

La utilización del vibráfono en la Orquesta Típica Osvaldo Fresedo durante el período 1935-1948

Guido Ferrante*

Resumen

Este artículo indaga acerca de las motivaciones que llevaron a Osvaldo Fresedo a incorporar el vibráfono como instrumento estable de su orquesta. Para esto se han rastreado las posibles influencias recibidas por el director. Entre las músicas que él mismo pudo conocer en sus viajes a Estados Unidos y las orquestaciones de registros fílmicos y sonoros de Carlos Gardel se encontraron los estímulos principales.

Para el análisis, se han seleccionado los primeros catorce años del vibráfono en la orquesta de Fresedo. Durante este período hubo dos ejecutantes a cargo del instrumento: entre 1935 y 1938, Saly Nisguritz y, entre 1939 y 1948, De Luca. Más allá del cambio de ejecutante, el interés de esta investigación radica en identificar las variantes técnicas que incorporó el instrumento entre las dos etapas. De tal manera, se postula que mientras en la primera etapa el vibráfono desarrolló únicamente una función tímbrica, en la segunda incorporó, además, una función melódica.

Palabras clave: instrumentación, timbre, frase, función melódica.

The Role of the Vibraphone in the Orquesta Típica Osvaldo Fresedo, 1935–1948

Abstract

In this article, I explore the reasons that led Osvaldo Fresedo to incorporate the vibraphone as a permanent instrument of his orchestra. For this purpose, I have traced the conductor's possible musical influences, which were found in the music he became acquainted with during his trips to the United States and the orchestrations of Carlos Gardel's film and sound recordings.

For this article, I have selected the first fourteen years of Fresedo's orchestra in which the vibraphone was included. During this period there were two players in charge of the instrument: from 1935 to 1938, Saly Nisguritz and, from 1939 to 1948, De Luca. Besides the change of performer, the interest of this research lies in identifying the technical variants that the instrument incorporated between these two periods. Thus, I affirm that, while in the first period the vibraphone developed only a timbral function, in a second stage it also incorporated a melodic function.

Keywords: orchestration, timbre, phrase, melody.

* Licenciado en Disciplinas de la Música por la Universidad Alma Mater Studiorum (Bologna, Italia) y maestrando en Musicología por el DAMus, UNA. Participa del proyecto *Antología del Tango Rioplatense* en el INM.

1. Introducción

El presente trabajo es un estudio de caso sobre la utilización del vibráfono en las grabaciones de la Orquesta Típica Osvaldo Fresedo. En primer lugar, se indagó en la identificación de antecedentes en el uso del instrumento, en los contextos nacional e internacional, con la intención de encontrar posibles influencias.

En segundo lugar, a partir del análisis de los temas grabados por la orquesta en el período 1935-1948, durante el cual hubo dos instrumentistas, se reconocieron distintas funciones desarrolladas por el vibráfono. Entre 1935 y 1938 el vibrafonista fue Saly Nisguritz¹ y entre 1939 y 1948,² De Luca.³ De esta manera, surgieron elementos técnicos que permitieron delinear variantes en la ejecución del instrumento entre las dos etapas.

En cuanto al aspecto histórico, fueron tomados como referencia los textos *Historia del tango* de Blas Matamoro (1971) e *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango* de Luis Adolfo Sierra (1976). Ambos autores encuadran a la orquesta de Fresedo en el panorama de la época e ilustran el estilo de la agrupación. De la misma manera, hacen hincapié en las innovaciones del orgánico orquestal experimentadas por el director, dándole particular importancia al vibráfono. Matamoro, en específico, relata acerca de uno de los viajes realizados por Fresedo a Estados Unidos y sugiere una influencia recibida por el ámbito del jazz.

Por su parte, Sierra profundiza en las experiencias sinfónicas que, al igual que De Caro, Fresedo había llevado adelante en la primera mitad de la década del treinta. Si bien en el presente trabajo se postula que la incorporación del vibráfono como instrumento estable de la orquesta de Fresedo se verificó en 1935, este fue utilizado con anterioridad para ocasiones específicas y Sierra hace referencia a una de ellas.

Osvaldo Fresedo y Julio De Caro, referentes de las dos corrientes renovadoras de los estilos orquestales entre 1920 y 1935 (García Brunelli, 2014),

¹ Nombre real: Salomón Nisguritzer.

² Es necesario mencionar una discrepancia que se presenta entre el texto de Zucchi (2001) y el artículo que él mismo escribe en el sitio web Todotango sobre la orquesta de Fresedo (<https://www.todotango.com/historias/cronica/498/Orquesta-Tipica-Osvaldo-Fresedo/>). Mientras en el primero se menciona al vibráfono como componente estable de la orquesta entre 1946 y 1949, en el segundo se lo excluye de la formación activa durante esos años. En este estudio se ha considerado pertinente tomar como referencia el texto editado y publicado. Por otra parte, el año 1949 no fue tenido en cuenta ya que si bien el vibráfono formaba parte de la orquesta, la agrupación no realizó grabaciones durante ese período.

³ No fue posible identificar el nombre de pila.

realizaron experiencias con orquestas sinfónicas: Fresedo en 1932 y De Caro en 1934. En estas orquestaciones especiales el orgánico instrumental estaba conformado por cuerdas, metales, maderas y percusión. Los arreglos, en el caso de Fresedo, fueron encomendados a Alejandro Gutiérrez del Barrio y Sebastián Lombardo (Sierra, 1976).

La orquesta de Fresedo se presentó con una formación de veintisiete músicos en la inauguración del Cine Astor, en 1932 (García Brunelli/ Kohan, 2002). Si bien no hay registros sonoros del concierto para comprobar con exactitud la presencia del vibráfono, Sierra sugiere esta posibilidad al hablar acerca de los instrumentos que incorporaron las orquestas de De Caro y Fresedo luego de estas presentaciones:

La experiencia sirvió además para incorporar algunas de las proposiciones interpretativas formuladas. Julio De Caro reactualizó en 1936 la utilización de instrumentos de viento en la composición de su “orquesta melódica internacional”. Y Osvaldo Fresedo, por su parte, completó el sector de las cuerdas (con el violoncello y la viola), incorporó el vibrafón, algunos accesorios de percusión moderadamente tratados y el arpa como nexo ensamblador de muy agradable sonoridad (Sierra, 1976: 90).

Es necesario destacar que durante la primera mitad de los años treinta, surgieron nuevos conjuntos, como la segunda orquesta de Miguel Caló y las orquestas de Ángel D’Agostino y Juan D’Arienzo. Otras, como la de Canaro, incorporaron mayor cantidad y variedad de instrumentos (Link/ Wendland, 2016: 53).

En cuanto a Fresedo, Horacio Ferrer confirma lo sugerido por Sierra. Según el historiador, la orquesta de Fresedo comenzó a utilizar el vibráfono en 1932 (Ferrer, 1977: T. 2, 1080).

Las únicas dos grabaciones con vibráfono previas a 1935 son el *foxtrot El último rodeo* y el tango *Vida mía* (Emilio y Osvaldo Fresedo).⁴ Fueron grabadas respectivamente en abril y julio de 1934, antes de que Fresedo partiera por tercera vez a Estados Unidos. En la primera canta Roberto Ray y en la segunda Tito

⁴ Esta versión, que no aparece en el sitio web El recodo (en el que se reúnen los registros fonográficos de Fresedo), se encuentra a través del siguiente enlace <https://www.fresedo.de/p/fresedo-en-1934.html>. Es una página con remasterizaciones de las grabaciones de la orquesta de Fresedo. Se agradecen, en particular, las sugerencias de Camilo Gatica, quien colaboró en estas remasterizaciones.

Schipa. En ambos temas el instrumento toca notas aisladas en momentos muy puntuales.

Resulta fundamental tener en cuenta que entre 1934 y 1943 el violinista Mario Perini formó parte de la orquesta de Fresedo y además colaboró en los arreglos. Como comenta el historiador y músico, Oscar Bozzarelli, fue Perini quien introdujo en la orquesta el vibráfono y el arpa, además de ser el responsable de la reincorporación de la batería, que Fresedo había dejado de utilizar (Zucchi, 2001: 1027).

El paso inicial de esta investigación consistió en un intenso trabajo de escucha de todo el material discográfico de la Orquesta Típica Osvaldo Fresedo, comprendido entre 1935 y 1948. En este lapso la orquesta grabó 162 temas. Luego, algunos de ellos fueron seleccionados para un análisis más detallado, con el fin de ilustrar las funciones desarrolladas por el vibráfono. Para el análisis se utilizaron las grabaciones de la orquesta⁵ y, en algunos casos, las partituras originales de los tangos.⁶ Por otra parte, para poder fundamentar la hipótesis inicial, se recurrió a diferentes fuentes secundarias que estudian la relación entre los músicos argentinos de aquella época y el ambiente norteamericano. También fueron considerados diferentes registros sonoros, como los de las películas de Gardel. De esta manera, se trataron de identificar las posibles influencias en el estilo orquestal de Fresedo.

El problema radica en comprender cuál fue el factor preponderante para Fresedo a la hora de incorporar un instrumento ajeno a la tradición tanguística e integrarlo con otros comunes a los cánones de la época. ¿Cuáles fueron los modelos que sirvieron de estímulo para esta novedad? ¿A qué se debe la inclusión del vibráfono como instrumento estable de una orquesta de tango? ¿Qué funciones desarrolló el vibráfono en la orquesta de Fresedo?

La hipótesis en cuestión plantea que Fresedo tomó como fuente de inspiración, para la incorporación del vibráfono, a las bandas de jazz y a las orquestaciones cinematográficas de inicios de los años treinta. Por otra parte, se intentará demostrar que, si bien en un primer momento el vibráfono realizaba funciones ligadas al aspecto tímbrico, en un segundo período su tarea se complejizó al punto que desarrolló, además, una función melódica.

⁵ Prácticamente la totalidad de las piezas grabadas por la Orquesta Osvaldo Fresedo están disponibles en el sitio www.youtube.com.

⁶ Gran parte de las partituras de los tangos tocados por la agrupación de Fresedo se encuentran en el sitio www.todotango.com.

2. El vibráfono en la orquesta de Fresedo y los posibles modelos

2. 1. La influencia estadounidense

Dueño de un estilo inconfundible y refinado, Fresedo lideró distintas formaciones a lo largo de su extensa trayectoria, que se extiende desde 1913 hasta 1980. Los años iniciales estuvieron dedicados a pequeñas formaciones y la primera orquesta que conformó data del año 1918. En aquella ocasión se trató de un quinteto: un bandoneón, dos violines, piano y contrabajo (Zucchi, 2001: 993-994). Sin embargo, el orgánico fue modificado constantemente: en algunos casos se incrementó la cantidad de los violines y en otros, el número de los bandoneones.

Sobre la base del objeto de estudio, el evento fundamental en la historia de la orquesta es la incorporación del vibráfono como instrumento estable. En 1934, Fresedo regresó al país, luego de haber trabajado junto a la Orquesta Sinfónica de Nueva York, cuyo director oficial era Arturo Toscanini. Al año siguiente, incorporó el vibráfono, el arpa y la batería (ibídem: 1027). Este último instrumento había sido utilizado hasta 1935 para ocasiones específicas. De tal manera, resulta un rasgo característico del estilo de Fresedo la inclusión de instrumentos poco comunes a la tradición tanguística. Además del arpa, el vibráfono y la batería, el saxofón, utilizado por primera vez en 1922, rompía también con ese esquema (ibídem: 1004).

La sofisticación que se manifiesta en las ejecuciones de Fresedo no está solamente relacionada con la inclusión de instrumentos de tradición académica como el violonchelo, la viola o el arpa. Como argumenta Matamoro en *La ciudad del tango*, una influencia cabal en el estilo de Fresedo proviene del ámbito del jazz. La sonoridad del vibráfono es justamente un buen ejemplo. El autor define a Fresedo y De Caro como exponentes del “tango de cabaret” (Matamoro, 1971: 106). Sobre el origen de esta influencia, argumenta que fue originariamente bandoneonista en orquestas dirigidas por músicos de la primera generación del cabaré. A raíz de esto explica:

Después de dirigir varios sextetos, viajó a Estados Unidos, a cuyo regreso constituyó la orquesta que, en adelante, ilustraría su modalidad esencial. Allí recibió la influencia formal de la *jazz band* del veinte, en cuanto al volumen del sonido y en cuanto a la corporeidad del timbre. Estas sonoridades macizas traducidas a la instrumentalidad de la orquesta de tango, se adaptaban especialmente para servir a la ceremoniosa diversión del gran cabaret. Era un

sonido suntuoso y refinado, contundente y cuidado en sus detalles. Por su parte, escuchado en otro ámbito, reconstruye imaginativamente el ambiente pleno, abigarrado y casi solemne del cabaret (ibídem: 107).

Antes de 1935, Fresedo había realizado tres viajes a Estados Unidos. El primero fue en 1920: junto a Enrique Delfino y David Roccatagliata fueron contratados por la discográfica Victor. Los tres, junto a Tito Delfino en violín y Alfred Lennartz en chelo, integraron las orquestas típicas Victor y Select para grabar en los estudios de la ciudad de Camden, en el estado de New Jersey (Zucchi, 2001: 997).⁷ Resulta interesante un comentario del mismo Fresedo, según el cual, mientras grababan el tema *Milonguita* el director de orquesta de jazz Paul Whiteman grababa junto a sus músicos, en un estudio contiguo, el *foxtrot Murmurando*⁸ (Ibídem: 998).

El segundo viaje fue en 1930. Luego de una estadía junto a su orquesta en París, en donde se presentó en los cabarés El Garrón, Lido y Ambassadeurs, viajó a Nueva York para regresar más tarde a Argentina. Como argumenta Fresedo, por aquellos años en Estados Unidos estaban causando furor los cantantes de *foxtrots*, que entonaban solamente el estribillo de los temas. Menciona específicamente a Bing Crosby, que realizaba esta función en la orquesta de Paul Whiteman. Si bien en Argentina la grabación más antigua con estribillista es de 1926, cuando Roberto Díaz grabó con la orquesta de Canaro, la orquesta de Fresedo comenzó a incorporar a esta figura luego de su segundo viaje a Estados Unidos (ibídem: 1021-1022).

Finalmente, en 1934, realizó su tercera visita a Estados Unidos, esta vez sin su orquesta. Fue contratado por la National Broadcasting Company para dirigir la Orquesta Sinfónica de Nueva York, cuyo director era Arturo Toscanini (Ferrer, 1977: 441).

Volviendo al relato de Matamoro, se puede precisar que se refiere al tercer viaje ya que, luego de este, el vibráfono y el arpa formarían parte estable de la orquesta durante un largo período. Además, la alusión a la *jazz band* del veinte es relevante para comprender el estilo fresedeano. Durante toda esa década, Nueva York fue la ciudad protagonista en la renovación del jazz. Ya no se trataba de la polifonía improvisada de los orígenes, propia de Nueva Orleans y Chicago, sino

⁷ Es necesario destacar que en el texto de Zucchi se mencionan los nombres de Alberto Infantas Arancibia en el segundo violín y Herman Meyer en el chelo, en lugar de Tito Delfino y Lennartz respectivamente.

⁸ No se han encontrado registros de esa grabación.

de música escrita y con arreglos que denotaban cierta pericia técnica. Las formaciones instrumentales eran verdaderas orquestas con secciones de maderas y metales. De esta época surgieron algunas figuras importantes como el clarinetista Sidney Bechet, el compositor y pianista Duke Ellington, el pianista Fletcher Henderson, y el trompetista y cantante Louis Armstrong, entre otros (Roncaglia, 2006: 133).

En este sentido, Matallana también se refiere al primer viaje a Estados Unidos de Fresedo y de otros músicos como Firpo y Canaro. En el caso de Fresedo argumenta que su estadía fue fructífera ya que le permitió conocer algunas composiciones nuevas de la escena norteamericana e incorporar instrumentos del jazz (Matallana, 2016: 45).

Por último, es necesario mencionar un contacto directo con el ámbito del jazz, aunque se haya verificado en 1956, varios años más tarde de la década de interés. Se trata de la grabación de cuatro temas que la orquesta de Fresedo realizó junto al trompetista Dizzy Gillespie para el sello Orion-Rendez Vous: *Vida mía* (Osvaldo y Emilio Fresedo), *Adiós muchachos* (Sanders/ Vedani), *Preludio nro. 3* (Pansera) y *Capricho de amor* (Pérez Prechi/ Sanguinetti) (Zucchi, 2001: 1035).

Sin embargo, para comprender mejor este panorama, resulta interesante indagar acerca de los albores del vibráfono en la música popular estadounidense. Creado en 1916 por Herman Winterhoff, de la fábrica de instrumentos de percusión Leedy, se popularizó rápidamente a tal punto que para mediados de los años veinte ya formaba parte estable de las orquestas de baile (Blades, 2000). Luego, pasó a utilizarse en el género del jazz, donde se consolidó. Ya en los años treinta aparecieron distintas figuras que se destacaron en la ejecución del vibráfono, entre los que se encuentran el multinstrumentista Adrián Rollini, Red Norvo y Lionel Hampton. Este último fue el primer vibrafonista de renombre. En 1930 grabó por primera vez un solo de este instrumento en el tema *Memories of you*,⁹ en una formación liderada por Louis Armstrong. También comenzó a exhibirse durante aquellos años, en pequeñas formaciones, en los intervalos de los conciertos de la orquesta de Benny Goodman (Roncaglia, 2006: 166). A partir de estos datos resulta muy probable que Fresedo haya conocido en profundidad el instrumento en el viaje de 1934.

De Estados Unidos su uso se extendió a Europa, con París como foco principal. A mediados de la década del treinta se comenzó a implementar en el ámbito académico. El primer compositor en incluir el vibráfono en la orquesta

⁹ El tema se puede escuchar a través del siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=j_2N9xMfZU4.

fue Darius Milhaud en su obra *L'annonce faite à Marie*, de 1933. Un año más tarde, Alban Berg haría lo mismo para la composición de *Lulú*, estrenada en 1937, luego de la muerte de su creador (ídem).

Además, es necesario mencionar la importancia que tuvo el instrumento en los inicios de las animaciones sonoras. En 1925, Sam Warner de la compañía Warner Bros, creó un sistema denominado “Vitaphone”. Se trató de la primera experiencia con películas sonoras: a través de altavoces que reproducían la música, los efectos y los ruidos de las películas, se sustituyeron las orquestas que habitualmente tocaban en las salas de cine. En 1926 las empresas Bell Telephone Laboratories y Western Electric crearon la compañía Vitaphone destinada a grabar los discos con los sonidos que utilizaban las películas (Pérez Vigo, 2015: 80). Las primeras películas con este sistema fueron *Don Juan* (1926) y la célebre *The Jazz Singer* (1927). Algunos años más tarde, en 1933, fue creado el estudio de animación de Warner Bros, que comenzó a producir dos series: *Looney Tunes* y *Merrie Melodies*. Entre los efectos utilizados se destaca el sonido del vibráfono. El principal encargado de su ejecución era Tyree Glenn (ibídem: 82).

2. 2. Los modelos del contexto nacional

En el contexto nacional es fundamental considerar a tres figuras que desarrollaron parte de su actividad acompañando a Carlos Gardel: Juan Cruz Mateo, Alberto Castellanos y Terig Tucci. Los tres incluyeron el vibráfono en sus orquestaciones.

En *La casa es seria*,¹⁰ medimetroraje de 1932 dirigido por Lucien Jaquelux y protagonizado por Gardel y la actriz Imperio Argentina, la orquesta que acompaña al cantante en el tango *Recuerdo malevo* fue dirigida por Mateo. En el largometraje de Louis Gasnier, *Melodía de Arrabal*, también de 1932, la orquesta típica de Mateo acompaña a Gardel en *Melodía de Arrabal* y *Silencio* (Goyena, 2020). No obstante, el dato más relevante surge de una serie de grabaciones que realizó Gardel junto a Mateo en piano y Solsona en violín durante el mismo año en Barcelona (Ferrer, 1977: 474). Entre los temas se encuentra el vals *Sueño de juventud*,¹¹ en donde se aprecia el sonido del vibráfono. Sus participaciones son esporádicas a lo largo del tema, con notas aisladas que anuncian el comienzo y el final de las

¹⁰ El audio del film se encuentra en YouTube. La primera y la segunda parte pueden consultarse respectivamente en <https://www.youtube.com/watch?v=NyO0Cy03Dkw> y <https://www.youtube.com/watch?v=AfLzWu3HpJI>.

¹¹ Grabación disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=F_UOSZeA7xU.

secciones con un particular efecto tímbrico.¹² El momento con mayor presencia del vibráfono se encuentra en el comienzo de la segunda estrofa, cuando, por medio de un breve motivo¹³ acompaña las palabras “Sueño de juventud/ que muere en tu adiós, / tímida remembranza/ que añoraré.”¹⁴

Por su parte, Alberto Castellanos fue el director musical y pianista en las películas *Cuesta abajo* y *El tango en Broadway*, ambas de 1934 y dirigidas por Louis Gasnier. Además, fue el encargado de componer los fondos musicales (Goyena, 2020). La presencia del vibráfono se puede apreciar en *El tango en Broadway*. En una de las últimas escenas, protagonizada por los personajes de Don Indalecio y Celia, se puede identificar el sonido del glockenspiel. En segundo lugar, luego de que Celia dice “mis anteojos” se oye una nota del vibráfono.¹⁵

En cuanto a Terig Tucci, sus colaboraciones con Gardel comenzaron en 1933, año en el que Gardel viajó a Nueva York contratado por la National Broadcasting Company, para exhibirse junto a la orquesta dirigida por el uruguayo Hugo Mariani. El arreglador fue Tucci (ídem). En el largometraje *Cuesta abajo* (1934) la orquesta dirigida por Tucci acompaña a Gardel en los tangos *Cuesta abajo* y *Mi Buenos Aires querido*. En *El tango en Broadway* (1934) la orquesta de Tucci vuelve a estar presente con el foxtrot *Rubias de New York* y en el tango *Golondrinas* (ídem). En 1935 se filman las películas *El día que me quieras* y *Tango Bar*, bajo la dirección de John Reinhardt. En ambas, además de dirigir la orquesta, Tucci se desempeña como director musical. En *El día que me quieras* su orquesta acompaña en los tangos *Sus ojos se cerraron* y *Volver*, en la canción *El día que me quieras* y en la rumba *Sol tropical*; en *Tango Bar*, en los tangos *Por una cabeza* y *Arrabal amargo*, en la jota *Los ojos de mi moza* y en la canción *Lejana tierra mía* (ídem).

En las dos películas dirigidas musicalmente por Tucci hay pasajes en donde toca el vibráfono. En la escena del baile en *El día que me quieras*¹⁶ la orquesta ejecuta un vals. Mientras los violines se encargan de la melodía, el vibráfono toca

¹² En el minuto 00:12 se puede apreciar cómo toca antes de que comience la primera estrofa. Lo mismo sucede en el minuto 00:36, al finalizar la primera estrofa y antes de continuar con la siguiente.

¹³ En la grabación este pasaje comienza en el minuto 00:38.

¹⁴ Se puede acceder a la letra a través del siguiente enlace: <https://www.todotango.com/musica/tema/349/Sueno-de-juventud/>.

¹⁵ Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=sWakUn6OwgE>. El pasaje en cuestión se puede escuchar aproximadamente en el minuto 1:19:00.

¹⁶ Disponible en el minuto 57:27 del siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=x2t9aBLxSyI>

con insistencia sobre el segundo tiempo del compás. En *Tango Bar* el instrumento vuelve a estar presente. En la escena en la barra del bar suena una música de fondo: el vibráfono toca una nota mientras que el personaje de Puccini dialoga con una muchacha explicando en dónde había estado durante esos días.¹⁷ Hacia el final, el vibráfono toca dos veces la misma nota mientras Fuentes, Zerrillo y un hombre discuten por dinero.¹⁸

Lo que surge de este recorrido a través del empleo del vibráfono en grabaciones y películas es que en la mayoría de los casos se trata de registros previos a febrero de 1935, cuando Fresedo incorpora el instrumento a la formación estable de su orquesta. Esto significa que es altamente probable que el director conociera este material y, por ende, que se haya visto influenciado al momento de incorporar el instrumento.

2. 3. Las funciones del vibráfono en la orquesta de Fresedo

Entre 1935 y 1938 las intervenciones del vibráfono en los temas son esporádicas: aporta solitarias notas en determinados pasajes, confiriéndole una atmósfera particular al contexto sonoro. A raíz de esto es necesario detenerse en el concepto de “timbre”, al cual hace alusión Matamoro:

A nivel musical su sistema es esquemático a la vez que complejo: el bajo determina la base rítmica, comentada por el piano; bandoneones y violines, aislados o en bifonía, sostienen las partes melódicas; entre tanto, ciertas secciones adjetivas de la orquesta se consagran exclusivamente a subrayar ciertos momentos del fraseo, modificando el timbre del todo orquestal y rematando la evolución de las frases melódicas con toques de color tímbrico variable: *glissandi* de arpas y de piano, redoble de batería, chasquidos de los platillos, arpeggios del vibráfono. En este sentido, la sonoridad fresediana gana en riqueza a la de la *jazz band* ya que esta cuenta con una mayor variedad de instrumentos de viento. El cabaret porteño personificado da como producto sonoro un timbre sin comparación en la moderna música popular (Matamoro, 1971: 107-108).

Al referirse a este concepto, el autor se enfoca en determinados instrumentos, como el vibráfono, la batería, los platillos y el arpa. Además, destaca el recurso de

¹⁷ Disponible en el minuto 11:17 del siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=aHQ2ksZEa6M>

¹⁸ La escena se inicia en el minuto 47: 17.

los arpeggios del piano como un elemento que enriquece el sonido de la orquesta. Sin embargo, la propiedad del timbre está presente en todos los instrumentos y no solo en algunos. El término “timbre” define la diferencia de color musical entre una nota tocada por distintos instrumentos o cantada por distintas voces (Károlyi, 2000: 21). De esta manera, el timbre es la cualidad del sonido que fundamenta la individualidad de la fuente y la distingue de otras (Riganti/ Farina, 1999: 899).

Por otra parte, Matamoro no se refiere a un período en particular cuando describe el estilo de la orquesta. Si bien habla en particular de los arpeggios del vibráfono, lo cierto es que los recursos de mayor autonomía melódica comenzaron a utilizarse con más frecuencia a partir del 1939.

En cuanto a las funciones desarrolladas por el vibráfono en la orquesta de Fresedo durante el lapso 1935-1938, se ha identificado como predominante la tímbrica, ya que al participar, por lo general, con notas aisladas en momentos específicos de los temas, su objetivo parece ser poner de manifiesto la novedad de la fuente sonora. Si bien en determinados casos toca las mismas notas que los otros instrumentos, su timbre característico queda en evidencia. Así, el “color” representativo del tango, dado por la unión de piano, contrabajo, violines y bandoneones, que suelen tener funciones precisas en las distintas orquestas (Marsili, 2015: 97), se ve modificado con la incorporación del vibráfono. En relación con este aspecto es necesario realizar algunas consideraciones.

Luego de experimentaciones con distintos orgánicos instrumentales, entre los cuales se destacaron el trío de violín, flauta y guitarra, el trío de piano, violín y bandoneón, y distintas variantes de cuartetos, se afirma, hacia finales de la década de 1920, el sexteto típico. A partir de aquí, la formación de dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo, se configura como la base de la orquesta típica.

El choque que se genera entre instrumentos de afinación fija, como el piano y el bandoneón, e instrumentos de afinación libre como las cuerdas, produce una rugosidad en el timbre, que constituye el carácter definitivo del tango (Varchausky, 2015: 185-186). El piano y el bandoneón son instrumentos de afinación fija, que difícilmente puedan estar afinados exactamente a partir de la misma nota. Por otro lado, los violines y el contrabajo, son instrumentos de afinación libre que no tienen una referencia precisa, justamente por la discrepancia entre piano y bandoneones. A esto se le suma que, probablemente, los dos bandoneones no estén afinados de la misma manera entre sí. De tal modo, hay un conjunto en donde conviven tres posibles tipos de afinación diferente. De esta “confusión” original se trata la “invención tímbrica” de la orquesta típica (ídem).

En el caso de la orquesta de Fresedo, el novedoso timbre del vibráfono aporta una variante estilística a este sonido característico.

A lo largo de la década seleccionada para la realización de este trabajo fueron identificados dos períodos, con características diferentes en cuanto a las funciones desarrolladas por el vibráfono. Durante el primero, entre 1935 y 1938, el instrumentista a cargo era Saly Nisguritz, que también tocaba la batería. En la segunda etapa, que se extiende de 1939 a 1948, Nisguritz fue sustituido en ambos instrumentos por De Luca, quien también tocaba la guitarra eléctrica (Zucchi, 2001: 1028). A partir de 1941, De Luca se dedicó por completo a la ejecución del vibráfono, dejando de lado la batería y la guitarra (ibídem: 1029-1031). El recorte temporal se debe a que 1935 fue el año en el cual el vibráfono fue incorporado como instrumento estable de la orquesta y en 1948 finalizó la experiencia de De Luca, segundo vibrafonista de la agrupación. Es necesario aclarar que si bien De Luca se presentó junto a la orquesta durante 1949 en determinadas ocasiones, la agrupación no realizó grabaciones (García Brunelli, 2010: 78). Así las cosas, el objetivo es analizar las diferentes funciones desarrolladas por el instrumento estableciendo una comparación entre las dos etapas. Para poder realizar un análisis musical en profundidad fueron seleccionados dos temas por cada uno de los dos períodos, de los cuales fueron examinados los pasajes de mayor relevancia del vibráfono. Sin embargo, otros temas¹⁹ serán comentados en forma general.

Para tener un panorama completo del uso del vibráfono en la orquesta de Fresedo es necesario mencionar las etapas posteriores al año 1948, en las cuales este instrumento también formó parte estable del orgánico. En la tercera, que se extiende entre 1955 y 1968, el instrumentista fue José Pugliano (Zucchi, 2001: 1034-1038). En líneas generales, el vibráfono cumple una función preponderantemente tímbrica, similar a la época de Nisguritz, con participaciones breves y puntuales. Son pocas las grabaciones en donde se identifica una función melódica.²⁰ En la última etapa, que comprende el año 1979, el músico a cargo fue Mateo Juan Giarruzzo. En esta ocasión, Fresedo, luego de varios años sin dirigir por problemas de salud, vuelve a la actividad para grabar su último disco (Zucchi, 2001: 1039-1040), en el que se mantiene apegado a un uso tímbrico

¹⁹ La discografía de la orquesta de Fresedo está disponible a través del siguiente enlace: <https://www.el-recodo.com/music?S=Oswaldo%20FRESEDO&lang=es>. De la misma manera, las grabaciones se encuentran fácilmente, en su gran mayoría, en YouTube.

²⁰ De esta etapa pueden tomarse como referencia los temas *Por qué* (1955) y *Sollozos* (1957), *Bahía Blanca* (1961), *Mi verdad* (1962), *Soledad* (1963), *Barrio pobre* (1966) y *Frente a dios* (1968), entre otros.

del vibráfono.²¹ En todos los casos el vibrafonista también tocaba la batería, a excepción de Giarruzzo y De Luca en el lapso 1941-1948.

En cuanto al aspecto estructural del análisis, se recurrió a la terminología utilizada por Irma Ruiz y Néstor Ceñal en el marco del proyecto de la *Antología del Tango Rioplatense* (1980). La relevancia de dicho estudio radica en el abordaje de los distintos conceptos relativos a la estructura del tango aplicados al repertorio comprendido entre los orígenes y 1920. Si bien este trabajo se basa en un período posterior, los tangos analizados encuentran, en su mayoría, correspondencia con las categorías planteadas por Ruiz y Ceñal.

Respecto a las secciones que conforman los tangos, los autores destacan la prevalencia de la división en tres partes, en menor medida en dos y raramente en cuatro. En los tangos ejecutados por la orquesta de Fresedo resultó evidente la presencia de dos secciones de dieciséis compases cada una (Ruiz y Ceñal, 1980). A su vez, cada sección está compuesta por una o dos cláusulas. Este término se refiere a un pensamiento musical que comprende una proposición o varias relacionadas entre sí. Entre los distintos tipos de cláusulas están la simple, la doble y la múltiple. La primera está conformada por una sola frase; la segunda, por dos; y la tercera, por tres o más (ídem). La frase, por su parte, presenta dos tipos diferentes: la frase tipo 1, que abarca cuatro compases, y la frase tipo 2, que comprende ocho. Además, cada frase está compuesta por un motivo y su consecuente. Para determinar la presencia de un motivo es necesario tener en cuenta que, como mínimo, debe tener dos acentos (ídem).

En los ejemplos analizados de la orquesta de Fresedo se identificaron, mayormente, secciones con cláusulas múltiples conformadas por cuatro frases del tipo 1 y, en menor medida, cláusulas dobles con frases del tipo 2.

Con relación a los conceptos de orquestación, se recurrió a la terminología utilizada por Julián Peralta en el manual *La orquesta típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango* (2012). En este trabajo se abordan los distintos aspectos de la instrumentación de las texturas del entramado orquestal. Estas texturas pueden ser ejecutadas de diferentes maneras: por todos los instrumentos de la orquesta (*tutti*), por una sección (*solí*), por un instrumento (solo) o por la base rítmica (Peralta, 2012: 143-188).

El *tutti* consiste en la ejecución melódica por parte de todos los instrumentos de la orquesta, al unísono, a voces o con duplicaciones de octava. Están contemplados los casos en los cuales el contrabajo, el piano y el violonchelo se

²¹ Se sugieren como referencias los temas *El entrerriano* (1979), *El espíante* (1979) y *El once (A divertirse)* (1979).

desprenden para realizar la parte rítmica (ibídem: 145). Los *solí* de cuerdas y de bandoneones pueden presentarse, al igual que los *tutti*, en las tres variantes de unísono, a voces o con duplicación de octava (ibídem: 167-172). Por último, el solo consiste en la ejecución melódica por parte de un instrumento. Los solos más frecuentes en el género son los realizados por el violín I, el bandoneón I y el piano. En cuanto a la base rítmica, el contrabajo y el piano, además de desarrollar distintos tipos de acompañamiento, pueden unirse para exponer líneas contrapuntísticas. También se pueden sumar el violonchelo o la mano izquierda del bandoneón o ambas. El piano, por su parte, puede agregarse a las cuerdas o a los bandoneones (ibídem: 173).

Durante la primera etapa el vibráfono desarrolló, principalmente, una función tímbrica: toca esporádicamente, con sutiles intervenciones, que por lo general, contribuyen a generar una atmósfera particular. Se citan algunos ejemplos significativos: en *Pampero* (Bianchi y Fresedo), en el anteúltimo compás de las dos cláusulas de A; en *El once (A divertirse)* (Emilio y Osvaldo Fresedo), en el final de cada cláusula de A; en *Retazo* (Rizzuti y Giordano), en el cierre de la tercera frase de A y en la segunda cláusula de B; en *Recuerdos de bohemia* (Romero y Delfino), durante el estribillo; y en la primera estrofa de *Sollosos* (E. y O. Fresedo).

Resulta apropiado iniciar el análisis con el tango *Arrabal amargo*,²² con música de Carlos Gardel y letra de Alfredo Le Pera, grabado por la orquesta de Fresedo en 1935 y con Roberto Ray como cantor. Por aquel entonces la formación de la orquesta contaba con cuatro bandoneones, tres violines, piano, contrabajo, saxo, batería, vibráfono, arpa, además de cantores que se alternaban (Zucchi, 2001: 1022-1028).

Desde el punto de vista formal este tango está compuesto por dos partes. En la versión de Fresedo el esquema es A – B – A – B – B. La sección A consta de una sola cláusula de dieciséis compases. Se trata de una cláusula múltiple conformada por cuatro frases del tipo 1 (Ruiz/ Ceñal, 1980). Durante esta sección el vibráfono desarrolla un papel complementario. Luego del motivo inicial, que se extiende hasta la mitad del segundo compás, comienza el consecuente de la primera frase. El vibráfono interviene en el pulso inicial del segundo compás tocando un Si,²³ quinta del acorde de tónica.

En la sección B, el vibráfono además de tocar notas aisladas como en A,

²² La partitura está disponible en: <https://www.todotango.com/musica/tema/211/Arrabal-amargo/>. La grabación: <https://www.youtube.com/watch?v=3F8bAdoTcNs>.

²³ El pasaje se puede escuchar a partir del minuto 00:05 de la grabación.

agrega un breve inciso melódico.²⁴ La estructura de esta sección también está compuesta por una única cláusula de cuatro frases del tipo 1. En el compás 30 comienza el consecuente de la tercera frase. A partir del primer tiempo el vibráfono toca el inciso Si-Mi-Do \sharp .²⁵ El contexto armónico es el del acorde de tónica Mi mayor. Lo mismo se verifica en la primera repetición de B, cuando el cantor finaliza el verso “y mis viejas madresevas”.²⁶

En este primer tango resulta evidente que el papel desarrollado por el vibráfono es secundario. Más allá de esto, es posible identificar una función tímbrica ya que interviene en momentos puntuales y crea una atmósfera novedosa y particular.

El segundo tango seleccionado de la etapa de Nisguritz es *Besos brujos*,²⁷ con música de Alfredo Malerba y letra de Rodolfo Sciammarella, grabado por la orquesta de Fresedo en 1937, con Roberto Ray como cantor. Los instrumentos de la orquesta son cuatro bandoneones, cuatro violines, piano, contrabajo, guitarra americana, batería, vibráfono y arpa (Zucchi, 2001: 1027-1029). Este tango de dos secciones sigue el esquema A – B – A – B – B en la versión de Fresedo. En cuanto al aspecto estructural, ambas secciones están compuestas por una cláusula múltiple de cuatro frases del tipo 1.

Las intervenciones más relevantes del vibráfono se identifican luego de la segunda frase de A²⁸ y más adelante, al final de la cuarta frase, antes de pasar a B. En los dos pasajes el aporte es muy sutil dado que ejecuta simplemente una nota. Luego de la segunda frase de A, que ocupa cuatro compases, ejecuta un Sol después de un arpeggio ascendente del piano. A continuación de la cuarta frase de A, ejecuta un Si, que deriva en la sección B. En ambos casos utiliza notas del acorde de Sol mayor, tonalidad de la pieza. Lo mismo vuelve a suceder en la repetición de A.²⁹

En la sección B sucede algo similar: hacia el final de la primera frase de la cláusula, en el compás 19, el Si del vibráfono se integra a la armonía de Sol

²⁴ Según Ruiz y Ceñal se le llama inciso a una fracción mínima perceptible en que se divide la frase. Se trata de un elemento meramente formal que, a diferencia del motivo, no cumple una función estructural.

²⁵ Se puede escuchar a partir del minuto 00:53.

²⁶ Escuchar a partir del minuto 01:55.

²⁷ Se puede acceder a la partitura del tango a través de: <https://www.todotango.com/musica/tema/1796/Besos-brujos/>. La grabación: <https://www.youtube.com/watch?v=-qPH0e75zBI>.

²⁸ La primera aparición del vibráfono se verifica en el minuto 00:17 y la segunda en el minuto 00:31.

²⁹ La reexposición de A está ubicada en el minuto 01:02 de la grabación.

mayor;³⁰ más adelante, en la tercera frase –compases 26 y 27– toca respectivamente un Sol y un Si en los tiempos finales de cada compás; por último, en el comienzo de la última frase –compás 28– toca un Mi a la octava superior sobre el segundo tiempo.³¹

Con la ilustración de estos ejemplos se pudo comprobar la función tímbrica llevada a cabo por el vibráfono en la primera etapa.

El segundo período se caracteriza por una presencia más activa y por el desarrollo de una función melódica por parte del vibráfono. En algunos casos realiza breves fragmentos de escala superponiéndose a los versos del cantante como en *Sin rabia y sin pena* (Rodio y Rubistein), *Te llama mi violín* (Vardaro y Castillo) y *Marcas* (Artola y Bahr); en otros toca frases o escalas acompañado por arpeggios del arpa como en *Vuelves* (Maruja Pacheco Huergo y San Clemente) y *En este rincón amigo* (Grasso y Contursi); en tangos como *No preciso* (Mottolese y Sassone), *Si yo pudiera comprender* (Caló y Rubens) y *En cada puerto un adiós* (Lípesker y Bahr) toca breves motivos desde la sección inicial; y también hace esto último en la parte final, luego del estribillo, en temas como *Fui testigo* (Ortiz y Clauso) y *En un rincón* (Artola y Manzi).

Para el análisis ha sido seleccionado, en primera instancia, el tango *Cuartito azul*,³² con música de Mariano Mores y letra de Mario Battistella. El tema fue grabado por la agrupación de Fresedo en 1939, con Ricardo Ruiz como cantor. En aquel entonces la orquesta estaba conformada por tres bandoneones, cuatro violines, viola, batería, vibráfono, guitarra eléctrica, arpa, piano y contrabajo (Zucchi, 2001: 1028). Las dos secciones del tango siguen el esquema A – B – A – B – B. Desde el punto de vista estructural este tango presenta algunas irregularidades con relación a lo planteado por Ruiz y Ceñal. La sección B, por ejemplo, tiene veinticinco compases en lugar de dieciséis. De todas formas, tanto en A como en B, se puede identificar una aproximación a una disposición en cláusulas múltiples.

Si bien en esta etapa no desaparecen las participaciones esporádicas y puntuales del vibráfono, con una clara función tímbrica, comienzan a verificarse algunos recursos novedosos. Una muestra es el inicio de la sección B: durante la frase del *solí* de bandoneones, el vibráfono se superpone tocando un contracanto. La intervención se divide en una primera frase, entre los compases 18 y 21, y una

³⁰ Se puede escuchar a partir del minuto 00:38.

³¹ Este fragmento comienza en el minuto 00:52.

³² La partitura está disponible en: <https://www.todotango.com/musica/tema/646/Cuartito-azul/>. La grabación: <https://www.youtube.com/watch?v=9S-NLmHkBYo>.

segunda, entre los compases 21 y 24.³³ En el compás 17 comienza la primera frase de los bandoneones. Mientras mantienen el Si,³⁴ el vibráfono inicia su frase cromática Re-Re \sharp -Mi-Re \sharp -Re-Mi-Re \sharp -Re. El mismo procedimiento se repite para la segunda frase de los bandoneones.³⁵ Cuando el vibráfono concluye su frase en el compás 21, los bandoneones tocan la segunda frase. La diferencia es que, en este caso, la nota que mantienen con una ligadura ya no es más el Si, sino el Do. El vibráfono toca la frase Mi-Fa-Fa \sharp -Fa-Mi-Fa \sharp -Fa-Mi.

En cuanto a la orquestación de esta parte, se pueden identificar tres planos distintos. El *solí* de bandoneones al unísono se ocupa de tocar la melodía principal, mientras que el vibráfono solista toca el contracanto cromático, superponiéndose en momentos puntuales a la nota ligada de los bandoneones. El tercer estrato está conformado por la base rítmica de piano, contrabajo, violines y viola, que ejecutan el patrón rítmico .

Así las cosas, se puede comprender una función diferente desarrollada por el vibráfono, con autonomía melódica y a lo largo de varios compases consecutivos, a diferencia del rol complementario que llevaba a cabo en los ejemplos de la etapa anterior.

El segundo tango que se analizará del período de De Luca es *Por qué*,³⁶ con letra de Emilio Fresedo y música de Osvaldo Fresedo, grabada por la orquesta de este último en 1943. El orgánico orquestal consta de tres bandoneones, cuatro violines, piano, violonchelo, contrabajo, vibráfono y arpa; el cantor es Oscar Serpa. Las secciones formales siguen el orden A – B – A – B – A.

En cuanto al aspecto estructural, se verifica algo similar al tango anterior. Hay dos tipos de frases superpuestas (Ruiz y Ceñal, 1980): por un lado una sucesión de frases del tipo 1, que respetan el esquema de una cláusula múltiple y que abarcan los dieciséis compases de A; por el otro, un contracanto irregular con tres frases del tipo 1. Inicialmente, violines, chelo, contrabajo y piano tocan las dos primeras frases. A partir del compás 5,³⁷ violines y bandoneones se encargan del contracanto mientras el resto de los instrumentos continúan con la frase de impronta rítmica.

³³ El primer motivo se escucha a partir del minuto 00:32 y el segundo a partir del 00:40.

³⁴ El Si del bandoneón se puede apreciar en el minuto 00:32 de la grabación.

³⁵ La segunda frase del bandoneón comienza en el minuto 00:38.

³⁶ La partitura para canto y piano está disponible en: <https://www.todotango.com/musica/tema/1591/Por-que/>. La grabación: <https://www.youtube.com/watch?v=DFmQf-KtxqM>.

³⁷ Corresponde al minuto 00:09.

El vibráfono ingresa en el compás 3³⁸ y ejecuta un mismo motivo de dos notas hasta la mitad del compás 5. Integrado a la frase principal tocada por el *tutti*, toca Fa \sharp -Sol \sharp -Fa \sharp -Sol \sharp - Fa \sharp en valores de negra, marcando el ritmo en forma clara. El motivo en cuestión está conformado por el intervalo de segunda mayor Fa \sharp -Sol \sharp con dirección ascendente. De esta manera, parte desde Fa \sharp , la quinta de Si mayor (tonalidad de la pieza), y finaliza en el tiempo fuerte del compás 5, también con la nota Fa \sharp , antes de que comience el contracanto.

Respecto a la orquestación, con su incorporación, el vibráfono engrosa la melodía. Es necesario mencionar que se trata de un *tutti* al unísono con la presencia de piano y contrabajo, mientras que el vibráfono toca a la octava superior.

En la repetición de A el vibráfono vuelve a tocar lo mismo,³⁹ pero una tercera menor hacia el agudo –La-Sol-La-Sol-La– y finaliza antes de que Serpa comience a cantar. En la última ejecución de A, que es instrumental, el vibráfono retoma el motivo en su versión original.⁴⁰

Nuevamente se puede apreciar una función melódica por parte del instrumento. El motivo que ejecuta es simple, pero se integra a la frase del *tutti*. Se trata de una participación activa del vibráfono y no de la ejecución de una nota aislada en un momento específico de la pieza.

3. Conclusiones

A la luz de lo analizado hasta aquí, se puede comprender que, entre el período de Nisguritz y el de De Luca, las funciones del vibráfono cambian de forma contundente. Si en el primero el rol que se le asignaba al instrumento estaba más relacionado al aspecto tímbrico, en el segundo el vibráfono adquiere más independencia y protagonismo en la función melódica, por lo que deja atrás la participación complementaria de los primeros años.

Por otra parte, resulta muy novedosa la inclusión por parte de Fresedo de dicho instrumento dentro de un género como el tango, que desde sus orígenes contó con sonoridades características de instrumentos específicos como el violín, el piano o el bandoneón. Más aún, teniendo en cuenta esta alteración de los cánones tradicionales en cuanto a la instrumentación, resulta fundamental

³⁸ El vibráfono comienza a tocar en el minuto 00:04.

³⁹ Esto se puede escuchar a partir del minuto 01:17.

⁴⁰ Se escucha en el minuto 02:26.

comprender de qué manera se verificó la integración del vibráfono, considerando, además, que no fue un caso extraño en Fresedo ya que hizo algo similar con el uso del arpa o el saxofón.

Además de Fresedo y De caro, como exponentes del género que incorporaron instrumentos ajenos a la tradición tanguística, es necesario mencionar los casos de otras orquestas como las de Canaro y Mores. A principios de la década del treinta, Canaro utilizó pistón y guitarra hawaiana para la realización de solos (Ferrer, 1980: 165). Por su parte, Mariano Mores incorporó en su Sexteto Rítmico Moderno, durante los años sesenta, instrumentos como la guitarra eléctrica, el órgano, la batería, el bajo, además de percusiones (García Brunelli, 2010: 104).

A partir del rastreo de antecedentes en el contexto nacional e internacional, fueron identificados la música jazz de inicios del treinta y los registros sonoros y filmicos de Gardel como posibles influencias para la incorporación del vibráfono a la orquesta.

De todas formas, lo argumentado hasta aquí no pretende ser concluyente. La intención es la de poder realizar este tipo de investigación considerando toda la trayectoria de la Orquesta Típica Osvaldo Fresedo. Una vez que esto se logre, se podría extender la mirada analítica sobre otros instrumentos como el arpa o el saxofón. Esto comportaría una labor de suma utilidad para comprender a fondo la estética de una personalidad ilustre del tango como es Osvaldo Fresedo.

Bibliografía

- Blades, James. 2001. "Vibraphone". En *Grove Music Online*.
- Ferrer, Horacio. 1980. *El libro del tango: crónica y diccionario*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- García Brunelli, Omar. 2010. *Discografía básica del tango. Su historia a través de las grabaciones (1905-2010)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- 2014. "La era de los sextetos". En *Antología del tango Rioplatense*, volumen 2. Selección sonora, compilado por Héctor Goyena, 9-11. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- García Brunelli, Omar y Kohan, Pablo. 2002. "Fresedo". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 260-263. Madrid: SGAE.
- Goyena, Héctor. 2020. "Carlos Gardel, astro cinematográfico". En *El Mudo del tango. Ocho estudios sobre Carlos Gardel*, compilado por Omar García Brunelli,

- 77-95. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y Departamento de Artes Sonoras y Musicales de la Universidad Nacional de las Artes.
- Károlyi, Ottó. 2000. *La grammatica della musica. La teoria, le forme e gli strumenti musicali*. Traducción al italiano de Giorgio Pestelli. Turín: Giulio Einaudi.
- Link, Kacey y Wendland, Kristin. 2016. *Tracing tangueros. Argentine Tango Instrumental Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Marsili, Andrea. 2015. *Los códigos del tango*. Córdoba: Editorial Abrazos.
- Matamoro, Blas. 1971. *Historia del tango*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Matallana, Andrea. 2016. “Los viajeros del tango: anclados en New York”. *Boletín del Posgrado en Historia* 8: 41-49.
- Peralta, Julián. 2012. *La Orquesta Típica*. Buenos Aires: Editorial de Puerto.
- Pérez Vigo, Rafael. 2015. *El vibráfono en el jazz: el vibráfono jazzístico en España*. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- Riganti, Alberto y Farina, Giulia. 1999. “Vibrafono”. En *La enciclopedia della Musica*, 513-514. Milán: Garzanti libri.
- 1999. “Timbro”. En *La enciclopedia della Musica*, 899-900. Milán: Garzanti libri.
- Roncaglia, Gian Carlo. 2006. *Il jazz e il suo mando*. Torino: Giulio Einaudi.
- Ruiz, Irma y Ceñal, Néstor. 1980. “La estructura del tango”. En *Antología del Tango rioplatense, vol. 1, desde sus orígenes hasta 1920*, compilado por Jorge Novati, 77-121. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Sierra, Luis Adolfo. 1976. *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango*. Buenos Aires: A. Peña Lillo.
- Varchausky, Nicolás. 2015. “El ruido original del tango: viaje al centro de la orquesta típica.” *Revista Argentina de Musicología* 15-16, 181-190.
- Zucchi, Oscar. 2001. *El tango, el bandoneón y sus intérpretes. Generación 1910 (Primera parte)*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.

Fuentes musicales

- Orquesta Típica Osvaldo Fresedo. 1935. *Pampero* [Online]. Buenos Aires: Victor. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=BHILoxDg3D4> (último acceso 12-06-2021).

- . 1935. *El once (A divertirse)* [Online]. Buenos Aires: Victor. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=4HKSSAkNgjQ> (último acceso 13-6-2021).
- . 1935. *Retazo* [Online]. Buenos Aires: Victor. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=h3i_PYQdJuA (último acceso 13-6-2021).
- . 1935. *Recuerdos de bohemia* [Online]. Buenos Aires: Victor. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=0gKSzaNSR-Q> (último acceso 13-6-2021).
- . 1937. *Sollozos* [Online]. Buenos Aires: Victor. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8pgM06IGn-c> (último acceso 13-6-2021).
- . 1935. *Arrabal amargo* [Online]. Buenos Aires: Victor. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=3F8bAdoTcNs> (último acceso 13-6-2021).
- . 1937. *Besos brujos* [Online]. Buenos Aires: Victor. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=-qPH0e75zBI> (último acceso 13-6-2021).
- . 1942. *Sin rabia y sin pena* [Online]. Buenos Aires: Victor. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=mv3kKBbqHNk> (último acceso 13-6-2021).
- . 1942. *Te llama mi violín* [Online]. Buenos Aires: Victor. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=aj7FZGzN7zk> (último acceso 13-6-2021).
- . 1941. *Marcas* [Online]. Buenos Aires: Victor. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=5rKcDG3MY5U> (último acceso 13-6-2021).
- . 1939. *Vuelves* [Online]. Buenos Aires: Victor. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=nm9pi8WMqy8> (último acceso 13-6-2021).
- . 1941. *En este rincón amigo* [Online]. Buenos Aires: Victor. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2z5FLfrhD64> (último acceso 13-6-2021).
- . 1941. *No preciso* [Online]. Buenos Aires: Victor. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=3_hoAsO0nbU (último acceso 13-6-2021).
- . 1944. *Si yo pudiera comprender* [Online]. Buenos Aires: Victor. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=CRi00WqzNu8> (último acceso 13-6-2021).
- . 1944. *En cada puerto un adiós* [Online]. Buenos Aires: Victor. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=IcacvxBqZA> (último acceso 13-6-2021).
- . 1943. *Fui testigo* [Online]. Buenos Aires: Victor. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Xvcy9KQdBXI> (último acceso 13-6-2021).

- Orquesta Típica Osvaldo Fresedo. 1944. *En un rincón* [Online]. Buenos Aires: Victor. Disponible en [https:// www.youtube.com/watch?v=06f9dfixhhc](https://www.youtube.com/watch?v=06f9dfixhhc) (último acceso 13-6-2021).
- . 1939. *Cuartito azul* [Online]. Buenos Aires: Victor. Disponible en [https:// www.youtube.com/watch?v=9S-NLmHkBYo](https://www.youtube.com/watch?v=9S-NLmHkBYo) (último acceso 13-6-2021).
- . 1943. *Por qué* [Online]. Buenos Aires: Victor. Disponible en [https:// www.youtube.com/watch?v=DFmQf-KtxqM](https://www.youtube.com/watch?v=DFmQf-KtxqM) (último acceso 13-6-2021).