
La interrelación de la música culta y la popular en el tango



AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a todas las personas que me han proporcionado ayuda y soporte en todo momento en la realización de este trabajo:

- A mi **familia y amigos** por apoyarme en todo momento, y en especial a **mi madre** por estar siempre a mi lado ayudándome en lo que fuera necesario.
- A mi tutora, **Eulalia Xalabarder**, por sus orientaciones, sus consejos y por estar a mi disposición siempre que lo he necesitado.
- Y muy especialmente a **Luis González**, profesor de armonía y composición, que me ha proporcionado gran parte de la información además de los libros y las piezas presentes en el trabajo.

ÍNDICE

	Página
Resumen	I
Agradecimientos	II
Índice	III
1. Introducción	1
2. Historia del Tango	2
2.1. Música	2
2.2. Letra	4
3. Ritmo y armonía	6
4. Análisis de las piezas	11
I. Tango En ReM op.165, No2 (Suite España), Isaac Albéniz	13
II. El día que me quieras, Carlos Gardel	14
III. Estaciones porteñas: Primavera e Invierno, Astor Piazzolla	15
IV. Tango, Mireia Falgueras	18
5. Influencia de Piazzolla en mi composición	22
6. Conclusión	24
Bibliografía	25
Anexo 1: Tango en ReM op. 165, No2 (Suite España), Isaac Albéniz	27
Anexo 2: El día que me quieras, Carlos Gardel	30
Anexo 3: Poema que constituye la letra de "El día que me quieras"	33
Anexo 4: Primavera porteña, Astor Piazzolla	34
Anexo 5: Invierno porteño, Astor Piazzolla	45
Anexo 6: Tango, Mireia Falgueras	57

1. INTRODUCCIÓN

¿Se puede afirmar que la música culta y la popular se interrelacionan enriqueciendo la composición?

En esta monografía querría averiguar si se encuentran en la música culta características de la música popular y viceversa, y si esta interrelación enriquece la composición.

Claude Palisca habla de la "música artística"¹, y nos da una visión de lo que entendemos por música culta. Por otro lado, consideraremos música culta aquella que proviene de las tradiciones musicales que implican conocimientos teóricos y que forman parte de la tradición escrita; en cambio, música popular sería aquella que proviene de la tradición y el folclore. Actualmente tendríamos que ampliar la idea de música popular con la idea de música ligera, pop o moderna. En cualquier caso nace más de la intuición y la práctica, en contraposición a la música de compositor, que conoce la escritura musical.

Para ilustrar estas ideas me he basado en el tango como elemento vertebrador de este trabajo por diferentes motivos.

Desde mi niñez he escuchado tangos - entre ellos el famoso "El día que me quieras" - que me han acompañado y llevo incorporado en lo que llamaría mi cultura musical popular.

Por otro lado, desde los seis años estudio y, por lo tanto, estoy familiarizada con los términos de la música culta, como armonía, ritmo, composición... y forman parte de lo que describiría como mi formación académica, con la música clásica como elemento principal.

¹ En Grout i Palisca. *Historia de la música occidental*, 1 y 2. Madrid: Alianza Música, 1996. ISBN 84-85855-13-2-1982

El Conservatorio de Música de Girona se llama Isaac Albéniz, el pianista y compositor gerundense más importante de la ciudad. Su obra y virtuosismo pianístico fueron aclamados a finales del siglo XIX y principios del XX². Me sorprendió comprobar que tiene una obra pianística llamada "Tango", y que su música se inspira en el folclore nacional; por lo tanto, en su música hay una relación directa entre música popular y culta. Albéniz, como otros compositores nacionalistas del romanticismo y posromanticismo de finales del siglo XIX y principios del XX bebieron del folclore y de la música popular, integrándolo en la música culta.

En mi trabajo, explicaré el tango y sus orígenes. Analizaré el tango del compositor gerundense, "El día que me quieras" de Carlos Gardel, y el del compositor que mejor aúna las características populares y cultas en su música: el porteño Astor Piazzolla.

2. HISTORIA DEL TANGO

2.1 MÚSICA

El tango es un género musical que nació en Argentina; concretamente en la ciudad de Buenos Aires. También arraigó fuertemente en otras ciudades como Montevideo (Uruguay), y Rosario, en el centro de Argentina, en la provincia de Santa Fe.

Empezó con la masiva inmigración que sufrió América del Sur a principios del siglo XIX, procedente de África, América central y Europa; inmigrantes que se mezclaron con los indígenas; ello provocó que se fusionaran ritmos como el candombe africano, la payada,

²<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/albeniz.htm>

la milonga, la habanera, la polca, el vals, la guajira -tanto flamenca como cubana-, la fandanga, la fandanguilla... entre muchos otros. Inicialmente el tango se tocaba en los burdeles orilleros y en cafetines. Los músicos improvisaban; es decir, no realizaban ensayos previos. Tocaban sin partituras, ya que eran analfabetos. Tocaban "de oído", es por este motivo que hay muy pocos tangos escritos del siglo XIX.

En sus orígenes las formaciones musicales eran dúos, tríos o cuartetos de flauta, violín y guitarra. Algunas veces se utilizaba un peine con una hoja de papel de fumar que al soplar emitía un sonido que servía para marcar algunos tiempos o ritmos concretos. Más adelante se le añadieron el bandoneón, de origen alemán, el mandolín y la armónica, desplazando a su paso la flauta. Hoy en día la formación más usual es violín, contrabajo, piano, bandoneón y guitarra.³

Durante el primer cuarto del siglo XX se empezaron a escribir nuevas composiciones y con ello a hacer arreglos para orquestas con solistas profesionales. En la década de 1940 el tango llega a su máximo esplendor con su difusión en radio y televisión.

En los años 80 el tango toma otro rumbo, mezclándose con el jazz y la música clásica. Distintos grupos de rock porteños incorporaron en sus actuaciones influencias del tango, así como ritmos o armonizaciones y hoy en día observamos que algunos DJ's han hecho remixes con tangos, y algunos compositores han incorporado en sus discos tangos con estilo pop.⁴

³<http://www.elportaldeltango.com/historias/origen.htm>

⁴ Como por ejemplo la canción "Bust Your Windows" de Jazmine Sullivan

2.2 LETRA

Los primeros tangos carecían de letra. Algunas veces alguno de los músicos improvisaba contando lo que estaba pasando en la pista de baile, sobre todo en torno a la pareja que mejor bailaba. Así fue como empezaron a poner letras a los tangos, que en un inicio trataban temas sobre la realidad cotidiana de los barrios más humildes de Buenos Aires.

Los personajes de las historias acostumbraban a ser personas honradas y humildes que valoraban la modestia y la familia, y eran siempre gente de buena moral⁵. Se exaltaba el coraje del hombre diestro en la pelea y la sumisión a su mujer. Muchas veces era abandonado por esa mujer, que se marchaba con otro hombre de clase alta. La venganza acostumbraba a ser la muerte de la mujer, considerada una traidora.

La figura materna se trataba con un gran respeto, ya que representaba la protección y la estabilidad. Ella simbolizaba la infancia perdida y el pasado, donde todos los días y acciones transcurrían serenamente.

Se criticaba la adicción al juego, el consumo excesivo de alcohol, la corrupción de personas adineradas y especialmente la figura de la milonguera, nombre que recibía la mujer que había abandonado su barrio pobre para ir a buscar fortuna en las zonas más pudientes de la ciudad, que había encontrado trabajo en el cabaret y llevaba una vida ostentosa.⁶

⁵ <http://tango.idoneos.com/letras/>

⁶ <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/num2/dalbosco.pdf>

Ejemplos de letras		
Tema	Madre	Milonguera
Letrista	Venancio Clauso	José María Aguilar
Letra	<p>PARA TI MADRE Dichoso tiempo aquel de la niñez maravillosa, infancia de oro y miel, bendita edad de ingenuidad, el mundo era un edén en donde el bien reinaba y lleno de ilusión era feliz el corazón. Caricia maternal, mano leal y generosa, ternura sin igual, mundo ideal, color de rosa. Del venturoso ayer sólo quedó el recuerdo, la vida dura y cruel ya me enseñó lo que es dolor. Mi corazón sangrante tengo en el pesar más cruel sumido, extraña el buen calor del nido y en la canción se derrama su emoción. Evocación del bien perdido es para ti la canción y a acariciar tus oídos irán los latidos de mi corazón. Ahora que no estás, te siento más hondo en el alma y nadie ha de poder borrar, jamás, tu imagen fiel. Ahora que no estás es tan tenaz la angustia de haber sido, quizás, alguna vez un poco cruel. El eco de tu voz, que es voz de Dios, vibra en mi oído y es sopro alentador que da valor al abatido. Tu beso inmaterial pasa mi sien rozando y aunque no estás aquí, muy maternal velas por mí.</p>	<p>MILONGUERA Milonguera de melena recortada, que ahora te exhibes en el Pigall. No recuerdas tu cabeza coronada por cabellos relucientes sin igual. Acordate que tu vieja acariciaba con sus manos pequeñitas de mujer tu cabeza de muchachita alocada... que soñaba con grandezas y placer. Una noche te fugaste del hogar que te cuidó... y a la vieja abandonaste que en la vida te adoró. En busca de los amores, y para buscar placeres, fuiste con otras mujeres al lugar de los dolores. Milonguera de melena recortada que antes tenías hogar feliz, no recuerdas a tu viejita amargada que ignora todavía tu desliz. Acordate de aquel novio enamorado que luchaba por formarte un buen hogar y que tímido, feliz y mal confiado colocaba tu recuerdo en un altar.</p>
Fuente	http://www.pasiontango.net/es/letras.aspx?cancion=para-ti-madre	http://www.el-recodo.com/music?id=6982

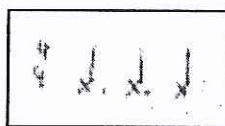
A partir de Pascual Contursi (1888-1932)⁷, las letras cambiaron de temática y se volvieron más poéticas. Trató temas como el dolor, la tristeza y la melancolía por la mujer perdida. A partir de este momento los tangos tratan de estos tres conceptos: tristeza, dolor y melancolía.

Actualmente, la gran mayoría de tangos están acompañados de letra, y solo unos pocos son exclusivamente instrumentales.

⁷ Considerado el letrista más importante de tangos de toda la historia

3. RITMO Y ARMONÍA

Al escuchar un tango se puede apreciar que la pieza tiene una gran potencia rítmica⁸. Pero en realidad el ritmo solo se encuentra en el acompañamiento, es decir, en los graves o bajos. Este es un ritmo acentuado, tomando como tiempos fuertes de un compás 4/4 el 1, el 4 y el 7. En otras palabras, como si las figuras rítmicas que se marcaran fueran dos negras en punto y una negra.



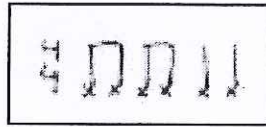
Cabe explicar que el tango está en escrito en compás de 4/4 o 2/4, pero siempre tiene 4 pulsaciones. Es importante que el acompañamiento mantenga siempre el tempo metronómicamente.

En cuanto a la melodía no se debe acentuar, sino seguir el sentido del texto. Se deben realizar adelantamientos y retrasos dinámicamente para dar expresividad, es decir, llevar un tempo *rubato*. Por esta razón, el instrumento melódico, ya sea la voz o cualquier otro, no debe tocar exactamente lo que está escrito.

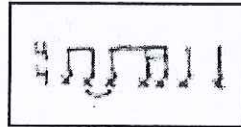
Para que tenga una textura de tango se debe retener el tempo dentro del compás. En otras palabras, no tocar todos los sonidos con la misma duración. A esto se le llama hacer "tirones", es decir, alargar la primera nota y apurar las dos siguientes de forma variada de compás a compás. En realidad lo que estarán sonando son síncopas distribuidas asimétricamente.

⁸ Evolución del ritmo de clásico a Tango (ver anexo 1)

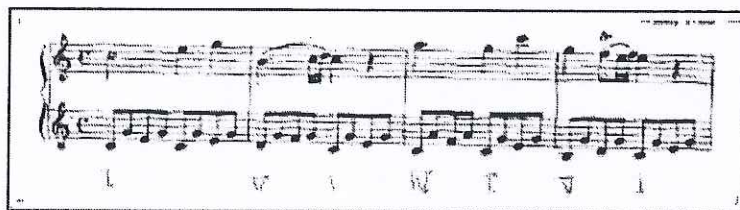
ESCRITO



SUENA

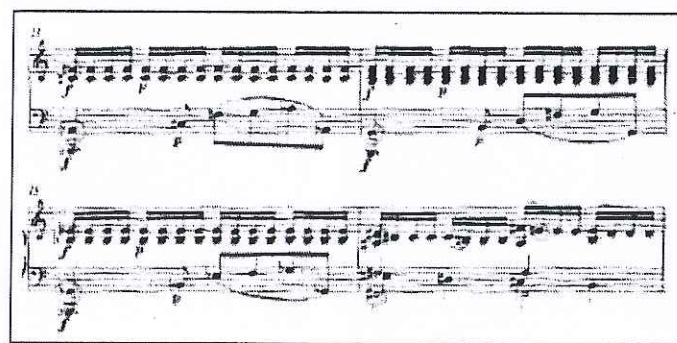


La armonía que presentan los tangos, igual que todos los géneros de inspiración tradicional, se basan en cadencias clásicas como IV V I o II V I.



Sonata en DoM kv 545, Mozart

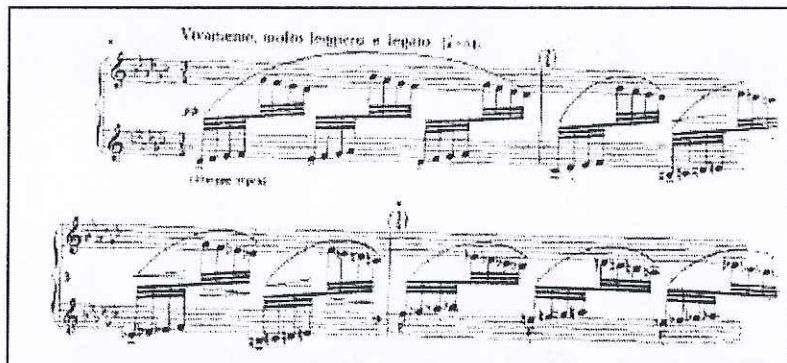
Pero cada estilo toma unas características propias y personales, como son las modulaciones que van de tonalidades mayores a tonalidades menores o los cromatismos, ya se encuentren en el bajo, en el soprano o las voces intermedias.



Fantasia in Dom kv 475, Mozart

También destaca el uso de modulaciones diatónicas y alejadas mediante dominantes secundarias y el uso del intercambio modal como recurso expresivo. En el caso de compositores como Piazzolla es evidente el uso de cromatismos e influencias

procedentes del jazz, pero también se encuentran más libertades en las cadenzas o en los pasajes ad libitum con reminiscencias del impresionismo y armonías presentes en la música de Debussy o Hindemith.



Escritura tipo cadenza; Estudio VI pour le huit doigts, Debussy



Cromatismos; II Sonata para piano (III movimiento), Hindemith

Me gustaría aclarar un aspecto rítmico importante en referencia al tango, ya que las músicas de inspiración folklórica tienen un mayor componente rítmico debido a que muchas en su origen eran danzas.

Cabe citar como ejemplo el Minueto, la Zarabanda o la Giga, que en la época barroca todos los compositores utilizaron en sus ritmos y giros melódicos: pero no olvidemos que todas provienen de danzas renacentistas, y, por lo tanto, la gente conocía, cantaba y bailaba.

Cito el ejemplo del barroco, porque es muy significativo que, cuando un compositor se nutre de música popular, por un lado la enriquece, pero al mismo tiempo pierde su esencia más pura y rítmica, la bailable.

A continuación lo expondré a modo de resumen evolutivo. Para ello utilizaré la nomenclatura de patrón 1, 2, 3, 4 y 5 como ejemplo de evolución de los ritmos tangueros.

Patrón 1

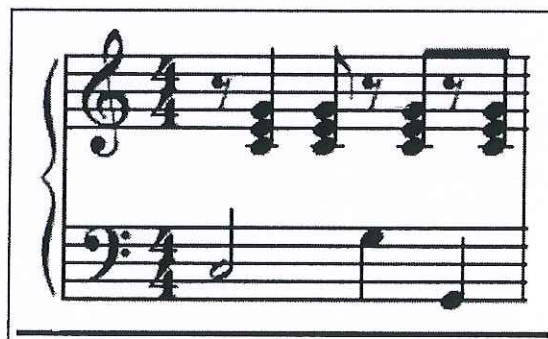
El patrón más básico yailable es el de percutir las cuatro notas del compás, ya sean negras en compás de 4/4 o corcheas en compás de 2/4. Es un ritmo muy sencillo y básico, pero con la característica de acentuar los tiempos débiles -segundo y cuarto-, y llega a obviar el primero, como aparece en la imagen.



The image shows a musical staff with four measures of music. Above the staff, the numbers 1, 2, 3, 4 are written above each measure. The notes are quarter notes. The first measure has a quarter rest on the first beat, followed by quarter notes on the second, third, and fourth beats. The second measure has quarter notes on all four beats. The third measure has a quarter rest on the first beat, followed by quarter notes on the second, third, and fourth beats. The fourth measure has quarter notes on all four beats. Below the staff, the syllables are written: () Tan ta Tan, Tan ta Tan, taca ta Tan.

Patrón 2

La primera variación que observamos es el ritmo opuesto al patrón 1. No se basaría en acentuar los cuatro tiempos sino sus contratiempos, un patrón rítmico muy común en la música sudamericana. Para mayor comprensión escribiremos los patrones en compás 4/4, ya que así su interpretación es más sencilla y adquiere más sentido con los cuatro tiempos del 4/4.



The image shows a musical staff with two staves (treble and bass clef) in 4/4 time. The treble clef staff has four measures of music, each starting with a quarter rest on the first beat, followed by a quarter note on the second beat, a quarter note on the third beat, and a quarter note on the fourth beat. The bass clef staff has four measures of music, each starting with a quarter note on the first beat, followed by a quarter note on the second beat, a quarter note on the third beat, and a quarter note on the fourth beat.

Patrón 3

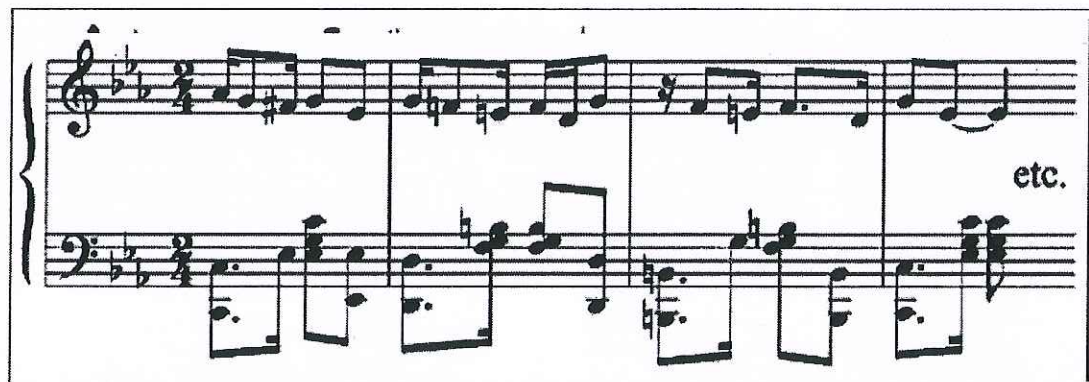
Combinación de dos negras y una síncopa; una mezcla del patrón 1 y 2. Es un ejemplo de cómo la mezcla de ritmos crea nuevos y mas ricos patrones, así como estilos originales.



The image shows three staves of musical notation for guitar, labeled "Guitar". The notation is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of two eighth notes followed by a quarter note, with a syncopated accent on the second eighth note. The first staff starts at measure 1, the second at measure 5, and the third at measure 10. The notes are primarily eighth and quarter notes, with some chords indicated by 'x' marks above the notes.

Patrón 4

Inversa del patrón 3: primero la síncopa y después los tiempos fuertes. En este caso el ejemplo es con el ritmo de la melodía, por lo tanto, lo que en principio era un simple patrón de baile ahora es una idea melódica. En el bajo observamos un patrón de habanera, ritmo muy cercano al tango.



The image shows two staves of musical notation for piano. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The bass line consists of eighth notes, characteristic of a habanera rhythm. The melody in the treble is more complex, with some syncopation. The notation ends with "etc." in the right margin.

Patrón 5

El patrón 5 es el denominado ritmo 3+3+2. No podemos decir ni mucho menos que su inventor fuera Piazzola, pero sí que en su música está muy presente el término “tres-tres-dos”. Esto no es otra cosa que la reagrupación de las ocho corcheas de un compás de 4/4 en tres grupos de 3, 3 y 2 corcheas, otra de las formas fundamentales del acompañamiento tanguero.

Esta coexistencia de subdivisiones (binario vs. ternario) genera una tensión dinámica que inyecta cierto desequilibrio en la métrica y que podemos encontrar en toda la música afrocubana, sudamericana, e incluso en el rock, el jazz o el funk.

LIBERTANGO

Astor PIAZZOLLA
arr. by G. Arduelli

Clarinet 1 in D
Clarinet 2 in Bb
Clarinet 3 in Bb
Bass Clarinet in Bb

4. ANÁLISIS DE LAS PIEZAS

He escogido cuatro piezas para el análisis que incluye, no solo diversidad compositiva, sino también de formación instrumental: desde piano solo, piano y voz, y trío con piano. Muchas de estas obras tienen versiones orquestales y de formaciones mayores, pero para el estudio de aspectos concretos siempre es más evidente con partituras de piano y/o formaciones reducidas.

Finalmente realizaré el análisis de una obra que he compuesto con motivo del trabajo, titulada "Tango" y que es el ejemplo práctico de la interrelación entre música popular (tango) y música culta (influencias de música clásica) en una obra propia.

Los aspectos que analizaré serán la forma, la melodía y la armonía, utilizando la siguiente nomenclatura:

Forma

- Frase (A, B, C ...): delimita el número de compases de cada frase musical de la pieza.
- Período (a, b, c ...): delimita los períodos internos que se crean dentro de las frases.
- Indicando en la partitura con curvas y líneas que clarifiquen visualmente la forma de la pieza.

Armonía

- Tonalidades (Modo Mayor y modo menor)
- Modulaciones: cambio de tonalidad
- Acordes de I, IV, V : grados de los acordes respecto a su tónica, o sea primer grado.
- Acorde según tipología: Dominante, Disminuido, etc.

Melodía

- Notas del acorde
- Notas extrañas: nota de paso (np), bordadura (b), apoyatura (ap). Las notas extrañas son disonantes y a su vez las mas características de cada compositor y estilo.

Tango En ReM op.165, No2 (Suite España) (ver anexo 1)

Compositor	Isaac Albéniz (1860 – 1909)
Año de composición	1890

Características formales:

En líneas generales el Tango tiene una estructura ternaria (A, B, A') con una pequeña introducción y coda que insinúan el ritmo de habanera. El tema A está en ReM y el B en Sim, típica modulación tanto de compositores clásicos como tangueros.

La frase A está compuesta a su vez por dos temas (a y b), también en la contraposición de tonalidad mayor y menor, y en su reexposición el compositor nos sorprende con un intercambio modal a la tonalidad de SibM, conformando los temas a y c.

Características melódicas y rítmicas:

En el aspecto melódico hay dos ideas claras, que se corresponden con el tema "a" y "b". El tema "a" es rítmico y con figuraciones angulosas como las semicorcheas y las corcheas con puntillo; en cambio, el tema "b" está formado por tresillos y corcheas que le dan un aire más melódico. Además, alterna en la parte "a" un acompañamiento más marcado, que desarrolla pianísticamente en ritmo de habanera, y, en la melodía, una sonoridad más dulce.

Características armónicas:

Observamos secuencias clásicas como (IV, V, I o II, V, I) pero con multitud de apoyaturas que enriquecen la armonía y la sonoridad de la pieza, así como el uso de acordes de dominante con la novena mayor, acordes disminuidos de paso. En definitiva, un equilibrio entre sonoridad de habanera y composición clásica.

El día que me quieras (ver anexo 2)

Compositor	Música de Carlos Gardel (1890 – 1935) y letra de Alfredo Le Pera (1900 – 1935)
Año de composición	1835

Características formales:

Forma binaria A B, que corresponde a la forma de la letra, estrofa y estribillo. Contiene una introducción de ocho compases.

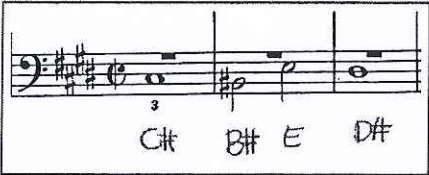
Características melódicas, rítmicas y armónicas:

La melodía utiliza elementos con influencias de Beethoven, aunque por lo que sabemos del compositor, lo haría de manera intuitiva y no racional, como son las pequeñas progresiones que se exponen en la frase inicial tanto del tema A como del tema B.



Sonata para piano num 1 op.2 en Fa, Beethoven.

Analizando las cuatro primeras notas de la introducción apreciamos un motivo que se cierra en sí mismo, con apoyatura y doble bordadura que recae sobre la cuarta del acorde y que recuerda a las piezas del compositor alemán, Bach, que compuso muchas obras con las siglas de su apellido, B.A.C.H. y que corresponden a las notas Sib, La, Do, Si, o traspuesto como en el caso siguiente en la Fuga IV.



En cuanto a la armonía, podríamos destacar características similares con el Tango de Albéniz: uso de dominantes secundarias, de acordes disminuidos de paso, apoyaturas melódicas, pero en este caso encontramos más cromatismo, tanto en el bajo armónico como en las voces internas, factor que le da mayor dramatismo y expresividad.

En el estribillo es curioso que esté en el mismo tono que la estrofa, pero la sorpresa llega cuando la primera parte modula a Do menor y la segunda a Fa menor, y por tanto volvemos a encontrar el intercambio modal entre la tonalidad Mayor principal (Mib Mayor) y los tonos menores, que da a la pieza gran sensibilidad y emotividad.

Características de la letra:

La letra de Alfredo Lepera es una adaptación del poema de Amado Nervo⁹. Como en muchos otros tangos, la letra nos habla de la melancolía que siente por la mujer perdida. Ante la muerte de la mujer de Nervo, él le muestra su amor, aunque ella esté en el cielo.
(ver anexo 3)

Estaciones Porteñas

Compositor Astor Piazzola (1921 – 1992)

Año de
composición 1965-1970

Primavera Porteña (ver anexo 4)

Características formales:

Me limitaré a establecer dos partes interesantes en el siguiente análisis (A y B) y que no corresponden a la forma de la pieza. En este tipo de obras el autor recurre a temas

⁹ Incluido en su libro póstumo, El arquero divino (1919)

similares y desarrolla la pieza en función de la melodía y por lo tanto el análisis de frases (tipo a, b, c, ...) no es tan útil como en otros compositores mas clásicos.

Así definiremos como tema A el principal, y tema B, el secundario, que esta en contraposición del A (solo de violoncelo).

Características melódicas, rítmicas y armónicas¹⁰:

Tema A: La melodía principal es de gran fuerza expresiva y rítmica, acentuando contratiempos y desarrollando ritmos sincopados. La armonía es cromática, con notas añadidas en los acordes como novenas, séptimas mayores y cuartas aumentadas.

El bajo es casi jazzístico, pero insistiendo en los cromatismos armónicos y desplegando el ritmo mas tradicional del tango.

Tema B: Contraposición rítmica y de carácter al tema principal, pero en cambio guarda similitudes armónicas, esta vez con un tempo mas moderado. En los compases 70 y 71 encontramos una secuencia diatónica por grados descendentes y que encontramos en la coda del Invierno.

Estos son algunos de los elementos que confluyen en el estilo del compositor, que ha sabido mezclar diferentes influencias creando un lenguaje propio, coherente y expresivo.

¹⁰ En este apartado analizaré conjuntamente los tres aspectos compositivos ya que están fuertemente entrelazados.

Invierno Porteño (ver anexo 5)

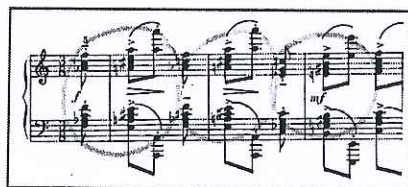
Características formales:

La forma que analizaré de esta pieza es el Tema A, como tema principal, la Cadenza y la Coda, a partir del compás 111.

Características melódicas, rítmicas y armónicas:

Tema A: Acentuación de los contratiempos bajo la indicación de Lento. Armónicamente escuchamos los grados I y IV, y la secuencia de grados descendentes diatónicos. La melodía repite un motivo sincopado e insiste sobre las mismas notas dando una sensación de cansancio y melancolía. Después, un pasaje rítmico, muy del compositor, donde encontramos elementos ya analizados: la progresión de elementos rítmicos y melódicos bajo una armonía cromática.

Esto nos lleva a una cadenza que actúa como paso entre la reexposición del tema A con solo de piano. Son interesantes la armonía y elementos que utiliza Piazzola en los interludios y cadenzas. Aquí apreciamos sus armonías más atrevidas. Se puede apreciar la influencia de compositores como Debussy, Hindemith o algunos pianistas de jazz como Bill Evans.



Ejemplo de armonías atrevidas en el "Estudio XLL Pour les accords" de Debussy.

Ejemplo de progresiones impredecibles en "Turn out the stars" de Bill Evans.

Las progresiones no son predecibles y los acordes se entrelazan con paralelismos con la siguiente secuencia:

Tresillos: G - C#m - Dm - B - Eb - A - F - B - Cm - G#m - Em - Cm

Semicorcheas: Cm - Bb - Fm - Abm - Bm - Dm

Tango (ver anexo 6)

Compositor **Mireia Falgueras** (1997-)

Año de composición 2014

Todas estas características que he encontrado he decidido utilizarlas en una composición propia para poder asimilarlas e ingeniar la forma de aplicarlas.

Características formales:

A grandes rasgos tiene dos partes muy diferenciadas -A y B- con una introducción, un pequeño paso y un final típico tanguero.

La tonalidad de las dos partes es La menor y Do menor. Esta es la primera idea de originalidad, ya que estas dos tonalidades están alejadas por tres alteraciones, y por lo

tanto no constituyen lo que denominamos tonalidades vecinas, por lo cual el paso de una a la otra lleva al oyente a una sonoridad completamente nueva. Este tipo de relación entre tonalidades a distancia de tercera menor fue muy usado por Schubert¹¹ y es de una gran expresividad, por lo cual fue una idea que valoré como punto de partida, tanto por su originalidad como por la carga emotiva de tener tanto el tema principal como secundario en tonalidades menores.

Características melódicas, rítmicas y armónicas:

La melodía, la armonía y los patrones rítmicos están enlazados con la forma de la pieza y muy diferenciados, como hemos también visto en las obras de Albéniz y Piazzola.

Así en la parte A, el bajo repite un patrón 3+3+2, al más puro estilo porteño que sirve de base rítmica para la melodía y el acompañamiento vocal de la coral, que es como un cojín armónico que acompaña la melodía. En la pieza hay varias influencias del compositor argentino como los enlaces del bajo con cromatismos entre secciones, las paradas impredecibles o el inicio de la Coda con un motivo desplazado sobre un acorde de Dominante con novena menor, que nos recuerda algunos pasos tanto de la Primavera como del Invierno Porteño.

Por lo que respecta a la melodía de la parte A, es casi hablada, como en el tango de Gardel y su insistencia sobre dos o tres notas da esa sensación cansina y de melancolía tanguera.

En el tema principal la armonía se desarrolla en una secuencia barroca de grados descendentes por terceras (I, VI, IV, II, V). Esta vez la influencia no es solo del

¹¹ Como el empleado en Wanderer-Fantasie op.15, D760, que pasa de DoM a MiM

compositor porteño sino de los compositores barrocos y de los temas de Pop más actuales, ya que es una cadencia que se ha usado repetidamente a lo largo del tiempo.



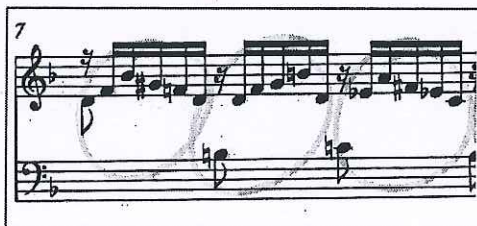
Ejemplo de cadencia I VI II V I en el "Preludio en DoM BWV 846" de Bach

El tema secundario aparece con un cromatismo del bajo sorprendiéndonos con la nueva tonalidad y patrón rítmico. En este caso las cuerdas son las que martillean el ritmo 3+3+2, inspirado en el interludio del Invierno y se desarrolla sobre la cadencia (I IV II V). En ambas estructuras armónicas se utiliza el segundo grado menor, acorde disminuido, que le da gran dramatismo y expresividad. En la sección B el dramatismo es mayor ya que la melodía incide en apoyaturas, como vimos que también usaba Albéniz en su Tango.

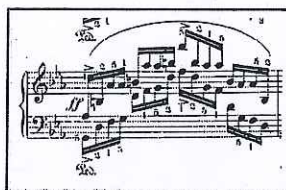
Al finalizar el tema B se reexpone el tema con la contraposición continua de tonalidades Dom / Lam, pero -como he aprendido de los grandes compositores- siempre hay que guardar una sorpresa o mantener al oyente en vilo. La reexposición no es completa y el salto hacia la coda final es también con el acorde tanguero (G7b9) y con una progresión rítmica y melódica del acorde simétrico disminuido, como encontramos en tantas obras de Bach, Chopin, Liszt y también Piazzola.

Ejemplos de progresiones con acordes disminuidos

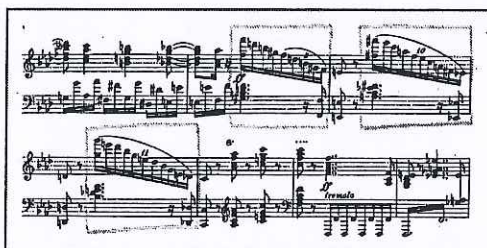
“Fantasia cromática en Rem BWV 903” de Bach



“Estudio XII Domo” de Chopin



“Weinen, Klagen, sorgne, zagen” Variaciones sobre tema de Bach, de Liszt



La melodía de la parte B se vuelve más rítmica y tensa para expresar mejor el texto, y la coral interactúa más con la voz solista. Estas diferencias también las encontramos en Piazzola y Gardel, donde las partes no solo se diferencian por la armonía y la tonalidad, sino también por las texturas, los patrones y la densidad de la escritura musical.

Características de la letra:

La letra es de creación propia, inspirada en los tópicos tangueros. Me he basado en la pérdida del amor, en este caso del hombre. A pesar de ser un amor no correspondido, ella siente dolor al ver que se va con otra mujer, abandonando además su barrio y dejando así las calles solitarias, porque ya no está presente en ellas.

<p>La pluja llisca pels vidres molls la pluja cantava una cançó jo ploro d'enyorança i dolor tinc fred, es gris i fosc.</p> <p>Ara ja et costa recordar caminant no saps a on anar t'enyoro abans que ens separem de llum cada cop menys.</p> <p>Tornada: Quan la nit encetada era he baixat pel carrer on sempre ens trobavem per anar a jugar ara sols un record el que ens queda sols un record on ens hi podrem aferrar.</p>	<p>La lluvia caía por las ventanas mojadas la lluvia cantaba una canción yo lloro de añoranza y dolor tengo frío, es gris y oscuro</p> <p>Ahora ya te cuesta recordar andando no sabes a dónde ir te echo de menos antes de separarnos cada vez hay menos luz.</p> <p>Estribillo: Cuando empezó la noche he ido por la calle dónde siempre nos encontrábamos para ir a jugar ahora solo nos queda el recuerdo solo un recuerdo dónde nos podemos agarrar.</p>
--	---

5. INFLUENCIA DE PIAZZOLLA EN MI COMPOSICIÓN

Después de escuchar y analizar varios tangos de distintos compositores, me he dado cuenta de que al realizar mi propio tango, aun siendo muy moderno, tiene aspectos en común con las obras del grandísimo Astor Piazzolla. Y es que su música ha sido mi mayor inspiración. Ambos estamos influenciados por la música tradicional. La suya tradicional argentina, y la mía tradicional catalana, y aunque no se parecen en nada, todo es cuestión de principios. Los dos estamos también influenciados por la música clásica europea. Piazzolla era un amante de Bach, lo que le influyó bastante a la hora de componer sus propias piezas musicales. Lo conoció al estudiar con la pianista húngara Bela Wilda, discípula de Rachmaninov¹². Yo también, en mi educación musical, he estudiado a Bach tocando con el violín algunas de sus obras como pueden ser el Concierto en Re menor para dos violines o la Double de la Partita nº 2 para violín y por tanto me he nutrido también de los compositores clásicos.

¹²<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/piazzola.htm>

Astor Piazzolla en sus Tangos mezclaba distintos instrumentos, que en un principio no se encuentran en una misma agrupación musical -instrumentos clásicos con modernos¹³-. Esto causó una gran revolución en el mundo del tango. En mi composición también he mezclado instrumentos modernos y clásicos: además de la melodía, he realizado un acompañamiento a tres voces para coral con un trío de cuerda -dos violines y violoncelo-, y con una formación más de jazz -piano, batería y bajo eléctrico-¹⁴.

Otra característica que compartimos es que en sus composiciones da mucha importancia al ritmo, cosa que yo también he intentado hacer respetando la idea de acentuar el acompañamiento y dar una gran línea melódica en la voz principal, sin que tuvieran relación la una con la otra. Además ambos tenemos en nuestros tangos influencias de otros estilos musicales. Yo he realizado un acompañamiento rítmico propio del tango en la armonización y una melodía con influencia pop, diferenciando claramente la parte A de la B, siendo una la antítesis de la otra, para crear primero una atmósfera melancólica que desemboca en un estribillo muy expresivo.

Y ya como última característica en común con Astor Piazzolla destaco la temática de las piezas. Los tangos, como ya se ha citado antes, tienen un argumento melancólico, buscando el más profundo de los sentimientos. Mi Tango trata de una chica que se encuentra físicamente muy cerca de la persona amada pero con quien ya no fluyen sentimientos. Todo le recuerda a esta persona, pero que para él ya no significa nada. Al final todo queda en un recuerdo.

¹³ Mezclaba algunos clásicos, como son el violín, el piano y el contrabajo, con el bandoneón o la guitarra eléctrica

¹⁴Se adjunta la partitura de piano moderno, bajo eléctrico y batería. Los músicos modernos se guían por cifrados y estructuras, son lo que un guión de la partitura original es suficiente para su interpretación. No la analizo ya que es un resumen de la partitura clásica y por tanto contiene los mismos acordes y estructuras.

6. CONCLUSIÓN

Al finalizar este proyecto me he dado cuenta de que cualquier pieza musical, sea un tango o cualquier otro género, posee diferentes influencias, de manera consciente o inconsciente. Esta es en sí una característica diferencial entre música culta y popular: el tener o no consciencia de las diferentes influencias. Pero en ningún caso la utilización inconsciente de diferentes influencias resta valor a la obra, ya que el objetivo de todo compositor es despertar sensaciones y sentimientos en el oyente, y por lo tanto su fin está lejos de las etiquetas que muchas veces ponemos como: música clásica, música popular, folklórica, pop o culta.

Hemos comprobado cómo los compositores de finales del siglo XIX se nutrieron de la música folklórica, pero también cómo la melodía de un tango contiene cadencias, modulaciones y giros que encontramos en obras de Beethoven o Mozart. Por lo tanto la relación entre lo culto y lo popular existe y a través del análisis de las obras hemos apreciado aspectos técnicos y estilísticos de las composiciones y valorado sus influencias.

Me he dado cuenta que es muy difícil para un creador separar aquello que proviene de la intuición, de la propia formación o, en el caso de la música, de la escucha de otras músicas; pero en cualquier caso todo artista parte de la tradición para innovar y crear, y por supuesto también los compositores clásicos.

Para concluir y tal como cité en la introducción, el arte es la naturaleza a través del hombre; por lo tanto, tan importante es conocer las normas de la naturaleza, en este caso de la música, como la identidad del hombre por la que se expresa. Popular o culto, culto o popular.

BIBLIOGRAFÍA

- es.slideshare.net/potiemdegotan/tango-origen-y-evolucion [27-10-2014]
- <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/num2/dalbosco.pdf> [13-01-2015]
- tango.idoneos.com/biografias/ [27-10-2014]
- tango.idoneos.com/letras/ [27-10-2014]
- www.arsatomaquetoma.blogspot.com.es/p/la-musica-y-el-flamenco.html [25-10-2014]
- www.biografiasyvidas.com/biografia/a/albeniz.htm [26-10-2014]
- www.biografiasyvidas.com/biografia/p/piazzola.htm [12-01-2015]
- www.biography.com/people/carlos-gardel-9306450 [26-10-2014]
- www.bnc.cat/es/Fondos-y-colecciones/Musica [24-10-2014]
- www.elmusicoenforma.com/teoria/2009/07/sobre-el-acompanamiento-en-el-tango-i/ [25-10-2014]
- www.elportaldeltango.com [24-10-2014]
- www.elportaldeltango.com/historias/origen.htm [26-10-2014]
- www.el-recodo.com/music?id=6982 [12-01-2015]
- www.esmuc.cat/Biblioteca/Biblioteca-digital [24-10-2014]
- www.esto.es/tango/espanol/historia.htm [27-10-2014]
- www.fundacionalbeniz.com [26-10-2014]
- www.harmonicaspain.com/estudios/milton/fraseo_musical_tango.htm [27-10-2014]
- www.hispasonic.com/foros/patron-ritmico-bolero/422651 [25-10-2014]
- www.juanmariasolare.com/compas_tango.html [24-10-2014]
- www.laguitarra-blog.com/2011/07/03/la-guitarra-y-el-tango/ [25-10-2014]
- www.monografias.com/trabajos77/historia-tango/historia-tango.shtml [24-10-2014]
- www.museos.buenosaires.gob.ar/gardel.htm [26-10-2014]
- www.pasiontango.net/es/letras.aspx?cancion=para-ti-madre [12-01-2015]
- www.piazzolla.org [25-10-2014]

www.todotango.com/creadores/ficha/26/Astor-Piazzolla/ [26-10-2014]

www.toposytropos.com.ar/N4/fragmentos/piazzola.htm [24-10-2014]

www.ub.edu/filhis/culturele/tangoLerner.html [27-10-2014]

www.welcomeargentina.com/tango/historia.html [26-10-2014]

www.zorzalcriollo.com/gardel/carlos-gardel-el-dia-que-me-quieras.php [12-01-2015]

Di Benedetto, Renato. *Historia de la Música, 8. El Siglo IXI*. Madrid: Turner Musica, 1999. ISBN 84-460-0368-6

Gioia, Ted. *Historia del Jazz*. Madrid: Turner publicaciones, 1997. ISBN 84-7506-536-8

Grout i Palisca. *Historia de la música occidental, 1 y 2*. Madrid: Alianza Música, 1996. ISBN 84-206-8516-X

Piston, Walter. *Orquestación*. Madrid: Real Musical, 2001. ISBN 84-387-0099-1

Schonberg. *Armonía*. Madrid: Real Musical, 1974. ISBN 84-387-0054-3

Schonberg. *Modelos para estudiantes de composición*. Buenos Aires: Ricordi, 1995. ISBN 1-58045-921-8

Vergés, Luis. *El Lenguaje de la armonía*. Barcelona: Ed. Boileau, 2007. ISBN 978-84-8020-826-0

Zamacois, Joaquín. *Tratado de Armonía Vol I y II*. Spain: Span press universitaria, 19997. VOL I ISBN 1-58045-911-0. Vol II ISB 1-58045-912-0

N.º 2 - TANGO

I. ALBENIZ

Intro

Andantino

A a Ren

PIANO

TOUS DROITS D'EXECUTION PUBLIQUE DE REPRODUCTION ET D'ARRANGEMENTS RESERVÉS

Copyright 1890 by H. B. STEVENS & C. (Max Eschig & Cie. Paris)
Edición autorizada para España por los Herederos del Autor.

22

cresc. *op* *ap* *f*

Ped. Ped. Ped. Ped.

26

op *sim*

Ped. Ped. Ped. Ped.

30

op *molto rit.*

Ped. Ped. Ped. Ped.

34

meno una corda *pp*

Ped. Ped. Ped. Ped.

38

rit. *a tempo.*

Ped. Ped. Ped. Ped.

A Ron

42 *cresc. e rit.* *ap* *a tempo* *una corda* *pp*

46 *ap* *pp*

50 *ap* **C** *pp*

54 *dis* *pp* *riten.* *ap* **B⁷(b9)**

58 *pp* *rit.* *molto* **CODA**

El dia que me quieras

Letra y Música: C. Gardel, A. Le Pera

Tango *me hue principal*

Intro

op

4fr.

sol7 *Do7* *Fm* *Labm*

Eb *A dim* *Eb* *V^{sec} Bb7/4* *Bb7* *V^{sec} Eb* *IVma*

A - ca - ri - cia - mi en sue - ño el sua - ve r

Mib *La dim* *Mib* *Sib7/4* *Sib7* *Mib* *rall.* *a tempo*

V^{dis} F7 *Bb7* *V* *B dim* *Cm* *Cm7* *F7*

mu - llo de tu sus - pi - rar, ¿co - mo rí - e la vi - da si tus o - jos ne - gros me quie - ren r

Fa7 *Sib7* *Sib dim* *Dom* *Dom7* *Fa7*

Bb7 *V^{sec}* *V* *Eb* *V^{dis} C7* *Bb* *Fm6* *V^{sec}*

rar! Y sies mí - o el am - pa - ro de tu ri - sa le - ve que es co - mo un can - tar,

mf *Sib7* *p* *Mib cresc.* *Do7* *f* *Sib* *Fam6*

V⁷ *V^{sec}*

G7

C7

F7

Fm

D \flat 7

B \flat 7



e-lla a-que - ta mi he - ri - da. ¡To-do, to-do se ol - vi - da! El d \acute{e} -a que me

Sol7 Do7 Fa7 Fam Reb7 Sib7 p

∇ sec Eb G7 C \flat Eb VII Ab 4fr.

ap quie-ras la ro - sa que en - ga - la - na se ves - ti - r \acute{a} de fies - ta
 quie-ras no ha - br \acute{a} m \acute{a} s que ar - mo - n \acute{i} - as se - r \acute{a} cla - ra la au - ro - ra

Mib Sol7 Dom Mib7 Lab

C7 Fm b B \flat 7 Bdim

con su me - jor co - lor. Al vien - to las cam - pa - nas di - r \acute{a} n que ya e - res
 y a - le - gre el ma - nan - tial, tae - r \acute{a} quie - ta la bri - sa ru - mor de me - lo

Do7 Fam Sib7 Sibdim

Cm Gm Cm7 F7 B \flat 7 Fm7

mi - a y lo - cas las fon - ta - nas se con - ta - r \acute{a} tu a - mor.
 d \acute{e} - as y nos da - r \acute{a} n las duen - tes su can - to de cros - tal.

Dom Solm Dom7 Fa7 Sib7 Fam7 3

∇ sec ∇

Bb Eb G7 Cm Eb7
 La no-che que me quie-ras des de el a-zul del cie-lo, las es-tre-las ce
 El dí-a que me quie-ras des de el a-zul del cie-lo, las es-tre-las ce

Sib *p a tempo* Mib Sol7 Dom Mib7
 lo - sas nos mi-ra-rán pa - sar y un ra-yo mis-te - rio - so
 lo - sas nos mi-ra-rán pa - sar y un ra-yo mis-te - rio - so

Ab 4fr. C7 C Fam Fm G7
 ha - rá ni-do en tu pe - lo, lu - ciér-na-ga cu - rio - sa que ve - rá. ¡Que e-res mi con -
 ha - rá ni-do en tu pe - lo, lu - ciér-na-ga cu - rio - sa que ve - rá. ¡Que e-res mi con -

C9b Fm Abm 4fr. Eb Ebdim Eb *V² sec*
 sue - - - lo! El dí - a que me - lo!
 sue-

Fm7 Bb7 1. Eb Ebdim Bb7 2. Eb CODA Abm 4fr. Eb
 Fam7 Sib7 Mib Mibdim Sib7 *p* Mib Labm *rall.* Mib
Vim

ANEXO 3:

Acaricia mi ensueño
el suave murmullo
de tu suspirar.
Cómo ríe la vida
si tus ojos negros
me quieren mirar.
Y si es mío el amparo
de tu risa leve
que es como un cantar,
ella aquieta mi herida,
todo todo se olvida.

El día que me quieras, la rosa que engalana
se vestirá de fiesta, con su mejor color.
Y al viento las campanas, dirán que ya eres mía,
y locas las fontanas, se contarán su amor.

La noche que me quieras, desde el azul del cielo
las estrellas celosas, nos mirarán pasar.
Y un rayo misterioso, hará nido en tu pelo,
luciérnaga curiosa que verás, que eres mi consuelo.

El día que me quieras
no habrá más que armonía.
Será clara la aurora
y alegre el manantial.
Traerá quieta la brisa
rumor de melodía.
Y nos darán las fuentes
su canto de cristal.

El día que me quieras, endulzarán sus cuerdas
el pájaro cantor.
Florecerá la vida, no existirá el dolor.

La noche que me quieras, desde el azul del cielo,
las estrellas celosas, nos mirarán pasar.
Y un rayo misterioso, hará nido en tu pelo.
Luciérnaga curiosa que verás, que eres mi consuelo¹⁵.

¹⁵<http://www.zorzalcriollo.com/gardel/carlos-gardel-el-dia-que-me-quieras.php>

ANEXO 4

19.11.13
Astor Piazzolla

Astor Piazzolla

Primavera Porteña

Tango

für Trio





(Violine, Violoncello, Klavier)

Arr.: José Bragato

Ed. Nr.: 20036
ISMN: M-2015-0073-7

TONOS Musikverlags GmbH · Holzhofallee 15 · D-64295 Darmstadt

A Patrones Rítmicos

- ① 
- ② 
- ③ a)  b) 

Primavera Porteña

Tango
Arr.: José Bragato

ASTOR PIAZZOLLA

A

① Allegro

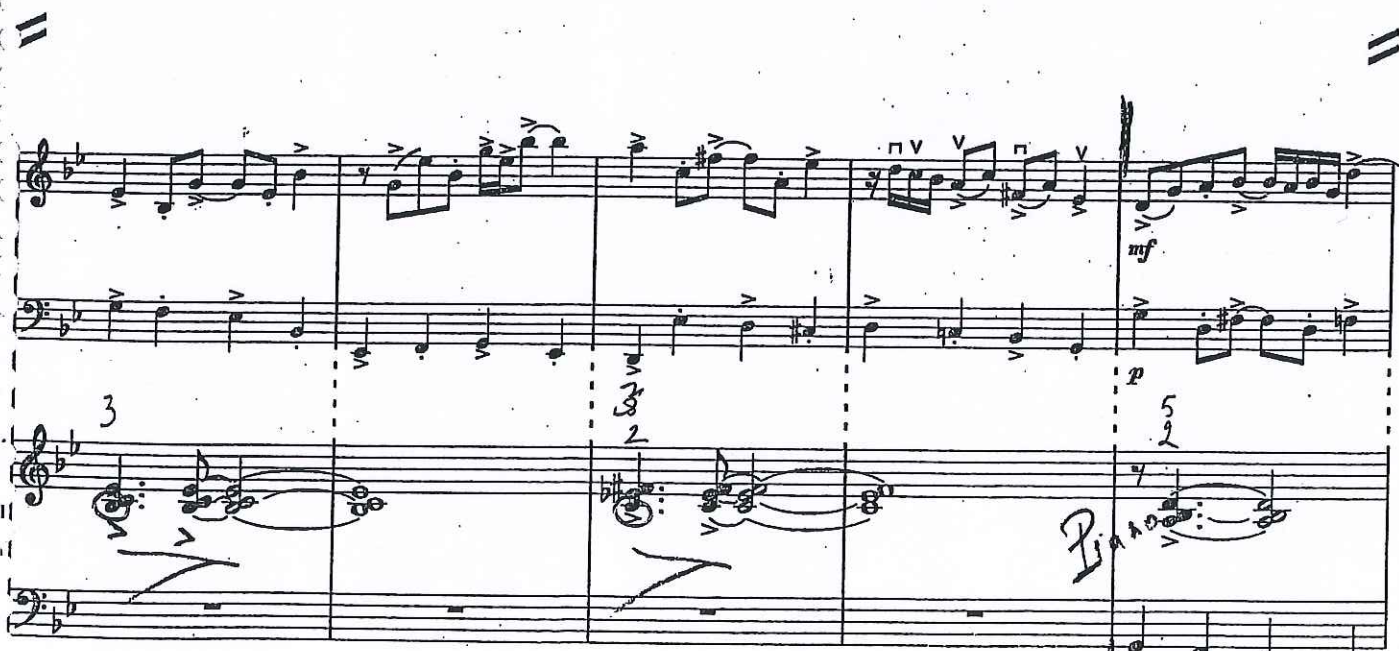
Violino



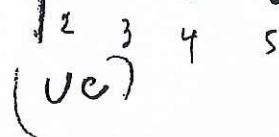
Violoncello



Pianoforte

o → cromatismo


(uc)

10

Handwritten musical score system 1. It consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a bass clef, and a bottom grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The first staff contains a melodic line with slurs and accents. The second staff contains a bass line with slurs and accents. The grand staff contains chords and arpeggiated figures. Handwritten annotations include "Piano" and "Piano Aug" in the grand staff. Below the grand staff, there are fingering numbers: 1 1 2 3 1 simile 2 3 5 3 2 1 2 1 2 3 5.

Handwritten musical score system 2. It consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a bass clef, and a bottom grand staff with treble and bass clefs. The music continues from the previous system. Handwritten annotations include "Solo" and "P (TC)" in the grand staff. Below the grand staff, there are fingering numbers: 3 2 1 3 4 3 1 2 1 2 3 4 5 1 3 4.

Handwritten musical score system 3. It consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a bass clef, and a bottom grand staff with treble and bass clefs. The music continues from the previous system. Handwritten annotations include "Piano Aug" in the grand staff. Below the grand staff, there are fingering numbers: 2 1 2 3 1 2 3 5 3 2 1 2.

Handwritten musical score system 1, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, the second and fourth are in bass clef, and the third is in treble clef. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The first staff contains melodic lines with slurs and accents. The second staff contains a bass line with slurs and accents. The third staff contains a complex melodic line with many slurs and accents, and includes handwritten fingering numbers: 3, 1, 1, 2, 5, 1, 2, 5, 2, 4, 2, 1, 2, 3, 4, 4, 5. The fourth staff contains a bass line with slurs and accents, and includes handwritten fingering numbers: 1, 2, 3, 5, 3, 2, 1, 3, 4, 3, 1, 1, 2, 1, 2, 3. There are dynamic markings 'f' and 'mf' throughout.

Handwritten musical score system 2, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, the second and fourth are in bass clef, and the third is in treble clef. The music continues from the previous system. The first staff contains melodic lines with slurs and accents. The second staff contains a bass line with slurs and accents. The third staff contains a complex melodic line with many slurs and accents, and includes handwritten fingering numbers: 4, 2, 3, 2, 5, 2, 5, 2, 4, 3, 5, 2, 5, 2, 4. The fourth staff contains a bass line with slurs and accents, and includes handwritten fingering numbers: 4 - 1, 3, 2, 1, 3, 2. There are dynamic markings 'f' and 'mf' throughout.

Handwritten musical score system 3, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, the second and fourth are in bass clef, and the third is in treble clef. The music continues from the previous system. The first staff contains melodic lines with slurs and accents. The second staff contains a bass line with slurs and accents. The third staff contains a complex melodic line with many slurs and accents, and includes handwritten fingering numbers: 4, 5, 2, 2, 5, 3, 5, 2, 5, 5, 4, 4. The fourth staff contains a bass line with slurs and accents, and includes handwritten fingering numbers: 4, 5, 4, 4. There are dynamic markings 'f' and 'mf' throughout.

Handwritten musical score system 1, measures 1-4. It consists of three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. The music is in 4/4 time with a key signature of two flats. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A circled number 21 is written above the second measure of the third staff. The system ends with double bar lines.

Handwritten musical score system 2, measures 5-8. It consists of three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. The music is in 4/4 time with a key signature of two flats. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A circled number 20 is written above the first measure of the second staff. A circled number 30 is written above the first measure of the third staff. The text "progresión rítmica cromática descendente" is written in the right margin. The system ends with double bar lines.

Handwritten musical score system 3, measures 9-12. It consists of three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. The music is in 4/4 time with a key signature of two flats. The first staff has a dynamic marking of *mf*. The second staff has a dynamic marking of *mf*. The third staff has a dynamic marking of *mf*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The text "progresión rítmica cromática descendente" is written in the right margin. The system ends with double bar lines.

Handwritten musical score system 1. Includes treble and bass staves for a melodic instrument and piano accompaniment. Handwritten numbers 2, 3, 5, 1, 2, 1, 4, 4, 1, 2, 4, 1, 4, 3, 4, 3, 2 are written above the piano part. Dynamics include *cresc.* and *mf*. A crescendo hairpin is present.

Handwritten musical score system 2. Includes treble and bass staves. A section marked 'A' begins. Dynamics include *mf* and *dim.*. Handwritten numbers 5, 1, 2, 5, 2, 5, 4, 5, 2 are written above the piano part. A crescendo hairpin is present.

Handwritten musical score system 3. Includes treble and bass staves. Dynamics include *rall.*, *A tempo*, *pizz.*, and *Lento*. Handwritten numbers 4, 4, 4, 4, 5, 2, 1, 4, 3, 1, 2 are written below the piano part. A section marked 'VI' is indicated. Dynamics include *p*, *mf*, and *Solo arco*. A crescendo hairpin is present.

8
60 **B**

espress.

1 5
1 2

Cromatismo

p

4 5
5 2 1

p

4 2 1 5 3 1
4 2 1 5 3 1
1 2 5
1 3 5 5 1 2
1 3 2 4 3 5 2

p

progresión diatónica
descendiente

espress.

mf

p

p

p

p

3 2 1 2 1 5 1 3 2 1 2 1

3 3 3 1 2

3 1 5 2 3 1

1 5 2 5 5 3 4 5 4

5 5 3 4 5 4

5 4 3 5

4 4

progresión diatónica
descendiente

Tempo I

accel.

90

ff

ff

ff

1 2 4 5

4 3

accel.

4 3 4

1

2 1 3 4

5

accel.

1 2

1 2 1 5

3 2 1 3

2 3

4 5

2 1

2 3

1 2 3 5

3 2 1

3

1 2 3 5

3 2 1

3

1 2 3 5

3 2 1

3

1 2 3 5

3 2 1

3

3

2 1

2

1 2 3 5

3 2 1

3

1 2 3 5

3 2 1

3

1 2 3 5

3 2 1

3

1 2 3 5

3 2 1

3

1 2 3 5

3 2 1

3

1 2 3 5

3 2 1

3

1- 5

2 1-

5

2

1

5

2

1

5

2

1

5

2

1

5

2

1

p

5

p

1 3

4 5

2 1

2 3

1 2

3 5

15

3 2 1 2 1 2 3 5 3 2 1 3

8va 2 5 3

f

110

8va 1 2 5 3 1 2 5 3 1 2 5 3 1 2 5 3 1 2 5 3

5 3 1 2 5 4 1 2 5 3 1 2 5 4 1 2 5 3 1 2 5 4 1 2

ff

5 4 4 1

ff

First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a single melodic line with various ornaments and slurs. The middle staff is a single melodic line with similar ornaments and slurs. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with complex chordal accompaniment and slurs. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The top staff features a melodic line with a circled '20' above it and dynamic markings *fff* and *p*. The middle staff has dynamic markings *fff* and *f*. The bottom staff continues the complex accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has dynamic markings *sfz*. The middle staff has dynamic markings *sfz*. The bottom staff continues the complex accompaniment. The system concludes with a double bar line.

ANEXO 5

Astor Piazzolla

Invierno Porteño

Tango

für Trio
(Violine, Violoncello, Klavier)

Arr.: José Bragato

Ed. Nr. 20039
ISMN: M-2015-0038-6

TONOS Musikverlags GmbH Holzhofallee 15 D-64295 Darmstadt

Invierno Porteño

Tango

Arr.: José Bragato

ASTOR PIAZZOLLA

(A)

① Lento (♩ = 76)

Violino

Violoncello

Pianoforte

Handwritten fingering: 1, 2, 3, 4, 5 (Violino); 1, 2, 3, 4, 5 (Violoncello); 5, 4, 3, 2, 1 (Pianoforte)

Handwritten fingering: 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5 (Violino); 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5 (Violoncello); 4, 4, 5, 1, 2, 1 (Pianoforte)

Piu mosso (♩ = 120) ⑩

Handwritten fingering: 1, 2, 3, 4, 5, 3, 1, 2, 3, 2, 1, 3, 2 (Violino); 5, 3, 1, 1, 4, 1, 2, 3, 5, 1, 2, 2 (Violoncello); 5, 3, 1, 1, 4, 1, 2, 3, 5, 1, 2, 2 (Pianoforte)

Handwritten fingering numbers for the first system:

Treble clef: 2 1 2 3 5 4 3 2 | 3 1 4 3 1 4 | 3 1 4 3 4 3 | 2 1 2 5 4 3 2 1

Bass clef: 2 5 3 2 1 2 3 4 | 1 3 | 1 4 | 1 2 3 4 3 1 2 3 4 5

CADENZA

Cadenza (ad. lib.)

mf cresc. mp cresc.

Vivace

Handwritten notes: 4 3 5, 3 4, 5 6, Cm, Dm, B, Eb

A F B Cm G#m Em C#m

Bb F- Ab B#m Dm

f ff

dim. rall.

cromático a piacere

Handwritten notes: 5 2 1, 1 2 4, 1 2 3 4, 2 4, 4 Cm, 4 3, 3 5, 3 4, 4 3, 4 3

A *sob piano*

4

Lento ($\text{♩} = 76$)

Handwritten musical notation for the first system. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is Lento with a quarter note equal to 76 beats per minute. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A circled number '20' is present. Above the staff, there are handwritten numbers: 1, 22, 154 54 1, 22, 20, 54 54, 2, 3 3. Below the staff, there are handwritten numbers: 53 131234 5435 31 32 53 212123 5121 5121 53123212.

Handwritten musical notation for the second system. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Above the staff, there are handwritten numbers: 154 34 5, 32 5 5.5454 544545 5, 3 545 4554. Below the staff, there are handwritten numbers: 34354121 5121 5121 521 25213 53 13 1313 5313 13 12.

All. ($\text{♩} = 120$)

Handwritten musical notation for the third system. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps. The tempo is All. (Allegro) with a quarter note equal to 120 beats per minute. Dynamics include *mf* and *ff*. Articulation includes accents and slurs. Above the staff, there are handwritten numbers: 5 4 4 5 4 5 5, 4 4 5, 2 2. Below the staff, there are handwritten numbers: 53 12 52 12 53 21 2. To the right, there are handwritten notes: *mf cresc. ... y ... accel. ...* and *mf cresc. ... y ... accel. ...*. At the bottom right, there are handwritten notes: *mf | 2 4 1 2 4 1 cresc. ... y ... accel. ...*

progresión
rítmica
diatónica

30

Allegro (♩ = 132)

Musical score for measures 30-35. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass). The solo line is on a treble staff. Fingerings are indicated above the notes: 4, 4, 4, 5, 4, 4, 4, 4, 4, 4. Dynamic markings include *ff* and *ff*. There are also some markings like *8va* and *7*.

2 4 etc

5 4

Musical score for measures 36-40. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass). The solo line is on a treble staff. Fingerings are indicated above the notes: 2-4, 3-4-5, 4-5-4, 2-1-2, 5-4, 5-4-4-5-4-3, 5-4-5, 4-5. Dynamic markings include *ff* and *ff*. There are also markings like *8va* and *7*.

5 4 5 4 3

2 1 2 4 5 4

5 4

5 4 4 1 5 4 2 5

4 5 4

5 4

40

Musical score for measures 41-45. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass). The solo line is on a treble staff. Fingerings are indicated above the notes: 5-4-5-5-4-5-4, 5-4-5, 4-3, 5-4-5, 4-3, 5-4-5, 4-5-4-5-4. Dynamic markings include *ff* and *ff*. There are also markings like *8va* and *7*.

4 5 4 4 5 4 5

4 5 4

2 3

4 5 4

3 4

4 5 4

5 4 5 4

5

rall. ... y ... dim.

Musical score for the first system, featuring piano and violin parts. The piano part includes fingerings 3, 4, 3, 4 and dynamic markings *v* and *vello*. The violin part includes dynamic markings *v* and *vello*. The system concludes with a double bar line.

Lento (♩ = 76)

Musical score for the second system. The piano part includes a *Solo* section with dynamic markings *mf espress.* and *p*, and a fingering of 5. The violin part includes a fingering of 4 and dynamic markings *p* and *mf espress.*. The system concludes with a double bar line.

50

Musical score for the third system, primarily piano part. It features complex fingerings (5) and dynamic markings *v* and *vello*. The system concludes with a double bar line.

Musical score system 1, measures 1-4. The system includes vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a circled note in measure 3 and a fingering sequence of 2 5 2 5. Dynamics include *mf* and *pp*. Fingerings 1 2 3 4 and 1 2 3 4 are indicated below the piano part.

Musical score system 2, measures 5-8. The system includes vocal lines and piano accompaniment. A circled measure number 60 is present. Dynamics include *p* and *dim.*. A double bar line with repeat signs is at the end of the system, with a handwritten *p 4 3 2 1* below it.

Musical score system 3, measures 9-12. The system includes vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *p*. Fingerings 5, 2 5, and 5 4 are indicated below the piano part.

Musical score system 1, measures 66-70. It features a piano introduction with a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics range from *f* to *ff*. A circled number 70 is present above the staff. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical score system 2, measures 71-75. It begins with a *Solo* section. The right hand has a melodic line starting at *mf* and ending with a *cresc.* dynamic. The left hand has a bass line with fingerings 5 4 5, 1 2 3 2, and 1 5 2 4. Dynamics include *pp* and *cresc.*. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Musical score system 3, measures 76-80. It starts with a *Piano* section. The right hand has a melodic line with slurs and accents, starting at *mf cresc.*. The left hand has a bass line with fingerings 4 3 5, 4 5. Dynamics include *mf cresc.*. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

80

5 2 1 2

GIBAR
Pag.

Piu mosso (♩ = 100)

accel.

f

5 1 5 2 5 3 1 2 5 3 1 2

90

Handwritten fingering: 3 2, 5 2 3 1

Handwritten fingering: 1 3 2 1 2 3 2 5, 1 2 5, 4 3 2 1 5, 5 2 3 4 3 2 3 1, 5 3 1 1 2 3 4

Piano Lento (♩ = 76)

100

Handwritten fingering: 1 2 1 2 3 4 5 4 3 2 5 4 3 5

cresc. *f* *mf cresc.* *f* *p*

Handwritten fingerings: 1 2 1 3 5 2 1 1 2 5 1 2 3 4 5 4 3 2

cresc. *f* *mf cresc.* *f* *p*

Handwritten fingerings: 5 4 5 4 3 2 1 2 1 1 4 1 2 1 1 5 4 5 5 5

110

Meno mosso *mf* *p* *p* *cresc.*

Handwritten fingerings: 4 5 4 5 3 5 4 3 4 5 1 4 5 2 5 5

f

mf

mf

3 1 2 3 1 2 3 5 3 2 1 2 3 5 : 4 2 3 1 2 3 4 5 3 1 2 3 4 5 : 1 2 3 4 2 3 4 5 2 1 2 3 5 3 1 : 2 1 4 2 5 4 5 3 5

I V⁶ VI III⁶ IV I⁹ 4 II V I⁵

(120)

4 5 4 5 4 5 3 5 4 3 4 5

I V⁶ VI III⁶ IV I⁶ II V I

p

dim.

mp

dim.

rall. ...

rall. ...

Solo

mp

dim.

5 1 2 5 4 3 4 1 5 : 4 1 2 5 4 3 4 1 5 : 4 1 2 5 4 3 4 1 4 5 3 2 1 : 2 1 2 3 1 2 1 5

I V⁶ VI III⁶ IV I⁶ II V I

Tango

Música i lletra
Mircea Falgueras

Lam

Intro

Soprano
Ah...

Alto
Ah...

Tenor
Ah...

Voice

Violin I
progresióu

Violin II
patrón rítmico 3+3+2

Cello

I VI

Tango

A Lam

2
5

S
re - cor - do Ah...

A
re - cor - do Ah...

T
re - cor - do Ah...

Vln. I
p

Vln. II
p

Vc.
p

motivo tanguero

La plu-ja llis -

IV II V I

10

S

A

T

ca pels vi - dres molls — la plu - ja can - ta - va una can -

10

Vln. I
motivo b

Vln. II

Vc.

VI IV

Tango

15

S Ah... Ah... Ah...

A Ah... Ah... Ah...

T Ah... Ah... Ah...

Ap Ap.

şó jo plo - ro d'e - nyo - ran-çai do - lor

Vln. I

Vln. II

Vc.

tipico tango

II V I VI

20

S 1.

A 1.

T 1.

1.

tinc fred és gris i fosc

Vln. I

Vln. II

Vc.

1.

1.

1.

IV II^c V

tipico tango

Tango

4

B Dom

25 2. To Coda

S: dum...

A: quan la nit en-ce-ta-dae-ra ah pel car-reron sempreens tro -

T: dum... *progresión melódica*

Vc. *los acentos siguen la estructura 3+3+2*

Vc. *variación*

I IV

30

S:

A: ba - vem i a - ra sols un re - cord el queens

T:

Vc. *Ap* ba vem *Ap* per(a)-nara ju - gar a - ra sols un re - cord el queens

30

Vln. I:

Vln. II:

Vc.:

II V⁷ I

Tango

D.C. al Coda

34

S

A

T

Vln. I

Vln. II

Vc.

que - da — sols un re - cord a on ens hi po - drem a - fer - - - rar

que - da — sols un re - cord a on ens hi po - drem a - fer - - - rar

D.C. al Coda

D.C. al Coda

D.C. al Coda

D.C. al Coda

D.C. al Coda

D.C. al Coda

IV II V

39 CODA

S

A

T

Vln. I

Vln. II

Vc.

quan la — nit en - ce - ta - dae - rahe

quan la — nit en - ce - ta - dae - ra

dum...

uh...

progresión piazzollana

V¹ I

Tango

6

43

S
bai - xat___ pel car-reron sem-preens tro - ba - vem per(a)-nara___ ju - gar

A
ah pel car-reron sem-preens tro - ba - vem

T

Vln. I

Vln. II

Vc.

IV II V7

47

S
a - ra___ sols un re - cord el queens que - da___ sols un re - cord a on

A
a - ra___ sols un re - cord el queens que - da___ sols un re - cord a on

T

Vln. I

Vln. II

Vc.

I IV

51

S
ens hi po - drem a - - - a - fer - rar

A
ens hi po - drem a - - - a - fer - rar

T

Vln. I

Vln. II

Vc.

II V¹ I típico tango.

progresión cromática