

**Universidad Nacional de las Artes**  
**Diplomatura en Música y Poéticas de Tango**  
**Elementos técnicos y estilísticos del Tango I**  
**Docente: Ariel Pirotti**  
**Trabajo final 1er cuatrimestre**  
**Pablo Rey**

## **Los arreglos para cuarteto de guitarras de Aníbal Arias**

### **Resumen biográfico de Aníbal Arias**

Aníbal Arias (1922 - 2010) es uno de los guitarristas más destacados de la historia del tango. En su trayectoria como intérprete ha acompañado a una gran cantidad de figuras y participado de importantes conjuntos entre los que se destacan: Azucena Maizani, Libertad Lamarque, Roberto "Polaco" Goyeneche, Edmundo Rivero, y los conjuntos de Aníbal Troilo (cuarteto, 1969 - 1975), el dúo con Osvaldo Montes y el cuarteto Aníbal Arias (cuarteto de guitarras). Fue solista de la Orquesta del Tango de Buenos Aires dirigida por los Maestros Carlos García y Raúl Garelo. A su larga trayectoria como intérprete se suma su extensa actividad docente dejando una gran cantidad de arreglos para guitarra sola y cuarteto de guitarras. En el presente trabajo nos centraremos en sus arreglos para cuarteto de guitarras.

### **Introducción**

Este trabajo hace foco en el análisis de la construcción de las 2das voces de los arreglos para cuarteto de guitarras de Aníbal Arias. También se verá la utilización de la secuenciación en la elaboración de introducciones (como parte del arreglo), más allá de la utilización de la secuenciación propia de la composición.

Los temas escogidos para analizar son: "La Trampera", "A la Guardia Nueva" y "Romance de barrio", todos compuestos por Aníbal Troilo. Considero que estos tres arreglos son una muestra cualitativa de los recursos utilizados por Aníbal Arias para la construcción de estas 2das voces.

### **Análisis**

#### **Consideraciones generales**

#### **Elección de la tonalidad**

En ninguno de los arreglos Aníbal Arias respeta la tonalidad original de la composición. Estos cambios de tonalidad generalmente obedecen a cuestiones de registro de los instrumentos. Si tenemos presente que tenemos cuatro instrumentos iguales (en relación al registro), las posibilidades son limitadas (poco más de tres 8vas).

La Trampera:

La tonalidad original (según partitura editorial, [todotango.com](http://todotango.com)) es Re Mayor. Tonalidad del arreglo Mi Mayor.

A la Guardia Nueva:

La tonalidad original (según grabación Troilo - Grela y Arias - Montes) es La Mayor. Tonalidad del arreglo Do Mayor.

Romance de barrio:

La tonalidad original (según partitura editorial, [todotango.com](http://todotango.com)) es Re Menor. Tonalidad del arreglo Mi Menor.

#### **Armonización a voces**

El criterio general de armonización es el siguiente: 1era y 3era guitarra realizan la melodía principal en 8vas, 2da guitarra realiza una armonización con la misma figuración rítmica que la melodía, y la 4ta guitarra realiza el soporte armónico (acordes generalmente plaqué o arpegiados), alguna frase de enlace o se suma al tutti.

## Relación entre melodía y 2da voz

### Consideraciones generales

En algunos lugares (señalados en los ejemplos) las alteraciones accidentales que aparecen en el manuscrito, no están del todo claras, por lo cual se cotejaron con las grabaciones del cuarteto de Aníbal Arias para disipar dudas. Realizada esta instancia de escucha, se observó también que un pasaje de la guitarra 2 del arreglo de "A la Guardia Nueva" no se correspondía en absoluto con el manuscrito. Algo similar se observó en un pasaje de la guitarra 2 de "La Trampera". De esta manera llegamos a la versión corregida y revisada de los arreglos que analizaremos en el presente trabajo.

En el caso de "Romance de barrio" que no hay grabación del cuarteto de Aníbal Arias, se corrigieron algunas notas (que en el manuscrito no funcionaban) siguiendo los criterios de armonización de las 2das voces descriptos más adelante, y de esa forma se obtuvo la versión que aquí se presenta.

### Criterios de armonización a voces

Podemos dividir los criterios de armonización a voces (según el movimiento de las mismas) en dos grupos:

- 1) Las dos voces se mueven
- 2) Una voz se mueve y la otra no (movimiento oblicuo)

Dentro del primer grupo tenemos:

- a) movimiento directo, donde las voces se mueven en el mismo sentido. En caso de que se mantenga la relación interválica entre las voces, estamos frente a un caso particular del movimiento directo que llamamos paralelo.
- b) movimiento contrario, donde las voces van en dirección opuesta.

Lo más frecuente en los arreglos de Aníbal Arias son los movimientos de las voces del primer grupo es decir, aquellos donde ambas voces se mueven. Y dentro de este primer grupo lo más frecuente es que las voces realicen movimiento paralelo. No obstante para el presente trabajo prestaremos especial atención a esas formas menos frecuentes, al mismo tiempo menos transitadas, que hacen a la fineza y refinamiento del arreglador.

### La Trampera

Las alteraciones en círculo rojo presentes en los siguientes ejemplos, se refieren a aquellas notas que difieren del manuscrito y que fueron cotejadas con la grabación para obtener la versión corregida. No obstante, el manuscrito tiene sobreescritas estas mismas alteraciones, quizá realizadas por el propio Arias.

El primer ejemplo muestra la introducción del tema. Dicha introducción no está presente en la partitura editorial (todotango.com). Podemos observar aquí uno de los criterios de armonización a voces más frecuentes mencionados más arriba: el movimiento paralelo entre las líneas de las guitarras 1 y 2. Este paralelismo se realiza siempre a intervalo de 6ta o de 3ra por debajo de la guitarra 1, que lleva la melodía. Es muy interesante observar el recurso de alternar entre 6tas y 3ras para: 1) definir mejor la armonía, 2) romper el paralelismo (que genera monotonía) y 3) generar una 2da voz más rica e interesante.

Otro aspecto a destacar es que no utiliza nunca el intervalo de 4ta Justa o 5ta Justa para representar un acorde.

Ejemplo 1

3

Guit. 1

Guit. 2

6

Guit. 1

Guit. 2

(\*)

(\*) Las alteraciones entre paréntesis son alteraciones de precaución con el fin de facilitar el análisis.

En la penúltima semicorchea del compás 7, se produce un intervalo de 2M entre las voces (bastante atípico), producto del trabajo motivico de cada línea. En estos detalles es que se puede observar realmente el oficio y la fineza del arreglador.

Por otra parte, se puede observar en esta introducción creada por el arreglador la utilización de la secuenciación (indicada en azul en el ejemplo anterior), que podría estar tomada o hacer referencia a la idea que aparece en la anacrusa al compás 25 a la primera mitad del compás 28 del manuscrito (ver ejemplo 3).

El siguiente ejemplo presenta otro de los criterios de armonización a voces ya mencionados: el movimiento contrario. En la segunda mitad del compás 13 y hasta la primera corchea del compás siguiente, podemos observar la línea melódica descendiendo por grados conjuntos mientras que la 2da voz asciende cromáticamente. Por otra parte, aparece en este ejemplo el recurso del "Tutti". En general cuando Arias utiliza este recurso, el número de voces reales se mantiene (2 voces reales) y sigue el siguiente esquema: guitarra 1 y 3 en 8vas, guitarra 2 realiza una 2da voz y guitarra 4 puede, o bien doblar la guitarra 2 a la 8va, o sumarse a la guitarra 3 en unísono, dependiendo del ámbito melódico del pasaje en cuestión. Pero en este ejemplo, agrega una 3era voz real: recurso poco frecuente en los arreglos de Arias. Las guitarras 1 y 3 se mantienen a la 8va, la guitarra 2 realiza la segunda voz, y la guitarra 4 realiza una tercera voz completando la armonía, que queda momentáneamente por encima de la voz de la guitarra 3 y también de la guitarra 2 a partir de la segunda corchea del compás 14. Se produce lo que denominamos embloqueamiento, con guitarras 1 y 3 como extremos del bloque.

12

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 4

Ejemplo 2

El ejemplo 3 muestra en su primer mitad la utilización de la conducción de voces por movimiento contrario, que aquí se manifiesta de forma notoria intercalando 3eras y 6tas, y que provoca esa ruptura del paralelismo que como se mencionó anteriormente quiebra la monotonía y le da más independencia y riqueza a la 2da voz.

24

Guit. 1

Guit. 2

Ejemplo 3

27

Guit. 1

Guit. 2

En la última corchea del compás 28 comienza una nueva frase en la que aparece nuevamente la utilización del "Tutti". En esta oportunidad el "Tutti" se realiza a 2 voces reales. La guitarra 3 y 4 doblan a la 8va inferior a la guitarra 1, y la guitarra 2 hace una 2da voz en 6tas (compases 29 y 30), luego 3eras, y vuelta las 6tas a partir de la segunda mitad del compás 33 (ejemplo 4).

Un detalle importante de este ejemplo es la manera en que se construyen las voces. En la partitura de editorial este fragmento no coincide exactamente con el arreglo de Aníbal Arias. En el original, el pasaje está escrito para la mano izquierda del piano partiendo de la 3era del acorde de V grado y secuenciando el motivo de 4 corcheas por grados conjuntos ascendentes (partitura editorial todotango.com). En cambio en el arreglo, Arias realiza un cambio de partes en el primer compás (compás 29), haciendo que la melodía principal pase de la guitarra 2 (compás 29) a la guitarra 1 (compás 30). Perfectamente podría haberle asignado esa melodía a la guitarra 1. Otra muestra del gran oficio de arreglador de Arias.

28

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

Ejemplo 4

32

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

Ejemplo 4  
(cont.)

El pasaje que comprende los compases 48 a 52 del manuscrito presenta diferencias con la grabación. En el siguiente ejemplo presentamos la versión corregida con el análisis interválico correspondiente.

48

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 4

Em Em/D F#7/C# F#m7(b5)/C Em/B F#/A# B7/A B7/F# E

Ejemplo 5

Podemos observar el uso del paralelismo, primero en 3eras y luego un largo tramo en 6tas. No es común en los arreglos de Arias que aparezcan tramos tan extensos con el mismo intervalo entre las voces, pero en este pasaje se justifica ya que la atención está puesta en lo que sucede armónicamente, que representa una novedad respecto del original (partitura editorial, todotango.com).



## A la Guardia Nueva

Algunas notas del manuscrito han sido remplazadas/sustituidas por su escritura enarmónica para mayor claridad armónica.

Este arreglo, al igual que el original, no tiene introducción.

En el siguiente ejemplo (ejemplo 6), se presenta el comienzo del tema A, donde se pueden observar dos de los criterios mencionados anteriormente:

- 1) La utilización exclusiva de intervalos de 6ta y 3era para representar la armonía.
- 2) La utilización del movimiento contrario de las voces.

Respecto del primer criterio mencionado, podemos ver que en aquellos pasajes donde el motivo o idea melódica consiste en un arpeggio, la armonización a voces es siempre en 3eras o 6tas. Esta es una singularidad de los arreglos de Aníbal Arias, ya que es más frecuente ver la armonización de un arpeggio siguiendo el contorno melódico. En el compás 1, por ejemplo, la tercer corchea de la guitarra 2 es habitual que armonice con la nota "do", para imitar el contorno melódico de la guitarra 1. De esa manera en la tercer corchea quedaría el intervalo de 5ta justa, que Arias evita sistemáticamente.

El segundo criterio aparece sobre el final del compás 2, y es un recurso bastante utilizado cuando un acorde de dominante resuelve en su acorde objetivo habitual (V - I). En este caso se trata de una dominante secundaria "C7" que resuelve en el acorde "F", IV grado de la tonalidad del tema.

En la transición del tema A al tema B (compases 17 - 18) que presentamos en el ejemplo 7 se puede ver nuevamente el criterio de alternancia entre intervalos de 6tas y 3eras entre la guitarra 1 (melodía) y la guitarra 2, pero en este caso aplicada a una frase cromática. En este pasaje de enlace cromático es interesante observar la construcción de la línea de la guitarra 2, que realiza ese cambio de 6tas a 3eras, para representar mejor la armonía, generar una 2da voz más interesante, y mantener la idea de lo cromático de las voces.

Ejemplo 7

En el ejemplo 8 podemos observar, un caso por cierto curioso, en el cual toda la primera frase del tema B es armonizada por la 2da voz (guitarra 2) únicamente en 6tas. No es habitual en los arreglos de Arias pasajes tan extensos a un mismo intervalo (movimiento paralelo). Pero lo que llama la atención es que quiebra ese paralelismo solamente en la última nota de la frase. Es decir, la última nota de la guitarra 2 de este ejemplo podría haber sido perfectamente un "do", siguiendo de esta forma, el contorno melódico de la guitarra 1. En cambio, elige repetir la nota "mi". Este es otro ejemplo más que claro de la NO utilización de intervalos de 4ta justa o 5ta justa para representar la armonía.

Ejemplo 8

\*\* La frase de este ejemplo (ejemplo 8) se repite más adelante en el compás 30 (ver manuscrito). En el compás 19 la nota "do" (señalada \*\*) aparece con becuadro, pero en la repetición de la frase (compás 31) no, por lo que sería un "do#". En la versión para guitarra sola de Aníbal Arias sucede exactamente lo mismo. Cotejando con la grabación del cuarteto de Arias, el "do" aparece becuadro las dos veces. Cabe mencionar que esa bordadura inferior de la nota "re" (cuarto tiempo del compás 19 y 31) no interfiere a nivel armónico, por lo cual el "do" podría ser natural o sostenido.

Los compases 28 y 29 de la guitarra 2 fueron revisados con la grabación y la versión corregida que se presenta en el ejemplo 9, difiere drásticamente del manuscrito (ver manuscrito).

Podemos observar en este ejemplo otro de los criterios de armonización a voces mencionados anteriormente: el movimiento oblicuo (compás 28 y primer tiempo del 29).

Es un lugar especialmente oportuno para aplicar este criterio, donde la melodía alterna entre la novena bemol (b9) y la fundamental de un acorde de dominante. En este caso D7 (V/V de la tonalidad).

The image shows a musical score for two guitar parts, Guit. 1 and Guit. 2, in a key of B-flat major. The score is divided into two systems. The first system shows measures 27 and 28. Measure 27 has a D7 chord indicated. The second system shows measure 29. A yellow box highlights the interval fa# - mib in measure 29, which is marked with a double asterisk (\*\*).

Ejemplo 9

\*\* Intervalo fa# - mib (7ma dism = 6ta M)

Observación: los compases 26 y 28 presentan la misma idea melódica a distancia de 2da mayor, producto de la utilización de la secuenciación. En el compás 26 las voces van en 6tas paralelas, en cambio en el 28 como ya se mencionó, realizan movimiento oblicuo. De esta manera utilizando dos criterios distintos, rompe con la idea de secuenciación estricta y la hace menos evidente. Otro detalle que evidencia el oficio de arreglador de Arias.



## Romance de barrio

La introducción del tema no está presente en la partitura de editorial (todotango.com). Este es otro ejemplo de la utilización de la secuenciación en la elaboración de introducciones en los arreglos de Aníbal Arias.

La guitarra 1 realiza un motivo de 3 notas ascendentes por grado conjunto secuenciado sobre el acorde de D#dism, que interrumpe en la mitad del compás 3 para hacer un pasaje que desemboca en el tema A en el compás 5. Este motivo y la idea de secuenciación está estrechamente relacionado al tema B que empieza en el compás 37 del manuscrito. En el caso del tema B la secuenciación se da a intervalos de segundas.

La guitarra 2 (2da voz) utiliza la alternancia de dos de los criterios de armonización a voces descriptos anteriormente:

- 1) movimiento contrario
- 2) movimiento paralelo en 3eras

1) Con respecto a este punto, se puede observar en este fragmento (ejemplo 10), la maestría de Arias en la conducción de voces y nuevamente su gran oficio de arreglador. Cuando la línea melódica se mueve por grados conjuntos permite realizar el cambio entre 3era y 6ta de la armonización de la 2da voz, no por salto como sucedía en ejemplos anteriores sino por movimiento contrario cromático. Este recurso es utilizado en ambas direcciones, de 3era a 6ta y de 6ta a 3era. Abriendo o cerrando las voces.

Ejemplo 10

El ejemplo 11 muestra el comienzo del tema A.

La nota de la guitarra 2 señalada "\*" fue sustituida por su enarmónica para mayor claridad armónica. En el manuscrito aparece como si bemol. Por otra parte, la nota señalada "\*" ("la" natural en el manuscrito) no funciona armónicamente en este contexto. No habiendo grabación de este tema por el cuarteto de Aníbal Arias para poder cotejar, se tomó la decisión de cambiar la nota "la" del manuscrito por "la#", ya que el acorde que realiza la guitarra 4 es F#7.

Este ejemplo en el cual las voces se mueven por movimiento paralelo, primero en 3ras (compás 5) y luego en 6tas (compás 6 hasta el final del ejemplo), elementos que ya se trataron anteriormente, presenta la siguiente particularidad: en el compás 5 observamos una línea melódica cromática que empieza en la nota "si" 5ta justa del acorde de Em (tonalidad del tema). Como ya hemos visto, Arias no utiliza para representar el acorde intervalos de 5ta justa o 4ta justa. Por lo cual la única posibilidad para armonizar la 5ta justa del acorde es la 3era ("sol"), ya que la nota "mi" no está disponible según este criterio. Esto le obliga a repetir nota en el segundo tiempo tiempo del compás (guitarra 2).

Ejemplo 11

En el último tiempo del compás 19 y primer tiempo del compás 20 (ejemplo 12), Arias realiza la misma conducción de voces que mostró en la introducción (último tiempo del compás 3 y primer corchea del compás 4) pero por cambio de partes. Ahora es la melodía la que se mueve cromáticamente, mientras que la 2da voz va por grados conjuntos en movimiento contrario.

Ejemplo 12

Llama la atención lo que sucede en la última corchea del compás 48 (ejemplo 13), donde la guitarra 2 perfectamente podría tocar la nota "fa#" para seguir con el paralelismo. En cambio realiza un salto a la nota "si". Rompe el paralelismo solo por esa nota y retoma las 6tas. Otro interesante detalle de la paleta arreglística de Arias.

Ejemplo 13

La nota señalada "\*" (ejemplo 13) en el manuscrito está escrita como "sib", dado que la armonía es C7 (guitarra 4). Por razones de claridad de conducción melódica se optó por escribir su enarmónica "la#".

Otra curiosidad de este ejemplo, es lo que sucede en el pasaje del compás 50 al 51. En el último tiempo del compás 50 se produce entre las voces el intervalo de 5ta disminuída, que en esta oportunidad no realiza su resolución o conducción habitual que es cerrarse por grado conjunto. En su lugar, ambas notas se mueven por salto y movimiento directo (resolución excepcional de la 5ta dism).

Lo interesante es que, producto del salto (mi – si) en la melodía, Arias aprovecha para realizar una segunda voz que funciona como cambio de partes. Es decir, el "mi" de la melodía resuelve en el "re#" de la guitarra 2; y el "la#" de la guitarra 2 resuelve en el "si" de la melodía (guitarra 1). De esta forma el oído interpreta la resolución de esa 5ta disminuída.

En el siguiente ejemplo (ejemplo 14) podemos observar que la frase de enlace anterior a la reexposición del tema A es ligeramente distinta de la frase de la introducción que da entrada al mismo tema (ver ejemplo 10). Perfectamente podría haber repetido la frase, más teniendo en cuenta la distancia temporal que hay entre ellas. En cambio opta por modificar levemente esa frase de enlace.

67

Guit. 1

Guit. 2

Ejemplo 14

### Palabras finales

En el recorrido de este trabajo hemos podido apreciar los criterios generales y las técnicas de armonización a voces (criterios particulares) que hacen al lenguaje de los arreglos para cuarteto de guitarras de Aníbal Arias. El disparador principal ha sido rescatar la figura del maestro Aníbal Arias no solo por el inmenso guitarrista que fue, sino también como el finísimo arreglador que ha sido; fundamentalmente en lo que a conjunto de guitarras se refiere, del cual es gran conocedor.

Tengo la esperanza de haber podido hacer un pequeño aporte para todo aquel que se interese por el lenguaje de Arias, así también como para quien se interese por el mundo de los arreglos.

Pablo Rey, julio 2021