

REVISTA

ISSN 2683-7145



**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"**

**.nro 1**

Angélica Adorni - Demian Alimenti Bel - Dulce María Dalbosco - Omar  
García Brunelli - Guillermo A. Luppi - Paloma Martín - Isabel Cecilia  
Martínez - Adrián Enrique Placenti - Diego A. Rodríguez Sanabria -  
Carmen Rueda Borges - Ricardo Salton



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIA MUSICALES  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

**| REVISTA**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA  
"CARLOS VEGA"**



UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

**Rector.** Dr. Miguel Ángel Schiavone

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

**Decano.** Lic. Ezequiel Pazos

## INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA CARLOS VEGA

### DIRECTOR

Dr. Pablo Cetta

### EDITORES

Dra. Susana Antón Priasco, Dr. Julián Mosca

### COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Enrique Cámara (Universidad de Valladolid, España), Dr. Pablo Di Liscia (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Universidad Católica Argentina), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Melanie Plesch (Universidad de Melbourne, Australia), Dra. Amalia Suárez Urtubey (Universidad Católica Argentina).

**DISEÑO:** Mariela Tzeiman //

IMAGEN DE TAPA: *Un bandoneonista*. Graffiti de MChelle, Montevideo (República de Uruguay). Fotografía de Carmen Rueda Borges.

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.



El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 2683-7145

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C. 1107AFC Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 ✉Email: iimcv@uca.edu.ar

[www.iimcv.org](http://www.iimcv.org)

## SUMARIO

### PRÓLOGO

Noticias de la Revista 33 N° 1.

11

### SECCIÓN CONFERENCIAS

Tango en el siglo XXI. ¿Presente o pasado?

**Ricardo Salton**

17

Tango y fado: (re)interpretaciones de dos poéticas portuarias en el siglo XXI.

**Dulce María Dalbosco**

29

### SECCIÓN PONENCIAS

La simbología del graffiti con temática de tango en Montevideo: análisis de tres ejemplos.

**Carmen Rueda Borges**

53

Reviviendo al tango: interpretación históricamente informada en el 'tango joven' 1998-2018.

**Guillermo A. Luppi**

67

Un tango original para Banda Sinfónica en los Estados Unidos.

**Adrián Enrique Placenti**

93

El tango instrumental y la música colombiana en Bogotá y Medellín, 2011-2018.

**Diego Alejandro Rodríguez Sanabria**

107

Relación texto/ música en los tangos de Alfredo "Tape" Rubín. Una propuesta analítico-expresiva.

**Paloma Martín**

127

El tango de ayer y hoy. Un estudio de la temporalidad y el fraseo musical en el estilo troiliano.

**Demian Alimenti Bel e Isabel Cecilia Martínez**

151

El piazzollismo en la composición del tango contemporáneo.

**Omar García Brunelli**

179

## **SECCIÓN RESEÑAS**

Cañardo, Marina, 2017. *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*.

**Angélica Adorni**

**197**

## **NOTICIAS DEL INSTITUTO**

**205**

## **CONVOCATORIA**

**213**

# ■ EL TANGO INSTRUMENTAL EN COLOMBIA: ADAPTACIÓN Y COMPOSICIÓN EN LA EXPERIENCIA DE DOS QUINTETOS DE BOGOTÁ Y MEDELLÍN

DIEGO ALEJANDRO RODRÍGUEZ SANABRIA

Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia  
darodriguezsan@unal.edu.co

## RESUMEN

En el presente trabajo se caracteriza el tango instrumental en Colombia y sus procesos de adaptación y composición a través de la experiencia del *Quinteto Leopoldo Federico* de Bogotá y *F-31 Quinteto* de la ciudad de Medellín. En la primera parte del artículo se revisa la trayectoria musical de los quintetos y se reseña la presencia del tango en Colombia teniendo en cuenta el contexto de la globalización del género. En la segunda parte, se analizan 3 piezas compuestas por las agrupaciones bajo la relación entre el tango rioplatense y la música nacional colombiana.

**Palabras clave:** tango instrumental, estructura musical del tango, tango en Colombia, nuevos compositores.

## THE INSTRUMENTAL TANGO IN COLOMBIA: ADAPTATION AND COMPOSITION IN TWO QUINTETS OF BOGOTÁ AND MEDELLÍN.

108

### ABSTRACT

In the present work the instrumental tango in Colombia and its processes of adaptation and composition are characterized through the experience of the *Quinteto Leopoldo Federico* from Bogotá and *F-31 Quinteto* from Medellín. In the first part of the article, the musical trajectory of the quintets is reviewed and the presence of tango in Colombia is outlined having in mind the globalization of the genre. In the second part, 3 pieces composed by the groups are analyzed under the relationship between the River Plate tango and the Colombian national music.

**Keywords:** instrumental tango, tango musical structure, tango in Colombia, new composers.



### Estilos musicales de tango instrumental

En la última década en Colombia, nuevos diálogos musicales han surgido a través de la emergencia de agrupaciones de tango instrumental, de tango canción, de espectáculos y de movimientos de baile en distintas zonas urbanas. El presente trabajo aborda la experiencia de dos quintetos de tango instrumental nacidos en 2011 en las ciudades de Bogotá y Medellín, con el objetivo de realizar una caracterización del tango instrumental colombiano y sus procesos de adaptación y composición. Por una parte, se caracteriza históricamente el tango en Colombia y en el contexto de la globalización. Por otra parte, se realiza un breve análisis de los procesos de adaptación y composición del tango instrumental en los dos quintetos, estableciendo elementos musicales del tango y la música nacional colombiana.

En 2011 dos agrupaciones colombianas se formaron paralelamente con el propósito de estudiar el tango desde una perspectiva musical. En Bogotá, Giovanni Parra formó el Quinteto Leopoldo Federico y en Medellín, docentes de la Red de Escuelas de Música de la ciudad formaron el F-31 Quinteto. El estudio del género se presentó

como una oportunidad para difundir el tango y para establecer una relación con la música nacional colombiana.

Los quintetos adaptan el género al contexto colombiano a través de la interpretación de tangos vinculados a la cultura local, de arreglos de música nacional colombiana en el formato tango, y de la composición de piezas con significados que aluden a la tradición de la música andina y a la vivencia del tango en la ciudad. Con todo ello, se establece un diálogo entre este género y la música nacional colombiana, relevante para el análisis de los procesos de adaptación y globalización del tango. Revisaremos estos procesos a través de la caracterización musical de las agrupaciones, su discografía y comentarios sobre tres piezas representativas (dos tangos y un bambuco) para desarrollar el propósito mencionado.

109

Desde la elección del formato instrumental y del quinteto como instrumentación, las agrupaciones determinan una suerte de primer estilo musical. El formato piazzollano, piano, contrabajo, guitarra eléctrica, violín y bandoneón, define un repertorio a las que las dos agrupaciones le han sumado arreglos del tango clásico y de la música nacional colombiana. Los quintetos están integrados por:

Instrumento	Quinteto Leopoldo Federico	F-31 Quinteto
Bandoneón	Giovanni Parra	Marco Blandón
Contrabajo	Kike Harker	Paulo Parra
Guitarra Eléctrica	Francisco Avellaneda	David Mira
Piano	Alberto Tamayo	Carolina Granda
Violín	Daniel Plazas	Sebastián Montaña

Tabla 1. Integrantes e instrumentos de las agrupaciones

Una segunda elección musical se determina en sus nombres. El Quinteto bogotano toma su nombre en homenaje al bandoneonista, compositor y director de orquesta argentino Leopoldo Federico (1927-2014), quien es considerado una de las figuras más representativas del tango. Giovanni Parra tuvo la oportunidad de conocer a Leopoldo Federico en 2010 y tocar junto con él en una ocasión a través de su participación en la Orquesta de Tango Emilio Balcarce.<sup>1</sup> Una vez en Colombia, Parra crea el *Quinteto Leopoldo Federico (QLF)* como un homenaje. A través de un video, el com-

---

<sup>1</sup> Información adicional en:  
[http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/musica/orquesta\\_tango/escuela.php?menu\\_id=9466](http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/musica/orquesta_tango/escuela.php?menu_id=9466)  
[Último acceso 7 de octubre de 2018]



positor celebra la iniciativa del quinteto<sup>2</sup> y rescata la necesidad de continuidad y difusión del tango y de sus tendencias actuales.

Por otra parte, el *F-31 Quinteto (F-31Q)* toma su nombre del avión que se estrelló en Medellín en 1935, donde muere Carlos Gardel. Con ese trágico acontecimiento se fortalece una tradición de escucha y difusión del tango en la ciudad que perdura en el arraigo cultural de la sociedad antioqueña. Al establecer esa relación entre Gardel y Medellín, el quinteto promueve un sentido regional del tango expresado en su producción musical.

La tercera elección musical está determinada por la discografía. El primer disco de las dos agrupaciones puede caracterizarse como una exploración colectiva de los estilos representativos del tango. En cada disco se incluyen arreglos que ilustran las influencias de los músicos y sus maneras de interpretación.

Por una parte, después de ensamblar un repertorio homenaje a Astor Piazzolla, en 2015 el *Quinteto Leopoldo Federico* graba su primer disco *Bogotá Buenos Aires*<sup>3</sup> con 8 obras donde se encuentran 5 tangos y 3 piezas de música nacional colombiana (un pasillo, un bambuco y una guabina) de compositores colombianos arregladas para la agrupación. El disco presenta tangos representativos de Emilio Balcarce (1918-2011), Edgardo Donato (1897-1963), Joaquín Mora (1905-1979) y Leopoldo Federico (1927-2014) con arreglos de músicos contemporáneos como Emiliano Greco y Ramiro Gallo; tangos de carácter rítmico con pulsos marcados que contrastan con las piezas de música colombiana mucho más melódicas.

Por otra parte, los integrantes de *F-31 Quinteto* materializan su exploración de las posibilidades sonoras del tango en su primer disco *Alzando el Vuelo*<sup>4</sup>, también de 2015, donde se encuentra un repertorio de 9 piezas integradas por 3 tangos, 4 milongas, además de un vals de composición propia y un pasillo. Como piezas representativas del tango se encuentran *Danzarín* y *Payadora* de Julián Plaza (1928-2003) y en el caso de la música colombiana el pasillo *Melodía triste* de León Cardona (1927).

En los dos discos se incluye una composición. Giovanni Parra del *QLF* compone *Astor*, una pieza homenaje a Piazzolla que desarrolla un motivo de *Fuga y Misterio* y propone una exploración instrumental del fugado en tres partes que la integran. David Mira del *F-31Q* compone *La Promesa*, un vals de forma ABA con una parte lenta y melódica A y con un contraste rítmico B, caracterizadas por el tiempo  $\frac{3}{4}$  bien marca-

---

<sup>2</sup> “Leopoldo Federico saluda al Quinteto Leopoldo Federico (Colombia)”. Disponible en el canal YouTube de Giovanni Parra: <https://youtu.be/LvVe0wOtis8> [Último acceso 7 de octubre de 2018].

<sup>3</sup> Quinteto Leopoldo Federico, 2015. Bogotá Buenos Aires. Florida Atlantic University; Hot Wisdom Recordings.

<sup>4</sup> F-31 Quinteto, 2015. Alzando el Vuelo. Beat Music SAS.

do. Además, en el mismo disco se incluye un arreglo de Marco Blandón llamado *Troileando*, donde se hace un homenaje a Aníbal Troilo (1914-1975), integrando algunos pasajes de sus composiciones. Estas tres piezas y los discos en general caracterizan la intención de los quintetos de explorar el territorio del tango y géneros asociados a él como el vals y la milonga, considerando los estilos de compositores representativos.

El repertorio elegido en las dos primeras producciones discográficas concentra tangos pertenecientes a la época dorada del tango y a la vanguardia de la segunda mitad del siglo XX, que se integran con compositores contemporáneos cercanos a las agrupaciones. Por el lado del *F-31Q*, Pablo Jaurena y Damián Torres (compositores de tango), y por el *QLF* Lucas Saboya y Germán Darío Pérez (compositores de música colombiana).

111

Sin duda, los quintetos se ubican en una escena de la música instrumental, como un puente entre la música académica y la popular, privilegiando el sonido melódico y rítmico de los instrumentos frente al canto, difundido tradicionalmente en Colombia. Encontramos desde las primeras producciones una relación del tango con la música nacional colombiana manifestada no solo en la inclusión de temas en el repertorio, sino en los diálogos musicales que estos arreglos generan y que se definen aún más en las producciones discográficas de 2017.

### Colombia y la globalización del tango

¿Cómo caracterizar entonces este proceso de adaptación y composición del tango instrumental en el contexto colombiano? Una primera perspectiva a nivel histórico está en la presencia del tango en Colombia y otra más amplia, en su proceso de globalización. El género desde sus inicios abarca múltiples contextos territoriales y diversas manifestaciones a nivel musical. Mencionaremos brevemente lo más relevante para establecer la relación del género en el contexto colombiano.

Desde la primera perspectiva, el tango, el bambuco y el pasillo comparten orígenes comunes como músicas integradas en la interculturalidad de las sociedades latinoamericanas y del meztizaje entre europeos, afrodescendientes e indígenas originarios. La conformación de la música “nacional” se enmarca en la conformación de la nación misma en el siglo XIX, siendo el uso de los ritmos y tradiciones musicales africanas y europeas, un común denominador entre la música latinoamericana.

En Colombia, según Egberto Bermúdez, el término “tango” se conoce desde finales del siglo XVIII, asociado con prácticas culturales de los esclavos africanos:

“Colombia puede asociarse con la historia del tango gracias a un documento de febrero de 1791 en donde se emplea la palabra “tango” para referirse a las reuniones de entretenimiento con baile y música de los negros y mulatos de El Socorro (noreste colombiano) [...] El texto del documento define la participación de esos negros y mulatos como un ‘juego a manera del de los tangos o Cabildos de negros de La Habana, Cartagena [y] Panamá’” (Egberto Bermúdez, 2013, p. 244)

112

Por otra parte, según John Varney la aparición de la palabra “bambuco” en un contexto musical aparece por primera vez “en una carta del general de la República Francisco de Paula Santander el 6 de diciembre de 1819 al general Paris, que se encontraba en la región del Cauca”<sup>5</sup>. Allí le sugiere que aproveche lo mejor del Cauca incluyendo el “bambuco”. Casi un siglo después, los dos géneros se encuentran en la evolución de las prácticas culturales de la sociedad colombiana. Estas prácticas se refieren a la oferta de bailes de salón, difusión de partituras y discos para la escucha. Egberto Bermúdez, aludiendo a Santos Cifuentes, encuentra una relación entre los recursos de notación musical usados por los dos géneros y su vínculo con ritmos como la habanera:

“Santos Cifuentes (1870-1932) compositor colombiano que se establece en Buenos Aires en 1913 después de un breve paso por Chile, opta por los mismos recursos notacionales para representar el bambuco. En un artículo sobre música colombiana –pionero para la musicología colombiana– publicado en 1915 en el Correo Musical Sud-Americano, Cifuentes incluye transcripciones de bambucos, pasillos y un torbellino y menciona el tango al referirse a la presencia de la danza habanera y el danzón en Colombia, los que naturalmente veía como emparentados agrupándolos en una categoría que llamó ‘el tango argentino y sus congéneres’. Posiblemente, aquí también indicaba que dichos géneros ya se conocían en Colombia” (Egberto Bermúdez, 2013, p. 249)

Desde esta perspectiva histórica podemos afirmar que en sus orígenes el tango ya era global y su evolución se consolidó en diálogo con otras músicas y danzas del contexto cultural africano, europeo y americano. Es importante mencionar que el bambuco se conformó en Colombia como una música con identidad nacional, al igual que el tango para la sociedad argentina.

Una segunda perspectiva de los procesos de adaptación se da en el contexto de la globalización del tango. Ramón Pelinski establece la diferencia entre el ‘tango

---

<sup>5</sup> “The first confirmed appearance of the word bambuco in a musical context occurred in a letter from the republican General Francisco de Paula Santander on 6 December 1819 to General Paris who was in the Cauca region”

porteño’, como un tango arraigado simbólicamente en la ciudad de Buenos Aires, y el ‘tango nómada’, aquel que ha migrado a otros lugares del mundo y ha tenido procesos diversos de adaptación y apropiación:

“El tango porteño ha tenido desde sus orígenes una capacidad ilimitada para protagonizar procesos de diseminación que lo han llevado a los rincones más remotos del mundo. Emergente de la inmigración y de la hibridación, el deseo de itinerancia viaje, encuentro ‘ex-sistencial’ con gentes y músicas de otras tierras le ha valido ser considerado metáfora del nomadismo global que caracteriza nuestros tiempos” (Pelinski, 2009, p.65)

113

El tango de principios de siglo se manifestó en países como Italia, Francia o Brasil. Esto implicó un proceso de migración desde el sur para difundirse, adaptarse y transformarse en otros territorios, por lo que entendemos la globalización del tango como un fenómeno artístico que trascendió fronteras gracias al desarrollo de las industrias de transporte, el mercado internacional y el nacimiento de las industrias discográficas, así como posteriormente de los medios de comunicación.

Para la globalización del tango otros casos de interés particular son el tango finlandés y japonés. La llegada del tango a Finlandia tomó un camino propio y se integró a la historia musical del país, hasta considerarse parte de la música popular del mismo (el llamado “tango suomi”). En el segundo caso, el tango llegó a Japón via Europa e hizo parte del proceso de “occidentalización”. En la década de los 30 ya había orquestas de tango integradas por japoneses formados en Argentina. Una segunda ola de difusión del tango se dio durante la segunda Gran Guerra, por la prohibición de músicas norteamericanas y luego por las visitas de orquestas argentinas, distribución de discos y partituras en la sociedad japonesa (Gustavo Fares, 2015, 184-185). Es importante indicar sin embargo, que “la difusión del género rioplatense en Finlandia y Japón plantea problemas muy diferentes a los que surgen de su inserción en ambientes musicales donde ya existían géneros musicales con características similares, como es el caso de Colombia, Cuba y aún los Estados Unidos.” (Egberto Bermúdez, 2013, p. 244).

En este sentido, en el marco de la globalización del tango, el trabajo de Giovanni Parra y del Quinteto Leopoldo Federico de Bogotá puede caracterizarse como el tango nómada que desde Buenos Aires viajó a otros territorios y se desarrolló con características propias de éstos nuevos contextos. A través de su participación en la Orquesta Escuela Emilio Balcarce en Buenos Aires, Parra retornó a Colombia para iniciar un proyecto similar con el *Quinteto Leopoldo Federico* y la *Orquesta de Tango de Bogotá*. En ese sentido, el nomadismo “[...] se refiere tanto a los tangueros (músicos, cantores y bailarines) que parten de gira para tarde o temprano volver a su territorio

de origen, como, en sentido amplio, a la condición humana de identidades dinámicas y cosmopolitas” (Pelinski, 2009. p. 69)

El formato escuela es muy importante pues la ciudad de Bogotá carece de espacios de formación musical en tango y en la escena musical predomina el baile. En Bogotá actualmente no existe un vínculo cultural con el tango tan fuerte como en Medellín, por lo que la relación de la ciudad con el género se define a partir de la danza, un circuito bien articulado de bailarines y milongas organizadas en diferentes espacios urbanos.

De esta manera, otra caracterización del tango nómada es aquella donde el género se arraigó en la cultura musical de forma similar a las ciudades rioplatenses, como en el caso del tango que, a raíz de la muerte de Gardel en Medellín, se integró en la cultura antioqueña.

Desde mediados de la década del 30, la ciudad de Medellín se convirtió en el referente de la cultura del tango en el país. En primer lugar, al interior del país, la naciente industria discográfica permitió dar a conocer el tango junto con la difusión de bambucos y rancheras. En segundo lugar, la radio multiplicó la escucha a las ciudades y municipios de la región antioqueña y cafetera (departamentos Quindío, Caldas y Risaralda). El tango se difundió en la cara B de los discos de música nacional colombiana. Según Hernán Restrepo Duque:

“Los discos a 78 revoluciones, que eran los que existían en aquel entonces, venían en forma tal que por una cara traían un tango y por la otra una canción de la tierra, por lo regular de autores antioqueños [...] De esa manera, el tango nos llegaba envuelto en un papel nacionalista. Las gentes oían el bambuco de moda o el pasillo que acababa de componer el maestro Vieco o la danza del maestro Calvo, volteaban el disco y hallaban una historia tremenda en los tangos que entonces nos venían” (Citado por Matilde Vitullo, 2015, p.7)

En segundo lugar, el tango de la Guardia Nueva (1920-1935) coincidió con el desarrollo de tecnologías e industrias de difusión masiva de la música. Por una parte, la aparición de autopianos, grabaciones discográficas comercializadas desde ciudades de difusión artística (Paris, New York). Por otra parte, las presentaciones musicales de agrupaciones y orquestas en el país, la consecución de partituras y grabaciones por parte de coleccionistas, permitieron la consolidación y escucha masiva de un repertorio tanguero especialmente en las grandes ciudades de Bogotá y Medellín.

El tango gozó entonces de amplia difusión como música popular en Colombia y otros países de América Latina. Su popularidad sin duda se dio con el baile y sus escenarios para luego pasar a los bares, lugares de esparcimiento y reunión, o la inter-

pretación en el ámbito privado. Así también, el tango más ‘arrabalero’, con letras que aluden a la traición y al desengaño amoroso, dialogó con músicas escuchadas en tabernas como la ranchera y la música de despecho.

En tercer lugar, el movimiento internacional de músicos también fue un gran aliciente para la difusión del género. El caso de los colombianos Alejandro Wills y Alberto Escobar en Argentina o la presencia y conciertos de orquestas argentinas, así como las presentaciones que tuvo Gardel en Bogotá y Medellín son un claro ejemplo de la actualidad que tuvo el tango en Colombia con respecto a lo que estaba pasando en Argentina y el mundo. Más recientemente es de resaltar el papel que tuvieron aficionados y coleccionistas, quienes se organizaron en Medellín para crear asociaciones como la Asociación Gardeliana (1968) o la Casa Gardeliana (1972).

115

Así, puede decirse que el tango, como otras músicas populares, fue nómada desde su origen y con su arraigo nacional rioplatense, tuvo una difusión en diálogo con otras músicas de América Latina.

Por último y quizá el factor más importante de difusión del género en Medellín en la segunda mitad del siglo XX, es la realización del Festival Internacional de Tango de Medellín. Éste se realizó en una primera etapa entre los años 1968-1981 (12 ediciones) y se realiza en una segunda etapa desde 2007 a la fecha (12 ediciones).

Entre los artistas argentinos que participaron en la primera etapa del Festival se destacan: Pedro Laurenz, Alberto Podestá, Edmundo Rivero, Ángel Cárdenas, Aníbal Troilo y orquesta, Óscar Larroca, Orquesta de Osvaldo Berlingieri, Leopoldo Federico, Orquesta de Armando Pontier, Sexteto Tango con Jorge Maciel, Sexteto Mayor de Tango, Juan Carlos Godoy, Roberto Mancini, Raúl Iriarte, entre muchos otros. Luego de 1981 se destacan los conciertos en Medellín de Astor Piazzolla y Susana Rinaldi.

En 2007 se retoma oficialmente el Festival Internacional de Tango de manera anual y en esa nueva etapa, que ha sido ininterrumpida a la fecha, se desataca la participación de Orquestas como Sexteto Tango y los Reyes del Tango, Mendoza Tango, Orquesta Típica El Afronte, Carla Algeri, Tanghetto, Sexteto Mayor, Opus Cuatro, Quinteto Real, César Salgán, Rodolfo Mederos, Raúl Garelo, Adriana Varela, Orquesta Típica Fernandez Fierro, entre otros (Osorio, 2017, pp. 72-103).

De esta manera, la relación del tango y Medellín pasa por un arraigo cultural marcado por diferentes prácticas de escucha, adaptación e interpretación. Se ha resaltado la participación de artistas argentinos y uruguayos en los festivales, pero en cada evento hubo una extensa representación de intérpretes locales, incluyendo el Quinteto Leopoldo Federico en 2011 y el F-31 Quinteto desde 2011 en repetidas ocasiones.

## Procesos de adaptación y composición

Retomando las producciones discográficas de los quintetos y en línea con la relación del tango y Colombia, en su segundo disco *Medellín Downtango*<sup>6</sup>, el F-31 Quinteto presenta 9 composiciones de dos integrantes del grupo, David Mira y Marco Blandón, inspirados por sus vivencias y escuchas del tango en la ciudad de Medellín. En este disco de 2017 cada pieza hace referencia a uno de los lugares del centro de la ciudad, aludiendo a su paisaje sonoro y a las emociones relacionadas con los mismos, sin intentar emular sonidos o hacer ejercicios de retórica musical.

116

“Como nosotros nos criamos escuchando tango por toda parte, el tango hacía parte del paisaje sonoro de la ciudad de Medellín y no solo de la ciudad sino de muchos pueblos del departamento de Antioquia y del eje cafetero. Queríamos trasladar ese tango de los 40 a ver cómo sonaría ese tango al Medellín hoy. Esas vivencias del centro de Medellín codificarlas en música.”<sup>7</sup>

Entre las composiciones se destaca la primera pieza del disco *Primavera Smog*, un tango que se caracteriza por integrar motivos con acentos marcados y partes melódicas con bajos milongueros. Estos motivos se estructuran en una organización rítmica que alude a la *Camorra I* de Piazzolla y a la *Yumba* de Osvaldo Pugliese. El título de la pieza hace referencia a una nube de smog que por un tiempo estuvo en el cielo de Medellín, la ciudad llamada de la ‘eterna primavera’. El motivo central que aparece y se desarrolla en toda la pieza es el siguiente (compás 9 y 10):



Imagen 1. Motivo *Primavera Smog*

Como se aprecia en la ilustración, la introducción está en tonalidad Em y al presentar el motivo modula a Dm, que es la tonalidad predominante en la obra. Desde el compás 11 se usan elementos de la *Yumba* en el piano y el contrabajo. A pesar de que

<sup>6</sup> F-31 Quinteto, 2017. Medellín Downtango. Wire Music. Música Corriente.

<sup>7</sup> Marco Blandón. Entrevista No. 3: Marco Blandón y David Mira. F31 Quinteto. Emisora la Voz de Antioquia, 10-11-17. Min: 22,38

el motivo sobresale en la estructura rítmica, se pueden identificar la marcación del registro más grave del piano y los acentos del contrabajo por negras como se ejemplifica en la ilustración 2. Sobre este elemento Gabriela Mauriño resalta el uso que Piazzolla le dio en sus tangos:

“[...] Este efecto, muy usado por Piazzolla, consiste en un *glissando* descendente (la sílaba yum) que finaliza con una nota en staccato una octava o una quinta más aguda (segunda sílaba, BA). Piazzolla utilizó diversas combinaciones instrumentales y recursos para efectuar la yumba. En el piano, en general se toca en el primer tiempo el acorde correspondiente a la armonía del tema, y en el segundo tiempo el  $La_0$  (el más grave del registro)” (Mauriño, 2008. p. 29)

117



Imagen 2. Registro bajo del piano y acentos

En cuanto a los bajos milongueros se identifican claramente en la introducción desde el compás 1 al 7 y en el puente entre el compás 33 y 41 en el piano y contrabajo. En esta última sección se destaca el sonido de los bajos adornado con arpeggios del registro alto del piano. Para Mauriño, esta figura rítmica (dos negras con puntillo + negra) representa la influencia de Julio de Caro en Piazzolla y es una simplificación del ritmo milonguero 3+3+2 (dos tresillos + docillo) (Mauriño. *ibid.* p. 21).



Imagen 3. Ritmo 332

En el compás 48 la pieza se vuelve más lenta y modula hacia Cm hasta el compás 53, desarrollando un puente en el que dialogan violín y bandoneón hasta el compás 58 en el que el bandoneón realiza una progresión ascendente del motivo. Aquí se presenta



The image displays a musical score for five instruments: Violin (Vln.), Bandoneón (Bnd), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), and Contrabajo (C.B.). The score is written in a single system with five staves. The Violin staff is at the top, followed by the Bandoneón (treble and bass clefs), Guitar (treble clef), Piano (treble and bass clefs), and Contrabajo (bass clef) at the bottom. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score begins at measure 82. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the Violin staff in measure 84. The motif consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with staccato articulation. The instruments play in unison or close harmony, creating a dense, percussive texture characteristic of a rock riff. The piece concludes with a glissando on the Violin staff.

Imagen 4. Motivo final por todos los instrumentos

En cuanto a las composiciones del Quinteto Leopoldo Federico, las piezas *Astor* y *Gato Zurdo*, se estructuran a partir del uso del *fugato* y de contrastes entre partes rítmicas y melódicas, acercándose a la técnica usada por Astor Piazzolla en obras como *la muerte del ángel*, *fuga y misterio*, *calambre* o *primavera porteña*.

De hecho, *Astor* es una pieza homenaje que compone Giovanni Parra en 2005, que luego retoma y arregla en 2014 para el Quinteto Leopoldo Federico. Inicia con un solo de bandoneón que presenta el motivo central, una cita con variaciones de *Fuga y Misterio*.<sup>8</sup> Al primer motivo se suma el violín, el bajo y luego el piano repitiendo el mismo patrón melódico y rítmico. Según Parra, “empieza el tema y cada voz está a una cuarta, como pasaba en la muerte del Ángel y como pasaba en Fuga y Misterio [...] una de las tareas de composición que yo tomaba como ejercicio era imitar, y en

<sup>8</sup> Fuga y Misterio hace parte la ópera tango *María de Buenos Aires*, con música de Astor Piazzolla y libreto de Horacio Ferrer. El fugato coincide con la huida de María hacia los arrabales.

ese momento lo hice así”<sup>9</sup>. De esta manera nació la cita textual de Piazzolla en la primera parte de la composición.

Este fenómeno de cita musical, Rubén López Cano lo entiende como intertextualidad cuando distintas piezas musicales comparten un texto; o en el ejercicio compositivo se trata de

“usos conscientes o involuntarios de materiales y elementos presentes en piezas musicales conocidas o escuchadas con anterioridad, que determinados usuarios evocan, hacen presentes o utilizan en momentos específicos de creación, producción, interpretación, postproducción o recepción musicales. Para unos puede servir como materiales de apoyo para la composición, creación o gestión sonora.” (López Cano, 2018. p. 82)

119

La tonalidad de *Astor* es Em y cada instrumento entra ascendiendo en intervalos de cuarta: B – E – A – D. La forma de la pieza es ABC con una serie de puentes basados en la parte A. Se presenta a continuación una forma de la composición ilustrando la entrada, duración en gris de los instrumentos, compás y posición tonal.

Forma	Bandoneón	Violín	Contrabajo	Piano	Guitarra
A	0:00 [1] B (V)	0:08 [5] E (I)	0:15 [9] A (IV)	0:23 [11] D (VI)	0:35 [23] C#m7
Puente	Tutti				
B	1:12 [40] E (I)	01:52 [54] B (V)	2:14 [60] B (V)	2:18 [60] A (IV)	2:42 [68] B (V)
Puente	Tutti				
C	3:07 [79] B (V)	3:29 [83] E (I)	3:45 [95] G (V)	3:53 [103] B (V)	4:01 [107] B (V)
Coda	[112] Tutti				

Tabla 2. Forma y fugado en *Astor*

En la tabla se ejemplifica la entrada de instrumentos en las tres partes y el elemento *fugato*. Otros rasgos tangueros de la composición se encuentran en el uso de múltiples

<sup>9</sup> Entrevista No. 2 Giovanni Parra. Quinteto Leopoldo Federico. Casa en barrio La soledad. 20-9-2017  
 Min: 1:19:00

efectos: golpes de caja, látigo, lija, chicharra, tambor, *pizzicato* y *glissando*. A continuación, se ilustra el motivo central desde el bandoneón y la imitación posterior del violín y del contrabajo.



Imagen 5. Primeros 4 compases de Bandoneón en *Astor*



Imagen 6. Compases 1-9 de violín y entrada contrabajo en *Astor*



Imagen 7. Compases 10-13 de contrabajo y violín en *Astor*

En la segunda producción del Quinteto Leopoldo Federico *Pa' qué más* de 2017<sup>10</sup>, el diálogo con la música nacional colombiana se consolida con un disco dedicado a la

<sup>10</sup> Quinteto Leopoldo Federico, 2017. *Pa' qué más*. Florida Atlantic University; Hot Wisdom Recordings.

música andina en formato de quinteto de tango. Aquí se incluyen 9 temas de bambucos, danzas, pasillos y una rumba carranguera. *Gato Zurdo* es el track 5 del disco, una composición de Carlos Augusto Guzmán Torres que puede caracterizarse como un bambuco en quinteto de tango que mantiene elementos musicales de los dos géneros.

La pieza está escrita en 6/8 que es el típico ritmo de los bambucos, en tonalidad de C. No hay modulaciones, permanece en la tonalidad con variaciones importantes en la dinámica. En los primeros compases de la pieza se presenta el sujeto central.

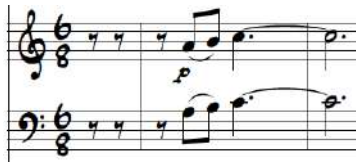


Imagen 8. Motivo 1 en piano *Gato Zurdo*

Un mínimo fugado que inicia con el contrabajo y de inmediato el piano, violín y bandoneón. En toda la obra dialogan los instrumentos con el mismo esquema melódico. La parte A presenta el motivo central que “se fuga” y aparece en distintas voces mientras el contrabajo mantiene un bajo rítmico. En este caso el fugado no asciende por cuartas sino repite el patrón de notas A B C.

Musical score for the fugued entry of instruments in Gato Zurdo. It features five staves: Violin, Accordion, Electric Guitar, Piano, and Double Bass. All staves are in 6/8 time with a tempo marking of quarter note = 120. The Violin part starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, then a quarter note C5, and a half note B4. The Accordion part starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, then a quarter note C5, and a half note B4. The Electric Guitar part starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, then a quarter note C5, and a half note B4. The Piano part starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, then a quarter note C5, and a half note B4. The Double Bass part starts with a quarter note G2, followed by eighth notes A2 and B2, then a quarter note C3, and a half note B2. A piano dynamic marking 'p' is present under the first measure of each staff.

Imagen 9. Entrada fugada de instrumentos, Motivo 1 *Gato Zurdo*

Luego de la intro en A el piano desarrolla el motivo y hace una progresión descendente.

Imagen 10. Progresión descendente del motivo 2 en piano

En la parte B el bandoneón protagoniza la melodía de bambuco y luego la guitarra, acompañado por un esquema rítmico sincopado. En la tercera parte A' vuelve el pequeño motivo central en contrapunto, aunque por momentos bajo el sonido de todos los instrumentos; el ritmo deja la acentuación y predomina la percusión del bambuco tradicional colombiano. En el retorno de la segunda parte B' el contrabajo es percutido en su tapa mientras se turnan el motivo B los instrumentos guitarra, piano y bandoneón.

En esta pieza se definen elementos musicales de los dos géneros para configurar la obra, reconociendo la naturaleza de una composición de música nacional colombiana para un quinteto de tango. El compositor Carlos Augusto Guzmán Torres incluye una pequeña nota en la partitura, que resulta aclaratoria para ilustrar el uso de elementos musicales del tango en la composición: “Gato” y “Zurdo” son dos de los sobrenombres dados al gran maestro Astor Piazzolla por sus allegados. Este bambuco es un homenaje a Piazzolla, pretendiendo imaginar - atrevidamente - cómo hubiera compuesto él un bambuco.”

Para finalizar, podríamos afirmar que una última influencia de Piazzolla en los quintetos puede ser esa necesidad de establecer diálogos desde el tango con otras músicas. En el “nuevo tango” ya hay presentes otras músicas del mundo: “Según Pelinski, Piazzolla, territorializado simbólicamente en el tango porteño, es al mismo tiempo el compositor nómada de siempre dispuesto a desterritorializarse sobre la música del Otro, y a integrarla dentro de su propia invención: el ‘Nuevo Tango’” (García Brunelli, 2015. p. 18).

### Conclusiones

En este sentido, ¿puede hablarse de un tango instrumental colombiano? La producción musical de los quintetos en las ciudades de Bogotá y Medellín permite establecer efectivamente que existe una adaptación local del tango y una propuesta de arreglo, interpretación y composición del género en Colombia.

En las primeras dos piezas vemos que se ejemplifica el tango nómada, por una parte, la adaptación del tango en Bogotá producto de la migración de un músico y el desarrollo de sus influencias musicales en agrupaciones de tango en la ciudad; y por la otra, la composición de un tango cuyos motivos aluden al paisaje sonoro de la ciudad de Medellín y que usa elementos musicales de la vanguardia y la época de oro.

Estas propuestas materializadas en la discografía de los quintetos establecen al mismo tiempo una relación y diálogo directo con la música nacional colombiana. En la última pieza *Gato Zurdo* se reconoce el diálogo entre los dos géneros. Con los dos motivos centrales, el contrapunto y su esquema rítmico entre el tango y el bambuco, encontramos nuevas posibilidades sonoras y propuestas de identidad y alteridad musical al mismo tiempo.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERMÚDEZ, Egberto. 2014 “Un siglo de tango en Colombia 1913-2013” En *El tango ayer y hoy*. Editado por Coriún Aharonián, Montevideo: Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán, pp 243-326. Versión electrónica disponible en: [https://www.academia.edu/11761083/Un\\_siglo\\_de\\_tango\\_en\\_Colombia\\_1913-2013](https://www.academia.edu/11761083/Un_siglo_de_tango_en_Colombia_1913-2013) [Fecha de último acceso: 01-02-2019]
- FARES, Gustavo. 2015. “Tango Elsewhere: Japan.” *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 48, No. 1. pp. 171-192. Versión electrónica dis-

ponible en: [www.jstor.org/stable/43549876](http://www.jstor.org/stable/43549876) [Fecha de último acceso: 01-02-2019]

GARCÍA BRUNELLI, Omar. “Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile”. *El oído pensante* Vol. 3 No. 2. Versión electrónica disponible en:

<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/6969/9027> [Fecha de último acceso: 01-02-2019]

124

LÓPEZ CANO, Rubén. 2018. *Música Dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Libros.

MAURINO, Gabriela. 2008. “Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla”. En: García Brunelli, Omar (comp.). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp 9-32.

OSORIO GÓMEZ, Jaime. 2017. *El tango en Medellín*. Medellín: Ediciones UNAULA. Sello editorial Universidad de Medellín.

PELINSKI, Ramón. 2009. “Tango nómada. Una metáfora de la globalización.” En Lencina, Teresita / García Brunelli, Omar / Salton, Ricardo. (comp.) *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*. Buenos Aires: Centro ‘Feca Ediciones, pp. 65-128. Versión electrónica disponible en: <http://www.ramonpelinski.com/wp-content/uploads/2011/12/Tango-nomade-Una-metafora-de-la-globalizacion-2008.pdf> [Fecha de último acceso: 01-02-2019]

VARNEY, John. 2001. “An Introduction to the Colombian "Bambuco"”. *Latin American Music Review*. Vol. 22 No. 2. University of Texas Press. Versión electrónica disponible en: <https://www.jstor.org/stable/780461> [Fecha de último acceso: 01-02-2019]

VITULLO Matilde 2015. “Los orígenes del tango en Colombia Búsqueda de Explicaciones y Motivo Para Revisar La Historia Económica y Social de Antioquia”. Buenos Aires: XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Versión electrónica disponible en: <http://www.academica.org/000-061/212> [Fecha de último acceso: 01-02-2019]



## DIEGO ALEJANDRO RODRÍGUEZ SANABRIA

Diego Alejandro Rodríguez es sociólogo de la Universidad Santo Tomás de Bogotá, especialista en proyectos de cooperación y desarrollo de la Universidad San Buenaventura de Cartagena y actualmente cursa la Maestría en Musicología de la Universidad Nacional de Colombia. Trabajó con la Cooperación Alemana como investigador sobre procesos culturales y juveniles. Desarrolló proyectos para la cooperación italiana de promoción de derechos de la infancia y la población en situación de discapacidad en Buenos Aires, Argentina. Actualmente trabaja como director de gestión de conocimiento de la Fundación Tiempo de Juego en Bogotá, liderando procesos de investigación en formación de habilidades artísticas y deportivas con niños y jóvenes. Desarrolla su tesis de maestría en musicología sobre tango instrumental en Bogotá y Medellín, en el periodo 2011-2018.