de Juan D'arienzo) Intervención de batería Camilo Martínez
<https://youtu.be/17-Um8clfQU>
- ESCUALO /Astor Piazzolla (Interpretada por el quinteto de la fundación Astor Piazzolla 2021. Arreglo del año 1979) Intervención de batería Camilo Martínez
https://youtu.be/ngTXqT_iP8M
- ROCANROL (Interpretada por la orquesta típica Julián Peralta 2011) Intervención de batería Camilo Martínez
<https://youtu.be/G5RuKvumCQ0>

Para poder entender el criterio de época mediante el cual fueron seleccionadas, se puede ubicar a “La Cumparsita” perteneciente a la “nueva guardia”, “Escualo” como obra surgente de la “vanguardia” y “Roncanrol” como símbolo del tango del siglo XXI.

Para estas interpretaciones se utilizaron los “elementos de acompañamientos” y “recursos varios” descritos en el capítulo I de este trabajo. En todos los casos el set baterístico utilizado fue el mismo: bombo de 22”, tom 10”, tom 12”, redoblante 14”, y dos ride 22”. En relación a la cualidad tímbrica sería oportuno definir tipo de madera, modelo de platillos, marcas, microfónica etc. Pero excede los objetivos de este trabajo.

⁶⁹ Intervención artística refiere a interactuar artísticamente sobre algo ya existente. En este caso es la grabación de baterías sobre grabaciones preexistentes.

Como mecanismo de trabajo se opta por extraer segmentos de las transcripciones donde se podrán observar los elementos anteriormente detallados.

EL ANÁLISIS

Se pueden identificar varios elementos comunes a todas las obras. Referidos a aspectos característicos del tango como diversos tipos de acompañamiento, diferentes articulaciones, dinámicas bien marcadas, *rubatos*, fraseos, adornos, variaciones etc. No obstante, para describir sistemáticamente los pasos que se siguieron para este ejercicio creativo, se focalizará específicamente a aquellos aspectos que son característicos de cada obra.

A continuación se encuentran extracciones de segmentos de partituras que sirven de base para el análisis, sin embargo en el Anexo IV se encuentran las partituras de batería completas.

4.2.1 LA CUMPARSITA

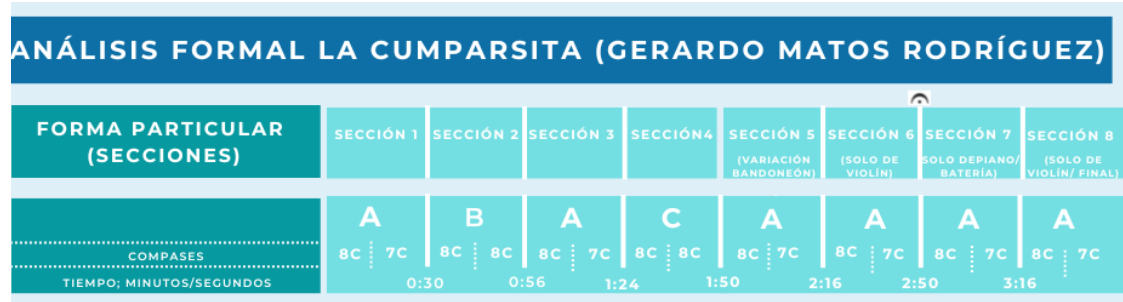
Es una obra Gerardo Matos Rodríguez, interpretada en el año 1969 por la orquesta típica de Juan D’Arienzo.

El estilo de D’Arienzo tiene una fuerte identidad. Generalmente, su orquesta es reconocida por acompañamientos rítmicos bien definidos, tiempos acelerados, pianos súbitos, calderones, e interpretaciones muy enérgicas. Todas estas características identitarias están presentes en la interpretación de "La Cumparsita".

La intervención de la batería no es ajena a esos rasgos, y utiliza varios de los elementos y recursos mencionados en el capítulo II.

Se propone trabajar sobre el análisis del esquema formal de la figura 13. En el se podrán identificar las secciones, compases, minutos y segundos, lo cual nos sirve como referencia.

Figura 13



Nota: Esquema formal de la pieza

Tanto la partitura como la versión de la orquesta de D'Arienzo proponen un rondó como esquema formal. La primera sección se convierte en estribillo que se varia en cada re-exposición. Algo particular de esta versión es que la última presentación del estribillo se repite cuatro veces dando lugar a diferentes solos. (Greco, E. Comunicación personal. 9 de octubre 2022).

La siguiente imagen corresponde al comienzo de la primera oración del tema. En la línea superior se encuentra la batería, luego el violín y por último el piano. No está demás aclarar que la línea de batería fue adosada a la partitura original para la realización de este análisis.

The image shows a musical score for the beginning of the first phrase of the theme. It consists of three staves: the top staff for the drum line (Batería), the middle staff for the Violin, and the bottom staff for the Piano. The drum line is annotated with a green box labeled 'Ostinato en ride' and a green box labeled 'La batería fue escrita en 4/4 mientras que la partitura original esta en 2/4.' The Violin staff is annotated with an orange box labeled 'Marcato en 1 y 3' and a green box labeled 'Cierres de motivos'. The Piano staff is annotated with an orange box labeled 'Marcato en 1 y 3' and a green box labeled 'Cierres de motivos'. The score is written in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and half notes. The annotations highlight the 'marcato' (marked) rhythm in the first and third beats of the measure.

El acompañamiento de la batería en esta primera sección, se advierte con base en *marcato* en dos. Es decir, en este caso el bombo se toca en el tiempo 1 y 3 acompañando la acentuación de la mano izquierda del pianista, o sea los graves del tema. En esta versión, los bandoneones interpretan un acompañamiento en *marcato* en 4, por lo que la acentuación de tiempo 1 y 3 queda relegada a piano contrabajo y batería. Existen ejemplos como el tema mencionado anteriormente “Gallo Ciego”, donde el *marcato* en dos, se percibe en la interpretación de toda la orquesta.

Cabe destacar que la escritura original de La Cumparsita está en 2/4, ya que la obra corresponde a un periodo de transición donde se contaban las cuatro corcheas. Es por eso que en la partitura se acentúa la corchea 1 y 3.

En el acompañamiento, se identifica un hi hat (pisado) constante en negra, marcando los cuatro tiempos del compás. Si bien no tiene un protagonismo definido en el plano sonoro, la marca del pulso en negra, otorga cierta continuidad rítmica.

Sobre la base de *marcato* se encuentra la conducción del platillo *ride* en un ostinato. Tal como se advierte en la descripción de los timbres, es un recurso muy utilizado en otros géneros como el jazz, ya que el platillo *ride* permite una articulación más ligada entre las notas y esto genera cierto *sustain*.

Como detalle se puede observar que el tambor en el cuarto tiempo es ejecutado con un *press roll* (rulo presionado). De esta manera pierde presencia el ataque inicial del sonido, pero a su vez funciona como cierre del motivo que propone la melodía.

The image shows a musical score for a tango piece. The top staff is for the battery (Bateria), which includes Ride, Hi Hat, Redo, and Bombo. The bottom staff is for the piano. The battery part has a 'rallentando' section marked with triplets (3) and a 'press roll' (rulo presionado) in the fourth measure. The piano part has a melody with dynamic markings *p*, *f*, and *mf*. Annotations include a purple box pointing to the 'rallentando con tresillos' in the Ride and a green box pointing to the Bombo and Redo, stating 'El bombo y redoblate imitan rítmicamente la melodía'.

En la figura anterior (comienzo de la segunda sección) se puede observar dos elementos característicos.

El primero refiere a un *rallentando* que la orquesta interpreta, y la batería refuerza e incluso exagera con los tresillos. Este es un recurso utilizado para generar tensión rítmica con valores irregulares, tal como se menciona en el capítulo II sirve para trabajar la idea del fraseo.

El segundo elemento a destacar, es la imitación rítmica de la melodía. Esto significa, también como se menciona anteriormente, que la batería toma la idea de la figuración rítmica que plantea la melodía y la ejecuta. Este caso, con una idea de frase lineal⁷⁰ entre bombo y redoblante. Este recurso ya fue mencionado anteriormente pero es importante destacar, ya que es muy utilizado en la interpretación de la batería en el tango.

⁷⁰ El fraseo lineal es muy utilizado en géneros como el funk o el jazz y consta de la ejecución de una frase o motivo con golpes coordinados sucesivos sin que existan unísonos. Actualmente es un recurso muy utilizado en otras músicas urbanas.

Figura 14

Transcripción de la variación del primer bandoneón

La cumparsita
Bandoneón 1

G. Matos Rodriguez
Versión: D'Arienzo

The image displays a musical score for the first bandoneon part of 'La cumparsita'. The score is written on six staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The key signature is one sharp (F#). The score is transcribed by Hugo Satorre. Several passages are highlighted with green circles: the first measure of the first staff, the second and third measures of the second staff, and the final triplet of the fifth staff. The score concludes with a double bar line.

Variación del primer bandoneón transcripta por Hugo Satorre para su libro Variaciones para bandoneón. (Satorre, H. sf.)

Transcripción de la interpretación de la batería en la variación

The image shows a musical score for a drum variation, spanning measures 59 to 75. The notation is on a single staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A box labeled 'VARIACIÓN' is placed above the staff at measure 61. The dynamics are marked as *p* (piano) at measure 59, *mp* (mezzo-piano) at measure 61, and *f* (forte) at measure 75. There are also markings for *p* at the end of the variation. The score is divided into measures by bar lines, and some measures are circled in green, highlighting specific rhythmic patterns. The notation includes various symbols for drumming, such as 'x' for cymbals and 'o' for snare drums.

Como se observa en las figuras anteriores, la batería imita a la variación de los bandoneones con la misma figuración. Tal como se menciona en el capítulo I, las variaciones pueden ser ideas libres, a modo de solo, o estructuradas como es en este caso. La batería acompaña la sección de la variación potenciando su esqueleto rítmico, a una dinámica inferior a la de los bandoneones. Como otro elemento de análisis se destaca la continuidad del hi hat pisado, marcando los cuatro tiempos del compás, durante la variación dándole continuidad al acompañamiento.

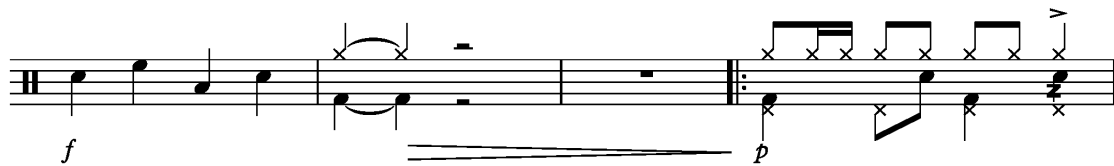
RECURSOS VARIOS

La batería como instrumento, goza de la posibilidad de exagerar los rangos dinámicos. Si bien tiene un mínimo dinámico que es mayor al de otros instrumentos, posee una amplitud que es un buen recurso para extremar la dinámica de los arreglos.

En el caso de la intervención a La Cumparsita, se evidencia en varias oportunidades. Un ejemplo de esto, es al finalizar la quinta sección, es decir la variación de los bandoneones (minuto 2:16 en compás 77 de la partitura de batería), se utiliza una dinámica *forte* que

contrasta con la dinámica *piano* con la que comienza la siguiente sección de la forma musical (re-exposición del estribillo en solo de violín, minuto 2:16).

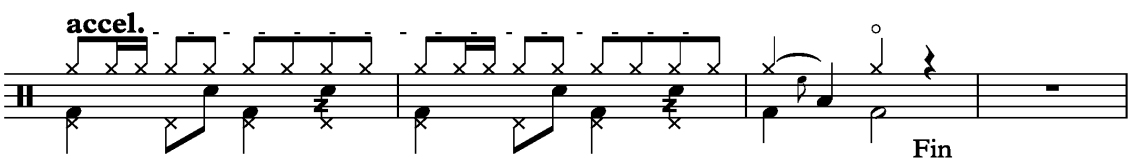
Situación que se replica con cada re-exposición del tema.



En consonancia con el comentario anterior, se puede marcar en el compás ochenta y ocho de la partitura de batería un recurso que es el *press roll* (rulo presionado), ejecutado como continuación del *vibrato* del violín. También con un plan dinámico marcado.



Por último se puede remarcar algo muy común en los acompañamientos de batería, que es la utilización de la síncopa como *break* o corte para pasar a otra sección o parte. En este caso la utilización de lo que se conoce como síncopa a tierra, a partir del compás ciento siete utilizada como enlace para pasar a la frase final.



IMPROVISACIÓN

Algunas composiciones o arreglos admiten la posibilidad de otorgar un segmento del discurso musical a un instrumento (solos) que pueden tratarse de secciones improvisadas. Obviamente esto está vinculado a los criterios de producción y composición del tema.

En el caso de La Cumparsita se advierte un espacio, en la sección siete (en el compás 91 de la partitura de batería, minuto 2:50) donde la batería improvisa en relación con el solo

de piano. Es decir, la improvisación tiene la característica de simular un diálogo con el piano, ya que, ocupa los silencios que D’Arienzo propone. Los recursos utilizados para la improvisación son de características comunes en la batería como instrumento limitado al contexto en el que aparecen.

4.2.2 ROCANROL

Rocanrol, es una obra de Eduardo “Pitufo” Lombardo. Es una canción con raíz de estilo murga uruguaya. Julián Peralta, realizó una versión con arreglos de Mariano G. Caló, para su orquesta típica y la incluye en el disco/documental *Un disparo en la noche I*. En esta versión de Peralta se encuentra una base contundente del piano y contrabajo, aportando sustento en frecuencias graves y marcando un acompañamiento bien definido, que obliga a la orquesta a la precisión rítmica. También se destaca el tiempo rápido, las frases cortas, los contracantos, y las acentuaciones up beat, o sea en la parte débil del pulso. Tal como sucede en las otras intervenciones, la batería trabaja sobre los criterios y características recién mencionadas.

Figura 15

ANÁLISIS FORMAL ROCANROL (EDU PITUFO LOMBARDO)																			
FORMA PARTICULAR		INTRO		ESTROFA 1		INTER.		ESTROFA 2		INSTRU.		INTER. FINAL							
COMPASES		8C (CON ANACRUSA)		6C		8C		8C		6C		6C		6C		12C		8C	
TIEMPO; MINUTOS/SEGUNDOS				0:20		0:30		0:44		0:58		1:07		1:18		1:30		1:49	

Nota: Esquema formal de la pieza

La siguiente extracción de partitura corresponde a las oraciones de la introducción de la obra.

Partitura original Rocanrol de compás uno al cinco


 Orquesta típica
Rocanrol
 2007
 Edu "Pitufo" Lombardo
 Editorial de Puerto

El motivo de la batería dialoga en los graves con los bajos

copia motivo bandoneones

Acentúa final de motivos con los violines (en efecto látigo)

Marcato (las cuerdas acentúan el uno y tres, pero el piano y contrabajo los cuatro tiempos)

Batería
Ride
Hi Hat
Redo
Bombo

Violín A
Violín B
Violín C
Violín D
Viola
Violonchelo

Bandoneón A
Bandoneón B
Bandoneón C
Bandoneón D

Piano

Contrabajo

Copyright 2014 - Editorial de Puerto. Todos los derechos reservados.
 Corrientes 2550 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

En la partitura analizada anteriormente se puede encontrar funciones muy características para la interpretación de la batería en el tango.

Lo primero que resulta interesante marcar es el motivo inicial de la frase. Tal como está señalado en la partitura, la batería copia rítmicamente el motivo, incluso el acento que proponen los violines con efecto de látigo⁷¹, a contratiempo de la segunda negra del segundo compás. Por otro lado, resulta interesante destacar el acompañamiento que se elige para la introducción. Las cuerdas presentan un *marcato* pero acentúan los tiempos uno y tres, sin embargo el piano y contrabajo presentan un *marcato* en cuatro. Es por eso que el bombo marca las cuatro negras, dando aún más sustento a la base del plano grave. A continuación, en la siguiente imagen, se puede encontrar un extracto de la transcripción de primera estrofa. Igual que en los ejemplos anteriores, la línea de batería fue adosada a la partitura original para facilitar este análisis.

Lo primero a destacar refiere a la base de acompañamiento. Un *marcato* en cuatro, al igual que en algunos fragmentos de la introducción. Tal como se menciona anteriormente el bombo interpreta las cuatro negras conjunto al piano y contrabajo. Es importante tener en cuenta la articulación, ya que en este caso es parte del acompañamiento y la batería actúa en consecuencia. Se puede observar en el contrabajo, que las negras del *marcato* son en *pizzicato*, y la articulación de las cuerdas es *tenuto*. Por lo tanto la batería plantea la ejecución del bombo con técnica de talón apoyado, es decir con menos ataque, tal como se describe en los tipos de acompañamiento. La conducción rítmica, tocada en el platillo hi hat el cual no tiene *sustain*, imita la idea de articulación de tiempo corto.

Otra instancia interesante a destacar en relación al hi hat es que su frase rítmica durante la estrofa se desarrolla sujeto a la melodía de la voz. Es decir, se rellena cuando la voz hace silencio o notas largas. No tiene un ostinato o patrón rítmico permanente (como sí lo tenía “La Cumparsita”), si no que varía por compás.

⁷¹ Es un yeite y/o efecto sonoro que se ejecuta con el violín realizando un *glissando* rápido, violento y breve ascendente sobre la primera cuerda (CLAP, 2020).

Partitura original Rocanrol de compás once al dieciséis

[illegible]

Otro recurso de la interpretación en la batería que puede destacarse, en el compás treinta y ocho de la partitura general y se refiere a la segunda estrofa de la segunda parte. La orquesta propone un aumento de la tensión, a través de la armonía y la dinámica fundamentalmente. La batería por su parte suma tensión a través de otros recursos además de lo dinámico. Primero densidad de notas, con apoyaturas en acentos 332 generando un pequeño desplazamiento y luego con seisillos también con acentuaciones fuera de los tiempos fuertes.

Posterior a esto se produce otra situación también comentada en el Capítulo II, y corresponde a que la síncopa es utilizada como break o enlace. Esto es muy común y muy utilizado por los bateristas para generar cortes o *fill* dentro del género.

Apoyaturas en acentos 332

Seisillos de semicorcheas

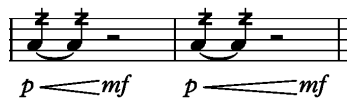
El refuerzo de los acentos de la síncopa, que funciona como break o enlace

A partir de compas 38 y hasta el 42, la orquesta genera tensión producida por la armonía y la dinámica. La batería suma a esos recursos la densidad de notas por tiempo. Aportando aún más tensión.

Como recursos tímbricos se puede mencionar el palilleo o *stick over hoop* que sucede en el compás cuarenta y cinco sobre la base de acompañamiento de *marcato*. Esto otorga una variedad tímbrica en el medio de la frase, y remite al efecto de chicharra.



Por último, en el compás cincuenta y tres la orquesta interpreta un *rubato* que la batería también pondera con el toms de 14” a través un rulo con exageración dinámica a modo efecto.



4.2.3 ESCUALO

Escualo es una obra de Astor Piazzola. Creada a fines de la década del '70, cuando decide desarmar el Octeto Electrónico y rearma su Quinteto.

La obra, tiene la particularidad de estar segmentada en muchos motivos, en varias secciones de diferentes partes. Por esta razón, se propone observar la siguiente figura del análisis formal para poder distinguir fácilmente su forma.

Figura 16

ANÁLISIS FORMAL ESCUALO (ASTOR PIAZZOLLA)																	
FORMA COMPUESTA (PARTES)	1 PARTE			2 PARTE					3 PARTE								
FORMA PARTICULAR (SECCIONES)	SECCIÓN 1	SECCIÓN 2	SECCIÓN 3	1	2	3	4	5	SECCIÓN 1	SECCIÓN 2	SECCIÓN 3						
MOTIVOS	A	B	A	C	D	A	E	F	E	G	E	A	B	A	C	D	A
TIEMPO: MINUTOS/SEGUNDOS	0:19	0:28	0:38	0:51	1:03	1:18	1:24	1:33	1:39	1:48	2:20						

Nota: Esquema formal de la pieza.

En la primera sección, se encuentra un ostinato interpretado en el piano y contrabajo que se re expone en varias oportunidades a lo largo de la obra y en el cual se basa gran parte de la construcción rítmica.

Pianoforte

Ostinato en piano que genera identidad a la obra por su recurrencia

ESCUALO

per Quintetto

ASTOR PIAZZOLLA

Contrabbasso

Ostinato que genera identidad a la obra por su recurrencia

ESCUALO

per Quintetto

ASTOR PIAZZOLLA

Bandoneon
All. Viv.

⑨

ESCUALO

per Quintetto

Final del motivo de bandoneon el cual tambien es la base de construcción del acompañamiento de la batería

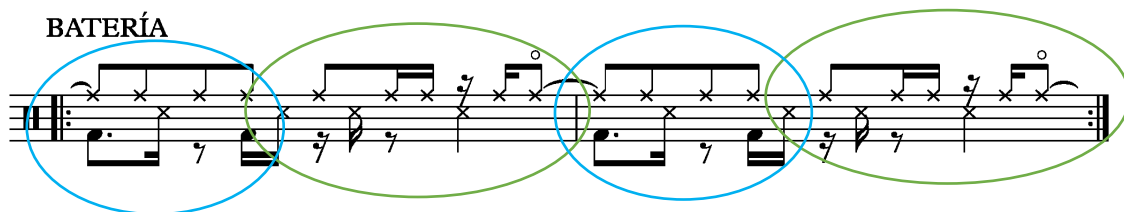
ASTOR PIAZZOLLA

Las tres imágenes anteriores sirven para identificar los motivos sobre los cuales fue construida la base de acompañamiento de la batería.

Si se observa el patrón de acompañamiento de la batería, utiliza la primera parte del ostinato del piano y contrabajo, y el final de la frase del bandoneón. Es decir se solapa entre la base de acompañamiento y el final de la melodía.

72

⁷² Cabe aclarar que, hay una discrepancia en el modo de escritura, ya que la figuración de semicorcheas de la batería, corresponde a las corcheas del bandoneón y viceversa. No obstante se interpreta lo mismo.

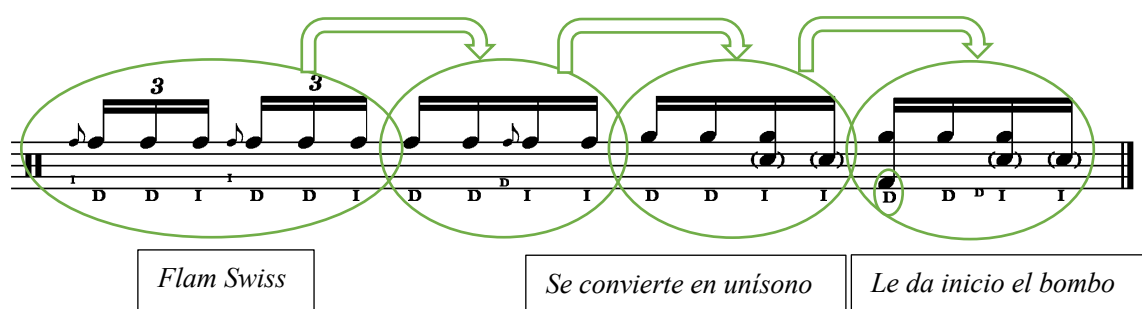


Como se menciona anteriormente, la batería utiliza los motivos rítmicos propuestos por piano, contrabajo y bandoneón para crear su propia línea interpretativa. Este patrón rítmico es interpretado cada vez que se recurre al motivo “A”.

Posteriormente, en el compás cincuenta y dos de la partitura original, aparece el acompañamiento 332, comúnmente utilizado por Piazzolla en sus obras.

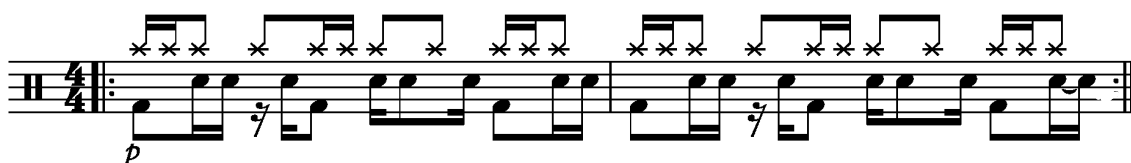
La construcción del acompañamiento 332 utilizado en la batería de esa sección, es una idea de Daniel “Pipi” Piazzolla desarrollada como material de clases en la Cátedra Libre Astor Piazzolla.

El acompañamiento es construido en base la utilización del recurso del flam, más precisamente el flam *swiss*⁷³. En este se propone un combinación de manos entre *ride* y redoblante derivada del flam *swiss*. La idea para la construcción del acompañamiento consiste en convertir el flam en un golpe unísono de dos vías. Esto sumado a una combinación de digitación con golpes repetidos, derivado del *swiss*, nos da la matriz de acompañamiento, a la cual se le suma el bombo en la marca 332 quien es el encargado de dar inicio o disparar esta matriz.



Por resultado se obtiene un acompañamiento que, en la zona de los graves (el bombo) interpreta el patrón 332 y en la zona de los medios agudos (*ride* y redoblante) las subdivisiones y rellenos.

⁷³ Flam *swiss* o flam suizo es un rudimento variante de flam. La característica que tiene es la repetición de mano. Lo que otorga la posibilidad de mayor velocidad.



En la segunda parte, se puede destacar el acompañamiento de la batería en los acentos que interpreta el piano en donde se trabaja sobre un 5/4.

También es factible destacar que los “obligados”, es decir los motivos que tocan todos los intérpretes, también son trasladados a la batería.

IMPROVISACIÓN

En la tercera sección de la tercera parte⁷⁴, es decir en el final de la obra, aparece un ostinato secuenciado que genera tensión anunciando el final. En ese contexto la batería realiza una improvisación con recursos y rudimentos basados en la acentuación 332.

IDEAS EN BASE A 332

⁷⁴ Se sugiere revisar el cuadro de análisis formal.

4.3 DISTINCIONES GENERALES DE LA BATERÍA EN EL TANGO

Se pueden identificar una serie de distinciones generales que nos ayudan a entender la interpretación de la batería.

- Como rasgo general se puede identificar que la batería sirve como instrumento potenciador de los recursos preexistentes en el tango, como por ejemplo, dinámica, *rallentando*, *rubatos*, timbres etc.
- Los acompañamientos y las melodías son elementos medulares en el tango, y la batería puede dialogar con ambos.
- Los acompañamientos del tango (síncopa, 332, *marcato*, etc.) sirven, además, en frases cortas como enlaces o *breks* o *fills*.
- Existe en general diversificación en los esquemas formales, o sea en una misma obra pueden utilizarse más de un tipo de acompañamientos y recursos.
- Las dinámicas son un aspecto fundamental en la interpretación de la batería en el tango, esto permite ensamblar con el resto de los instrumentos.
- La batería en términos generales, tiene que ser parte de la textura total, encubierta con los demás instrumentos.

ALGUNAS PARTICULARIDADES DE LA BATERÍA EN EL TANGO

También se puede identificar algunas nociones y apreciaciones particulares. Que son recursos interpretativos en la batería y son aplicable para los géneros en general, pero sirven en particular para el tango.

- El rol del bombo consiste generalmente en acompañar los graves del piano y contrabajo.
- El rol de los medios agudos de la batería o sea, hi hat, *ride*, y tambor es trabajar con la línea melódica, es decir bandoneones, violines, violas, etc. tanto en imitación, como en relleno o contracantos.
- El *ride* como instrumento, al igual que en el jazz, es el conductor ideal, sobre todo para la base *walking*. El *sustain* que proporciona este platillo, nos facilita trabajar sobre el *legato*. Si se quiere trabajar un *walking* con una articulación *staccato*, se puede optar por hi hat.
- Como concepto de *staccato* es interesante pensar la ejecución de hi-hat cerrado y bombo ejecutado con técnica de punta de pie con golpes secos y cortos.

- La apertura y cierre, o grado de presión que tenga hi hat, ayuda a trabajar la imitación de la articulación deseada, tanto de duración como de intensidad.
- El arrastre es un elemento que no existe como cualidad natural de la batería, pero es factible simular con algunos otros recursos.
- Existen una serie de rudimentos directamente asociados a efectos que son de mucha utilidad.
- Los toms sirven como instrumentos de corte y enlaces, pero también son muy versátiles para el armado de bases de acompañamiento.
- Existe una multiplicidad de variantes respecto a la tímbrica, que depende del tipo de baquetas, platillo, cuerpos etc.

EPÍLOGO

Existe mucha y variada bibliografía vinculada al tango en sus diferentes aristas y disciplinas. Sobre sus letras, sus intérpretes, su historia, sus cantores, su música, danza, para mencionar algunas. No obstante, en contadas excepciones se encuentra información relacionada a la batería dentro del género dado que, en general, es un instrumento que es considerado exógeno al tango.

El tango, al igual que otros géneros, a través de su historia ha pasado por diferentes y variadas etapas que le otorgan características y desarrollos propios de cada época. En cada una de ellas, diversos exponentes han profundizado estilos y maneras de interpretar el tango.

La batería ha estado presente en el género desde las primeras décadas del S.XX. Se crea la conjetura de que su presencia en las orquestas típicas de esa época, se relaciona a la interpretación del género fox trot dentro de los repertorios ejecutados en los bailes o milongas. En este sentido, y en relación al tango estrictamente, las grabaciones que se encuentran aproximadamente en la década del 1940, revelan apariciones esporádicas, con un rol sin demasiado protagonismo y vinculada a una estética de interpretación más percusiva. Es decir, con trabajo de timbres como triángulos, timbales, maracas, tambores tipo bongó, platillos de corte tipo splash, wood block, ente otros.

En la década de 1970, en un contexto de cambio estilístico del tango, con Astor Piazzolla como figura fundamental de la vanguardia y experimentación, y en un contexto de auge de otras músicas como el funk o rock, se otorga a la batería un lugar de mayor relevancia en las composiciones y formaciones de tango. Fundamentalmente se identifica un cambio en la manera de interpretar, se trata de una renovación en relación a lo que hasta el momento se escuchaba de la batería dentro del género.

La batería con Astor Piazzolla deja de tener una función secundaria, y de carácter percusivo, y pasa a ser un instrumento de acompañamiento con impronta notable, en complemento con los demás. Entre otras cosas, se trabaja sobre la tímbrica en diferentes platillos para crear climas, se utiliza el *hi hat* en subdivisiones de semicorcheas, los bombos acompañando al contrabajo y graves del piano y la inclusión de toms en *breaks*. José “Pepe” Correale es el baterista que participa activamente en este cambio de paradigma, en un primer momento como baterista de Piazzolla, pero también con Mariano Mores y Raúl Garelo, entre otros.

El tango del siglo XXI renueva y redobra la figura de la batería. Las nuevas estéticas, composiciones, formaciones, y la gran cantidad emergente de hacedores del género, dan lugar al instrumento sumando nuevas texturas, recursos y acompañamientos.

Esta presencia de la batería en el tango actual se evidencia en las diferentes corrientes estilísticas. Es decir, la inclusión de la batería es un hecho común al género y no propio de un estilo y permite seguir validando la participación del instrumento dentro del tango. En términos generales se puede concluir que el tango tiene en sus composiciones elementos que lo caracterizan, es decir propios. Esos elementos y recursos interpretativos, son característicos y de uso común en los instrumentos más identificados con el género como bandoneón, violín, contrabajo, piano.

Identificarlos y sistematizarlos permite luego trasladarlos a otros instrumentos. El mapa de referencia creado en el Capítulo II (punto 2.4, figura 12) tiene por objeto ordenar, identificar y describir los elementos y recursos interpretativos desde el aspecto rítmico. Esto clarifica los insumos con los que los bateristas cuentan como herramientas básicas para la interpretación.

Los tipos de acompañamiento descritos son patrones rítmicos, que están directamente relacionados con la melodía y son identitarios del género. Se utilizan durante el desarrollo de la misma, o bien como enlaces entre secciones. También es una característica propia del género que se utilicen varios tipos de acompañamientos por pieza o tema musical. Algunos de los desarrollados son los clásicos y frecuentes, y otros, son menos comunes, ya que son usuales en esta nueva etapa. Los acompañamientos pueden relacionarse con la época en la que surge, o con algunos de los estilos, con algunos compositores, con las velocidades de las obras, y con las articulaciones.

Se puede observar que una parte determinante en la construcción del acompañamiento corresponde a las articulaciones descriptas, que aun cuando en cada instrumento se pueden interpretar de manera diferente, son un elemento común a todos y constitutivo al tango.

Sumado a ello, se puede concluir que el tango tiene otros recursos característicos, como por ejemplo, el fraseo, los tipos de adornos, efectos. Como elemento fundamental es importante tener en cuenta la idea del arrastre, propio de los instrumentos característicos del tango, y que no es natural de la batería, por lo tanto es necesario valerse de otras herramientas para trabajar la disminución del ataque e idea o concepto del arrastre, ya

que es un elemento de interpretación común en los instrumentos clásicos del tango como el bandoneón.

Por otra parte, se destaca la importancia del conocimiento del esquema formal a la hora de la interpretación, ya que el tango a diferencia de otros géneros como por ejemplo, la zamba, o la chacarera, no posee esquema formal fijo. El conocimiento previo ayuda a la creación de la línea interpretativa.

Como aspecto determinante para la interpretación de la batería en el tango se distingue el aspecto dinámico. Trabajar la amplitud del rango dinámico, los cambios bruscos y los reguladores, es básico para una buena interpretación.

El baterista como intérprete de tango, dispone de las herramientas tímbricas y técnicas necesarias para la ejecución. Si bien las posibilidades son muchas y variadas, los patrones de acompañamiento identificados, más los recursos varios, permiten dialogar en concordancia con los demás instrumentos dentro del género.

Estos elementos fueron también identificados y puestos en relevancia por los entrevistados, quienes, con sus amplias experiencias y vivencias, afirman los conceptos planteados. La posibilidad de escuchar a bateristas experimentados en general, y puntualmente del tango, permite validar los conceptos desarrollados en el capítulo II y IV.

Las entrevistas realizadas aportan herramientas propias y anécdotas enriquecedoras. Se coincide en la importancia del conocimiento de los elementos como tipo de acompañamiento, articulaciones, adornos, efectos y manejo del arrastre son la base del desarrollo interpretativo. Sin embargo, el mayor punto de encuentro entre los entrevistados responde al manejo dinámico. Es necesario el dominio dinámico en el instrumento. La condición acústica de los instrumentos que habitan generalmente en el tango, obligan a manejar los *pianissimos* en la batería. A su vez, existe un acuerdo en la necesidad de indagar sobre las posibilidades que la batería dispone, en los armados de set (afinación, medidas, tipos de platillos y palos etc.)

Otro punto que resulta interesante resaltar, es la construcción de acompañamiento con los motivos que propone la melodía, siendo un nexo entre el sustento rítmico que interpretan las bases como contrabajo o piano y la melodía de cuerdas o bandoneones.

Por otra parte, se converge en la idea que en la década de 1970 con Astor Piazzolla como estandarte sumado a otras variables como el cambio estilístico del género, el boom de otros géneros como el funk y rock, la batería en el tango toma otro carácter y relevancia.

En cuanto a la perspectiva del siglo XXI se evidencia un cambio en la manera de pensar la batería como parte del género. Es decir, si bien aún en algunos casos existen limitaciones o resistencia, ya no es novedad incluirla al tango.

Se concluye que, tal como se advierte anteriormente, el tango carece de fórmulas para interpretarlo, pero tiene rasgos característicos, que son importantes conocer para la interpretación de la batería.

En la etapa final del trabajo, y previo al análisis de las interpretaciones propuestas, se sistematizan una serie de ejemplos y ejercicios que sirven como herramientas para poder llevar a la práctica lo anteriormente desarrollado. Por todo lo expuesto en capítulos anteriores, resulta imposible establecer *patterns* fijos que sirvan como fórmula para la interpretación, no existen recetas para la interpretación de la batería en el tango. No obstante, se proponen ideas que sirven como disparadoras de creaciones y que puedan derivar en acompañamiento.

Por último y según el análisis de las interpretaciones, se identifican algunos elementos y recursos en la interpretación de la batería, en concordancia con los descritos en el capítulo II.

El tango es un género de enorme dimensiones y múltiples aristas, lo cual posibilita estudiar y profundizar cada aspecto que lo sustenta. Sus letras, sus bailes, su contexto, su origen, su comercialización, su estética, sus estilos, sus instrumentistas, sus instrumentos, etc. Este trabajo pretende ser un punto de partida para pensar la batería en el tango.

REFERENCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

- Alem, J. (2009). *Sobre el acompañamiento en el tango*. Edición del autor.
- Alimenti Bel, D., Martínez, I. C., y Ordás, M. A. (2014). “Me suena a Pugliese: temporalidad de la yumba y su función en el estilo instrumental de Osvaldo Pugliese”. En S. García, S. Valesini y J. Sciorra (Comps.), *Nuevos escenarios y nuevos desafíos en la producción artística y proyectual contemporánea. Congreso llevado a cabo en las VII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP)*, La Plata, Argentina.
- Canaro, F. (1999). *Francisco Canaro. Mis memorias*. Editorial Corregidor.
- Cirio, P. (2010). “La historia negra del tango”. Exposición realizada en junio de 2010 en el Museo Casa Carlos Gardel. Disponible en: https://www.academia.edu/37307415/La_historia_negra_del_tango
- Diez, A. (Director). (2013). *Un disparo en la noche 1* (Documental).
- Diez, A. (Director). (2019). *Un disparo en la noche 2* (Documental).
- Douglas G. (1965/2011). “Variaciones seccionales y continuas”. En *Form in tonal Music* (traducción: María Inés García). Apunte de la cátedra de Análisis y morfología musical. Departamento de Carreras Musicales, Facultad de Arte y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.
- Epele, J. y Martínez, I. C. (2011). “El movimiento en la música. Parámetro de articulación y simulación ideomotora”. En A. Pereira Ghiena, P. Jacquier, M. Valles y M. Martínez (Editores), *Musicalidad Humana: Debates actuales en evolución, desarrollo y cognición e implicancias socio-culturales. Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música*, pp. 509-519.
- Ferrer, H. (1999). *El tango, su historia y evolución*. Peña Lillo, Ediciones Continente.
- Fresedo.de. (s.f.). *Osvaldo Fresedo Su viva música y los tiempos de la guardia nueva*. <https://www.fresedo.de/p/fresedo-en-1924.html>
- Gabis, C. (2009). *Armonía funcional*. Melos.
- García Brunelli, O. y Fernández, L. (2002). “Tango”. En E. Casares Rodicio (director y coord. general), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. SGAE.

- García, Brunelli O. (2008). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Gourmet musical ediciones.
- García, Brunelli, O. (2015). “A la espera del público”. *Estado crítico. Revista bimensual de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno*, año 1, N° 5, pp. 55-61.
- García, Brunelli, O. (2015). “La cuestión del fraseo en el tango”. Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana, Vol. 7 Núm. 7, Dossier. Tango: interpretación, autoría y escucha. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/search/authors/view?givenName=Omar&familyName=Garc%C3%ADa%20Brunelli&affiliation=&country=&authorName=Garc%C3%ADa%20Brunelli%2C%20Omar>
- García, M. I. (2011). *Metodología de análisis musical*. Apunte de la cátedra de Análisis y morfología musical. Departamento de Carreras Musicales, Facultad de Arte y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.
- García, M. I., Greco, M. E. Bravo, N. (2014). “Testimonio del Nuevo cancionero: Las practicas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta”. *Resonancias: revista de investigación musical*, vol.18, N° 34, pp. 89-110.
- Herrera, E. (1988). *Teoría musical y armonía moderna*. Editado por Antonio Bosch.
- Liska, M. Juarez, C. Virgili, M. Greco, E. Di Cicconi, S. Venegas, S. Linardi, S. Marcos, G.(2012). *Tango ventanas del presente. Miradas sobre experiencias musicales contemporáneas*. Ediciones CCC Centro Cultural de la cooperación Floreal Gorini.
- López Cano, R., San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México,
- Michels, U. (1977) *Atlas de la música*. Editado por Alianza Atlas
- National Association of Rudimental Drummers. (s.f.). *Historia de los rudimentos* <http://nard.us.com/Home.html>
- Peralta, J. (2008) *La orquesta típica Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del Tango*. Editorial del Puerto
- Percussive Arts Society. (s.f). *Pas history*. <https://www.pas.org/about/history>

- Piazzolla, D. (2020) *La Batería en el Tango Moderno*. Material de Cátedra Libre Astor Piazzolla: celebrando 100 años de su nacimiento. Instituto Universitario Patagónico de las Artes.
- Pinson, N. & Garcia Blaya, R. (s.f). *Orquesta típica Francisco Canaro*. Todo tango. <https://www.todotango.com/historias/cronica/541/Orquesta-Tipica-Francisco-Canaro/www.todotango.com>
- Pujol, S. (1999). *Historia del Baile: de la milonga a la disco*. Gourmet Musical Ediciones.
- Rinaldi G., Ordas M. (2019) *La utilización de la batería en la orquesta de Raúl Garello implicancias en el aporte rítmico y tímbrico*. Actas de las Jornadas de Investigación en Música (pp. 120-137). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata
- Rosenfeld, D. (Director). *Piazzolla, los años del tiburón* [Documental]. HBO GO.
- Rousseau Jean-Jacques. (2007). *Diccionario de Música*. Edición de José L. de la Fuente Charfolé. Ediciones AKAL S.A.
- Salgan, H. (2001). *Curso de tango*. Buenos Aires. Pablo J. Polidor.
- Sanchez, O. (2002). *Lenguaje e Intersección: Culto y Popular en la configuración del campo musical*. Huellas. Facultad de Arte y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.
- Satorre, Hugo (s.f). *Variaciones para bandoneón*. Edición del autor.
- Sierra, L. (1976). *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango*. Peña Lillo.
- Torres, L. (2011). *Diseño de productos en la historia*. Material realizado por los alumnos de la Cátedra Historia del diseño industrial. Centro de Investigación y Desarrollo en Diseño Industrial. Universidad Nacional de la Plata.
- Varela, G. (2016). *Tango y Política. Sexo, moral burguesa y revolución en argentina*. Paidós.
- Vega, C. (2007). *Estudio para los orígenes del tango argentino*. Editorial de la Universidad Católica Argentina.
- Zucchi, O. (s.f). *Orquesta típica Osvaldo Fresedo*. Todo tango. <https://www.todotango.com/historias/cronica/498/Orquesta-Tipica-Osvaldo-Fresedo/>

MULTIMEDIA

- Camilo Martinez. (22 de agosto del 2022). *Verano Porteño. (Astor Piazzolla 1970)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/xccpdhr5tCY>
- Camilo Martinez. (19 de agosto del 2022). *(Habana Viajera Luci Provedo y Lina Millán y Juan Millán)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/3M5sDIhNL-Y>
- Camilo Martinez. (19 de agosto del 2022). *Amelitango (Astor Piazzolla Octeto Electrónico)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/eoMtvUpTy50>
- Camilo Martinez. (19 de agosto del 2022). *Joaquina (Orquesta Típica Criolla Vicente Greco)* <https://youtu.be/GGYtXKGTluQ>
- Camilo Martinez. (19 de agosto del 2022). *La puñalada (Luis Ceravolo 4)*. [Archivo de video] YouTube. <https://youtu.be/ZrZAYjQxihc>
- Camilo Martinez. (19 de agosto del 2022). *Libertango (Escalandrum)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/ZEG9nbt896E>
- Camilo Martinez. (19 de agosto del 2022). *Negra María (Osvaldo Fresedo 1941)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/rYVQX1aIEXM>
- Camilo Martinez. (19 de agosto del 2022) *A Fuego Lento (Cristian Zarate sexteto 2009)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/rACt0ZeNfAI>
- Camilo Martinez. (19 de agosto del 2022). *Pinta Tu Aldea (Alas 1983)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/hd15VXSLwtI>
- Camilo Martinez. (19 de agosto del 2022). *Tango del Balanceo (Horacio Salgán/ Adolfo Abalos)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/naSKUvY1-pU>
- Camilo Martinez. (20 de agosto del 2022) *De corte Murguero (Ariel Prat)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/rOylw6GX-Hg>
- Camilo Martinez. (20 de agosto del 2022) *Felicia (Quinteto Real Horacio Salgán 1960)* [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/tG6GwlQ6Yv0>
- Camilo Martinez. (20 de agosto del 2022). *Murga Argentina (Juan Carlos Cáceres)* [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/uz1OQMkoq0M>
- Camilo Martinez. (20 de agosto del 2022). *Patagonia Rebelde (Quinteto Negro la Boca)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/AwYiWXdHwxc>
- Camilo Martinez. (20 de agosto del 2022). *Pompeya (Astilleros)*. [Archivo de video]. YouTube. https://youtu.be/M_6XVn1VM3o
- Camilo Martinez. (20 de agosto del 2022). *Ayer (Osvaldo Fresedo 1942)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/SSm0WKar8wg>
- Camilo Martinez. (21 de agosto del 20022). *Ensueños (Quinteto Real Horacio Salgán)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/2EZ34AKHrs8>

Camilo Martinez. (21 de agosto del 2022). *Gallo Ciego (Osvaldo Pugliese)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/Y2ufMDzG5cg>

Camilo Martinez. (21 de agosto del 2022). *Remembranza (Juan D'Arienzo)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/fBawTfsrg4I>

Camilo Martinez. (21 de agosto del 2022). *Sur (Aníbal Troilo y Homero Manzi)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/Wvkoi37xBI4>

Camilo Martinez. (21 de agosto del 2022). *Milonga con Variaciones (Horacio Salgán 1959)* [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/NBiOKJRriCg>

Camilo Martinez (22 de agosto del 2022) *El Zurdo (Joaquín Maglio Pacho y su orquesta típica)* [Archivo de video] YouTube <https://youtu.be/vCi0HkBP-Zw>

Camilo Martinez. (22 de agosto 2022). *Odda para un Hippie (Astor Piazzolla y su conjunto 9 1972)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/V9Hd--K84mI>

Camilo Martinez. (22 de agosto del 2022). *Zita (Astor Piazzolla y su Octeto electrónico 1977)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/UtrYrnCsv3E>

Camilo Martinez. (23 de agosto del 2022). *La última cita (Julio De Caro 1928)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/QpoH8hyOK4c>

Camilo Martinez. (23 de agosto del 2022). *Mi bandoneón y yo Rubén Juárez*. [Archivo de video]. YouTube. https://youtu.be/IY8DNnY_Z7Y

Camilo Martinez. (23 de agosto del 2022). *Michelangelo 70 (Astor Piazzolla 1969)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/OS4bnx6hZGs>

Camilo Martinez. (24 de agosto del 2022). *A Fuego Lento (Sexteto Tango)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/jd6xu2Fri6M>

Camilo Martinez. (24 de agosto del 2022). *Línea de tiempo (Astilleros y orquesta de cuerdas)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/yf5Xdq2hPpg>

Camilo Martinez. (25 de agosto del 2022). *A mis viejos (Anibal Troilo 1963)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/GzgNB63tEW0>

Camilo Martinez. (25 de agosto del 2022). *Bordoneo y 900 (Osvaldo Pugliese)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/3TsINpdAq1U>

Camilo Martinez. (26 de agosto del 2022). *Soledad (Astor Piazzolla)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/15G8EXi6CjA>

Camilo Martinez. (29 de agosto del 2022). *Felicia (Juan D'Arienzo 1939)*. [Archivo de video] YouTube. <https://youtu.be/BWbY3NyflHs>

Camilo Martinez. (19 de agosto del 2022). *Canaro en París*. [Archivo de video]. YouTube https://youtu.be/jd_pYGtOkFU

Camilo Martinez. (19 de agosto del 2022). *Libertango (Astor Piazzolla Octeto Electrónico) 1977* [Archivo de video]. YouTube. https://youtu.be/iDz4GpqGc_4

Camilo Martinez. (8 de septiembre 2022). *La próxima curda (Rascasuelos)*. Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/90KmBoHWloc>

Camilo Martinez. (19 de agosto del 2022) *Nossa (Amores Tangos)*. [Archivo de video] YouTube <https://youtu.be/Mb49ZSDnBNA>

Camilo Martinez. (19 de agosto del 2022) *Radiotango (Alertango)*. [Archivo de video] YouTube <https://youtu.be/pxWpBUgiXng>

Camilo Martinez. (19 de agosto del 2022). *Tanguera*. [Archivo de video]. YouTube <https://youtu.be/AUP43cpGEvs>

Camilo Martinez. (19 de agosto del 2022). *Buenos Aires a Todo Tango full álbum. (Raúl Garelo 1977)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/zsA5OfPc8t4>

Camilo Martinez. (19 de Agosto del 2022). *Isaac Hayes - Theme From Shaft (1971)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/AW7ZjXAYm0o>

Camilo Martinez. (19 de Agosto del 2022). *Fuga 9 (Astor Piazzolla y su conjunto 9 1972)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/gY17N3EydJM>

Camilo Martinez. (19 de agosto). *Octeto de Buenos Aires Full Album (Astor Piazzolla 1955)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/wuORzjj59Wc>

Camilo Martinez. (20 de agosto 2022). *Camorra 1 (Astor Piazzolla)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/Nv4mjscsmWM>

Camilo Martinez. (11 de octubre del 2022). *Somos lo que somos (Alas 2003)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/34iSEN9rWcI>

Camilo Martinez. (8 de septiembre del 2022). *Malena (Roberto Goyeneche)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/m5B5BIR8G3o>

Camilo Martinez. (21 de agosto del 2022). *La Llamó Silbando (Horacio Salgán)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/RmVft1dyYIw>

Camilo Martinez. (23 de agosto del 2022). *Milonga Triste (Astor Piazzolla)*. [Archivo de video] YouTube. <https://youtu.be/uGWFILt9nwA>

Camilo Martinez. (23 de agosto del 2022). *Oblivion (Astor Piazzolla)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/K2T6CNeqKjE>

Camilo Martinez (20 de septiembre del 2022). *Fox Trot Suavemente (Enrique Rodríguez)* [Archivo de video] YouTube <https://youtu.be/9C2N9IVIDxw>

Humberto Luna Tirado. (4 de febrero del 2018). *Raúl Garelo: Buenos Aires a todo tango* [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/uqKj3TwfqYI> Sello: EMI Odeon Catálogo: 8440 Año: 1977.

Parkinson Teve. (18 de junio del 2016). *De Caro, Estilos fundamentales de tango 2*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/vQHWuU8Q2DY>

ENTREVISTAS

Ceravolo Luis. (junio del 2022). *La interpretación de la batería en el tango*. Entrevistado por Camilo Martinez .

https://drive.google.com/file/d/1uDKfc1bR_uG37uG41gkSuNEnPgUYDh-I/view?usp=sharing

Conalbi Pablo. (junio del 2022). *La interpretación de la batería en el tango*. Entrevistado por Camilo Martinez. [Archivo de video]. YouTube. https://youtu.be/81rpB_bUOXE

Piazzolla Daniel. (Junio del 2022). *La interpretación de la batería en el tango*. Entrevistado por Camilo Martinez [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/wnvpXq5ncak>

Riganti Carlos. (mayo de 2022). *La interpretación de la batería en el tango*. Entrevistado por Camilo Martinez [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/wm0tH6CFvT0>

ANEXO I (Datos anexos)

OTRAS INTERPRETACIONES CON BATERÍA DE RELEVANCIA PREVIAS AÑO 2001

- Tema; “La puñalada”, Milonga Osvaldo Fresedo / 1950
- Tema; “El Firulete”, Milonga Francisco Canaro / Quinteto pirincho 1960
- Disco; “Tango Negro”, Juan Carlos Cáceres / Año 1998
- Disco “Tocá Tango”, Juan Carlos Cáceres/ Año 2001

ALGUNOS OTROS BATERISTAS DE TANGO DEL SIGLO XX

- **Fortunato Pugliano** (fresedo 1939) *Sin registro grabado*
- **José Pugliano** (fresedo 1958) *Sin registro grabado*
- **Romualdo Lomoro** (Francisco Canaro 1925) *Sin registro grabado*
- **Saly Nisguritz** (Canaro 1930 fresedo 1936) *Sin registro grabado*
- **Raúl Fresedo** (Fresedo 1924) *Sin registro grabado*
- **José pepe Correale** (Francisco Canaro, Osvaldo Fresedo, Julio De Caro, Carlos García, José Libertella, Armando Pontier y Lucio Demare, con esta última cuando era música para películas. Además, en varias formaciones de Mariano Mores y de Astor Piazzolla, como aquella de 1968, para la operita “María de Buenos Aires” Quinteto Pepeco)
- **José María Lavandera** (Raúl Garelo, Orquesta de Tango de Buenos Aires)
- **Enrique Roizner** (Astor Piazzolla Octeto electrónico año 1975 Conjunto nueve 1982, Leopoldo Federico 2003)
- **José Luis Colzani** (Cristian Zarate sexteto 2005)

ANEXO II (Preguntas formuladas a entrevistados)

PREGUNTAS GENERALES

- 1) Como baterista ¿cuándo y cómo fue tu aproximación al género tango? ¿Podrías hacer una biografía abreviada?
- 2) ¿Cómo estaba en ese momento y según tu mirada, desarrollada la interpretación del instrumento dentro del género tango? ¿Notas algún cambio respecto a estos tiempos?
- 3) ¿Qué elementos y recursos consideras importante manejar para interpretar tango en la batería? (Tipos de acompañamientos, dinámica, elementos técnicos, set, rudimentos, etc.)
- 4) Tener un bandoneón como compañero de banda, ¿te modifica la interpretación de tu instrumento, ósea la batería?
- 5) ¿Cómo trabajaste el aspecto de matices y dinámica con instrumentos acústicos, como el piano o contrabajo, que tienen un volumen natural inferior al volumen de la batería?
- 6) Cuando creas un arreglo o motivo de acompañamiento para un tango. ¿Tenés algún modo o método de trabajo particular?
- 7) ¿Alguna experiencia, anécdota que consideres importante para este trabajo de investigación?
- 8) ¿A qué colegas tomas como referencia en el rubro? Si que existe esa posibilidad.

PREGUNTAS PUNTUALES

Luis Cerávollo

- 1) En la década del '70 integraste el octeto electrónico de Astor. ¿Recordás alguna indicación, sugerencia, consejo, respecto a la interpretación de la batería?

Carlos Riganti

- 1) ¿Qué elementos o recursos utilizaste para salir del acompañamiento rítmico militar del tango y desarrollarlo como en el jazz? Es decir, salir del formato baterista ritmista. ¿Cómo desarrollás las líneas melódicas de acompañamiento en la batería? (Elementos técnicos, tímbricos, rudimentales, etc.).

ANEXO III (Radar Tango S.XXI)

1. ALGUNAS FORMACIONES Y SOLISTAS DE INTERÉS⁷⁵

Esta información tiene por objeto arrimar al lector alguna de las tantas y variadas propuestas de tango del siglo XXI

Acho Estol	Escobar	Mario Cardenas	Paulina Fain, Exequiel Mantenga
Agustín Guerrero	El Filón	Maia Castro	Paula Bilen
Alfredo Tape Rubín	El Cachivache Quinteto	María Laura Antonelli	Percal Tango
Altertango	Elbi Olalla	Marisa Vázquez y La Conurbana	Pianeres De Río
Alto Bondi	El Enganche	Milongas Extremas	Piraña
Amores Tango	Euphorbia	Marchetti-Varela	Pura Racha
Ana Sofía Stamponi	Escalandrum	Mónica Navarro	Quiero 24
Araca Aires Urbanos	Esteban Morgado	Narcotango	Quinteto Criollo González Calo
Ariel Ardit	Fernando Otero	Natalia Lagos	Quinteto del Revés
Ariel Prat	Flore de Enchastre	Nazarena Cáceres	Quinteto Grande
Asato País Dúo	Gattaca Nou Tango	Nicolás Ciochini	Quinteto Negro la Boca
Astilleros	Gisela Magri	Nicolás Guerschberg	Quinteto Contempo
Aureliano Tango Club	Hernán Lucero	Noelia Sinkunas	Quinteto de Academia
Azabache Tango	Hernán Cacuza Catiello	Ofidio Dellasoppa y las cuerdas flojas	Quasimodo Trío
Ballena Blanca	Hernán Rinaudo	Omar Gianmarco	Ramiro Gallo
Barragan-Maroglio Vega	Juan Pablo Navarro Septeto	Omar Mollo	Rascasuelos
Bombay Bs As	Juan Serén	Ofidio Dellasoppa y Las cuerdas Flojas	Rejuntango
Boronasnocromos	Juan Seren y los Floristas	Orquesta Escuela Tango Nuevo	Ruggiero Tango
Brian Chamboulayron	Juan Varttuone	Orquesta Escuela Estudio Tango	Rotopercutor con Natalia Bazán
Caravana	Juan Penas	Contemporáneo	Sciamarella Tango
Cardenal Domínguez Quinteto	Juana y los heladeros del tango	Orquesta de Quilmes Don Agustín Bardi	Septeto Fabricio Colombo
Cardenal Domínguez, Hernán Rinaudo,	Julieta Laso	Orquesta Los Crayones	Sensottera-Castelo
Ariel Argañaraz	Julio Coviello	Orquesta Típica Andariega	Sexteto Fantasma
Chiffladas Tango	Katia Ivandic-Retroptango	Orquesta Típica Cambio de frente	Sexteto Mayor
China Cruel	La Chicana	Orquesta Típica Ciudad Baigón	Sexteto Murguier
Cintia Trigo	La Cuarta de Fierro	Orquesta Típica Di Pascuale	Silencio Tango Orchesta
Claudia Moreno en Quinteto	La Guardia Hereje	Orquesta Típica El Arranque	Siniestra
Conjunto Falopa	La Fulana	Orquesta Típica Fernández Fierro	Tango Bardo
Cristian Zarate	La Hoguera Tango	Orquesta Típica Julián Peralta	Tangorra orquesta típica
Cuarteto Cedrón	La Martino Orquesta Típica	Orquesta Típica La Vidú	Taxxi Tango XXI
Cuarteto Ricacosa	La Ratifusa	Orquesta Típica La Modesta	Tanguetho
Cuarteto Transversal	La Rompiente	Orquesta Típica Misteriosa Buenos Aires	Tensión Tango
Cuerdas del Plata	La Vagabunda	Orquesta Utópica	Traeran Ríos de Tango
Daniel Melingo	Las Guitarras Sensibles De Flores y	Orquesta Victoria	Trio Cañón
Del bajo quinteto	Adrián Murga	Orquesta Victoria Noelia Moncada	Trio Barbarie
Dema y su orquesta Petitera	Lacruz, Heler, Nokitof	Overo	Umbral Quinteto
Derrotas Cadenas	Larantifusa	Pablo Covacevich	Victoria Di Raimondo y los Púa de Abajo
Despelotango	Larompiente tango	Pablo Baranaba	Violentango
Diego Schissi quinteto	Leo Gasso	Pablo Motta Quinteto	Walter Chino Laborde
Dolores Sola	Lidia Borda	Pablo Murgier	Yira
Dúo Agri Romo	Limón García	Pablo Ziegler	Yesca
Dúo Aguirre Lorenzo	Los Hermanos Butaca	Pacha González	Tangocratas
Dúo Di Vincenzo-Corach	Lucio Arce	Pampa Trash	Tango Fiero
Dúo Fuertes Varnerin	Luna Roja y Las Guitarras Negras	Paula Dordolo	Toma Negra
Dúo Luisina Mathieu- Amalia	Luis Ceravolo 4	Patricia Cangemi	Negro Falotico
		Patricia Malanca	Juan Penas y los Bonavenas
			Zafarrancho

⁷⁵ Corresponde a información que está en el radar o consideración de quien escribe a la fecha de publicación. No obstante, es factible encontrar muchas otras formaciones y solistas de tango. Material realizado con ayuda de Felipe Echagüe.

I. MEDIOS DE DIFUSIÓN ESPECIALIZADOS

La morada del tango nuevo

Radio Caff

Fractura expuesta

Radio Malena

Todo es tango Fm

La 2x4 FM

Mistongo

Tandas Nuevas

Revista el sordo

Tinta Roja

2. DOCUMENTALES Y PELICULAS RECOMENDADOS

Un disparo en la noche I

Diez, A. (Director). (2013). *Un disparo en la noche I* (Documental)

Un disparo en la noche 2

Diez, A. (Director). (2019). *Un disparo en la noche 2* (Documental)

Los años del tiburón

Rosenfeld, D. (Director). *Piazzolla, los años del tiburón* (Documental). HBO GO

El brujo

Neal, C. (Directora). *El brujo una historia de tango* (Documental).

ANEXO IV (Partituras de interpretaciones)

Transcripciones C. Maritnez, F. Maza

La Cumparsita / Autor; Gerardo Matos Rodríguez / Arreglo para batería; C. Martinez/

A

4

8

12

B

17

20

24

27

C

31

The musical score is written for a drum in 4/4 time. It consists of three main sections labeled A, B, and C. Section A (measures 1-16) features a steady eighth-note pattern with various dynamics including *mf* and *mp*. Section B (measures 17-30) includes triplets and a *f* dynamic. Section C (measures 31-34) features a triplet-based pattern. The score uses standard musical notation for drums, including stems, beams, and dynamic markings.

35

39

43

47

51

55

59

63

66

69

72

B Tempo Primo

rit.

VARIACIÓN

p *mp*

75 3

80 3

84 3

89 **SOLO BATERIA** 3

93 3

96 3

100 3

105 3

109 3

112 3

115 3

HI HAT PIE BOMBO TOM 2 REDOBLANTE TOM 1 HI HAT RIDE 1 RIDE 2/ CRASH

Rocanrol / Autor; Eduardo Iombarro / Arreglo para batería; C. Martínez / Arreglo
Orig. J. Peralta/

A

5 *mf*

Bat.

7

B

10 *mp*

Bat.

13

Bat.

16

Bat.

20 *mf*

A

24 *mp*

Bat.

28

Bat.

32 **B**

Bat.

35

Bat.

38

Bat.

mp

41

Bat.

ff *mp*

44

Bat.

palo al aro

48

Bat.

p *mf*

52

Bat.

p *mf* *p* *mf*

57

Bat.

mf

62

Bat.

65

Bat.

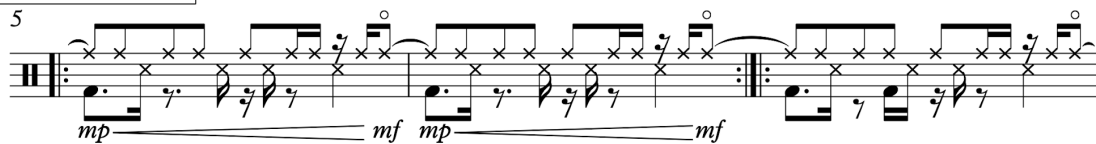
f *ff*

Escualo /Autor; Astor Piazzolla / Arreglo para batería; C. Martinez/

Introducción



A (1ra Parte, 1 sección)



B (1ra Parte, 2 sección)



Interludio



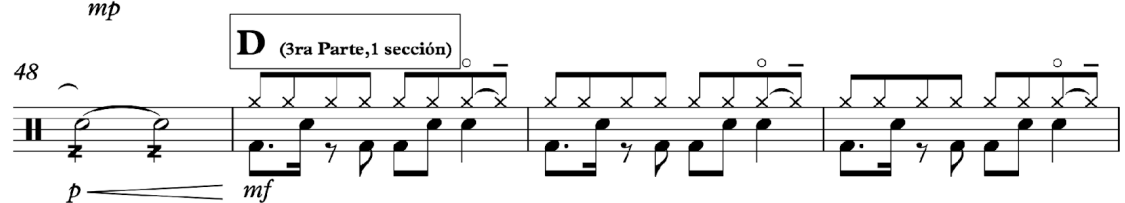
C (2ra Parte, 1 sección)

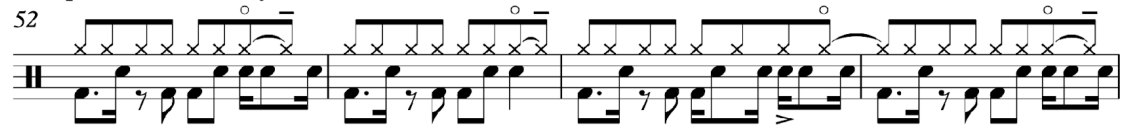


36 

39 

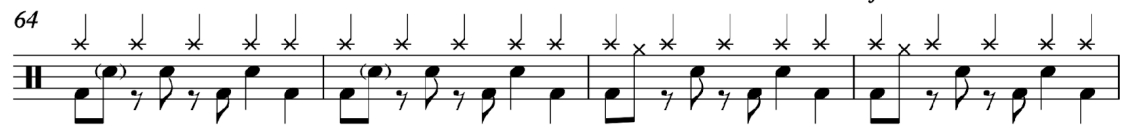
45 

48 

52 

56 

60 

64 

68 

73 

75 

77



79



83



88





ISBN 978-987-88-6409-9



9 789878 864099

ANDREI
CASCIANI
2022