



Un disco que sigue girando: Osvaldo Fresedo y su orquesta típica en los años sesenta

A record that keeps turning: Osvaldo Fresedo's orquesta típica during the 1960's

Guido Ferrante

Instituto Nacional de Antropología,

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires ICA, FFyL, UBA

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET

<https://orcid.org/my-orcid?orcid=0009-0009-4311-8555>

ferranteguido@hotmail.com

Recibido: 31/10/2025

Aceptado: 29/ 4/2026

Resumen: Este artículo ofrece un estudio de caso sobre la orquesta típica de Osvaldo Fresedo durante la década de 1960, en el contexto de la ciudad de Buenos Aires. Forma parte de una investigación de largo aliento sobre la trayectoria de Fresedo en sus facetas de director y compositor, entre los años 1920 y 1980. A pesar de ser una de las figuras más relevantes de la historia del tango argentino, su producción no ha sido abordada de manera exhaustiva desde los estudios musicológicos. El objetivo que plantea este artículo es comprobar la vigencia del estilo de Fresedo como director durante los años sesenta. Para esto, se consideraron nueve tangos instrumentales grabados por la orquesta en este período: ocho se analizaron en forma genérica y uno en forma específica, con la finalidad de identificar elementos comunes a las distintas épocas de la orquesta y otros, en cambio, característicos de la década de interés. Para el análisis, se utilizaron como referencia los parámetros de la fragmentación melódica, las texturas contrapuntísticas, los modelos de acompañamiento y el fraseo¹.
Palabras clave: orquesta típica, Osvaldo Fresedo, estilo, arreglo, grabación.

Abstract: In this paper, I examine the Osvaldo Fresedo's *orquesta típica* during the sixties in Buenos Aires city. This study is part of a larger project about Fresedo's career between 1920 and 1980 as a conductor and composer. Fresedo is one of the most important leading figures in the history of Argentinean tango. However, his production hasn't been addressed in a thorough way from musicology studies. My goal is to find out the validation of Fresedo's style as a conductor during the sixties. For this article, I selected nine instrumental tangos recorded by the orchestra in this period: I analyzed eight tangos from a general perspective and one specifically to identify common elements in the different times of the orchestra and others, instead, particular to the sixties. I considered four aspects: the fragmentation of the melody, the contrapuntal textures, the accompaniment types and the *fraseo*.

Keywords: *orquesta típica*, Osvaldo Fresedo, style, arrangement, recording.

1



Los contenidos de este artículo están bajo la licencia de Creative Commons Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual 4.0 Internacional.

Una de las épocas más características de la tradición tanguera es la del período 1920-1935, fase de auge del sexteto típico, conformado por dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo. Si bien en la historiografía del tango quedó establecido el año 1920 como inicio de esta etapa, es necesario destacar un periodo de transición que se llevó a cabo, a grandes rasgos, entre 1917 y 1924. Como argumenta García Brunelli, entre las novedades que surgieron por aquellos años, sobresalen la presencia de instrumentistas con estudios formales, el mayor uso de arreglos instrumentales y la aparición de nuevos estilos interpretativos (2014: 9)².

En la etapa anterior, que se suele ubicar entre los orígenes y 1920, significó un punto de inflexión el éxito alcanzado por la orquesta de Vicente Greco, la cual contaba con bandoneón, flauta, guitarra y violín (Ferrer 1980: 522). En 1911, con la denominación de “Orquesta Típica Criolla” por parte de Greco se inaugura una corriente de orquestas que se dedican exclusivamente a la ejecución de tangos. Más tarde esta denominación genérica se modificaría por el de “Orquesta Típica” (Sierra 1976: 39). Respecto al orgánico instrumental, la inclusión del piano en la orquesta de Roberto Firpo en 1913 y la posterior desaparición de guitarra y flauta significaron eventos fundamentales para la conformación de la base orquestal. Luego, con la sistematización del uso del contrabajo por Francisco Canaro en 1917, además de la paulatina inclusión de segundas voces de violín y bandoneón, se consolida la formación del sexteto (Ferrer 1980: 770), conformado por dos violines, dos bandoneones, piano y contrabajo.

Distintas orquestas exitosas durante la década de 1910, como las de Firpo, Canaro y Juan Maglio “Pacho”, siguieron, durante principios de los años veinte, una línea estilística simple caracterizada por una marcación rítmica constante, denominada corriente “tradicionalista” (García Brunelli 2014: 9). La regularidad rítmica consistía en la acentuación de los cuatro tiempos de corchea, que es en el género la forma más sencilla de acompañamiento marcato. Además de la corriente tradicionalista surgieron en los primeros años de la década dos corrientes renovadoras. Una de ellas tuvo como exponentes principales a Carlos Vicente Geroni Flores, Juan Carlos Cobián y Osvaldo Fresedo. A partir del estilo de este último se desprende la línea fresedeana, que se basa en un sobrio fraseo melódico con poco uso del rubato, el protagonismo de las cuerdas dispuestas a voces dentro del *tutti* orquestal, variedad en las dinámicas e intensidades y alternancias en los modelos de acompañamiento rítmico-armónico. Con características diferentes a la línea fresedeana, surge a partir de 1923, con la orquesta de Julio De Caro otra corriente estilística renovadora que hace un uso más complejo del rubato, alterna participaciones solistas al *tutti* (García Brunelli 2014: 9), además de una concepción más flexible en el manejo de los *tempi*. Esta configuración presentada por García Brunelli entre 1920 y 1935 encuentra continuidad en el panorama planteado por Horacio Ferrer, que ilustra el cuadro estilístico de las orquestas típicas desde la década de 1920 hasta finales de los cincuenta (1998: 216-217).

Sin embargo, el tango en los sesenta resulta un área poco estudiada desde los estudios musicológicos. El aporte más relevante fue realizado por Omar García Brunelli y Laureano Fernández en el artículo “Tango (I)” del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. La quinta sección está dedicada al tango desde 1955 en adelante. En

² Este artículo forma parte de una investigación de largo aliento, en el marco de mi proyecto de doctorado donde mi intención es extender este enfoque sobre la figura de Fresedo a su entera producción como director y, además, como compositor.

cuanto a las orquestas típicas, los autores delinear un panorama general de la situación (2002: tomo 10, 149-150).

Por otro lado, la mirada de Blas Matamoro en *La ciudad del tango* (1969) está orientada hacia el aspecto social y no profundiza en apreciaciones técnicas. Allí plantea algunas cuestiones relevantes como el surgimiento del rock y el *boom* del folklore: la audiencia juvenil se vio seducida por el nuevo género y la clase media se acercó a los conjuntos de folklore que llegaron a la ciudad para difundir su música. Este escenario contribuyó a la merma sufrida por el tango en aquellos años.

García Brunelli, en la misma línea que Matamoro, ilustra el contexto de crisis atravesado por el tango en dicho período. Entre las causas más relevantes destaca el *boom* del folklore, el surgimiento del rock nacional y, en menor medida, la difusión de géneros como el jazz y la bossa nova (2012). Por su parte, Luis Adolfo Sierra aborda el tango instrumental (1976) durante los primeros años de la década de 1960. El autor divide las corrientes en vanguardista, tradicionalista e intermedia. La visión del autor resulta fragmentaria ya que no abarca la totalidad de los conjuntos activos en el período. En este sentido, resulta pertinente abordar en profundidad la actividad de Fresedo durante esta década, estudiada en forma parcial desde la musicología.

Made in Orquesta Típica Osvaldo Fresedo

La orquesta de Fresedo ostenta la mayor cantidad de años de trayectoria en la historia del tango, considerando su debut discográfico en 1922 y sus últimas grabaciones en 1980, ya sin su líder al frente³. Además de su extensa producción fonográfica, la cual alcanza aproximadamente los 1250 registros, logró en el transcurso de las décadas forjar un estilo bien reconocible a la escucha y respaldado por otros exponentes de renombre, estudiosos y el público del tango en general. Sin embargo, resulta llamativo que desde los estudios musicológicos su figura no haya sido abordada de manera exhaustiva. Entre los estudiosos que profundizaron en sus facetas de director y compositor destaco a García Brunelli (2010, 2014), Pablo Kohan junto a García Brunelli (2002) y Ferrante (2021, 2023, 2025). Andrea Matallana, por su parte, detalla algunas cuestiones estilísticas generales, pero sin ahondar en el aspecto musical (2016). Hay otros trabajos de índole no académica, útiles para una mirada panorámica, como los de Sierra (1976, 1977), Nicolás Lefcovich (1989), Ferrer (1980), Enrique Haba (1984), Michael Lavocah (2024) e Ignacio Varchausky (2016⁴, 2025⁵). Hago una mención especial para el proyecto integral Fresedo Project, llevado a cabo por distintos estudiosos y coleccionistas, que incluye una completa discografía sobre la producción de nuestro protagonista⁶.

Considerando la escasez de estudios académicos sobre la producción de la orquesta de Fresedo mi objetivo es comprender cómo se desarrolló su actividad durante los sesenta, a

³ A causa de los problemas de salud que padecía Fresedo, en las últimas grabaciones del conjunto, en 1980, la orquesta estuvo bajo la dirección del bandoneonista y arreglador Roberto Pansera (Zucchi 2001: 1040-1041).

⁴ Clase *Fresedo–Estilos fundamentales del Tango 2*, disponible en el link <https://www.youtube.com/watch?v=htSHW5naYjs&t=3444s>.

⁵ Clase *Las 3 claves: el piano en Fresedo*, disponible en el link <https://www.youtube.com/watch?v=tK0Y5yws2vs>.

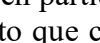
⁶ Se puede acceder a la discografía desde el link <https://tangodiscography.blogspot.com/2023/04/osvaldo-fresedo-discography.html>.

partir de elementos constantes en su estilo y cambios que experimenta. Resulta fundamental poder ubicar estilísticamente a Fresedo en el panorama de la época a la par de otros directores que sí fueron estudiados con mayor frecuencia desde la musicología.

Preámbulo: de 1920 a 1950

Para delinear el estilo de Fresedo haré un breve recorrido a través de los tangos grabados por el conjunto entre las décadas de 1920 y 1950. Más allá de cambios y ajustes lógicos que la orquesta llevó a cabo es posible identificar algunos lineamientos representativos del estilo de Fresedo. Entre los rasgos característicos se encuentran el equilibrio sonoro de la amalgama orquestal con poca presencia de solos (García Brunelli 2010), la variedad en los acompañamientos rítmico-armónicos, el dúctil manejo de las intensidades y las articulaciones entre *staccati* y *legati*, y la claridad en el discurso melódico por medio del *tutti* o *solí* de cuerdas, generalmente dispuestos a voces. Este recorrido resulta de gran relevancia para comprender a nuestro protagonista como una figura en constante diálogo con distintas variables de época como pueden ser la industria discográfica, los géneros musicales, los instrumentos, los estilos y la recepción del público.

En cuanto al análisis, consideré como parámetros de referencia los modelos de acompañamiento, la fragmentación melódica, las texturas contrapuntísticas y el fraseo, ilustrados por Julián Peralta en su manual de orquestación (2012).

Entre los tipos de acompañamiento tenemos *marcato*, *síncopa*, y *blancas*. El más típico es el *marcato*, que se divide en dos tipologías: el *marcato* en cuatro, que consiste en una acentuación regular de los cuatro pulsos, y el *marcato* en dos, en donde se acentúan los pulsos 1 y 3. En la *síncopa*, la regularidad se ve alterada por un acento que no cae sobre el pulso: . A partir de la acentuación se producen distintos tipos de *síncopa*. Nos referiremos en particular a la *síncopa* a tierra, mayormente utilizada por Fresedo, producida por un acento que cae sobre la primera corchea del compás: . El patrón de *blancas* consiste en notas o acordes que se mantienen durante dos tiempos por cada compás.

El segundo parámetro está relacionado con las alternancias entre las distintas secciones instrumentales, la incorporación de texturas contrapuntísticas y las variantes en la articulación dentro de un determinado fragmento. Se trata de un aspecto fundamental del arreglo tanguístico: definir de qué manera se formularán los distintos componentes estructurales –sección, frase, semifrase, motivo– entre *solí*, *tutti* y contrapuntos. Peralta propone para el análisis los gráficos de fragmentación, en donde se ilustran las distintas variables de ejecución. El parámetro de las texturas contrapuntísticas se refiere a la superposición de dos o más líneas melódicas. El tipo de contrapunto más frecuente en los registros de Fresedo consiste en la presencia de una melodía principal y un contracanto o melodía secundaria.

El término “fraseo Peralta” hace referencia a la reformulación de la melodía como un recurso para lograr mayor expresividad en su ejecución. Si bien hay distintas maneras de realizarlo, tomo como referencia general el denominado fraseo básico que consiste en alargar, dentro de un grupo de cuatro corcheas, la primera y la segunda. Sobre este aspecto consideré algunos estudios de la serie de métodos de tango instrumental de la editorial Tango Sin Fin, dirigida por Paulina Fain (Gallo 2017; Possetti 2018; Wolff 2018; Varchausky 2018). Los autores diferencian entre un tipo de fraseo básico, que respeta los pulsos 1 y 3 del compás, y otro, denominado extendido, en donde no se respetan los tiempos fuertes como puntos de arribo, dándole mayor libertad al intérprete.

En cuanto al aspecto estructural, recurrí a la terminología utilizada por Irma Ruiz y Néstor Ceñal en la *Antología del Tango Rioplatense* (1980). Resultan fundamentales los distintos conceptos relativos a la estructura del tango aplicados al repertorio comprendido entre los orígenes y 1920. Si bien los tangos seleccionados para mi trabajo fueron compuestos entre 1900 y 1935, la mayoría de los posteriores a 1920 también encuentran correspondencia con las categorías planteadas por Ruiz y Ceñal (1980: 75-121). Según los autores, el tango se divide en tres partes, en menor medida en dos y, raramente, en cuatro. 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 que se relacionan. Entre los distintos tipos de cláusula 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. La frase presenta dos tipos diferentes: la frase tipo 1, de cuatro compases, y la frase tipo 2, de ocho. Además, cada frase está compuesta por un motivo y su consecuente. Según Ruiz y Ceñal un motivo consta, como mínimo, de dos acentos (1980: 78).

La orquesta de Fresedo en la década de 1920 contaba con dos violines, dos bandoneones, piano y contrabajo. A esta planta estable se le agregaban, en determinadas ocasiones, un integrante más a las filas de violines y bandoneones, además de la particular presencia de saxofón y batería (Zucchi 2001: 1004-1016), instrumentos atípicos en el ámbito del tango. Según el mismo Fresedo, la incorporación del saxofón barítono en momentos puntuales durante 1922 tenía el objetivo de doblar el contrabajo para suplir las precariedades del sistema de grabación acústico de la época (Zucchi 2001: 1047) —en Argentina se comenzaría a grabar con sistema eléctrico en 1926⁷—. Indagando en las grabaciones de este período es difícil inclusive percibir la sonoridad del saxofón, a excepción del registro “7 pelos” (Fresedo)⁸. No obstante las razones esbozadas por Fresedo, en este caso el saxofón pareciera excederse de la función de sostén al contrabajo al incursionar en un fraseo melódico un tanto más audaz de lo esperado. Además del saxofón, el director incluye otros instrumentos de viento. En los tangos “Aromas” (Fresedo) e “Ingrata” (Rizzuti) observamos el uso de sonoridades macizas de trompetas y trombones, y fraseos jazzísticos del clarinete (Ferrante 2025). En cuanto a la batería, más allá de su supuesta presencia en la planta estable del conjunto durante la década de 1920 no he relevado registros en donde podamos certificar su participación.

Para intentar comprender la inclusión de estos timbres novedosos para el tango en aquella época es necesario remontarse a 1920, cuando Fresedo viajó a Estados Unidos junto al pianista Enrique Delfino y al violinista Tito Roccatagliata, contratados por la discográfica Victor para grabar en los estudios de Camden en Nueva Jersey. A este orgánico se agregaron un segundo violín y un violonchelo para la grabación de 54 registros bajo la etiqueta Orquesta Típica Select. La intención de la Victor era competir con Odeon, que estaba liderando las ventas en el mercado discográfico argentino, teniendo como exponentes principales del tango a Roberto Firpo y Francisco Canaro (Groppa 2004). Fresedo le comentó a Oscar Zucchi que durante las sesiones de grabación en Camden que en el estudio contiguo estaba Paul Whiteman, referencia del jazz orquestal estadounidense (Zucchi 2001: 998). En la serie documental del Canal Volver sobre las orquestas típicas de tango el bandoneonista Alberto Di Paulo afirma que Fresedo había quedado fascinado con la orquesta de Whiteman (Berti

⁷ Agradezco a Camilo Gatica por las precisiones sobre este tema.

⁸ Disponible en el link <https://www.youtube.com/watch?v=V0G55YAswsl>.

1994), testimonio que refuerza la hipótesis de un influjo del músico sobre Fresedo. Nuestro protagonista volvería a Estados Unidos, en 1929, para una serie de conciertos, luego de una gira por algunas ciudades europeas.

En las grabaciones de los años veinte, además del recurrente acompañamiento *marcato*, Fresedo introduce variantes como arrastre⁹, síncope a tierra y frecuentes cortes en la línea rítmica. En la conducción melódica predomina el *tutti*, con las cuerdas dispuestas a voces. Entre los registros de esta década destaco “Meco” (Francia)¹⁰. En la formulación del *tutti*, que alterna entre intensidades, sobresalen las cuerdas con una disposición a voces.

Durante la década siguiente la orquesta experimentó distintas variantes en su formación. En 1936, estaba compuesta por cuatro bandoneones, cuatro violines, piano, contrabajo, guitarra americana¹¹, batería, vibráfono, arpa y voz (Zucchi 2001: 1027-1028). Si bien en este periodo hay una continuidad con la etapa anterior identifico algunas novedades. En primer lugar, hay una mayor autonomía en la sección de los bandoneones. En “Tigre viejo” (Grupillo) el bandoneón solista toca un contracanto mientras el *solí* de violines realiza un *pizzicato*¹². A la inversa sucede en “Arrabalero” (O. Fresedo-Calvo), en donde a la melodía de los bandoneones se superpone el contracanto de los violines¹³.

El renovado sonido de la orquesta durante los años treinta está relacionado, en buena medida, con la ampliación del orgánico instrumental. Fresedo, al igual que De Caro, realizó una experiencia “sinfónica”, con la inclusión de cuerdas, metales, maderas y percusión con una orquesta de veintisiete músicos para la inauguración del cine Astor en 1932¹⁴ (García Brunelli-Kohan 2002: t. 5, 260-263), con Alejandro Gutiérrez del Barrio y Sebastián Lombardo como orquestadores (Sierra 1976: 89-91). Más allá de esta situación puntual, quien ocupó un rol fundamental en estos años fue el violinista y arreglador Mario Perini, activo entre 1934 y 1943 en la orquesta: introdujo vibráfono y arpa, y reincorporó, además, la batería, que Fresedo había dejado de utilizar (Zucchi 2001: 27). En el tango “Cuartito azul” (Mores), podemos apreciar cómo se integran a la orquesta el arpa, a través de rápidos arpeggios, y el vibráfono, con breves incisos melódicos¹⁵.

Es factible que las experiencias con gran orquesta, la incorporación de instrumentos como batería y vibráfono, y la presencia de géneros exógenos al tango en su repertorio, como shimmy y foxtrot, tengan relación con las experiencias de Fresedo en el extranjero. En el caso de viola y violonchelo, frecuentes en la orquesta desde finales de 1939, posiblemente se trate de una cercanía con el ámbito académico, favorecido por Perini, de orientación clásica. Estos aspectos encuentran relación con la visión de apertura que tenía Fresedo sobre la

⁹ Por lo general, sobre el primer tiempo del compás.

¹⁰ La grabación se puede escuchar en https://www.youtube.com/watch?v=fSq_1H6Xc3M.

¹¹ Según Julián Graciano la nomenclatura “guitarra americana” en Argentina se refiere a la guitarra eléctrica (2024: 112-129). Sin embargo, lo que podemos escuchar en las grabaciones de la orquesta de Fresedo no parece ser una guitarra eléctrica, sino algo más parecido a una electroacústica sin amplificación. Como comenta Camilo Gatica la nomenclatura “guitarra americana” se refiere, también, a una guitarra de cuerpo chico con cuerdas de metal, justificado por imágenes de la época. Sugiero la escucha del foxtrot “Dulce Susana” (1937) para apreciar el sonido de la guitarra en cuestión (<https://www.youtube.com/watch?v=Z53UiWkLkoI&t=175s>).

¹² Se puede escuchar el ejemplo a partir del minuto 1.01 del link <https://www.youtube.com/watch?v=RmipABjcDp8>.

¹³ Se puede escuchar a partir del minuto 0.16 del link https://www.youtube.com/watch?v=-UXVH9O_jeM.

¹⁴ No contamos con grabaciones de esta presentación.

¹⁵ Registro disponible en el link <https://www.youtube.com/watch?v=nDpJNAa6ujs&t=35s>.

música foránea. Como explica Andrea Matallana, Fresedo, a diferencia de varios colegas que rechazaban la música extranjera, tenía una postura novedosa al considerar al jazz más avanzado en armonización e instrumentación (2016: 144-145).

La crisis económica mundial, producto de la caída de la bolsa de Wall Street en 1929, afectó profundamente al tango, que experimentó una merma en su consumo y en su producción, dificultando la subsistencia de buena parte de las orquestas activas. El quiebre se ubica en 1935 con el *boom*ailable impulsado por la orquesta de Juan D'Arienzo, que con su ímpetu rítmico fue fundamental para la recuperación del tango en la transición de la Guardia Nueva (1920-1935) a la Época de oro (1935-1955). Con el baile en un lugar central, el aspecto sonoro también adquiere importancia en los conjuntos de la época. Alrededor de 1940 asistimos a una sistematización del arreglo en las orquestas típicas. Dos figuras destacadas en esta función y que colaboraron con la orquesta de Fresedo fueron Héctor María Artola y Argentino Galván (Sierra 1976: 94-95).

A mediados de esta década la orquesta de Fresedo contaba con tres bandoneones, cuatro violines, piano, violonchelo, contrabajo, vibráfono, arpa y voz (Zucchi 2001: 1029-1033). Uno de los rasgos significativos de la sonoridad de la orquesta radica en la plasticidad en el uso de las intensidades por parte del *tutti*. En la sección B de "Rodríguez Peña" (Greco)¹⁶ el *tutti* toca, mayoritariamente, en *piano*, mientras que hacia el final de la cláusula pasa al *forte*. La presencia de la batería es constante, con la ejecución del redoblante para sostener la formulación de la frase y los platillos para la conclusión de cláusulas y secciones –retomaré este aspecto más adelante–.

En la década de 1950, la orquesta tenía tres bandoneones, cuatro violines, piano, violonchelo, contrabajo y el agregado, en determinados casos, de arpa, vibráfono, batería y percusión. La mayoría de los arreglos fueron confiados a Roberto Pansera y, en menor medida, a Roberto Pérez Prechi, ambos bandoneonistas del conjunto (Zucchi 2001: 1032-1033). Una de las novedades de este periodo es la inclusión de composiciones de Piazzolla en el repertorio de la orquesta. A partir de 1949, luego de la disolución de su orquesta típica, Piazzolla compone un tango por año destinado a distintas orquestas y se encarga de realizar arreglos específicos adecuándose al estilo de cada una de ellas (García Brunelli 2019: 291). El conjunto de Fresedo grabó cinco piezas de Piazzolla: "Para lucirse" (1950), "Prepárense" (1951), "Tanguango" (1951), "Contratiempo" (1952) y "Triunfal" (1953). Uno de los elementos particulares que observo en estas versiones es la escritura contrapuntística, con una disposición en dos estratos superpuestos: uno ejecutado por la orquesta, que se encarga de la melodía principal, y el otro tocado por violín solista, *solí* de violines, o piano, que realizan el contracanto. A partir de esto pude comprobar en los arreglos de este periodo un mayor equilibrio entre secciones en dos planos y otras tocadas por el *tutti*. Por otra parte, comienza a consolidarse, a mediados de la década, el protagonismo de la batería, que sostiene el *marcato* y toca el platillo entre frases, alternándose en esta función con las *strappate* del contrabajo, como observamos en "La viruta"¹⁷.

En 1959 se produce un punto de inflexión para la orquesta ya que graba su primer LP, "El sonido de Fresedo". Este álbum fue grabado en sistema monoaural y en alta fidelidad. Esto último se encuadra dentro de los avances en la calidad sonora de las grabaciones de la época. Tanto Fresedo como Troilo, Pugliese, y el mismo Piazzolla, entre otros, aprovechan

¹⁶ La sección B comienza en el minuto 0.31 del link <https://www.youtube.com/watch?v=aJ6l0G557ZY>.

¹⁷ Se puede escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=i021u5HwtR0>.

estas condiciones en sus elecciones estilísticas, que, cada vez más, se enfocan en un tango orientado hacia la escucha.



Figura 1: portada del LP *El sonido de Fresedo* (Buenos Aires: CBS Columbia, 1959)

La década de 1960

El proceso de refinamiento estilístico que experimentó el tango en los sesenta está relacionado con la crisis que afectó al género, producto del interés del público por otras expresiones como rock, folklore y jazz, como hemos visto. El aspecto bailable, si bien no desaparece, se complementa con el sonoro, que ocupará un rol cada vez más importante. Las grabaciones de finales de los cincuenta en alta fidelidad manifiestan este cambio y, en el transcurso de los sesenta, la novedad del sistema estereofónico acentuará los avances en materia tecnológica.

Durante esta década Fresedo grabó los siguientes discos: el EP *Tango de gala* (1966) y los LPs *De academia* (1961), *Tango mío* (1963), *Fresedo en estéreo* (1963), *Bandoneón amigo* (1966) y *Los diez mandamientos* (1968), producidos por el sello CBS –subsidiario de Columbia para los registros grabados fuera de Estados Unidos–, a excepción del último, producido por el sello Arte. En la discografía de CBS Columbia, además de los discos de Fresedo, se destacan tres discos de Piazzolla: *Nuestro tiempo* (1962), *Tango para una ciudad* (1963) y *Tango contemporáneo* (1963). El interés por la discográfica se centró, además, en referentes de otros países de Latinoamérica como el Trío Los Panchos en México y Antônio Carlos Jobim en Brasil.



Figura 2: portada del LP *Tango para una ciudad* (Buenos Aires: CBS, 1963)

El antecedente de los arreglos de Piazzolla para la orquesta de Fresedo a comienzos de los cincuenta resultó más que un hecho aislado. En los sesenta podemos identificar reminiscencias piazzolliananas en registros de Fresedo¹⁸. Una muestra de esto es el tango “Viajando”¹⁹, compuesto por el mismo director. En la frase de apertura, a cargo del piano en el registro grave, la acentuación irregular evoca el comienzo de “Prepárense”²⁰, mientras que la melodía de los violines *legati* recuerda a las extensas frases del violín solista en “Lo que vendrá”²¹.

Dentro del catálogo estadounidense de Columbia, además de algunos grupos de rock, figuran distintos exponentes de jazz como Miles Davis, Benny Goodman, Thelonius Monk, Aretha Franklin, Glenn Miller, Dave Brubeck, Duke Ellington y Louis Armstrong. Considero que la presencia de Fresedo en el catálogo de un sello prestigioso y de corte internacionalista como CBS Columbia demuestra un posicionamiento en la escena del mercado musical, basado en una búsqueda sonora acorde a las novedades tecnológicas y estilísticas del contexto de época.

El recorte que hice sobre la producción de la orquesta en los sesenta se enfoca en los tangos instrumentales. En el gráfico dividí por épocas de composición las distintas piezas seleccionadas por Fresedo:

¹⁸ Información extraída de entrevistas a Omar García Brunelli durante julio de 2022.

¹⁹ Forma parte del LP *Tango mío*. Disponible a través del link <https://www.youtube.com/watch?v=XXGHyEDvssA>.

²⁰ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=SW2QCv5sfOU>.

²¹ Se puede acceder desde el link <https://www.youtube.com/watch?v=ku24ZoBhF3s>.

1900-1920	1920-1935
"El pollito" (Canaro, 1914) "El flete" (Greco-Contursi, 1915) "¡Qué noche!" (Bardi, 1918)	"Todo corazón" (De Caro-Ruffet, 1923) "Sueño azul" (F. De Caro-Gomila, 1926) "Taconeando" (Maffia-Staffolani, 1930) "Soledad" (Gardel-Le Pera, 1934) "Golondrinas" (Gardel-Le Pera, 1934) "Cuesta abajo" (Gardel-Le Pera, 1934) "Mi Buenos Aires querido" (Gardel-Le Pera, 1934) "El día que me quieras" (Gardel-Le Pera, 1935)
1935-1955	1955 en adelante
"Volverás" (O. Fresedo-Vedani, 1955)	"Bahía Blanca" (Di Sarli, 1957) "Entrelazados" (Pansera, 1961) "De academia" (O. Fresedo, 1961) "Viajando" (O. Fresedo, 1963)

Figura 3: Tangos instrumentales grabados por la orquesta de Fresedo en los sesenta.

Los tangos que elegí para el análisis son “El flete”, “Todo corazón”, “Taconeando”, “Qué noche”, “Golondrinas”, “Soledad”, “Mi Buenos Aires querido”, “El día que me quieras” y “Cuesta abajo”, todos ellos compuestos durante los períodos de la Guardia Vieja (hasta 1920) y la Guardia Nueva (1920-1935). Al tratarse de tangos “clásicos”, que fueron grabados en múltiples ocasiones por distintas orquestas, considero pertinente enfocarme en este corpus²². En base a la selección inicial, tomé como muestra para un enfoque detallado el tango “Golondrinas”.

En base al análisis pude identificar distintos elementos que la orquesta conserva de décadas anteriores: una formulación melódica clara por medio de un fraseo de tipo básico; *tempi* estables, que no presentan variaciones de velocidad; la utilización de distintos modelos de acompañamiento como *marcato*, síncope, además cortes en la estructura métrica; disposición de los instrumentos a voces para la formulación melódica; versatilidad entre intensidades (*forte* vs. *piano*) y articulaciones (*legati* vs. *staccati*).

Entre las novedades que modernizan el sonido de Fresedo durante los sesenta destaco: un uso más recurrente de las texturas al unísono en los enunciados melódicos; una mayor variedad entre tipos de acompañamiento con más presencia de blancas; una compleja fragmentación melódica, que, además de alternancias entre intensidades y articulaciones, propone cambios de instrumentación, inclusive, cada cuatro compases; sistematización de contrapuntos en dos planos, con la presencia de una melodía rítmica en *staccato* y un contracanto en *legato*.

La sonoridad festiva y grandilocuente que recorre buena parte de los registros de este período está justificada a partir de gestos como rápidos *glissandi* que desembocan en una

²² Agradezco a Omar García Brunelli por sus sugerencias sobre este aspecto.

formulación en *fortissimo*. Observo una función relevante de la batería, que se consolida desde mediados de la década anterior y comienzos de los sesenta. Suele tocar redoblante y *hi-hat* para acompañar el *marcato*, sobre todo en ataques melódicos enfáticos y estables, y ejecuta el platillo en finales de frase. Las frecuentes *strappate* del contrabajo se integran a las herramientas rítmicas del conjunto.

Análisis de “Golondrinas”

El tango “Golondrinas” (Gardel-Le Pera, 1934), fue grabado por el conjunto de Fresedo en 1963 e incluido en el LP *Tango mío*²³. La orquesta mantuvo la base de la década anterior, con Vardaro y Pérez Prechi como bandoneonistas estables y el refuerzo de los violinistas José Niesow y Enrique Mario Francini en las grabaciones. El vibráfono, tocado probablemente por José Pugliano²⁴, participa esporádicamente con breves motivos (Zucchi 2001: 1034-1039). El arreglo estuvo a cargo de Pansera



Figura 4: portada del LP *Tango mío* (Buenos Aires: CBS Columbia, 1963)

Este tango se divide en dos partes, A y B, de dieciséis compases cada una, separadas por un puente²⁵ de cuatro compases. La articulación interna de las secciones es a partir de cuatro frases del tipo 1 –de cuatro compases cada una– con un esquema de cláusula múltiple a-a’-a’’-a’’’, que se respeta en ambas secciones. La tonalidad es Do mayor. En la versión de Fresedo, A, B y el puente conservan la misma extensión que en la partitura de Gardel. Se agregan una introducción de cuatro compases antes de A con el *tutti* como protagonista y un

²³ La grabación está disponible a través del link <https://www.youtube.com/watch?v=T52I-O05K6Q>.

²⁴ Zucchi no menciona al vibráfono como miembro de la orquesta a comienzos de los sesenta aunque también es posible que esté implícita su presencia en la sección de la percusión.

²⁵ Este término, como explica Andrea Marsili, es utilizado como sinónimo de pasaje. Se refiere a fragmentos que unen secciones, frases y semifrases (2015: 95-96). Peralta, al hablar de este concepto, utiliza, también, el término “pasaje” y Salgán, en su manual, habla de “pasaje de enlace”, con la diferencia que menciona al piano exclusivamente como el encargado de su ejecución (2001: 61). En este análisis se utilizaron los corchetes para el término “puente” ya que se trata de un segmento que se encuentra en un nivel estructural menor en relación con las secciones.

nuevo puente de seis compases al finalizar B, donde tocan el *tutti* y el *solí* de bandoneones. La sección B' tiene dieciocho compases, ya que a través de un *diminuendo* del *tutti* excede por dos compases la extensión de B. La Coda consta de una repetición de la Introducción. La secuencia seccional sigue el esquema Introducción - A - [puente] - B - [puente agregado] - B' - Coda.

Hay algunas novedades que Fresedo y Pansera incorporan a este tango y que actualizan su sonido. La introducción resulta muy particular ya que no suena a tango: el *glissando* inicial, seguido del motivo de los bandoneones en el registro sobreagudo, los arpeggios del piano emulando un arpa y las notas mantenidas de las cuerdas remiten a un registro académico. Este mismo segmento se repetirá como Coda al final del tango, creando, una yuxtaposición al alternar elementos de tango y no tango. Este expediente compositivo fue utilizado con frecuencia por Piazzolla (García Brunelli 2019: 260).

Destaco la tercera frase de la sección B²⁶, en donde el piano, que toca con un sobrio fraseo respetando la melodía original, incorpora, en los primeros compases, una serie de acordes de séptima con aroma jazzístico²⁷, aspecto que interesaba especialmente al director, como hemos visto. El nuevo puente escrito por Pansera antes de B' reelabora el motivo generador de la sección B, compuesto por una repetición de notas. Dentro de la formulación del *tutti*, sobresale la disposición a voces, con los bandoneones nuevamente ocupando la región superior del pentagrama. El acompañamiento de piano, violonchelo y contrabajo acentúa la sensación de quiebre por medio de síncopas. Sobre el cierre del arreglo podemos reconocer un gesto audaz al modular sin preparación previa a Re bemol Mayor. La tercera frase de B' está transpuesta a la nueva tonalidad, que permanecerá hasta la Coda.

En cuanto al aspecto rítmico, al igual que en décadas anteriores, los *tempi* son estables, sin presentar variantes. Sin embargo, Fresedo profundiza en los modelos de acompañamiento utilizados. El *marcato* constante, frecuente en otras épocas, en este caso se presenta en momentos puntuales, como en los ataques de B. Fresedo propone una continua alternancia entre blancas, síncopa, *marcato* y omisiones en la estructura métrica, aunque sin perder la constancia del pulso, que sigue definiendo este repertorio apto para el baile.

La sección A puede servir como muestra para identificar algunos elementos característicos del conjunto y otros que se agregan para renovar el estilo. Al finalizar la Introducción el *solí* de violines toca la frase inicial de A con una textura simplificada a partir de las cuerdas al unísono, a diferencia de la tan frecuente disposición a voces de la orquesta. La quietud del acompañamiento en blancas de piano, violonchelo y contrabajo favorece la claridad del discurso melódico.

Bands.				Solí vls.			
Pno./vls./vlc./cb.				Ac. pno./vlc./cb.		Pno.	
1	2	3	4	5	6	7	8

Figura 5: Introducción-Sección A, "Golondrinas", cc. 1-8.

²⁶ Comienza en el minuto 1.08 de la grabación.

²⁷ Agradezco a Omar García Brunelli por las conversaciones sobre este tema.

Los violines recurren a un fraseo de tipo básico, que respeta, en líneas generales, la melodía original. Sin embargo, se destacan algunas diferencias entre melodía y fraseo, como sucede en los compases 2 y 4 (Fig. 7), a partir del agregado de notas. En ambos casos se parte de una nota, presente en la partitura para piano, que es repetida en la versión orquestal, modificando el valor rítmico. En el segundo compás de la figura 6 hay un La con valor de corchea sobre el tercer pulso mientras que en la figura 7 ese mismo La es tocado según el módulo rítmico de la semicorchea con puntillo y fusa. En el cuarto compás, el Mi del segundo pulso tiene valor de corchea, en el primer caso, mientras que en el segundo sigue una figuración con dos semicorcheas. Algo distinto se observa en el compás 4, con la modificación del motivo Fa-Mi-Re-Fa (Fig. 6), que, a partir del alargamiento del Mi acorta las notas siguientes (Fig. 7).



Figura 6: Partitura para piano. Sección A, "Golondrinas", cc. 1-5²⁸.



Figura 7: Arreglo de la OT Fresedo. Sección A, "Golondrinas", compases 5-8.
(Transcripción aproximada del autor).

En el compás 8 de A, el piano conduce a la segunda frase, que conserva las características de la primera con algunas modificaciones, como la compleja disposición a voces de los violines, y la omisión del tercer tiempo en el acompañamiento, en los compases 10-11. En el compás siguiente, el acompañamiento retoma el *marcato* pero se detiene en el cuarto tiempo para darle lugar al fraseo del piano, que ingresa en *levare* y al cual se superpone el contracanto en *legato* de los violines a voces (Fig. 8). En los compases 13 y 14 el modelo de acompañamiento vuelve a cambiar, esta vez recurriendo a la síncopa a tierra (Fig. 9).

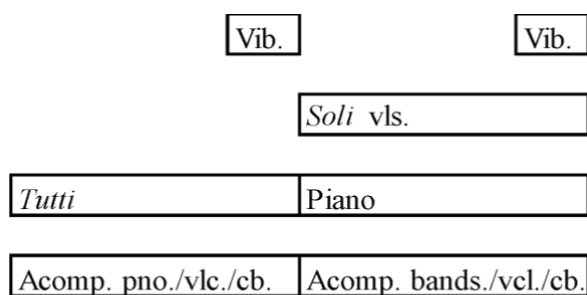


Figura 8: Sección A de
"Golondrinas", cc. 9-16



Figura 9: Patrón rítmico de síncopa a tierra, cc. 13-14.

²⁸ La partitura para piano está disponible en el link: <https://www.todotango.com/musica/tema/218/Golondrinas/>. En este caso está escrita en 2/4 pero en el presente trabajo se optó por una adaptación a 4/8 para facilitar el análisis.

Entre los compases 17 y 24, que incluyen la última frase de la cláusula y el puente, hay cambios de instrumentación y articulación, que demuestran un uso plástico de la orquesta por medio de una fragmentación compleja, mientras que el modelo de acompañamiento predominante es el *marcato* en dos. El *tutti* a voces se encarga de la melodía, alternando la articulación entre *staccato* y *legato*. A partir del compás 20, en *levare*, el piano toca el puente, al cual se agrega sobre el cierre, nuevamente, el *tutti* a voces.



Figura 10: Sección A, “Golondrinas”, cc. 17-24.

Los parámetros de análisis

Si bien el tipo de acompañamiento más común en las grabaciones de la orquesta es el *marcato* en dos, Fresedo recurre a distintos modelos, como blancas o síncopa a tierra, que enriquecen el sostén rítmico-armónico de sus arreglos. Durante la primera frase de la sección B en “Soledad”, tocada por el *solí* de violines, la mano izquierda del piano acompaña con síncopa a tierra²⁹. Luego de realizar un pasaje escalístico ascendente continúa con el *marcato* a través de acordes como apoyo a la segunda frase. La irregularidad propuesta por Fresedo no solo se debe a la alternancia entre distintos modelos rítmicos, sino además a pausas u omisiones de tiempos que fragmentan la estructura métrica. En la sección A de “El día que me quieras”³⁰ piano, violonchelo y contrabajo tocan en blancas durante el primer compás y omiten el tercer pulso del siguiente, mientras el *tutti* se encarga de la melodía. Durante dos compases el acompañamiento rítmico-armónico se detiene y vuelve con un *marcato* en dos durante el fraseo del bandoneón, para detenerse, nuevamente, hacia el final del segmento.

Respecto a la fragmentación del material melódico, reconozco distintas elecciones tímbricas, texturales y de articulación, que denotan una concepción refinada, a partir de la organización de segmentos que, en líneas generales, tienen una extensión de cuatro compases, como pudimos apreciar en “Golondrinas”. En la sección A³¹ de “Mi Buenos Aires querido”³² hay alternancias entre *solí* de violines y bandoneones, solo de piano y una textura contrapuntística en dos planos entre melodía y contracanto. Si bien en este ejemplo no hay una regularidad métrica entre los distintos segmentos como en “Golondrinas”, los recursos que utiliza la orquesta son los mismos.

²⁹ Esta parte comienza en el minuto 0.43 del siguiente link <https://www.youtube.com/watch?v=TzJdz1N-U2E>.

³⁰ Comienza en el minuto 1.10 del link <https://www.youtube.com/watch?v=WWkS-Vf3wT0>.

³¹ La partitura para piano está disponible desde el link <https://www.todotango.com/musica/tema/223/Mi-Buenos-Aires-querido/>.

³² El tango se puede escuchar en el link <https://www.youtube.com/watch?v=erEwLdJ2NL4>.

En las texturas contrapuntísticas se trata, mayoritariamente, de segmentos en dos planos, con el fraseo del piano, que ejecuta la melodía principal, y el *solí* de violines o el violín solista que se encargan del contracanto. Hay un caso significativo en la sección B'³³ de “Golondrinas”, en donde a la ejecución entrecortada del piano se superpone la articulación en *legato* y de carácter lírico del violín. Cobra relevancia el empleo de contratiempos y síncopas presentes en el fraseo del piano, a diferencia del contracanto superior, que sigue un esquema rítmico regular.



Figura 11: Sección B', “Golondrinas”, cc. 4-8. (Transcripción aproximada del autor).

Casos similares a este podemos reconocer en la sección A de “Soledad”, en la sección B de “Cuesta abajo”³⁴ o en la parte B de “Taconeando”³⁵. En este último tango los roles se invierten y mientras el *solí* de violines toca la melodía, el piano ejecuta el contracanto. Si bien la superposición entre piano y violines es la más frecuente también hay casos en los cuales el contrapunto se da entre bandoneones y violines, como en la sección B de “Todo corazón” o en la sección B de “El flete”³⁶. En ambos tangos el *solí* de bandoneones ejecuta la melodía principal y los violines, por lo general con diseños ligados, tocan el contracanto.

El fraseo básico, utilizado por la orquesta de Fresedo, que consiste en una modificación del ritmo, pero respetando los tiempos 1 y 3 del compás como puntos de llegada (Gallo 2017: 61), recurre al alargamiento y acortamiento de notas de la melodía original (Peralta 2012: 32-33). En la sección B' de “Golondrinas” identifiqué un caso representativo de esta modalidad (Figs. 12 y 13). En el primer compás (Fig. 12) la ligadura de valor alarga el La y acorta las dos notas finales, además de no respetar el cuarto pulso como punto de arribo. Esto mismo se replica sobre el final de los compases 2 y 3 del ejemplo. Algo distinto sucede en los dos primeros pulsos del segundo compás, en donde la célula original es modificada por medio del acortamiento del Fa y la inclusión de un silencio previo al Mi en *levare*. Lo mismo se repite al inicio de los compases 3 y 4. En este último compás se recurre nuevamente a la repetición de notas con valores reducidos en relación con la melodía original.

³³ La sección B' comienza en el minuto 1. 40 del link <https://www.youtube.com/watch?v=T52I-O05K6Q>.

³⁴ El segmento contrapuntístico comienza en el minuto 1.10 del link <https://www.youtube.com/watch?v=vmjt2u4fOKY>.

³⁵ El contrapunto comienza en el minuto 00:57 del link https://www.youtube.com/watch?v=U_uIGcme5Q.

³⁶ El segmento comienza en el minuto 0.31 del link <https://www.youtube.com/watch?v=mprwSpXs7LQ>.



Figura 12: Partitura original. Sección B, “Golondrinas”, cc. 4-8³⁷.



Figura 13: Arreglo de la OT Fresedo. Sección B', “Golondrinas”, cc.4-8. (Transcripción aproximada del autor).

También encontramos fraseos similares en otros tangos como “Qué noche”³⁸, en donde la orquesta ejecuta de manera diferente cada segmento. El *solí* de violines toca el motivo de apertura respetando, en mayor medida, la partitura original. En cambio, en el consecuente introduce un silencio sobre el cuarto tiempo acortando los dos sonidos finales (Si-Sol), que en lugar de semicorcheas suenan como fusas³⁹.

Compases finales

Fresedo es considerado uno de los máximos exponentes en la historia del tango, teniendo en cuenta su amplia producción como director y compositor. Sin embargo, su música sigue siendo un área, parcialmente, de vacancia, ya que desde la musicología no ha sido abordada exhaustivamente. La intención de estudiar su producción con criterio analítico tiene como objetivo principal ubicarlo en un primer plano junto con otros directores de orquesta que sí fueron, mayormente estudiados, como Aníbal Troilo, Osvaldo Pugliese, Horacio Salgán y Astor Piazzolla.

A partir del recorrido realizado sobre la trayectoria de la orquesta de Fresedo, con énfasis en los arreglos de los años sesenta, traté de comprobar la vigencia del estilo del conjunto durante este período, considerando elementos comunes a décadas anteriores y novedades de época. Entre los rasgos que se mantienen a través de las distintas etapas contamos con la claridad en el discurso melódico, alternancias entre tipos de acompañamiento y la disposición a voces en *tutti* y *solí*. En los años sesenta, en cambio, sobresalen una compleja fragmentación en las formulaciones melódicas, mayor variedad en los tipos de acompañamiento y recurrencia de texturas contrapuntísticas en dos planos.

En base a esto pude constatar que, al igual que sucede con otras orquestas del período (Ferrante 2023), los arreglos de Fresedo continúan siendo aptos para el baile, pero además, están orientados hacia la escucha. Pienso que la sofisticación en los arreglos orquestales tiene relación directa con los avances en los mecanismos de grabación, en particular la estereofonía. El tango “Golondrinas” fue incluido en dos discos de larga duración publicados

³⁷ Ver nota 45.

³⁸ La partitura para piano está disponible en el siguiente link:
<https://www.todotango.com/musica/tema/1607/Que-noche/>.

³⁹ El fragmento se puede escuchar al inicio del enlace <https://www.youtube.com/watch?v=x4Tst08w-cY>.

durante 1963: *Tango mío*⁴⁰, grabado en sistema monoaural y *Fresedo en estéreo*, grabado en sistema estereofónico. Esto confirma que Fresedo mantiene un estilo que trasciende las décadas, pero también que se amolda a las distintas épocas a través de cambios en los arreglos de su orquesta.

Otro factor para tener en cuenta a la hora de abordar la vigencia de Fresedo en los sesenta, luego de más de cuarenta años de trayectoria, es la versatilidad con la cual se desenvolvía en distintos ámbitos. Considero un lugar común encasillarlo en sectores de élite para un público exclusivamente selecto⁴¹. Si bien es cierto que logró construir una imagen de músico refinado que desarrolló parte de su actividad en ambientes aristocráticos, no hay que perder de vista que nunca dejó de exhibirse en teatros y clubes de barrio, así como su música nunca perdió los rasgos identitarios del tango, más allá de cierta proyección internacionalista.

Como nos cuenta Zucchi, luego del cierre del Rendez Vous en 1958 –boite de la cual era propietario el mismo Fresedo–, el director retornó a exhibirse en lugares con público diverso, como los clubes Vélez Sarsfield, River Plate, San Lorenzo, Círculo Militar, Círculo Aeronáutico y el lujoso Plaza Hotel, entre los más destacados (Zucchi 2001: 1037-1038).

Con este trabajo, espero contribuir a una mirada integral sobre una figura fundamental de la historia del tango como es Osvaldo Fresedo en el marco de la década de 1960, hasta ahora, escasamente abordada desde los estudios en música popular. La intención es continuar con este abordaje a toda la trayectoria de nuestro protagonista, con la finalidad de conjugar sus dos facetas de director y compositor.

Bibliografía

- Berti, Eduardo. 1994. *La historia de las orquestas. Orígenes y evolución (1895-1935)*. Canal Volver. <https://www.youtube.com/watch?v=7XZEFMV-uw>.
- Ferrante, Guido. 2023. “Tangos para bailar y escuchar. Los estilos de las orquestas típicas de tango en la década de 1960: una nueva configuración”. Maestría en Musicología, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires.
- . 2025. “Osvaldo Fresedo y el jazz: apuntes a partir del vals *Ramona* (Mabel Wayne, 1928)” en *Congreso Argentino de Musicología 2025, XXVI Conferencia de la AAM y XXII Jornadas Argentinas de Musicología del INM*. Rosario.
- Ferrer, Horacio. 1980. *El libro del tango. Crónica y diccionario*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- . 1998. *El Siglo de Oro del tango*. Buenos Aires: Manrique Zago.
- Fernández, Laureano y García Brunelli, Omar. 2002. “La tercera guardia” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* Tango I: Argentina, 5, tomo 10, 149-150. Madrid: SGAE.
- Gallo, Ramiro. 2017. *El violín en el tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin.
- García Brunelli, Omar. 2010. *Discografía básica del tango 1905-2010: su historia a través de las grabaciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- . 2014. “La era de los sextetos” en *Antología del tango rioplatense, vol. 2, Selección sonora*. Héctor Goyena ed. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega: 9-11.

⁴⁰ La grabación accesible a través de Youtube es la del LP *Tango mío*.

⁴¹ Tanto Horacio Ferrer (1980: t.1, 209-211) como Sergio Pujol (2026: 178-183) hacen hincapié en la pertenencia de Fresedo a sectores de élite.

- . 2012. “La renovación del tango en la década de 1960” en *XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*. ¿Ser o no ser? ¿Es o se hace? *La musicología latinoamericana y los paradigmas disciplinares*. Buenos Aires.
- . 2019. “Entre el tango y la música académica. Estética, procedimientos compositivos e interrelación de campos en la obra de Astor Piazzolla”. Doctorado en Teoría e Historia de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- García Brunelli, Omar y Kohan, Pablo. 2002. “Fresedo, Osvaldo” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio ed. Madrid: SGAE: tomo 5, 260-263.
- Graciano, Julián. 2024. “Tango and Jazz: Cross-Genre Relations in History and Practice” en *The Cambridge Companion to Tango*. Cristin Wendland y Kacey Link ed. Cambridge: Cambridge University Press: 112-129.
- Groppa, Carlos. 2004. “Orquesta Típica Select” en *Tango Reporter*, 9/ 93.
- Haba, Enrique. 1968. “Osvaldo Fresedo” en *Apuntes de tango*. Montevideo: El club de la Guardia Nueva, 4: 1-26.
- Lavocah, Michael. 2024. *Tango masters: Osvaldo Fresedo*. Norwich: Milonga Press.
- Lefcovich, Nicolás. 1989. *Estudio de la discografía de Osvaldo Fresedo*. Buenos Aires: El autor.
- Matallana, Andrea. 2016. *El tango entre las dos Américas. Representaciones en Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo XX*. Buenos Aires: Eudeba.
- Matamoro, Blas. 1982. *La ciudad del tango: tango histórico y sociedad*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Marsili, Andrea. 2015. *Los códigos del tango*. Unquillo: Editorial Abrazos.
- Peralta, Julián. 2012. *La orquesta típica: mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*. Buenos Aires: Editorial de Puerto.
- Possetti, Hernán. 2018. *El piano en el tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin.
- Pujol, Sergio. 2026. *Las edades del tango. De 1897 al siglo XXI*. Buenos Aires: Planeta.
- Ruiz, Irma y Ceñal, Néstor. 1980. “La estructura del tango” en *Antología del Tango Rioplatense, Vol. 1. Desde sus orígenes hasta 1920*. Jorge Novati ed. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”: 77-121.
- Salgán, Horacio. 2001. *Curso de tango*. Buenos Aires: el autor.
- Sierra, Luis Adolfo. 1976. *Historia de la orquesta típica: evolución instrumental del tango*. Buenos Aires: Peña Lilo.
- . 1977. “Osvaldo Fresedo” en *La historia del tango. El bandoneón*. Manuel Pampín ed. Buenos Aires: Corregidor, vol. 5: 773-811.
- Varchausky, Ignacio. 2018. *El contrabajo en el tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin.
- Wolff, Eva. 2018. *El bandoneón en el tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin.
- Zucchi, Oscar. 2001. *El tango, el bandoneón y sus intérpretes. La generación de 1910*. Buenos Aires: Corregidor.