

**UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALENCIA
SAN VICENTE MÁRTIR**



***“EL TANGO ARGENTINO INSTRUMENTAL DE
VANGUARDIA ENTRE 1955-1990: ASTOR
PIAZZOLLA Y EDUARDO ROVIRA”***

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:

D. LEANDRO ARIEL MARTIN QUINTEROS

DIRIGIDA POR:

Dr. D. FRANCISCO CARLOS BUENO CAMEJO

TUTOR:

CONCEPCIÓN ROS

AÑO DE DEFENSA:

2017

**UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALENCIA
SAN VICENTE MÁRTIR**



***“EL TANGO ARGENTINO INSTRUMENTAL DE
VANGUARDIA ENTRE 1955-1990: ASTOR
PIAZZOLLA Y EDUARDO ROVIRA”***

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:

D. LEANDRO ARIEL MARTIN QUINTEROS

DIRIGIDA POR:

Dr. D. FRANCISCO CARLOS BUENO CAMEJO

TUTOR:

DRA. D^a CONCEPCIÓN ROS ROS

AÑO DE DEFENSA:

2017

ÍNDICE

Agradecimientos	5
Resumen	7
Abstract	8
1.- INTRODUCCIÓN.	9
2.- OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.	15
2.1.- Objetivos	15
2.2.- Estado de la cuestión	16
2.3.- Marco teórico	17
2.4.- Metodología	18
3.- BREVE RESEÑA HISTÓRICA DE LOS ORÍGENES DEL TANGO.	21
3.1.- Orígenes	21
3.2.- Guardia Vieja y Guardia Nueva	30
3.3.- Orquesta típica	34
3.4.- Los 40': D'Arienzo y Troilo	35
4.- RASGOS GENERALES DEL TANGO.	41
4.1.- "Decir"	41
4.2.- Rasgos musicales básicos	46
5.- EL TANGO EN LA MÚSICA ACADÉMICA.	51
5.1.- Primera mitad del siglo XX	51
5.2.- Segunda mitad del siglo XX	63
6.- EL CONTEXTO HISTÓRICO DE LAS VANGUARDIAS: TANGO Y PERONISMO.	95
7.- LOS COMPOSITORES.	105
7.1.- BIOGRAFÍAS.	105
7.1.1.- <i>Datos biográficos de Eduardo Rovira</i>	105
7.1.2.- <i>Datos biográficos Astor Piazzolla</i>	113
7.2.- Astor Piazzola y "Contrastes"	117
7.2.1.- <i>Rasgos Generales.</i>	117
7.2.1.1.- Sonido	119
7.2.1.2.- Forma	121
7.2.1.3.- Textura: tipos de tramas	137
7.2.1.3.1.- Trama simple	138

7.2.1.3.2.- Trama subordinante	138
7.2.1.3.3.- Trama compleja	139
7.2.1.3.4.- Trama complementaria	139
7.2.1.4.- Armonía.....	140
7.2.1.4.1.- Tonalidad	140
7.2.1.4.2.- Modalidad	145
7.2.1.5.- Melodía: frase, motivo y ostinato.....	148
7.2.1.5.1- Frase.....	150
7.2.1.5.2- Motivo	152
7.2.1.5.3.- <i>Ostinato</i>	153
7.2.1.6.- Ritmo	157
7.3.- Eduardo Rovira e “Intertextualidad”	162
7.3.1.- <i>Rasgos generales</i>	162
7.3.2.- <i>Sonido. Instrumentación y formaciones. El bandoneón.</i>	164
7.3.2.1.- Formaciones	164
7.3.2.2.- Instrumentación	164
7.3.2.3.- Bandoneón	166
7.3.3.- <i>Forma</i>	168
7.3.3.1.- Cita	169
7.3.3.2.-Alusión.....	170
7.3.3.3.- Esquemas y enlaces formales	172
7.3.4.- <i>Textura: tipos de tramas</i>	176
7.3.4.1.- Trama simple.....	176
7.3.4.2.- Trama subordinante.....	178
7.3.4.3.- Trama complementaria	180
7.3.4.4.- Trama compleja	183
7.3.5.- <i>Armonía</i>	184
7.3.5.1.- Dodecafonismo.....	184
7.3.5.2.- La armonía acórdica y/o funcional. Modalidad. Atonalidad	204
7.3.5.2.1.- Armonía funcional.....	206
7.3.5.2.2.- Modalidad	208
7.3.5.2.3.- Pedal.....	210
7.3.5.2.4.- Armonía Ampliada	212
7.3.5.2.5.- Atonalismo	214
7.3.6.- <i>Melodía. Secuencias. Motivos.</i>	215

7.3.6.1.- Secuencia.....	219
7.3.6.2.- Motivos	220
7.3.6.3.- Línea de Bajo	222
7.3.7.- <i>Variación</i>	224
7.3.8.- <i>Ritmo</i>	227
7.4.- Comparación entre Piazzolla y Rovira	237
7.4.1.- <i>Sonido</i>	237
7.4.2.- <i>Forma</i>	238
7.4.3.- <i>Textura</i>	238
7.4.4.- <i>Armonía</i>	239
7.4.5.- <i>Melodía</i>	239
7.4.6.- <i>Ritmo</i>	240
8.- CONCLUSIONES.	241
9.- BIBLIOGRAFÍA.	251
10.- DISCOGRAFÍA.....	259
11.- PARTITURAS.....	261
12.- ADDENDA DOCUMENTAL.	269

Agradecimientos

A Dios

A mi Laura y a mis hijos Pilar, Tadeo, Simón, Oliverio y Amparo por infundirme vitalidad y regalarme tiempo

A la Dra. Concepción Ros Ros

Al Dr. Francisco Bueno

Al Dr. Ramón Pelinski *in memoriam*

A la Dra. Teresa Beguiristain

A Beatriz Senra y Roberto Rovira

A Oscar López Ruiz y Pedro Pablo Cocchiararo

Al Maestro Mariano Étkin *in memoriam*

Al Maestro Coriún Aharonián.

Sin el apoyo de ellos esta labor habría sido inconcretable

Resumen

El siguiente texto es una aproximación analítica de la sintaxis de la producción creativa del tango instrumental argentino de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX.

Está enfocado en la obra de sus dos principales exponentes: Astor Piazzolla y Eduardo Rovira sobre quien también se destaca su relevancia que fue ignorada hasta comienzos del siglo XXI.

Además de una aproximación individual se realiza un estudio comparativo que permite concluir que sus principales aportaciones a la música popular provienen del estudio y la aplicación de procedimientos de la música académica.

Por último se establece una vía creativa para continuar con la evolución del género que se vio estancado luego de la muerte de ambos, apoyando esta idea en la producción de los compositores contemporáneos argentinos que recorrieron el camino inverso (tomando materiales de la música popular para incorporarlos a la música académica).

Abstract

The following text is an analitic aproach to the syntaxis of the creative production of argentinian instrumental tango *avant-garde* from the second half of the 20th century.

It is focus on the work of two of the main exponents: Astor Piazzolla and Eduardo Rovira over whom is also highlighted his relevance which was ignored till the beginning of the 21st century.

Besides than an individual aproach, the research it is conducted to a comparative study that allows to conclude that their main contribution to the popular music it is based on the study and the application of academic music procedures.

Finally it is established a creative way to continue with the evolution of the genre which was obstructed after the death of both composers, supporting this statement in the production of contemporary argentinian composers who travel the invested path (taking materials from popular music in order to add them to the academic music).

INTRODUCCIÓN

1.- INTRODUCCIÓN.

El Tango ha sido, junto al Jazz y el Flamenco, una de las músicas populares más reconocidas y valoradas en Occidente a lo largo del siglo XX, y una de las más antiguas vigentes en la actualidad (Pelinski, 2000). Síntesis musical del mestizaje de pueblos originarios de continentes tan diversos como el africano, europeo o americano; sostén de poesía en *lunfardo*, ese dialecto construido por un *collage* de vocablos provenientes de la fuerte oleada inmigratoria en el Río de la Plata entre fines del siglo XIX y mediados del XX, sirvió de identificación para muchos pueblos y músicos. Habiendo cautivado a geniales artistas de la talla de Igor Stravinsky, Isaac Albéniz, Mauricio Kagel o Alban Berg (por citar algunos compositores académicos que lo han honrado con composiciones basadas en él) y al cine en innumerables películas, tuvo un largo silenciamiento de más de treinta años, hasta el resurgir internacional -sin llegar a la masividad de comienzos de la centuria- de la década del 90'¹.

Reemplazado por géneros pasatistas llegados de EEUU, destruidas las matrices de grabaciones, censurado, despojado de su vertienteailable, sobrevivió como música instrumental a la segunda mitad del siglo XX por la constante y casi exclusiva militancia y talento creativo de Astor

¹ Para constatarlo basta contabilizar las agrupaciones de tango que en países diversos como Japón, Holanda, Canadá, Finlandia, Francia, España, hay en la actualidad.

Pantaleón Piazzolla y Eduardo Rovira; quienes, a través del mestizaje y la intertextualidad con técnicas compositivas tradicionalmente ajenas al tango -aunque manteniendo la raíz con ciertos rasgos identitarios como el fraseo o el ritmo-, se permitieron continuar enriqueciéndolo, elevándolo a un rango de discusión académica.

Ante la falta de un análisis musical gramatical, comparativo, sistemático y abarcativo de su obra² nos sentimos obligados a pautar un camino en este sentido; partiendo de una selección de algunas de sus obras más representativas que nos remitan a su técnica compositiva particular:

² Lo que abundan son trabajos biográficos en el caso de Piazzolla y de ningún tipo en el caso de Rovira.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.- OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.

2.1.- Objetivos

- Ahondar en el conocimiento desarrollado en el propio trabajo de investigación sobre la obra de Astor Piazzolla.
- Delimitar técnica y estéticamente la obra de Eduardo Rovira.
- Pautar semejanzas y diferencias en la composición de ambos autores, resaltando la utilización del lenguaje contemporáneo.
- Detallar posibles caminos de apertura esbozados en su música para la evolución del género y su vinculación con las manifestaciones musicales tangueras de la última década.
- Presentar creaciones que partan de dichas recomendaciones de apertura.

2.2.- Estado de la cuestión

Los textos que tratan sobre Astor Piazzolla o su música no son abundantes y se localizan con facilidad dada su escritura reciente. Los encontramos de tipo biográfico y sin nociones técnico–musicales en su gran mayoría, como el de Susana Azzi y Simon Collier (2002) o el de Diana Piazzolla (2005); algunos estéticos como el de Carlos Kuri (1997); analíticos desde el tango -en un claro intento de ubicar las particularidades de la obra de Astor Piazzolla dentro del género original- como el de Omar García Brunelli (1992) o el de Gabriela Mauriño (2001); y algunos artículos, dentro de la vertiente en el cual nos englobamos, analíticos desde un enfoque académico–detallando recursos tomados fuera del tango- como el caso de Malena Kuss (2002) y Ramón Pelinski (2002). Debemos establecer la salvedad de que estos últimos abordan temas de mucha especificidad como es el tratamiento de la escala octotónica en el caso de Kuss y la utilización del ostinato en el caso Pelinski.

En esta catalogación podemos observar que el tema a abordar en el presente trabajo apenas está delineado parcialmente. Si bien la mayor parte de estos textos es útil a fines contextuales, prácticamente ninguno se ocupa de un análisis sintáctico abarcativo de la música de Piazzolla que nos permita entenderla compositivamente e identificar las fuentes musicales académicas

que aportaron materiales y procedimientos para una revitalización del género, y que de ser delimitado permitiría continuar enriqueciéndolo.

En el caso de Rovira la bibliografía, a excepción de algunos artículos de dudoso rigor, es prácticamente inexistente.

2.3.- Marco teórico

En las últimas dos décadas han surgido multiplicidad de vertientes analíticas que han diversificado tanto el método como el objeto de estudio. De un original énfasis en la partitura o “texto”, se ha optado por posturas críticas que han puesto el acento en la interpretación o en la recepción y el “contexto” (Nagore, 2004).

Aunque algunos de los autores representantes de estas dos últimas tendencias hayan opinado negativamente sobre los análisis de tipo formalista o estructuralista excluyentes, creemos que es imprescindible para un abordaje compositivo, y que un estudio que integre otro tipo de miradas excedería las limitaciones propuestas en esta Tesis.

Sin embargo, aunque evidentemente nuestro interés radica en la obra del compositor -nivel neutro (Nattiez, 1987)-, no caeremos en un análisis hermético que solo rinda cuentas al método. Nos inclinamos a pensar que un análisis abierto en el cual se permita construir un modelo para cada problema es más efectivo (Sadai, 1998).

2.4.- Metodología

La concreción del presente trabajo conlleva las principales dificultades que se manifiestan al abordar un género popular: la composición se completa en la ejecución y cada arreglo particular adquiere un valor estético de obra y una nueva interpretación posible. Aún así, incluyendo la escucha de discografía seleccionada, creemos que puede sistematizarse un conocimiento del proceder compositivo de Piazzolla y de Rovira y su comparación.

Otra complicación podría derivarse de que la escritura musical académica, moderna y occidental se puede adaptar en buena medida a un análisis armónico; quizás se sostenga para esbozar la estructura melódica; pero se torna insuficiente para plasmar, por ejemplo, la complejidad rítmica de la música popular.³ Por lo tanto se hará necesario incluir partituras pero también esquemas formales, cifrados armónicos, transcripción de grabaciones y grafía contemporánea (que ha perfeccionado notablemente la representación escrita del sonido y sus parámetros). No debemos olvidar la inclusión del contraste de fuentes históricas, biográficas y analíticas y entrevistas.

³ Sobre esta problemática ver Martín, Leandro: *Posibles aportaciones la música popular al análisis y su enseñanza*. 1º Encuentro Nacional de análisis musical. España. 2009. Actas.

**BREVE RESEÑA HISTÓRICA DE
LOS ORÍGENES DEL TANGO**

3.- BREVE RESEÑA HISTÓRICA DE LOS ORÍGENES DEL TANGO.

3.1.- Orígenes

Aunque hallamos numerosos textos calificados que ilustran detalladamente la historia del tango desde diversas disciplinas, encontramos que si bien hay un acuerdo bastante claro sobre su desarrollo a lo largo del siglo XX, se vuelven imprecisos al rastrear sus orígenes (que datan del siglo XIX) y hasta en algunos casos estas fuentes se contradicen.

La primera problemática parte del nombre mismo del género en cuestión:

La palabra tango es anterior al propio baile. Así vemos que hay infinidad de personas que han oído hablar de tangos mucho antes de que se bailara este ritmo, y que al referirse a él confunden lamentablemente la danza con la voz en cuestión (Bates, 1936).

En Uruguay, país con el que Argentina comparte la paternidad del género investigado, su principal musicólogo testimonia el mismo inconveniente:

...la palabra tango cubre en el mismo siglo tres expresiones: el tango o tambo de los negros esclavos, el tango español que se irradia en 1870 por la vía de la zarzuela, y el tango orillero que florece en 1890 (Ayestarán, 1953)

El doctor Blas Matamoro (1969) enumera una vasta recopilación de posibles connotaciones y orígenes de la palabra:

Sabemos que existe la voz “tango” en latín [Macchi, 1966], en varios dialectos del África negra [Ortiz, 1958] y aun en japonés. Por su parte, un hallazgo célebre de Daniel Devoto dio con el defectivo “tango” como primera persona del singular del verbo “tañer” en un romance viejo.

Haciendo hincapié en lo filológico, toma el relevo de su predecesor Vicente Rossi (1926) para rastrear el origen del término en la cultura negra del Río de la Plata de comienzos del siglo XIX:

la palabra tango, bozal –es decir propia del dialecto de los negros esclavizados en América Española-, es posible que tuviera origen africano, al menos entre los negros de zonas constantemente nutridas por corrientes de esclavitud. En cuanto al Río de la Plata utilizando el criterio de búsqueda de Rossi, puede saberse que “tango”, a comienzos del ochocientos, es sinónimo de “tambo”, predominando el uso de esta segunda forma. En 1802 funcionaba en Buenos Aires una “Casa y sitio de tango” y en 1807 los vecinos de Montevideo pidieron a su gobernador que procediera a clausurar los “tangos” existentes. Se trataba de lugares en que los negros celebraban sus bailes. Como sinónimo de lugar de baile su uso se extendió al habla coloquial de Buenos Aires, y en sentido general.

Hecha esta contextualización del origen del término, cabe preguntarse si al ser una palabra de uso para los esclavos traídos de África, allí tenía un significado rastreable. Fernando Ortiz (1924) echa luz sobre esta cuestión:

En algunos lenguajes africanos “bailar” se dice Tamgú y Tañgu, como sucede entre los del Calabart y Benué, próximos al Níger central (Johnston). Entre los somké o sarakolé (Faidherbe) se dice ntiangu, y más al norte, entre los mandingas, se dice dongo por “bailar” y tomtom o tamtango al “tambor”, por lo que evidentemente, la onomatopeya “tamtam”, más la desinencia “ngo”, devino en “tango”, con las acepciones de “tambor”, “sitio donde se danza”, “danza y ritmo en el sentido de cierto ritmo en particular. Los mandingos originarios del vocablo eran sudaneses; el Sudán fue una importante fuente de esclavos en el comercio con América.

Dada la contundencia esclarecedora de esta cita, Blas Matamoro continúa estableciendo la genealogía del tango, aplicándola ya a la danza de éste:

Admitido el origen bozal, mulato y onomatopéyico de la voz, conviene indicar que se convirtió en vocablo español. Por la misma época, tango andaluz, tanguillo o simplemente, tango, designó en el sur de España a la antigua contradanza de origen renacentista, baile que había sido importado a América con la colonización. En Cuba ciertas figuras negras fueron incorporadas a la contradanza, o simplemente danza, llamada desde entonces “danza habanera” o “habanera” Ella pasó de La Habana al salón y al tablado de Andalucía.

Al implicar en sus argumentaciones una posible justificación de la territorialización del género en el Río de la Plata y el momento de su cristalización como identidad musical, hallamos que las diversas fuentes entran en confrontaciones que deben ser contrastadas con las fuentes musicales escritas para decantarnos por una u otra teoría.

Carlos Vega (1946) nos introduce en la problemática en la siguiente cita:

Larga trayectoria tiene como especie musical. En España adquiere ese nombre a mediados del siglo pasado, si no antes. Ya en 1852 el Diccionario de la Academia incluye la voz "tango" con la acepción "baile de gitanos". Antes, mucho antes cruza el mar de ida y de vuelta rotulando diversas especies.

En el caso de Matamoro es evidente su tendencia a desvincular la Habanera como posible componente en el origen del tango rioplatense:

Se ha pretendido otorgar a la habanera un parentesco sanguíneo con el tango argentino. Es cierto que la base rítmica es similar, ya que ambos derivan del binario español del 1500. Pero, a nivel histórico, la cercanía es falaz.

La postura de Alejo Carpentier (1946) es la opuesta, y a nuestro entender como comprobaremos en el análisis posterior, la correcta:

Es difícil suponer, pues, que el famoso tanguillo gaditano haya impuesto su ritmo, en pocos años, a un inmenso sector geográfico del Nuevo Continente, manifestándose con igual pujanza en la bamba mexicana, el merengue haitiano, la música brasilera, el tango argentino, etc. Su presencia rítmica, en América, es muy anterior a las primeras menciones que de esta danza se hicieron en España. ¿Por qué las melodías de contradanzas francesas se ejecutaban, en Santo Domingo, en las últimas décadas del siglo XVIII, sobre el ritmo del tango? ¿Por qué Cuba, al recibir dichas contradanzas, se ajustó a esa costumbre arbitraria? Si fuerte era la influencia española en Cuba, muy débil era en la vecina isla, al cabo de dos siglos de colonización francesa. Pero es que el ritmo existía, desde hacía tiempo, a ambos lados del estrecho. En La Guabina,

cantada en la Habana mucho antes de 1800, hallamos ya, perfectamente definidas, las características del llamado tango andaluz.

Puntualiza además el caso del tango argentino:

Obsérvese, además, que si Argentina, por ejemplo, al haber perdido sus negros, necesitó que el ritmo del tango le viniera (o volviera) de España, a través de la zarzuela y de la habanera editada en Europa, creándose con ello lo que es hoy su danza nacional, Cuba nunca se interesó gran cosa por ese ritmo, que formaba parte de sus bailes como vieja rutina incapaz de engendrar una novedad.

Para concluir con la justificación aporta un argumento contundente:

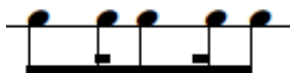
Demasiadas son las razones que nos inducen a creer que el ritmo del tango se conoció en América antes que en la Península, y que fueron los negros los principales responsables de su difusión. Además, no debe olvidarse que las danzas que nacieron en el Nuevo Mundo en los primeros tiempos de la colonización no eran muy distintas, unas de otras, a pesar de la diversidad de sus nombres. Pertenecían a dos grandes grupos, dotados de idénticas características, dondequiera que el tipo de aportaciones raciales coincidiera. Se produjeron en los mismos países cuyos folklores aparecen marcados hoy por la presencia del ritmo del tango.

Considerando que históricamente en el Río de la Plata, el tango se arraigó primero como géneroailable, -y décadas después como canción y por último como género instrumental- es interesante justificar también sus orígenes desde la danza. Matamoro cita la opinión de Carlos Vega al respecto:

Para Carlos Vega el tango andaluz no se bailó jamás en Buenos Aires, y su coreografía española nada tenía que ver con la posterior conocida del tango porteño. En Andalucía el tango era un baile de danzarina sola, o de parejas desenlazadas, que daban semigiros y hacían castañetas, el varón frente a la mujer. Había un estribillo cantado y una “falseta” o rasgueado a cargo de las guitarras.

Este autor confirmaría la postura de Carpentier. Continuando con su línea de pensamiento procedemos a exponer la justificación musical de este último:

También los “negros franceses” habrían de desempeñar un importantísimo papel en la formación de la música cubana –hecha de elementos heredados y transformados- por la aportación de un elemento rítmico fundamental, que se incorporó lentamente con muchos géneros folklóricos de la isla: el cinquillo



que también suele escribirse, más modernamente, de esta manera:



Su cercanía con el ritmo de milonga –antecesor directo del tango- es notoria, como lo será aún más su posterior evolución, que luego compararemos. Continúa Carpentier:

Gracias al negro comenzaban a insinuarse, en los bajos, en el acompañamiento de la contradanza francesa, principalmente, una serie de acentos desplazados, de graciosas complicaciones, “maneras de hacer”, que creaban un hábito, originando tradición. Obsérvese un simple detalle, más instructivo que una larga explicación. Como es sabido, el ritmo mal llamado “de habanera”, aparece ya, sin la menor alteración, en las contradanzas cubanas de principios del siglo XIX:



El ostinato interpretado por la mano izquierda del piano, en este ejemplo de habanera, es literalmente el que se incorporará en la milonga en su vertiente urbana; y consecuentemente –considerando que no había prácticamente distinción con él- en el tango.

El siguiente ejemplo de *Nocturna* de Julián Plaza, compases 49 a 54, muestra la utilización del mismo ritmo de corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas; destacándose además la misma curvatura melódica del ostinato.



La única diferencia constatable es la elección de los compositores de milonga de eliminar toda connotación vertical de su línea acompañante: desaparece el intervalo armónico de octava en el primer tiempo, y el intervalo de tercera en el segundo tiempo.

El último estadio reflejado por Carpentier arrojará aún más luz a nuestra genealogía:

Pues bien: en la famosa contradanza titulada Tu madre es conga, que se bailó en honor del general Concha, dicho ritmo aparece modificado de esta singularísima manera:



Esta nueva variación del ritmo de habanera consistente en ligar la semicorchea a la primer corchea del segundo tiempo del primer compás, es fácilmente identificable con la base rítmica de la milonga campera –la vertiente rural del género- y cuya subdivisión a su vez, dará pie a la agrupación 3 + 3 + 2, predilecta por los compositores de la segunda mitad del siglo XX.

El siguiente ejemplo de los primeros cuatro compases de *Jacinto Chiclana* de Astor Piazzolla ilustra ambas consideraciones:



La parte de la mano izquierda del piano, mantiene la división 3 + 3 + 2, sólo que en un compás que al ser el doble del original duplica la unidad de medida, convirtiendo las agrupaciones de subdivisiones de antaño semicorcheas en corcheas.

De esta transformación posterior nos da cuenta Matamoro:

El antiguo binario, empleado originariamente en piezas cantables, fue metamorfoseado por el uso coreográfico, sufriendo una marcada acentuación rítmica en el tiempo fuerte. Vega lo llama, entonces, "binario colonial". De él derivan las danzas populares de la América Española: el corrido, la chamarra o chamarrita, la polca rural y la milonga. La polca comprende compases de 2/4, con tiempos subdivididos en dobles corcheas. De las cuatro figuras del compás, la milonga subraya la primera, a la que agrega un puntillo. La segunda pasa, necesariamente a semicorchea. El binario se va metamorfoseando en cuaternario, lo que anuncia al tango porteño posterior. El cuaternario tanguero alcanzará forma canónica en 1914, al publicarse "La Cumparsita" de Mattos Rodríguez

Para fechar los orígenes de la milonga, Vega (1944) nos sugiere el año 1860 y Aretz (1952) alrededor de 1880. A continuación exponemos un extracto de los primeros cinco compases de *La Cumparsita* en su versión editorial de 1924:



Las interpretaciones de la época a la actualidad tomaron como pulso de medida la figura de corchea del tema de la mano derecha, por lo cual la escritura real de su versión sonora duplica el compás, lo cual se ve reforzado por el posterior añadido de una anacrusa característica que anticipa la pulsación de la pieza, como puede observarse en el siguiente ejemplo:



3.2.- Guardia Vieja y Guardia Nueva

El fenómeno diaspórico que acompañó el proceso de gestación del tango, no solo nunca abandonó su desarrollo sino que también facilitó sus múltiples hibridaciones. Basándonos en estas corrientes de diseminación podríamos establecer una línea de tiempo diferente de la histórico-gramatical. La siguiente cita de Pelinski (2008) describe esta segmentación:

Es interesante observar que en cada uno de estos procesos de diseminación, el tango porteño proyecta su propio proceso local de maduración histórica como género complejo en el que la danza, la canción y la música instrumental se van imbricando sucesivamente. Su diseminación espeja, en términos generales, este desarrollo local en cuanto particularmente en Europa el tango florece como danza (1903-1914), luego –sin abandonar el baile– como canción (1920-1945), y, finalmente, desde fines de los años setenta, como música instrumental.

Sin embargo, la inmensa mayoría de escritos sobre la historia del tango, coinciden en señalar una periodización (más útil a los fines de comprender su evolución de sintaxis) que divide dos grandes momentos temporales:

-La Guardia Vieja: que incluye los orígenes descritos del tango (y que según los autores varía entre las últimas cinco a dos décadas del siglo XIX) y las dos primeras décadas del siglo XX; específicamente hasta la creación del primer sexteto de Julio De Caro en 1924.

-La Guardia Nueva: que abarca desde la creación del sexteto de Julio De Caro hasta la llamada vanguardia representada en un primer momento por Astor Piazzolla y que nosotros fecharemos en el año de la creación de su primer octeto: 1955. Algunos establecen también una etapa en la década del 40' que no se corresponde con una instancia de evolución gramatical, sino mas bien con un momento de masividad del género y de apogeo de la bailabilidad.

Una entrevista a Osvaldo Pugliese realizada por el doctor Pelinski el 1 de marzo de 1984 da constancia de esta división temporal:

A partir de esta etapa sobreviene otra etapa que es la del 24', 26' donde ya entra a jugar un papel de primera línea la época decariana: Julio De Caro, Francisco De Caro, Pedro Maffia, Pedro Laurentz, Marcucci, Petruccelli, una gran cantidad de autores y compositores que le dieron al tango esa base sustancial que viene desde atrás. Es decir la etapa decariana podríamos decir que en la parte rítmica viene de esa denominación del tango canyengue, el canyengueado decariano era completamente distinto a ese canyengueado cortito de principios de siglo y ligerito; cambia el tango de la etapa decariana, es más arrastrado, un poquito más lento con un contenido también criollo y ciudadano.

Está puntualizado que el origen del nombre de ésta etapa proviene del apellido de los hermanos De Caro, principales protagonistas de esta revolución. Destaca la ralentización del género, lo cual es un índice del paso del género, antes casi exclusivamenteailable, al tango canción.

Continúa Pugliese:

La época decariana también se caracteriza por una elevada ejecución e interpretación. Y ahí en la etapa decariana nace el arreglo. Es decir que hoy día, no podríamos incorporar un tango si no está arreglado. Lo de De Caro, el arreglo está inscripto en sus propias obras. Por ejemplo los tangos de De Caro: Mala Junta, Buen Amigo. Ese fue el punto de partida, esa fue la creación más grande que tuvo la etapa decariana.

Aquí sentencia las principales innovaciones que se incorporaron al género:

- Elevada ejecución: los instrumentistas ya no son improvisados ambientadores sonoros, sino que poseen un nivel técnico importante con su instrumento.
- Elevada interpretación: el género es asumido como merecedor de consideraciones artístico-expresivas en su ejecución.
- Nace el arreglo: el modo de tocar *a la parrilla* (improvisadamente; componiendo en tiempo real; tomando temas de otras obras para contextualizarlas en el eventoailable; a veces con la partitura de piano sobre el atril, de donde todos los instrumentos presentes deducen una parte para sí mismos) va cediendo lugar a la obra escrita y estipulada, con una conciencia armónica, textural, melódica, rítmica y formal más sistematizada. La obra adquiere identidad y el músico es jerarquizado como tal.

Matamoro (1969) nos dice que el postulado decareano es “el tango también puede ser música”. Que se genera un proceso de autoconciencia que permite fijar las reglas de su creación y ordenarlas en un Código de Tango, lo que habilita a que se dé a conocer como un género estético.

3.3.- Orquesta típica

Matamoro destaca también una figura complementaria en este período:

Roberto Firpo corporiza la primera generación de músicos de cabaret. Sus contemporáneos, al variar la ecología del tango, se limitaron a limar las asperezas del estilo y a adecentarse. Él fue más allá: hizo canónica una institución que sólo podía pertenecer al cabaret, única empresa capaz de mantenerla: la orquesta típica.

La orquesta típica fue la agrupación preferente durante la primer mitad del siglo XX para la ejecución del tango y su constitución aún se encuentra en la actualidad en activo en algunos locales de Buenos Aires y algunas instituciones de Europa. Continúa la descripción:

Hay dos instrumentos individuales –piano y bajo- y dos instrumentos gregarios –violín y bandoneón-. La iniciativa del invento se debe a Firpo y Arolas, que contaron con los violines iniciales de Tiegols y De Caro. Los primeros conjuntos aparecidos son: Firpo-Canaro (carnavales de Rosario, 1917/18); José Martínez, con la regencia de Canaro (1917); Eduardo Arolas (1917); Roberto Firpo (1919); Juan Carlos Cobián (1921); Osvaldo Fresedo (1922); Julio De Caro (1923/24); Francisco Canaro (1925).

También podemos observar como la evolución de los roles instrumentales en la orquesta típica, condicionó el desarrollo del género:

El gobierno rítmico del conjunto pasó definitivamente al piano, secundado por el bajo. Bandoneones y violines desempeñaban el rol

melódico. Se incluyeron en la ejecución contracantos y variaciones. Las fórmulas melódicas variaron, alargándose las cláusulas, y superando la repetición celular de los primeros tiempos. Sin llegar al contrapunto, desarrolló la bifonía entre los dos grupos de instrumentos melódicos. Sin perder su base rítmica uniforme, esencialmenteailable, el tango se enculturaba al ganar peso específico musical como género melódico.

Aunque sobre esta aailable puntualiza que el enriquecimiento del género permitió su subdivisión. Y que al interpretarse en 1918 *Mi noche triste* de Pascual Contursi, por primera vez se canta el tango para un público auditorio. Con la aparición de los tangos-romanza aparece la no aailable, un rasgo de su adecentamiento.

El adjetivo *típica*, sirvió durante la década del cuarenta para diferenciar, en los cabarets que tenían dos orquestas, entre la *típica* y la *jazz*.

3.4.- Los 40': D'Arienzo y Troilo

Luego de la crisis del 29', sobrevino un período de más de un lustro en el cual la práctica del tango entró en decadencia. Su supervivencia estuvo dada principalmente a través de la voz del simbólico Carlos Gardel (estrella cinematográfica internacional) y de las letras de tangos de Enrique Discépolo; quién con su particular uso del lunfardo y su brillante caracterización de la realidad nacional, se ganó el apoyo incondicional de su público. Este último durante la presidencia de Perón, fue un intenso

colaborador de su propaganda a través de un personaje radiofónico memorable.

A fines de los años 30', con la aparición de Juan D'Arienzo, comienza a gestarse una nueva etapa en el género, y que con la presencia de Anibal Troilo –como fenómeno interpretativo opuesto- se cristalizará en los años 40'.

En la entrevista a Osvaldo Pugliese confirmamos esta periodización

La etapa que le sucede a la etapa decariana, viene la etapa del 40. Todas estas etapas que yo le estoy diciendo son las más ricas desde el punto de vista del desarrollo musical, de la amplitud de la composición y la interpretación.

Y establece los principales actores y sus diferencias de abordaje del género.

La etapa del 40' se caracteriza por el intérprete como el caso de Anibal Troilo...entonces ya aquí aparece el boom de Juan D'Arienzo, con una fuerza rítmica permanente y donde capitalizó al 90% de la ciudadanía. Por supuesto Juan D'Arienzo para los músicos profesionales, no tiene gran significación...

El doctor Matamoro contribuye a la descripción de este músico que define un estilo característico en la época:

Se suele insistir, de la misma forma, que el renacimiento del tango se debe a la imposición de una modalidadailable fuertemente característica, debida a este músico [D'Arienzo]...

A su vez describe el tipo de arreglo que utilizaba (y que lleva a Pugliese a pensar que no tiene significación), útil a fines de necesidad de bailabilidad del público

Simplifica D'Arienzo...los elementos de la ejecución: la base rítmica es uniforme (piano y bajo), rígida, fuertemente marcada; la melodía se cuenta por compases, sin mayores licencias de fraseo, siguiendo los parámetros de ritmo; como elemento de complejidad armónica, el violín traza un contracanto a manera de simple pedal, casi constante. Las únicas variaciones concedidas están a cargo de los bandoneones, en esporádicas intervenciones finales.

El otro actor clave de esta década, opuesto en su concepción a la de D'Arienzo, y de mayor influencia para los músicos de la segunda mitad del siglo XX, es Aníbal Troilo. El siguiente párrafo de Matamoro define perfectamente el aporte innovador e irremplazable para el género, que éste bandoneonista concreta:

Troilo empieza por ser un decariano como todo el mundo, gobernante de una orquesta gregaria con su particular forma de ritmo, y con la peculiaridad de tener en sus arreglos un momento contrapuntístico dedicado a solos del bandoneón director, en variaciones sobre la primera melodía expuesta. Pero va evolucionando luego hacia una variante funcional que le da a ese mismo decarismo un tinte ajeno a la forma tradicional. En tanto que la orquesta decariana tiene roles rígidos –roles melódicos por un lado y rítmicos por el otro, atribuidos a instrumentos que los poseen de manera intransferible- la orquesta troileana tiene roles transferibles de un grupo a otro. El piano es generalmente rítmico, pero goza de algunas frases de solismo melódico; los bandoneones

son generalmente melódicos o sostenes de la armazón melódica, pero asumen a veces una función de marcación rítmica.

Esta preocupación por el intérprete (como refleja Pugliese en su entrevista) revela un deseo por el hacer musical más que por la bailabilidad tanguera, que a veces incluso lleva a la hibridación o estilización del género. La impronta de este concepto quedará grabada profundamente en un joven músico que se independizó de la orquesta de Troilo para formar la suya en 1946: Astor Piazzolla.

RASGOS GENERALES DEL TANGO

4.- RASGOS GENERALES DEL TANGO.

4.1.- “Decir”.

Los rioplatenses –uruguayos y argentinos- sentencian con frecuencia: “El tango se *dice*, no se canta”.

El *decir* es esta particularidad que remite en su flexibilidad, al hablar de los nativos de las ciudades de Buenos Aires y Montevideo. Se transmitió a la línea melódica del cantor y luego a la interpretación melódica instrumental, generando un *rubato*, la *mugre*: un *swing* particular del género que nunca ha sido transcrito, pero que es altamente perceptible en las ejecuciones. Probablemente sea su rasgo más distintivo.

Rítmicamente se traduce en imperfecciones voluntarias de la figuración regular, cambios de velocidad, juegos con la expectativa, desvíos con respecto al pulso, semejando por momentos la articulación de la palabra hablada. La/s voz/ces solista/s suele/n adelantar su parte con *accelerandos* irregulares, para luego hacer una pausa y volver a coincidir con el instrumento o grupo acompañante, jugando un *rol* anticipatorio de la frase que solo vuelve a acomodarse en secciones marcadamente rítmicas, en frases destacables homorritmicamente o en finales cadenciales.

A nivel de las alturas, el *decir* es observable en portamentos ascendentes en comienzos de frase y anticipaciones de notas largas; en extensos *glissandos*; en pequeñas desafinaciones –con respecto al

temperamento clásico- como las producidas por un excesivo y lastimosos *vibrato*; por semejanzas en ciertas secciones con el *recitativo*, el *parlato*, el *sprechgesang* o *sprechstimme*.

La ejecución también debe presentar una acertada utilización de ornamentos – además de los citados- que guardan un parecido con los barrocos, tales como apoyaturas, mordentes, grupetos y trinos.

Si la interpretación carece de estos juegos de composición –parcial- en tiempo real, los puristas juzgarían que no es tango. Como resultado global visible de una atinada ejecución, puede observarse que en cada oportunidad que se aborda la obra la/s melodía/s suena/n considerablemente diferente/s. Probablemente el máximo exponente de esta habilidad del *decir* sea Roberto Goyeneche.

El ejemplo siguiente, un extracto de la partitura editorial de Mano a Mano y un extracto de un arreglo que intenta transcribir una de las versiones posibles ajustadas al estilo interpretativo del género, es útil para comparar la gran diferencia entre lo escrito convencionalmente –útil a fines simplemente editoriales- y lo que podría ejecutar un intérprete; revelando una de las problemáticas más interesantes de la música del siglo XX: la transcripción de la música popular. La precariedad de un sistema notacional⁴ diseñado en la modernidad centroeuropea es insuficiente para

⁴ Sobre esta problemática aborda el artículo “*Posibles aportaciones de la música popular al análisis y su enseñanza*” Leandro Martín: Primer encuentro nacional de análisis musical. España 2009. Op. Cit.

representar gráficamente todo tipo de organizaciones estético-sonoras, aunque el enriquecimiento de las grafías que ha aportado la evolución de la escritura de la música contemporánea permite aproximarse más satisfactoriamente.

Mano a mano, primeros versos:

The image displays a musical score for the piece "Mano a mano". It consists of two systems of music. The first system is labeled "CANTO" (Vocal) and features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The second system continues the piano accompaniment. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The vocal line is characterized by a steady eighth-note melody, while the piano accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation with chords and moving lines in both hands.

Arreglo de la misma melodía (en un compás de 4 y con otro acompañamiento):

En esta versión se observan: la búsqueda de una irregularidad rítmica más, propia del habla como oposición a la isocronía de la versión editada; la anticipación temporal de la frase con respecto al acompañamiento; el glissando, el vibrato y el portamento como ornamentos.

Un segundo ejemplo, en este caso el comienzo del estribillo de *Por la vuelta*, versión editorial para piano con la inclusión del texto en la melodía que interpreta la mano derecha:

y una posible versión interpretativa, con acompañamiento de flauta:

25
T
an La histo-ria... vuelva jepe- tir - se mi muñe-quita dulce y ru - bia... e-el mismo amor la misma

25
Fl.

En este ejemplo son interesantes la detención sobre una sílaba en corchea que genera *a posteriori* el trino del compás 25 y la condensación del compás 27, respetando la anacrusa original –gesto motívico característico de toda la obra- pero anticipando el ataque del compás siguiente. En el compás 29 encontramos también una apoyatura breve al comienzo del verso.

En algunos casos el grado de flexibilidad es tal que la escritura convencional de la modernidad es insuficiente para representar el decir del intérprete y solo puede aproximarse la escritura de tipo espacial combinada con la tradicional para el resto de los instrumentos:

Tenor

Piano

4.2.- Rasgos musicales básicos

Es interesante comprobar cómo aplicando un tipo de interpretación melódica basada en el *decir* y en la ornamentación tanguera a casi cualquier género musical, se obtiene como resultado una obra sonoramente identificable con el tango. Claro ejemplo de ello es la prominente cantidad de valeses compuestos e incorporados al repertorio de las orquestas típicas, cuya estética resultaba nada divergente con el género en cuestión. El tango como canción es otra prueba importante de este principio.

Aún así puede hallarse, a nivel estadístico, ciertas características estructurales en los tangos pre-vanguardistas, que luego serán modificadas o enriquecidas por compositores de la segunda mitad del siglo XX:

- A nivel formal, una estructura binaria compuesta por dos estrofas y un estribillo que se reexponen –musicalmente, no literariamente- una vez, aunque en el pasado podían ser dos veces; con una introducción que luego sirve de interludio entre las dos macrosecciones.
- A nivel textural, una clara tendencia a la trama subordinante, en la que la voz principal –cantor o instrumento solista- es acompañada por el resto de los instrumentos, con alguna aparición esporádica de un contracanto.

- A nivel métrico, la presencia de un compás de cuatro pulsos, cuya unidad es la corchea en 2/4 y la negra en 4/4.
- A nivel armónico, una tendencia al uso de la armonía funcional diatónica con algún intercambio modal esporádico; y, principalmente, un contraste menor-mayor entre las tonalidades de la estrofa y el estribillo, o viceversa.
- A nivel rítmico, la bailabilidad, sobre todo.

EL TANGO EN LA MÚSICA ACADÉMICA

5.- EL TANGO EN LA MÚSICA ACADÉMICA.

5.1.- Primera mitad del siglo XX

El tango, como fuente de inspiración de autores académicos, es uno de los géneros populares que más ha sido incorporado en obras del repertorio del siglo XX. Con períodos más destacados en cuanto a su presencia en la producción de los compositores, como por ejemplo la segunda década del siglo pasado, en la cual el tango era una moda masiva en Europa y particularmente en Francia, su utilización es constatable en los más relevantes autores centroeuropeos.

La tendencia en cuanto el abordaje de las características gramaticales del género se asienta, a comienzos de siglo, principalmente en la utilización del ostinato característico de la milonga –tomado originalmente de la habanera- y en la cita estereotipada de algunos rasgos ornamentales.

Para ejemplificar esta tendencia, y el desvío de la misma, seleccionaremos tres compositores: Isaac Albeniz y Erik Satie, como representantes de lo expuesto e Igor Stravinsky como modelo de una propuesta diferente con mayores consecuencias en la producción posterior de otros autores.

Erik Satie en su conjunto de pequeñas obras para piano titulado *Sports et Divertissements* incluyó *Le Tango perpétuel* escrita el 5 de mayo de 1914.

La obra indiscutiblemente presenta los rasgos más notables de mucha de la música para piano escrita por este autor. Sin embargo toma como punto de partida, musical y extramusical, la incorporación de gestos estereotípicos de la concepción que él tiene del género en la época, a meses de lo que fue el año de mayor proyección del tango argentino en Francia y Europa en general.

Le Tango perpétuel

Frobère & très enroulé

Le tango est la danse
du Diable. C'est celle qu'il préfère.

Il la danse pour se refroidir.

Sa femme, ses filles & ses
domestiques se refroidissent
ainsi.

Erik SATIE
5 Mai 1914

Sus características esenciales propias del género son:

- El uso del ostinato característico de la milonga-habanera, pero solo en su devenir rítmico (y en el implícito compás de 2/4) y en la curvatura melódica, no en la armonía (I – V) ni en la interválica que de ella deviene. Curiosamente el ostinato fue utilizado con mayor semejanza al de habanera, particularmente por su definición arpegiada, en *Sur un vaisseau* de las *Descriptions Automatiques* de 1913.

- Rasgos ornamentales propios del tango como el trescillo de semicorchea a modo de floreo; el contraste del ligado y del picado en células breves; y la síncopa.

La mirada personal del autor se traduce en las siguientes características gramaticales:

- Ausencia de barra de compás.
- Ausencia de tonalidad estable.
- La fragmentación y yuxtaposición de materiales y células melódicas de pequeño formato.

- La inclusión de texto en la partitura (muy corriente en Satie) en el cual se hace eco de la polémica de los años 1913 y 1914 sobre la supuesta ausencia de moralidad del tango danza – que llevó incluso a gestar el mito de que el Papa Pio X solicitó que se lo bailara en una audiencia con él para calificarlo-, mofándose en la idea de que “el tango es la danza del diablo”.

- La originalidad formal incluyendo la señal *Segno* al comienzo y final de la partitura y evitando el *Fine* o la doble barra al final. Este invita a una interpretación perpetua del tango (como lo expresa el título), experiencia que parte de su obra *Vexations* veinte años anterior, página que debe ser tocada 840 veces.

En el caso de Isacc Albéniz, el *Tango* está incluido en su *opus* 165 *España* de 1890. Encuadrada en la tonalidad de Re mayor y en un compás de 2/4:

The image shows a musical score for the piece 'Tango' by Isaac Albéniz. It is written for piano and consists of two systems of music. The first system is marked 'Andantino' and 'con Ped.', indicating a slow tempo and the use of the sustain pedal. The second system is marked 'poco rit.' and 'a tempo', indicating a slight tempo change. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings, and is set in the key of D major (one sharp) and 2/4 time.

Veamos sus características:

- El esencial acompañamiento de habanera, presentado en los dos primeros compases, está aquí distribuido texturalmente entre ambas manos, tomando los ataques 1y 4 la mano izquierda y los ataques 2 y 3 la derecha.

Su curvatura melódica es prácticamente la estandarizada con la salvedad del acorde del segundo tiempo.

- Hay un mayor cuidado en la transcripción de los refinados rasgos idiomáticos interpretativos que un género popular de esta naturaleza posee. Ornamentos, mordentes, apoyaturas cromáticas y diatónicas, atrescillamientos que enriquecen la escritura melódica abundan en la partitura, como podemos apreciar en tan solo los primeros ocho compases.

- Se reconoce el uso de semifrases melódicas, a la usanza del tango de la época.

En cuanto a los rasgos propios del compositor destacamos que una ampliación del uso del armonía que, sin revestir gran complejidad, es de mayor riqueza que la del género en la época. Los siguientes compases lo evidencian:

40

Pno.

Fa# Re 7 Sol 4/3 Do#7 Fa# Sim7/9m Mim 4/3 La7/5# Re

I -VI7 -II 4/3 V I IV7/9m VI7/9m II 4/3 V7/5# I

La tonalidad principal de la obra es Re Mayor, pero en este pasaje podemos observar que estableció una región en Fa # Mayor, tonalidad

lejana que se encuentra a cuatro sostenidos de distancia en su armadura. También podemos comprobar el uso de acordes alterados cromáticamente.

El tango escogido de Igor Stravinsky pertenece al cuarto movimiento *Tango/Vals/Ragtime* de su *L'Histoire du soldat* de 1917.

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet in A, Violin, and Piano. The score is in 2/4 time and has a tempo marking of ♩ = 80. The Clarinet part is mostly rests. The Violin part features a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The score is written on three staves.

Aunque de los tres ejemplos examinados este sea el que presenta un mayor grado de distorsión de la fuente original, podemos apreciar que aún apropiándose Stravinsky del tango para reproducirlo con su estética personal se reconocen algunos rasgos primitivos:

- La elección del compás de 2/4.
- El violín interpreta el carácter incisivo y de articulaciones contrastantes que tradicionalmente el tango posee. La presencia de acentos

y picados dan cuenta de ello, como también la aparición conjunta del ligado en células melódicas breves.

- El piano versiona el ostinato de milonga/habanera manteniendo su curvatura melódica y rítmica semejante. Sin embargo sus apariciones no coinciden con la barra de compás, haciendo un uso más irregular y libre del tiempo, coincidiendo con gesto netamente stravinskyano.

Stravinsky es uno de los pocos compositores académicos que ha repetido la mirada sobre el género tango como motivación para una creación personal. Y lo ha hecho en una época en la cual ya no estaba de moda como en el período previo a la Primer Guerra Mundial en el cual muchos compositores tomaban el tango como inspiración.

En esta segunda experiencia el *Tango* de 1940, su aproximación al tango argentino es mucho más reconocible que en cualquier otra creación propia o ajena. Se ha liberado del ostinato de milonga/habanera. Su acercamiento al género ha sido fruto de un proceso de reflexión analítica consistente. Pero al mismo tiempo que nos encontramos con un tango propiamente dicho, Stravinsky hace uso de un proceso de superposición y yuxtaposición de pequeños materiales melódicos absolutamente original y de importantes consecuencias para los compositores académicos actuales.

Tango

IGOR STRAWINSKY
(1940)

Tempo di Tango ♩ = 96

Piano *p*

Pno.

Este primer extracto nos revela que además de la indicación *tempo di tango* hay una presencia clara de un compás con cuatro pulsos en lugar de dos, clara referencia a la evolución que en ese sentido sufrió el género en la primera mitad del siglo XX. También podemos comprobar que la tonalidad es *a priori* de re menor. Este no es un dato menor ya que en otra sección la obra opta por el Re mayor como tonalidad, un claro cambio de modalidad estereotípico del tango:

33 TRIO

Pno. *dolce cantabile*

Aquí se ve el cambio de modalidad, pero también dos referencias formales destacables: primero la inclusión del *TRIO* muy común en partituras de la época; y segundo la indicación *dolce cantabile* como oposición al carácter rítmico del comienzo de la obra. Este contraste es uno de los rasgos esenciales del género y pilar de su estructuración hasta Piazzolla.

Encontramos una estructuración fraseológica convencional en cuanto a la presencia de antecedentes y consecuentes de cuatro compases. Los primeros cuatro forman la primer semifrase y los siguientes cuatro la segunda:

The image displays two systems of musical notation for piano (Pno.). The first system begins at measure 5, and the second system begins at measure 7. Each system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes chords, single notes, and rests, with some notes beamed together. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first system shows a sequence of chords and notes in the right hand, with a corresponding bass line in the left hand. The second system continues this pattern, showing a similar structure of chords and notes.

Pero la originalidad en la que las células son construidas radica en un procedimiento de mínima variación estipulado por la recombinación (superpuesta y yuxtapuesta) de un número limitado de materiales acórdicos:



El primer compás está constituido por acordes cerrados a ritmo de corchea, siendo el primero de ellos re menor, y cerrando el compás con una anacrusa al compás 2 caracterizada por el impulso rítmico típico cromático ascendente del tango, llamado *arrastre*:



El segundo compás imita la estructura del primero pero incorporando una corchea en el contratiempo del primer pulso. El acorde del segundo tiempo pasa al tercero y en su lugar introduce uno nuevo. El *arrastre* es idéntico:



El compás tres, con respecto al dos, quita el arrastre final y suma otro par de corcheas ligadas en mano derecha en el último tiempo:



El compás cuatro es igual al primero pero con la incorporación de un intervalo de séptima en la nota re del primer pulso de mano izquierda.

Como podemos comprobar cada compás es absolutamente distinto a todos los demás, elaborada esta diferencia a partir de mínimas variaciones. Comprobemos ahora la comparación entre la primer semifrase (compases 1 a 4) y la segunda semifrase (compases 5 a 8):



Compases 1 y 5 idénticos excepto por el intervalo de séptima incorporado en la mano izquierda en el tercer tiempo:



Compases 2 y 6 idénticos excepto por la supresión del intervalo de sexta en la mano izquierda en el tercer tiempo y el cambio de acorde en la voz superior:



Compases 3 y 7 idénticos excepto por la incorporación de un Fa# en el primer acorde de mano derecha, anticipando el cambio de modalidad formal del compás 33.



Compases 4 y 8 evidentemente diferenciados con la intencionalidad de dotarles de carácter abierto al antecedente y cerrado al consecuente.

La lógica del tango de Stravinsky no se atiene a la correspondencia de una idea de desarrollo armónico o melódico sino al juego de mínimas variaciones y recombinaciones entre materiales provenientes –en mayor o menor medida- del tango: acordes cerrados con intervalos de segunda en el grave para acentuar; ornamentos o anacrusis de figuración breve que ascienden cromáticamente (arrastres) hasta el tiempo fuerte; juego entre el ligado/no ligado en una porción melódica breve.

5.2.- Segunda mitad del siglo XX

Luego del altamente productivo período previo a la primer guerra mundial, los compositores académicos (con excepción de Stravinsky) no volvieron a poner su mirada creativa sobre el tango hasta el último cuarto del siglo XX. Si bien los compositores que retomaron esta línea de trabajo tienen una proyección internacional y reconocido prestigio, su origen es común: Argentina.

Los tres compositores cuyas obras son más representativas de la evolución del abordaje académico del género son: Mariano Etkin con su obra *Pobres triunfos pasajeros* para piano; Gerardo Gandini con sus

Postangos para piano; y Mauricio Kagel con su obra *Tango alemán* para cuarteto de voz, Violín, Bandoneón y Piano.

De una comunicación personal con Mariano Etkin obtenemos algunas referencias sobre principios constructivos de su obra:

[Pobres triunfos pasajeros]...mi única obra relacionada intencionalmente con el tango. Los tangos citados, en un rango que desde lo obvio a lo críptico (el orden en que aquí están enumerados no indica nada de esto), para oídos argentinos, claro, son:

*Adios muchachos
Nostalgias
El día que me quieras
Caminito
Malena
Organito de la tarde
Sus ojos se cerraron*

Una cita extraña a ese repertorio es el acorde de Tristán, que también aparece.

Las letras correspondientes a los tangos citados tal vez tengan algo en común: nostalgia y el dolor inconsolable ante el paso del tiempo y sus efectos, sentimientos comunes a todo el mundo que a mí me afectan mucho.

En este breve párrafo se observan dos referencias específicas extramusicales: una correspondiente a la pertenencia cultural del creador – al aclarar que es la primera vez que usa el tango intencionalmente asume que por su cultura podría haberlo hecho inconscientemente en otra oportunidad, así como también su gradación de obviedad de las citas se corresponde con la percepción de oídos argentinos-, y otra con respecto a lo

que el texto poético representa para el compositor. Sin embargo la lógica estructural de la obra responde a principios inobjetablemente musicales.

Pobres triunfos pasajeros *(Tango moderno)*

a Haydée Schvartz

Mariano Etkin

En principio debemos mencionar que el título de la obra proviene de un verso del tango *Mano a mano* cuya música pertenece a Carlos Gardel y José Razzano y la letra a Esteban (Celedonio) Flores. El extracto de la quinta estrofa es así:

*Mientras tanto que tus triunfos...¡Pobres triunfos pasajeros!
Sean una larga fila de riquezas y placer...*

Esta es una cita no-musical que el compositor olvidó mencionar en nuestra comunicación.

Continuando con las citas musicales destacamos aquella que el Maestro Etkin llama “extraña a ese repertorio”: el acorde de Tristán. Todo un hito dentro de la historia de la música académica moderna centroeuropea, y considerado por muchos como el punto de partida de la disolución de la tonalidad, este fragmento del primer leit motiv de la ópera *Tristán e Isolda* de Richard Wagner es incorporada como sello distintivo

por quién ha dedicado su obra a la creación de música contemporánea, recordándonos que a pesar de ser esta obra un “tango moderno” su estética es otra.

La reducción para piano del acorde de Tristán es la siguiente:



En la obra de Etkin podemos encontrar la cita del mismo (con las mismas notas Fa, Si, Re#, Sol# en la misma disposición) aquí:



En la mano izquierda tenemos las Fa y Si como en el original, aunque transpuesto de octava hacia el agudo y con una segunda menor añadida La# para enmascarar el origen del material. En la mano derecha tenemos las

restantes notas del acorde Re# y Sol# pero interpretadas enarmónicamente Mib y Lab. También en este caso se ha cambiado la octava y se la ha agregado una segunda menor Re.

En cuanto a las citas tomadas de otros tangos podemos observar algunos casos con claridad. El primero de ellos es *El día que me quieras* de Gardel-Lepera:

The image shows a musical score for the tango "El día que me quieras" by Gardel-Lepera. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "e-lla que - ta mi be - ti - da, to - do, to - do, se ol - vi - da. El di - a que me". The piano part has dynamics like "p" and "dolce". The second system continues the vocal line with lyrics: "que - ras la ro - sa que en - ga - ña - na se ves - ti - rá de fies - ta con su me - jor co-". The piano part continues with various chords and rhythms.

El fragmento que ha decidido citar Etkin es el más reconocible de la canción: el que incluye el texto “*El día que me quieras...*”, con las notas Sib, Sol, Sol, Sol, Fa, Lab, Sol. El salto de sexta ascendente es muy característico de esta obra. A continuación contemplamos su utilización en la obra:

99 Poco più mosso. Tpo. I° (♩ = 110)

UC

ppp *mf* *pp* *sffz* *ppp*

Parte de la misma nota –“tonalidad”- pero modifica la armonía subyacente; liga las tres notas Sol; cuando presenta la nota Fa lo hace por debajo de la resonancia de la nota Sol; y llega hasta el Lab, que además suena una octava por debajo con respecto al resto de la melodía. A pesar de todos estos procedimientos de enmascaramiento, dado el salto inicial y la pregnancia del fragmento escogido, es una de las citas más reconocibles.

Otro de los tangos utilizados como material para la construcción de *Pobres triunfos pasajeros* es *Malena* de Manzi-Demare:

MALENA

Versos de H. MANZI TANGO Música de LUCIO DEMARE

Me-le-na cantal tan-go — co-mo nin-gu-na, en ca-da ver-so po-ne su co-ra-

PIANO. *f* *sf*

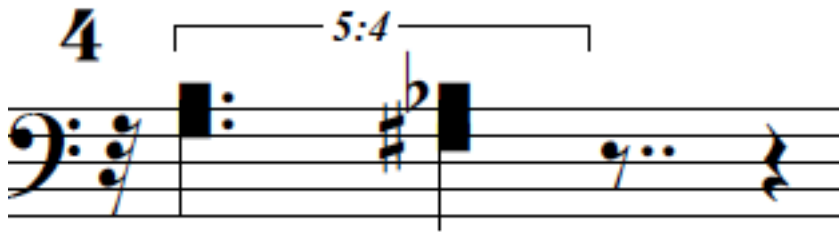
También en este caso el seccionamiento utilizado será el de la célula melódica más reconocible, correspondiente al texto “*Malena canta el tango...*” y construido por el arpeggio de un acorde menor; en este caso las notas Sol, Do, Do, Mib, Mib, Re, Re. El Maestro Etkin lo cita de la siguiente manera:

The image shows a musical score for guitar. The top staff is a treble clef staff with a dashed line above it labeled '8va'. The bottom staff is a bass clef staff. The melodic line in the treble staff consists of several measures with notes G4, D5, D5, E5, E5, D5, D5. The notes are grouped into a triplet of three notes (G4, D5, D5) and a group of five notes (E5, E5, D5, D5). The notes are marked with dynamics: *f*, *pp*, *mp*, *p*, *5f*, and *pp*. The accompaniment in the bass staff consists of several measures with notes G3, D3, D3, E3, E3, D3, D3. The notes are marked with dynamics: *p* and *mp*. The piece ends with a 2/4 time signature and the instruction 'poco rit...'. There are yellow highlights on the melodic line in the treble staff.

La línea arpegiada de un acorde menor se mantiene pero en este caso en lugar de ser Do menor es Sol menor, enmascarado eso si por la ambigüedad modal Si bemol (La# enarmónicamente)/Si natural. Rítmicamente se ha escrito más acorde al modo de interpretación *dicho*. La nota más aguda de la célula, que en el original se repite, aquí está ligada.

En cuanto a su utilización de los rasgos idiomáticos propios del tango podemos destacar:

- el uso de clusters asociados al *yumbeado* de Pugliese.

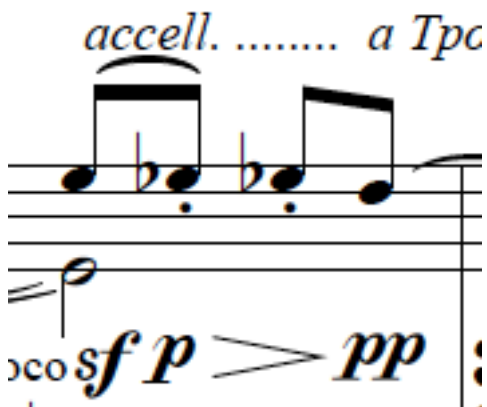


*Cluster cromático entre las notas indicadas.
Chromatic Cluster between the indicated notes.*

- el *arrastre* o ascenso melódico cromático anacrúsico. En este caso enriquecido por la irregular rítmica del *decir*:



- la articulación contrastante ligado-picado y los bruscos cambios dinámicos:



- la ornamentación, generalmente un grupetto, mordente o acciaccatura al comienzo de una frase:



Con respecto a los *Postangos* de Gerardo Gandini, variaciones improvisadas sobre tango *standards*, podemos citar la nota de programa del disco escrita por Federico Monjeau, la cual nos introduce en la problemática técnica y estética del planteo del compositor.

Las improvisaciones de Gandini arrancan de los elementos del tango y no se desprenden inmediatamente de ellos. De modo general, lo culto no se manifiesta aquí como mera apariencia sino, en forma más discreta y también más decisiva, como el esqueleto lógico de la interpretación. Se revela principalmente a través de cierto enfoque oblicuo de los temas; de un tipo de fragmentación que no es propio de una música que, como es el caso del tango en particular y quizá de los géneros populares en general, no puede prescindir del sentido completo ni de la elocuencia de la frase; se revela también a través de un uso no idiosincrásico del piano y, desde luego, de una mayor disponibilidad armónica.

De aquí se desprenden varios conceptos claves que son recurrentes en audición de la grabación de los postangos:

- la estructuración de las obras está pautada desde la gramática de la música académica.
- el uso libre y a veces fragmentado del plano melódico.
- la utilización de técnicas extendidas.
- el enriquecimiento armónico.

Continúa la nota de Monjeau:

*No habría una sola manera de definir las operaciones realizadas por Gandini, ya que cada tango, al no ser un mero pretexto para la expansión del músico, sugiere un tratamiento distinto. El tratamiento puede ser más lírico en *El día que me quieras*, que mantiene y reitera la línea completa del tema; las sutiles disgresiones que introduce Gandini se establecen a partir de ciertos elementos que son propios de esa línea: un determinado intervalo, una secuencia de tres notas, un mínimo pasaje que el músico recorta y proyecta en una dirección inesperada. Los acordes, lejos de inflarse con terceras agregadas, introducen una ambigüedad armónica exquisita. No menos lírica resulta la interpretación de *La casita de mis viejos*, donde se deja andar la melodía con el sutil trastabilleo originado por un acompañamiento en tres tiempos, un poco a la manera de los valeses lentos de Bill Evans. *El choclo* y, más aún, *La comparsita*, serían ejemplos de tangos estallados. Gandini enfrenta el carácter fuerte y cerrado de estos tangos con una disposición no menos fuerte, obcecada e incorruptible. Sus materiales persisten, pero de manera y completamente residual, en un segundo plano. Gandini arma la improvisación más a partir de los gestos compulsivos de esos tangos que de sus elementos específicamente temáticos. No se trata de una parodia sino de algo mucho más interesante: de una profunda ironía que parece revelar la auténtica expresión cristalizada en esos tangos.*

Dentro de esta distinción que Gandini hace al tratar los distintos tangos, encontramos un criterio general de selección de procedimientos que aplica de acuerdo al origen histórico de cada obra y su grado de popularidad en el público general. Si bien es cierto que todos los tangos elegidos son muy conocidos para la mayoría de los degustadores del género, *La cumparsita* y *El choclo* son dos de los tangos más antiguos (contando con más de un siglo de existencia) y más interpretados de todo el repertorio. Ante lo cual decide tomar las mayores libertades de variación en estos dos casos, en particular con *La cumparsita*.

Procederemos a ejemplificar aspectos de la gramática musical de los *Postangos*:

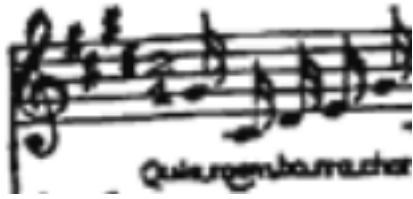
-sobre el uso de materiales y procedimientos propios de la música contemporánea podemos destacar el grado extremo de su utilización en las introducciones de los tangos abordados; de hecho la mayoría de ellos son irreconocibles en esta instancia formal:

-los primeros 17 segundos de *La casita de mi viejos*, caracterizados por escalas y arpeggios ascendentes no tonales a alta densidad cronométrica, interrumpidos por pausas en las que se aprecia – gracias al uso del pedal *sustain* del piano- la sonoridad resultante. Con la introducción del motivo Sol-Mib-Si-Re-Do el tango se vuelve

reconocible. Esa célula, correspondiente al texto “vuelvo más viejo” es uno de los más identificables de la obra. Gandini elige la tonalidad de Do menor, y aunque la partitura original está en Fa menor se observan con claridad los mismos intervalos de la mano derecha: tercera mayor descendente, cuarta disminuida descendente, tercera menor ascendente, segunda mayor descendente:



- los 30 primeros segundos de *Nostalgias*, con una sonoridad abierta de un acorde indefinido desplegado en toda la extensión del piano, en figuras largas y sin percepción de una medida metronómica. Aquí otra vez la forma de abordar la definición –y la transición de la introducción a la primera sección de la obra- del tango escogido es a través de un motivo pregnante del mismo Re-Mi-Fa-La, que en la partitura original la tonalidad es en do menor (Do#-Re#-Mi-Sol#):



Nótese la elisión en la versión de Gandini de la nota inicial. Curiosamente tanto Gandini como Etkin plantearon este tango en Re menor.

- los 12 primeros segundos de *El choclo* consisten en un proceso de exagerada aceleración del tema melódico, acompañado por un movimiento contrapuntístico –no imitativo- escalístico, que dificulta el reconocimiento de la fuente original. Proceso que es retomado alternativamente, por ejemplo a partir del 1' 10''.

- relacionado el apartado anterior encontramos un uso muy rico de la fragmentación melódica. El caso por excelencia es *La comparsita* en la cual hasta el minuto 1' 04'' toma células rítmicas de la partitura original, y cambiando las alturas –pero manteniendo la alternancia tensión-distensión que propone el uso de dominante-tónica de la obra- pero sin un contexto tonal claro (lo cual se ve reforzado por el uso de bicordios de segundas menores en el registro agudo con función rítmico-acental), insinúa esporádicamente gestos direccionales de la melodía primigenia. La célula privilegiada es corchea-dos semicorcheas:



La insólita duración de 11' 19'' para este tango habla del grado de reelaboración que incluyó dentro de sus improvisaciones y la sofisticación formal del mismo.

- a lo largo del minuto 2 es destacable el grado de fragmentación del discurso melódico, apoyado por el uso de glissandos y clusters y un muy flexible uso del tiempo y el pulso. Los dos primeros son los dos usos no convencionales del instrumento más frecuentes a lo largo del disco.

- en relación con el uso de la armonía, podemos destacar *Nunca tuvo novio*, que quizás el que es presentado desde el comienzo con mayor concordancia al modelo originario en términos melódico-rítmicos y quizás formales. Aquí su refinamiento queda demostrado por varios recursos, como por ejemplo la modulación entre los segundos 0' 15'' y 0' 20''; el uso de armónicos distantes de la fundamental entre los segundos 0' 27'' a 0' 32''; la secuencia no tonal entre los segundos 0' 43'' y 0' 53''; las sonoridades de intervalos armónicos paralelos

entre el minuto 1' 37'' y el minuto 1' 43''; el imprevisible desvío en la cadencia del minuto 2' 08''; la secuencia moduladora entre centros tonales distantes entre los minutos 3' 14'' a 3' 30''; la ambigüedad con la que fluctúa entre la pieza original y la armonía ampliada por toda esta paleta de recursos.

No debe concluirse la descripción global de la técnica creativa en tiempo real en los *Postangos* de Gerardo Gandini sin abordar el tema de la cita (que equivocadamente Monjeau define así “Quien haya seguido el proceso de Gandini como intérprete solista de tango podrá observar un progresivo despojamiento de referencias o citas de la música culta”).

En primer lugar la inclusión en *El día que me quieras* del acorde del *Tristán* entre los minutos 7' 36'' a 7' 42'' –curiosamente anticipado por una escala hexágona ascendente de *Voiles* del primer libro de preludios para piano de Debussy-.



Es realmente asombroso que tanto Gandini como Etkin hayan decidido tomar esta cita tan significativa. Aunque considerando que ambos son compositores de música contemporánea se vuelve más comprensible la idea.

En segundo lugar, y esta cita revela también el uso del humor en la composición, la inclusión en *Nunca tuvo novio* de la Marcha nupcial de *El sueño de una noche de verano* de Felix Mendelssohn op. 61 en el minuto 5' 40'',



y de la Marcha fúnebre *Sonata n°2 en Bb menor op.35 (Lento)* de Frederic Chopin en el minuto 6' 11'' anticipando el final del tango.



Por último, sobre la obra *Tango alemán* de Mauricio Kagel, podemos citar la opinión del autor extraída del libro *Kagel* de Llorenç Barber:

Los pensamientos me llevaron a no utilizar, para la parte cantada, ni un texto ni una lengua unívoca. Apoyado en mi tesis que para el compositor lo importante no es la inteligibilidad de las palabras, sino principalmente la articulación sensible por parte del intérprete. Trato únicamente de esbozar las situaciones esenciales del tango por movimientos melódicos típicos y tempos característicos. El cantante es un bardo de las esperanzas frustradas, de recuerdos nostálgicos pasados, de casi programado amor frustrado, a la vez es como un melodrama, como un recitativo acompaño, furioso, desesperado y excitadísimo. Como dice la partitura: El cantante contará su patética historia...ha de transmitir el discurso en una fantástica lengua inteligible y al mismo tiempo debe limitarse al estilo del tango argentino. A través del evidente rodeo de la parodia, el oyente podrá percibir (quizás levemente) la amargamente dulce seriedad del género.

La utilización de la voz como instrumento carente de texto es una decisión interesante en la cual, según dice la partitura, puede desempeñar ese papel un hombre (tenor dramático o barítono alto) o una mujer (mezzo soprano o alto). Y el/la cantante puede estar visible o sólo parcialmente detrás de una pantalla o cortina. En la partitura, además, pauta las siguientes indicaciones:

El intérprete canta exclusivamente en un incomprensible, imaginario lenguaje. Simultáneamente él imita el característico modo de cantar el Tango Argentino. Extraordinaria pasión sumado con penetrante sentimentalismo son requeridos para

*cualquier interpretación. La autenticidad en la interpretación musical puede ser garantizada memorizando la parte.**

Es interesante que en ambos textos resalte el gentilicio argentino para señalar al tipo de tango que hace referencia. Pero en lo que atañe a nuestro objeto de estudio, la música instrumental, podemos destacar dos ideas: “el esbozo de situaciones esenciales del tango (en los que destaca movimientos melódicos y tempos)” y “el evidente rodeo de la parodia”.

TANGO ALEMÁN

Tiempo de Tango: ♩=72 (Tempo I)

Mauricio Kagel, 1977/78

A modo de introducción debemos puntualizar que el título hace referencia a que la obra consiste en una mirada académica sobre el género que aporta su estética a la pieza. Pero que el punto de partida gramatical es en realidad el tango y no se presenta éste como una mera excusa temática para el desarrollo de una forma clásica centroeuropea.

Como primer gran logro del compositor podemos destacar el inmenso y preciso esfuerzo que ha desplegado para dejar pautado en el sistema gráfico notacional tradicional, todos aquellos rasgos idiomáticos propios del género; que por devenir de la música popular no suelen encontrar una correspondencia en la escritura, dejando librado al intérprete

* En inglés en el original. Traducción del autor.

el conocimiento de esta tradición oral para ejecutar de forma estilísticamente correcta, el tango. A través de los ejemplos podremos comprobar el grado de refinamiento en términos de articulaciones, ritmo y ornamentación para poder obtener un resultado sonoro pertinente aún sin la necesidad de recurrir a intérpretes pertenecientes a la cultura originaria del tango.

Como comprobamos en la última imagen, se solicita un *Tiempo de Tango*. A lo largo de la pieza habrá tres indicaciones numéricas diferentes: Tempo I $\varrho = 72$, Tempo II $\varrho = 60$, y Tempo III $\varrho = 48$ que se irán alternando. Esto, sumado al compás, 2/4, pero marcado el pulso en corcheas, no deja lugar a dudas sobre la intención métrica de la pieza.

La tonalidad inicial es do menor, y aunque sea la que más frecuentemente aparece, no es constante. De hecho la obra termina en La menor; habiendo un trabajo de elaboración con respecto al recorrido por diferentes centros de gravitación que ya enunciaremos.

No podemos dejar de señalar la instrumentación de la obra: el bandoneón, protagonista inequívoco del género, es escogido como parte del cuarteto. En la partitura especifica:

Es aceptable tocar esta parte con acordeón. Aunque el sufijo teutón en el título de la obra podría fácilmente generar un malentendido (por el reemplazo del bandoneón Argentino en preferencia por el acordeón Alemán). En cualquier caso, el

intérprete debe usar el más penetrante, el más agresivo registro de su instrumento, para conseguir el típico sonido de bandoneón.

Dicho de otra manera, puede ser reemplazado por un acordeón si suena a bandoneón.

La voz, de la cual hemos hablado previamente, también debe imitar el sonido tanguero y la forma de interpretar y expresar de los cantantes del género.

Los otros dos instrumentos, tanto el piano como el violín, son muy típicos en las formaciones camerísticas de tango. A través del análisis comprobaremos el uso idiomático característico de ambos.

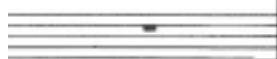
Desde el comienzo mismo de la pieza se despeja toda duda acerca de la estética de la misma, presentando una frase estereotípica cargada de articulaciones y matices que le son propios, y que además será uno de los temas principales de la obra:

Klavier

The image shows a musical score for piano (Klavier) in 4/4 time. The score is written on two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The piece begins with a forte (f) dynamic. The first staff has a melodic line with a slur and a fermata over the first two measures. The second staff has a bass line with a slur and a fermata over the first two measures. The third measure of both staves is marked with piano (p). The fourth measure of the first staff is marked with forte (f). The fifth measure of the first staff is marked with fortissimo (ff) and piano (p). The sixth measure of the first staff is marked with piano (p). The score includes various articulations such as slurs, fermatas, and accents.

Una frase de cuatro compases en el piano con un ámbito de quinta, dividida en dos pequeña semifrases de dos compases a modo de antecedente-consecuente. La célula rítmica (muy esencial en el lenguaje del tango) semicorchea-corchea-semicorchea, será el germen de la melodía, con pequeñas variaciones, como el atrescillamiento del segundo tiempo o el reemplazo de la última semicorchea por tresillos de fusa en el tercer compás. El final cadencial es un tópico que desenmascara el carácter paródico de la obra; con sus contrastes legato-staccatto; dinámicos; y el enlace dominante tónica. El tercer compás de la mano izquierda preanuncia la forma de marcar el pulso de esos tangos de la época -de transición del 2 al 4 - de *La cumparsita*.

La siguiente frase, segunda en orden y en importancia, es presentada en el violín y acompañada por el bandoneón.



5



ossia



Con un carácter más lírico, con arpeggios y grandes saltos, anacrúsica, de ámbito de décima, acompañada por el piano mantiene la estructura formal de la anterior. Los arcos, acentuaciones y articulaciones están muy bien especificados.

En los primeros 8 compases establece dos de los tipos de carácter más diferenciados del tango: rítmico vs. lírico. Luego incorpora un material rítmico escalístico en el piano— cromático y descendente— que opera como enlace entre diferentes temas o motivos.



© 1983 by Henry Litolf's Verlag

Este nos conducirá a un material melódico cadencial:

Lamento: ♩=48 Tempo III

The musical score for 'Lamento' is presented in two systems. The first system shows a violin part with a 'Pont.' (ponticello) marking and a dynamic of *p*. The second system shows a bandoneon part with a dynamic of *p* and an 'ad lib.' (ad libitum) marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Ejecutado por violín y bandoneón da pié a la nueva aparición de primer tema en el piano pero esta vez transpuesto y reinterpretado rítmicamente

The musical score for the piano accompaniment features a treble and bass clef. The treble clef part begins with a dynamic of *ff* and includes a triplet of eighth notes. The bass clef part features a series of chords and a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.



El tresillo ya no se encuentra en el segundo tiempo del primer compás del tema, sino en la célula del primer tiempo del segundo compás. El tercer compás varía la que en la versión original era la repetición del motivo del primer tiempo, generando una elisión de valores y anticipando la primer cadencia.

El siguiente fragmento es una reinterpretación del fragmento de carácter cadencial del violín:

Tempo III

Pos. I

Transpuesto y reinstrumentado – ahora le ejecución corre a cargo del violín- y también con un cambio en la rítmica, incorporando el trescillo a su conclusión.

Este juego de uso de pocos materiales, de carácter principalmente melódico, se sostendrá durante toda una obra de casi 10 minutos de duración. Variando rítmicamente los motivos pero siempre acorde a los cánones de interpretación del decir tanguero; transportando las frases a casi todos los centros tonales posibles; reinstrumentandolos; cambiando su contexto de velocidad oscilando entre los tres tempos antes descritos.

Lejos de agotar el análisis de la pieza, adjuntamos un cuadro orientativo en el cual se plasman las diferentes combinaciones de Tempos,

Tonalidades y Materiales (con sus variaciones) que permite apreciar la dimensión de este trabajo minucioso de austeridad de materiales y sofisticado procedimiento de variación que renueva la percepción a cada cambio de sección.

Tempo	Tonalidad	Materiales
Intro I	Intro 72 Dom	Intro Tema 1 Tema 2 Material 1
III	48 Fam	Tema 3
I	Rebm/Do#m	Tema 1'
III	Fa#m	Tema 3'
I	Fa#m Sim	Tema 2' Material 1' Pedal
A III	A Sim	A Voz 1 Material 2
I	Sibm	Tema 1'' por 3 Voz 2
II	60 Fam 2º	Tema 2''
I		Material 1''
II	Labm	Voz 1'
I	Labm	Material 3
II	Sibm 2º	Voz1''
I		Material 1'''
III	Sibm	Tema 4
II		Material 4

B III	B Dom 2º	B Tema 4' Voz 3 + Tema3'' Material 5
	Rebm 2º	
II	Fa#m 2º	Cita 1 Cadenza
Senza misura	Mim	Parlando Material 6
C II	C Dom 3º	C Cita 2 (ant y cons) Material 2' Material 4' Cita 2 Cita 2' (ant) (cons desc.) Tema 1''' Tema 1''''
	Fa#m 3º	
III	Labm 2º	
II	Mim 2º	Tema 2''' fragm. Fuga Material 1'''' fragm. Fuga Material 3'
	Dom 4º	
rall.	Lam 1º	Material 7
II	Dom 5º	Tema 1'''''' (ant sobre 3ra)
I	Rem (Do#m) Ambigüedad tonal Sib/Solm	Cita 3 Tema 1'''''' Cita 4 (Strav/Piazz).
III	Sib/Solm Posible Mi b	Tema 6
I	Mim/frigio	Material 1'''''' Material 7' Tema 1''''''''
II	Labm 3º	Material 8

	Lam 2º	Material 7" Material 9
III	Dom 5º	Tema 5' Parlando' o silbando' o improv.' Cita 5 (Earle Brown)
II		Material 9'
I		Material 1''''''
II	Lam 3º	Material 9''

El planteo incluye citas pero no literales –a la manera de Etkin o Gandini- sino técnicas o estilísticas. Estas pueden ser tomadas del tango o de la música académica. Del primer caso mencionamos por ejemplo entre los compases 87 a 89, el uso de acordes de disposición cerrada en un registro muy grave, recuerdan al uso del *yumbeado* de Pugliese:



O el procedimiento de *fugato* tan frecuente y sistematizado en Piazzolla puede ser observado en el siguiente fragmento en el tema que toma la voz superior del barítono, cromático ascendente, acéfalo en

semicorcheas, que es imitado –transportado un semitono ascendente- en un principio por el violín y la mano derecha del bandoneón; y luego por movimiento contrario por la mano derecha del bandoneón y ambas manos del piano. Luego es vuelto a ser retomado por el mismo barítono a un tono descendente del original:

The image shows a musical score for measures 109 to 112. It consists of four staves. The top staff is for the violin, starting with a *mp* dynamic and moving to *p*. The second staff is for the bandoneon, also starting with *mp* and moving to *p*. The third staff is for the piano, with dynamics *p* and *pp*. The bottom staff is for the piano, with dynamics *p* and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Litolff/ Peters

31127

En cuanto a citas de procedimientos de la música académico podemos mencionar el uso *stravinskyano* de acordes homorrítmicos disonantes a dinámica fuerte y con acentuaciones irregulares:

148

O también procedimientos más actuales, como las formas abiertas de Earle Brown (por ejemplo en *Hodograph*), como solicitar al intérprete que improvise libremente sobre fragmentos recordados de la música precedente:

// * Bis Takt 190 / till bar 190
 ossia: frei improvisierend pfeifen (leise, bruchstückhaft, eine Erinnerung der vorausgegangenen Musik)
 ossia: *whistling, freely improvising (softly, fragmentary, a remembrance of the preceding music)*

182

Parlando*

EL CONTEXTO HISTÓRICO DE LAS VANGUARDIAS: TANGO Y PERONISMO

6.- EL CONTEXTO HISTÓRICO DE LAS VANGUARDIAS: TANGO Y PERONISMO.

El año 1955 es el comienzo de la revolución que generará una renovación profunda del tango. Es el año de la presentación del octeto de Piazzolla, primera formación camerística dentro del género que considera a cada uno de sus integrantes como un solista y que, en palabras de Piazzolla rescatadas por Ariel Martínez para el semanario Marcha en 1973, renueva el tango con aires frescos, modernos:

El único propósito del Octeto Buenos Aires es renovar el tango popular, mantener su esencia, introducir nuevos ritmos, nuevas armonías, melodías, timbres y formas y sobre todo, no pretendemos hacer música de la llamada culta.

Rovira aprovechará el puntapié inicial y también se sumará a este movimiento, en el cual se destacarán particularmente dos exponentes, que son los que motivan esta Tesis. Él describe coloquialmente el contexto de la época en la cual se gestó esta nueva etapa del tango:

Yo tuve la desgracia de iniciar esta lucha en un momento muy difícil para el tango. Cuando se produce, a mediados de la década del cincuenta, un bache que todavía se prolonga, se consolidan varias empresas grabadoras que, en su mayoría, son sucursales extranjeras. Y comienzan a gestar y promover productos como el twist, y a cortar la natural evolución de lo nuestro. Se instituyeron las fábricas de música, que editaban canciones como chorizos. Con el folklore quisieron hacer lo mismo, aunque más suave; y bueno - habrán pensado los tipos- algo nacional hay que difundir. Y trataron de enchufar todo el día la Lopez Pereyra y La Vidalita, pero les

*aparecieron talentos que ni se la esperaban. Siguieron fabricando chorizos; pero buenos.*⁵

El vacío al cual se refiere es el que se genera a partir de la Revolución Libertadora llevada a cabo por el General Lonardi, que derroca al, en ese entonces, actual presidente Juan Domingo Perón tras una década en el poder; abriendo un período de “desnacionalización cultural” (Pujol, 2006). Las consecuencias directas para el tango –en la forma en la que era conocido hasta entonces- son devastadoras:

*Luego, a partir de la segunda mitad de la década del '50, el tango comenzaba a perder la fascinación de un tiempo. Si en Argentina esos cambios coincidían a nivel político con la así llamada Revolución Libertadora del 1955 que, después de derrocar a Perón, quiso censurar también todos aquellos tangos que tuviesen alguna referencia a un compromiso social y político; más en general era una época entera la que comenzaba a cambiar. Por un lado es necesario prestar atención al nuevo modelo de desarrollo económico impuesto por los Estados Unidos después de la Segunda Guerra mundial. Un modelo que tenía su máxima expresión en un entretenimiento rápido, considerado más contemporáneo, “más juvenil”, como se le decía entonces, por estar supuestamente enfocado, de manera estratégica, hacia el “futuro”. Lo que el Mercado proponía era precisamente una nueva ideología construida sobre el Consumo de una industria cultural simple, barata y entretenida.*⁶

⁵ Eduardo Rovira en <http://www.roviraxrovira.com.ar>. Fecha de consulta 26/12/2010.

⁶ Dimitri Papanikas. <http://blog.rtve.es/cafedelsur/2010/12/tango-y-memoria.html>. Fecha de consulta 15/02/2011.

Un rol trascendental en este proceso lo llevaron a cabo las discográficas, y su perjuicio es notorio no sólo en términos de selección y difusión de la música, sino también en términos del patrimonio musical de tango grabado hasta la fecha:

Las discográficas más importantes en Argentina eran extranjeras. Entre ellas la estadounidense RCA Víctor y ODEON (un sello alemán posteriormente comprado por los ingleses, después de la Segunda Guerra mundial). Sellos que en aquel entonces llegaron a monopolizar prácticamente el 90% del mercado.

*Según fuentes de la Asociación **Buenos Aires Tango Club**... en el periodo comprendido entre 1906 y 1960 se editaron algo así como 25 mil discos de tango, del cual sólo un mínimo porcentaje volvió a editarse en vinilo. Según estos datos alrededor de 40 mil versiones de antiguos tangos nunca más volvieron a reeditarse. De las matrices originales de discos que poseían las empresas grabadoras, no se ha conservado ninguna, principalmente por razones de espacio. Fueron literalmente destruidas. En algunos casos, como las del sello ODEÓN, antes de tirar a la basura las matrices, se pasaron los originales a cintas. Estas sí que siguen conservándose, lo que sucede es que ya han perdido gran parte de su calidad sonora. En otros casos, como en el de RCA Víctor, exigencias de mercado y falta de espacio en los almacenes empujaron a la empresa a tirar a la basura todas las matrices originales.⁷*

La masividad con la que el tango era recibido en su época de oro, va dejando su lugar a otros géneros musicales de importación y la receptividad es severamente condicionada por la situación política y por la industria cultural norteamericana:

⁷ *Ibídem.*

El peronismo, a nivel político y social general, y el tango evocativo, como fenómeno de cultura en las masas, son dos manifestaciones de esa concreta etapa histórica argentina que se puede calificar como de las realizaciones no liberales.

Para el tango y para el peronismo político el momento de mayor intensidad realizadora es el lustro que corre hasta 1950, cifra convencional que simbólicamente podríamos fijar en 1952, año de la muerte de Evita. Varios coincidentes objetivos, que se dan como la trama real de la ascensión peronista, manifiestan su plenitud hasta dicho momento, y a partir de él, serias muestras de desgaste.

Las clases medias cultas se alejan del tango porque es nacional, y todo lo espontáneamente nacional huele a vulgo, o sea a peronismo, y todo lo peronista, o sea lo orgánicamente antiliberal, es tabú.

En efecto, el rasgo esencial de la industria cultural para las masas es el de contar con una serie de pautas ideológicas que se imponen por medio de los mecanismos masivos de difusión a las multitudes, tipificándolos previamente, para que su captación e en el sentido prefijado, resulte infalible.

Y la industria cultural es esencialmente cosmopolita e internacional. La producción o, por mejor decir, la reproducción local del espectáculo para masas, repite y traduce las pautas impuestas por los centros internacionales de la opinión masiva.⁸

Por último, no debemos olvidar un factor esencial en el contexto de los comienzos del período del tango vanguardista, cuya consecuencia directa es la creación de un público que aborda al tango con una necesidad primordialmente de escucha:

Hay un rasgo esencial en la conducta de la masa que denuncia, a lo largo de la endohistoria del tango, el grado de vivencia que éste alcanza en aquella. Este rasgo es el de su bailabilidad. Los grandes momentos de la historia del tango lo son por la floración escolástica, la serialidad en la producción de grandes obras, la organización de excelentes conjuntos, el surgimiento de figuras protagónicas, pero lo

⁸ Matamoro (1969).

son porque inexcusablemente ha habido la exigencia de que se le produjera una música para ser bailada, y una música de raigambre inmediata como para identificarse con su práctica, es decir la música de tango, hasta ahora la gran música popular nacional del país.

Ante esta realidad, quienes sobrevivan al declinar del tango, son los compositores que se desprendan de la simplicidad de un género pasatista cuya función era la marcación de un pulsar regular para el bailarín, reelaborándolo y enriqueciéndolo con el propósito de atraer exclusivamente a la audición atenta, de un público que demanda la evolución de un sonido que se adapte a la incipiente segunda mitad de siglo.

LOS COMPOSITORES

7.- LOS COMPOSITORES.

7.1.- BIOGRAFÍAS.

7.1.1.- Datos biográficos⁹ de Eduardo Rovira¹⁰

Nació en Lanús el 30 de abril de 1925.

A los 7 años comenzó sus estudios de teoría, solfeo y bandoneón con Francisco Alessio, quien le permite debutar con su orquesta infantil como primer bandoneón en el café Germinal de la calle Corriente. En el mismo café, pero en el horario nocturno, debuta Aníbal Troilo.

A los 8 años ya había compuesto el vals *A tu lado* y a los 11, ya como profesional, integra los bailes de Vicente Fiorentino y debuta en Radio Splendid, en el antiguo Cabaret Imperio y Radio Belgrano.

En 1937, con 12 años, forma su primer conjunto: un cuarteto típico con un cantor apodado "*Leoncito*", trabajando en Radio Belgrano.

En 1939, con 14 años, comienza a trabajar en la orquesta de Florindo Sassone, y realiza su primera gira por el interior del país. En esa misma época comienza sus estudios de perfeccionamiento de bandoneón con Francisco Requena.

En 1940 comenzó sus estudios de armonía, contrapunto, dodecafónismo, formas musicales, composición e instrumentación con el

⁹ Consideramos que dado el desconocimiento que existe de su figura, debemos presentar una biografía muy detallada.

¹⁰ La información fue extraída del currículum vitae provisto por Beatriz Senra de Rovira.

violinista Pedro Aguilar, quien fue su maestro durante 40 años, exactamente hasta el día de su muerte.

En 1941 comienza su desfile por renombradas orquestas típicas, comenzando por la de Antonio Rodio.

En 1943 debuta con Orlando Goñi, a quien Rovira consideró un creador. Hoy todos los pianistas consideran a Orlando Goñi el punto de partida del pianista moderno de tango.

Con Goñi se logró un cuarteto de bandoneones único: Eduardo Rovira-Antonio Rios-Luis Bonat y Roberto Difilippo.

En 1944 integra la típica de Miguel Caló. En 1945 se incorpora al debutante Osmar Maderna. En 1947 se instalaba en Montevideo por un año, tocando el bandoneón con la orquesta de Juan Esteban Martínez (Pirincho) y haciendo también los arreglos.

Forma parte del grupo fundador de la orquesta de José Basso y en 1949 toca y dirige la orquesta de Alberto Castillo, donde musicalizó la película *Alma de Bohemio*. En 1951 se incorpora a la orquesta de Roberto Caló y en 1952 dirige su propia típica, actuando en radio Splendid.

En Enero de 1954 parte hacia España y Portugal con orquesta propia, con el ballet de Alfredo Alaria y el vocalista Juan Carlos Fabri. Su objetivo era llegar a París para perfeccionar sus estudios, pero no lo logró por problemas fronterizos.

Ya de regreso, con 31 años, se incorporó como primer bandoneón en la orquesta de Alfredo Gobbi. A él, en prueba de su admiración le dedicó dos tangos: *A Don Alfredo Gobbi* y *El engobbiado*.

En 1957 forma orquesta propia con Alfredo del Río y en 1958 con los cantantes platenses José Berón y Jorge Hidalgo. Graba cuatro discos simples.

En 1959 comienza como arreglador del “Octeto La Plata”. Allí establece relación con los músicos que después integrarán sus conjuntos y definitivamente se pliega al movimiento vanguardista que había iniciado Piazzolla en 1955; aunque Rovira ya había estado trabajando las fugas de Bach con el bandoneonista Julio Ahumada en la década del 40. Juntos grabaron en 1949, un tema con la orquesta de José Basso: *Se han sentado las carretas* de Bardi.

Conforma con el pianista Osvaldo Manzi y el contrabajista Kicho Diaz el conjunto “Los Tres”, participando como vocalista Silvia del Río.

En La Plata, conoce a su contrabajista de la década del 60: Fernando Romano y a su violinista estrella, Reynaldo Nichele. Comenzó llamando a su conjunto “Agrupación de Tango Moderno”. Hasta fines de 1964 actúa con un conjunto camerístico variando la cantidad de ejecutantes (octeto, septimino, quinteto, orquesta) y realizando innumerables giras y presentaciones por el interior del país.

Grabó en 1961 *Tangos en una Nueva Dimensión*; en 1962 *Tango Buenos Aires Suite de Ballet* -primer suite de ballet argentina con temas de folklore ciudadano-, y en 1963 *Tango Vanguardia*.

Con el auspicio del “Circulo Amigos del Buen Tango” da diversos conciertos en universidades, teatros y radios, debutando el 1de diciembre de 1961 en la Facultad de Medicina.

En 1964 graban un LP *Circulo Amigos del Buen Tango* donde incluye dos temas suyos.

Con el poeta Luís Luchi graba *Tango de música a lo lejos*, editado por el Grupo Gente de Buenos Aires, aunque no con propósito comercial.

En 1965 graba también *Tango y Tango de Etiqueta*, con arreglos más tradicionales y que quedan con el nombre de Reynaldo Nichele; ya que la grabadora Microfón, -para ofrecer más oportunidades de venta-, cambiaba el nombre. En todos los casos fue “Eduardo Rovira y su Agrupación de Tango Moderno”, aunque comercialmente figura “Reynaldo Nichele y los solistas del tango”: *Rovira, Nichele, Trípoli, Romano* ó “Reynaldo Nichele y su Agrupación de Tango Moderno”, esto es, Rovira, Nichele, Stampone, Romano. Los arreglos son todos de Eduardo Rovira.

Ese mismo año graba el disco *Valsesitos, rancheras y milongas* bajo el seudónimo de “Cuarteto Lorenzo” con Atilio Stampone, Fernando Romano y Reynaldo Nichele para vender en el NOA.

En 1966 con el “Trío Eduardo Rovira”, con guitarra eléctrica y oboe, grabó para la EDUL *Tango en la Universidad*; y un simple A *Roberto Arlt* para la Editorial de La Rosa Blindada.

Actúa en el local nocturno “Gotán” del Tata Cedrón, en “Caño 14” de Atilio Stampone y en 1966 arma su propio local: “Tango 66”, el que deberá cerrar por la irrupción de Onganía en el gobierno. Él fue una víctima más del cercenamiento a la cultura que sobrevino con los militares en el gobierno.

Luego de dos años de ausencia, en 1968 se radica en La Plata y forma otro trío con músicos platenses, la “Agrupación de Tango Moderno”: Néstor “Tucuta” Mendy y Salvador “Bocha” Drucker y graba *Sónico*, utilizando por primera vez en el tango acoples electrónicos (una avanzada del actual tango electrónico).

Se incorpora como instrumentista, arreglador y corno inglés de la Banda Sinfónica de la Policía de la Provincia de Buenos Aires. Fundó además un Sexteto de Vientos: Rovira, bandoneón, corno inglés y piano; Julio Pardo, flauta clarón; Enrique García Mayer, oboe y saxo tenor; Salvador Pace, clarinete; Víctor Valledor, fagot; Armando Issi, trompa.

En 1968 incluye su tema *A Don Alfredo Gobbi* en *La Historia del Bandoneón Vol. 2.* , y graba un simple de tres temas con Susana Rinaldi: *Susana Rinaldi canta al estilo de Eduardo Rovira*, incluyendo nuevamente a Pedro Cocchiararo en oboe.

En 1969 hace todos los arreglos y orquestaciones para una Orquesta de Cámara con oboe solista a Pedro Cocchiararo y guitarra solista Salvador “Bocha” Drucker, dando marco a la voz de la mezzo soprano Susana Naidich y sus *Cantares de Madre*, canciones de cuna internacionales.

Su música fue incluida en varios cortometrajes, obras teatrales y cortinas televisivas en Brasil, Francia y Alemania.

Ganó numerosos premios:

1966 – Por *Sinfonía n° 2 Concertante* ganó el Premio de Honor Bellas Artes y de música sinfónica y fue estrenada por el Maestro Pedro Ignacio Calderón en el Teatro Colón ese mismo año.

1969 – Por *Veinte Preludios Intersemitonales para Piano* - 1er. Premio Categoría Música de Cámara para Piano – Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

1969 – Mención de Honor Música por Música para Ballet “*Un día en la Ciudad*”, en el Concurso Internacional de Ginebra.

1969/70 - Finalista en el Concurso Internacional de Música Sinfónica de Río de Janeiro por la *2da. Sinfonía y Tango Concertante*

1970 – Por *Veinte Preludios para Piano* - 1er. Premio Categoría “C” – Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

1971 – Por *Sinfonía Nro. 5 - Concertante* – 1er. Premio Fondo Nacional de las Artes y Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires.

1973 - Fue nombrado Director del Teatro Argentino de la Plata y arreglador de la Orquesta Estable de dicho coliseo. Ese mismo año, graba -aunque no es un registro convencional, comercial- *Todo Concuerta*, un LP bajo la dirección de Alberto Epelbaum y los Solistas argentinos y la participación de músicos y coro del Teatro Colón.

En 1975 con su “Agrupación de Tango Contemporáneo”, Reynaldo Nichele, Oscar Mendy y Néstor “Tucuta” Mendy graba sus últimos 2 discos, editándose sólo uno: *Que lo Paren*.

Ese año se graba también *El violín de mi ciudad*.

Además de compositor de música popular, Eduardo Rovira desarrolló también una intensa actividad como compositor de música clásica: entre sus obras más importantes se encuentran la Sinfonía *Chaco*, compuesta con temas de los Indios Matacos, *Mi Tierra Suite de Danzas, Argentina*” Poema Sinfónico, la *Sinfonía Concertante para Ocho Instrumentos, Solistas y Orquesta, Sonatas Dodecafónicas para Violín y Piano, Sonatinas para Piano, Dos, Tres y Cuatro Voces, Concierto para Bandoneón y Orquesta de Cuerdas, Concierto para Corno Inglés y Orquesta, Concierto para Dos Oboes y Cuerdas. Concierto para Flauta, Oboe y Orquesta de Cuerdas, Sonatina para Cuarteto de Clarinetes, Sonatas para Violín y Piano, 100 estudios para guitarra como 5 Valses sentimentales para Mabel, etc.*

En el último año de su vida, comenzó a trabajar en lo que él denominó *Canciones Contemporáneas Argentinas*, incorporando letra a la música, con la participación de tres poetas: Alfredo Villata, Raúl Filgueira y Carlos Fiora. Su última actuación pública fue en Azul, el 24 de Noviembre de 1979.

Muere en Tolosa, La Plata, el 29 de Julio de 1980.

Sus piezas de Música Clásica están siendo ejecutadas por la ‘Orquesta Estable del Teatro Argentino de La Plata’, la “Orquesta Sinfónica de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires”, la “Orquesta Estable del Teatro Colón”, la “Sinfónica de Entre Ríos” -a cargo del Director Reynaldo Zemba-, la “Sinfónica de la Fuerza Aérea” y la “Sinfónica de la Policía de la Provincia de Buenos Aires”; amén de agrupaciones sinfónicas de Italia, Francia y Alemania, además de diferentes músicos en todo el mundo.

La Orquesta Sinfónica de la Universidad del Sur de Dinamarca, bajo la dirección del Maestro Saúl Zaks, incorporó durante el 2007 la música de Eduardo Rovira. Para este año proyectan dedicarse solamente a su música, por lo completa e innovadora, con los arreglos de Cesar Stroschio y Pino Enríquez, integrantes del ‘Trío Esquina’.

7.1.2.- Datos biográficos Astor Piazzolla¹¹

Nació el 11 de Marzo de 1921 en Mar del Plata.

En 1925 se traslada con su familia a East Side de Maniatan. A los ocho años su padre le regaló el primer bandoneón. Al llegar la gran depresión volvieron a Argentina, reinstalándose en Mar del Plata en 1930, donde tomaba clases de bandoneón con Líbero y Homero Pauloni. Nueve meses después retornan a Estados Unidos. A los once años debuta en un cabaret con un trío. Toma clases con dos músicos argentinos: primero Andrés D'Aquila y luego Terig Tucci. También se interesa por la armónica.

A los trece años inició sus clases con Bela Wilda, discípulo de Rachmaninoff, de quién disfrutaba profundamente sus interpretaciones de Bach. Con cierta frecuencia Piazzolla tocaba en radios y cafés. Sentía gran predilección por el jazz. En 1934 conoce personalmente a Carlos Gardel en Nueva York, con quien mantiene una breve amistad. Éste en 1935 le consigue un papel en la película *El día que me quieras*.

En 1937 regresan a Mar del Plata. En 1938 escucha al sexteto de Elvino Vardaro y se despierta su interés por el tango. Conoce a la orquesta de Miguel Caló y se presenta al bandoneonista Julio Ahumada y al pianista Héctor "Chupita" Stamponi.

¹¹ Extraídos de AZZI y COLLIER (2002).

A los dieciocho años se traslada a Buenos Aires y se integra un tiempo a la orquesta de Miguel Caló *ad honorem*, Tocó Gabriel “Chula” Clausi y en la orquesta de Francisco Lauro, cuyo pianista era Alfredo De Angelis. En 1939, gracias a su amistad con el violinista Hugo Baralis (ex integrante del sexteto de Vardaro), accede a una prueba en la orquesta de Aníbal Troilo (Pichuco) y pasa a formar parte de ella; en la que se encuentran también Enrique “Kicho” Díaz y Orlando Goñi.

En 1940 Arthur Rubinstein se encuentra en Argentina y Piazzolla decide visitarlo con una obra de su autoría. Aquel le recomienda estudiar y llama a Juan José Castro que lo deriva a Alberto Ginastera, con quién toma clases durante cinco o seis años.

En 1944 se independiza y se asocia con el cantante Francisco Florentino a quien acompañó con la orquesta dirigida por Astor Piazzolla. Y en 1946 se separa de Florentino y funda la “Orquesta Típica de Astor Piazzolla”, a la que integró a Roberto Di Filippo. En 1947 comienza a escribir música para cine en una película dirigida por Leopoldo Torres Ríos. La orquesta se disolvió en 1949. Hasta el año 1953 seguirá su trabajo como arreglador de tango y compositor de música incidental (como en las siguientes cuatro décadas), y sólo ocasionalmente como intérprete, desencantado con la simplicidad del tango. Compone principalmente música académica. Obtiene el primer premio en el concurso Fabien Sevitzyky.

En 1954 emigra a París, donde estudia cuatro meses con Nadia Boulanger, quién le arenga a que retorne a la composición de tango. Allí compone y graba más de una docena de tangos.

En 1955 retorna a Buenos Aires y funda el “Octeto Buenos Aires”, punto de partida del tango de vanguardia.

En 1958 retorna a EEUU y al año siguiente graba un par de discos con un quinteto de Jazz-Tango. Colaboró con varias compañías de baile como intérprete y compositor.

En 1960 retorna a Buenos Aires. Funda su primer quinteto, probablemente la formación que mejor se adaptó a su música. Sus integrantes fueron “Kicho” Díaz; Antonio Agri; Jaime Gosis u Osvaldo Manzi; Horacio Malvicino. Esta agrupación se agregó luego a José Bragato, a León Jacobson y a Jorge Barone para constituir el nuevo “Octeto Contemporáneo”.

Entre 1968 y 1971 se asocia con Horacio Ferrer y componen una veintena de canciones, además de la operita *María de Buenos Aires*. La vocalista sería Amelita Baltar. La *Balada para un loco* obtuvo el segundo lugar del Primer Festival Iberoamericano de la Canción y de la Danza, y pronto se extendió por Latinoamérica y fue un éxito en ventas, permitiéndole el acceso al gran público.

En 1970 estrena las cuatro *Estaciones Porteñas* con el quinteto. En 1971, el trío compuesto por Piazzolla-Ferrer-Baltar emigran a París, donde

los dos primeros componen el oratorio *El pueblo joven*. A la vuelta de París crea el Noneto y firmó un contrato con la municipalidad de Buenos Aires, que lo mantuvo activo hasta el año siguiente. En 1972 estuvo a punto de escribir la música de *El último tango en París*. Estrena el *Concierto de Nácar* para el Noneto y el “Ensemble Musical de Buenos Aires”.

En 1974 emigró a Roma donde compuso y grabó el disco *Libertango*. De este año es también su disco *Summit* con Gerry Mulligan y la musicalización de algunos poemas de Borges. En 1975, tras la muerte de Anibal Troilo, compone la *Suite Troileana*. En Buenos Aires crea el Octeto Electrónico con músicos con antecedentes en el jazz y con un grado mayor de improvisación. Se presenta en 1976 en el Carnegie hall. En 1979 estrena su *Concierto para bandoneón y orquesta* y al año siguiente la *Suite Punta del Este*. Escribe *Le Grand Tango* para el maestro Rostropovich, obra que luego adoptará Yo-Yo Ma para su repertorio. En 1984 tiene una colaboración con Milva.

En 1985 compone *La Historia del Tango* para flauta y guitarra. En 1986 concreta un proyecto con Gary Burton. En 1988 colabora con el Kronos Quartet. En 1989 forma el sexteto en el cual el pino seerá interpretado por Gerardo Gandini.

El 5 de agosto de 1990 sufre un derrame cerebral, y fallece el 4 de julio de 1992.

7.2.- Astor Piazzola y “Contrastes”.

7.2.1.- Rasgos Generales.

Al iniciar el análisis y seccionar su música en las correspondientes categorías gramaticales que la labor obliga (armonía, melodía, forma, textura, ritmo, sonido), encontramos un denominador común que atraviesa la totalidad de su obra y que se inscribe como un rasgo idiomático¹² particular y profundo, dotándola en gran medida de su gesto más Piazzoliano: el **contraste**¹³ (de hecho una obra registrada en 1956, paradigma de este concepto, lleva este título). En lo armónico: mayor-menor como en el tango tradicional aunque no siempre sobre la misma tónica, modal-tonal y hasta tonal-atonal; en lo melódico: percusivo-lírico (o stravinskiano-pucciniano); en lo textural, trama subordinante-trama complementaria -aunque incluye tramas simple y compleja-;¹⁴ en lo rítmico pulso regular-*rubato* (el primero generalmente asociado al compás de 3+3+2 corcheas y el segundo a los momentos solísticos); y todo esto en conjunción generando seccionamientos formales por demás contrastantes con o sin enlaces que aporten gradualidad. Esta tendencia, quasi esquizofrénica, -él se calificaba a sí mismo como Dr. Jekyll y Mr. Hyde (Azzi, 2002)-, se trasladaría también a su dilema de elección estética: lo popular o lo académico.

¹² Particular del tango porteño clásico aunque de forma más primitiva.

¹³ MARTIN, Leandro. *El tratamiento de la forma en Astor Piazzola: la estética del contraste*. Ponencia en Segundas Jornadas de Investigación Astor Piazzola. Buenos Aires, 25 y 26 de abril de 2007.

¹⁴ Belinche, Larregle, 2006.

La obra seleccionada para el desarrollo del siguiente trabajo es la compuesta a partir de 1955 (año que el autor identifica como clave en su definición estética, con la creación del octeto) privilegiando en particular la escrita para sus agrupaciones camerísticas desde el primer octeto (quintetos, octetos, noneto, agrupación electrónica, concluyendo con el sexteto de 1989); puesto que el “decir” del tango, fraseo improvisativo en su ritmo y hasta en alturas (en su elección y afinación) que remite al hablar porteño, solo puede obtenerse por la interpretación solística.

Su repertorio académico y también orquestal puede ser postergado a futuras indagaciones, como así también los discos con Gerry Mulligan y Gary Burton.

Su música no está signada particularmente por rasgos evolutivos. En general, hay una gran correspondencia técnico-compositiva entre sus obras escritas para el primer quinteto y las del sexteto final. Sin embargo encontramos algunas piezas, en una pequeña proporción, que se destacan por su riesgo de mixturarse con el pensamiento de la música académica contemporánea centroeuropea y que serán analizadas puntualmente por su valor intrínseco y por su carácter de apertura a nuevos campos de indagación dentro del tango (si bien abundan estos recursos en introducciones y codas con una función colorística, en pocas piezas utiliza estos materiales como generadores de la obra).

7.2.1.1.- Sonido

Su técnica particular del bandoneón se diferencia de sus predecesores por un virtuosismo en el cual se destacan su notable nivel ambidiestro y su facilidad para pasajes de alta densidad cronométrica; su toque *staccatto* y plagado de acentos siempre “abriendo el fuelle”, un sonido más incisivo voluntario –potenciado por su postura de pie (Mauriño, 2007)- y no una carencia técnica, considerando que el bandoneón al abrir y al cerrar produce notas distintas sobre un mismo botón) y su pulido lirismo.

Sus músicos han sido de los más diversos orígenes, Jazz (Malvicino), Clásico (Bragato), Rock (Gubitsch), Música Contemporánea (Gandini), Tango, lo que ha aportado una variedad enriquecedora de timbres y técnicas.

Siempre a la búsqueda de innovaciones y de modos de ejecución no convencionales: la lija -efecto del arco del violín frotando detrás del puente- es una firma de su estilo como así también los *glissandi*, que ya estaban presentes en Fresedo. Golpes de caja, *pizzicati* Bartok, *ricochet*, $\frac{1}{2}$ *legno battuto*, toque en el arpa del piano, *clusters* -ya presentes en *La yumba* de Pugliese-, son algunos de los recursos que, si bien comunes en la música contemporánea, renovaron el tango. Aunque en el caso de Piazzolla son casi siempre incorporados en secciones introductorias o rítmicas.

También introdujo instrumentos eléctricos -la formación de Libertango abunda de ellos como por ejemplo el órgano Hammond, el bajo

eléctrico o la guitarra eléctrica- y percusión popular (batería) en una agrupación camerística. Hace un abandono de la orquesta típica para dar paso a agrupaciones más experimentales. Introduce la guitarra eléctrica, pero de tradición jazzística.¹⁵

Sumado a la introducción de la guitarra reincorporó la improvisación (presente en la guardia vieja, en el tocar “a la parrilla”, forma de interpretar sin partitura individual solística, solo con una referencia armónica o reducción para piano), llevándola a un extremo en el cual los intérpretes asumen un nivel de co-creadores de la obra. Adjunto un correo electrónico personal con Oscar López Ruiz, guitarrista de agrupaciones varias de Piazzolla que da cuenta de este hecho:

...realmente es muy complicado relatarle todas las cosas en las cuales uno podía tocar como quería y agregar lo que sintiera en ese momento. Cuando uno tocaba un solo, desde luego tenía la más absoluta libertad para tocarlo como lo sintiera, agregando lo que se le ocurriera siempre y cuando no se perdiera el sentido original de lo que Astor había escrito. Son tantas las cosas que he cambiado de las partes originales, que me sería imposible reseñarlas aquí. Muchas veces Astor escribía un solo o una cadencia para guitarra, donde uno quedaba absolutamente solo tocando (Tangata, Mumuki, Marejadilla, En las Sombras etc., etc.) que solía darme una especie de guía muy simple sobre lo que él quería que yo tocara allí, pero dejándome la más absoluta libertad para que yo hiciera con ese material lo que se me ocurriera. A tal punto que a veces le y nos era prácticamente imposible reconocer el original en lo que yo había armado. Si a él le gustaba, no había problemas y he tenido la suerte

¹⁵ La inclusión de este instrumento significó una ruptura a tal nivel, que su primer instrumentista en una agrupación de tango, Horacio Malvicino, recibió amenazas de muerte. Testimonio en “Homenaje a Piazzolla” 1996.

de que jamás rechazara algo de lo que yo había hecho. Cambiar inversiones de armonías al acompañar a algunos de mis compañeros solistas y hasta las armonías mismas, era cosa de todos los días. No sé si fui el primero en usar el sonido que se logra tocando sobre la cuerda apoyando apenas el dedo sobre la misma y al que nosotros le llamábamos bongó, que como usted sabe es un instrumento de percusión tradicional de la música afro-cubana, pero sí sé que lo usé mucho. En fin estimado Leandro, son tantas las cosas que cambiábamos leve y hasta radicalmente que, cuando Astor, por distintas razones, cambiaba algún instrumentista por otro, el quinteto, el noneto o cualquiera de los otros grupos que integré, sonaban absolutamente distinto...

7.2.1.2.- Forma

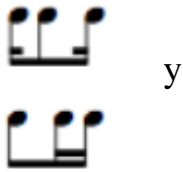
En el análisis de esta categoría gramatical, hallamos una búsqueda de exploración, por parte del autor, que no desarraiga completamente un profundo hilo conductor que estructuraba el tango-canción en general: dos secciones de diferente carácter que se alternaban. En las obras cantables de los predecesores, estas partes (asociadas a un texto pero que luego conservarían su estructura en su ausencia) se identificarían como estrofa y estribillo, y su heterogeneidad estaría puntualizada por un cambio brusco de modalidad, sin puentes modulantes ni recorridos a una tonalidad relativa: si la estrofa era mayor, el estribillo -inmediatamente yuxtapuesto al final de la primera o segunda- era menor, y viceversa. Incluso a veces se reforzaba esta idea, con una breve introducción que presentaba (más o

menos variado) el tema del estribillo para luego dar paso a la primera estrofa.

En el caso de Piazzolla, si bien ha tomado esta idea de binariedad que ha signado gran parte de su obra más representativa, no ha caído en el didactismo de nuestro ejemplo anterior, y ha hecho extensivo este pensamiento de oposición a las demás categorías gramaticales -no solo la armonía-, pero sin atenerse a un esquema formal premoldeado, con una idea diferente del equilibrio entre la duración de sus secciones, enriqueciendo los modos de enlace entre ellas, prolongando en algunos casos notablemente la duración general de la obra, pero aún manteniendo la predilección por la reexposición.

a) ¿Cómo se inscribe esta tendencia al contraste, en el cual se apoya para fundamentar el seccionamiento, en los demás parámetros? Analicemos el ejemplo,- sino más paradigmático más transparente- en la utilización de este recurso; la obra *Contrastes* de 1956. Nos encontramos con una creación, a simple vista de la partitura, de ordenamiento clásico, con una primera sección de 20 compases, una segunda de 15, y una tercera claramente reexpositiva de 20 compases. En un esquema se representaría como A B A.

La sección A, está caracterizada por una tendencia a la repetición de breves motivos rítmico-melódicos en el que prevalecen las figuras



de rango reducido (una quinta aproximadamente) que se definen por el grado conjunto; como así también, la línea del bajo que, cumpliendo con una función de sostén armónico, -apoyada a veces por la irrupción de una voz interna en el plano superior que le aporta volumen-, se inclina por un pulsar regular, por momentos en negra y por otros en corchea, momento en el cual opta por una direccionalidad descendente sobre un material escalar semejante al *walkin'* del jazz. A continuación la obra *Contrastes*, sus primeros cuatro compases:



La sección B, por el contrario, se nos muestra como una línea *bien chanté* -indicación del autor- comprendida en un ámbito de décima, con saltos interválicos mayores a la segunda, estructurada por semifrases de 4

compases. Su acompañamiento es de tipo acórdico plaqué y quebrado y hasta en arpeggio:

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 21 to 24, and the second system covers measures 25 to 28. The music is in 2/4 time and B-flat major. The first system is marked 'P bien chanté' and 'marcato'. The second system is marked 'f'. The score features a mix of melodic lines and arpeggiated accompaniment.

Nos hallamos ante uno de los rasgos más distintivos de la estética piazzolliana y que el título de la obra refuerza. Esta tendencia a la binariedad de opuestos no permanece solo a nivel formal, sino que también influye en todos los parámetros analíticos de su lenguaje, comenzando en el binomio mismo de lo académico y lo popular. Pasando por lo lírico *versus* lo rítmico, o lo modal *versus* lo tonal. Se puede ver con mayor claridad en el siguiente esquema comparativo que describe los opuestos que se desprenden en la obra:

“CONTRASTES”

A

B

Melodía

Breves motivos rítmicos de ámbito reducido y por grado conjunto.

Línea estructurada por frases, con saltos y *cantabile*.

Textura

De tipo complementaria. Bajo melodizado.

De tipo subordinante. Acordes

Rítmico

Mayor densidad cronométrica.
Pulsar regular.
Figuras breves.

Menor densidad cronométrica.
Tempo rubato.
Figuras largas, breves y silencios.

Intensidad

De *f* a *fff*

De *p* a *f*

Sin embargo, a pesar de la clara intencionalidad, que hasta el título¹⁶ de la obra refuerza, el autor, con su profundo sentido estético, hace interacciones que aportan unidad a la obra y rompen con la absoluta previsibilidad, sin olvidar que la obra se encuentra totalmente en la

¹⁶ Es de destacar que una obra de Bartok lleva ese título.

tonalidad de Re menor:

- en los compases 9 a 11 introduce una pequeña sección que responde tanto a las características de B como de A. Línea melodizada pero por grado conjunto y de carácter rítmico, intensidad p, acordes plaqué y quebrados pero con un bajo descendente aunque cromático. Este último recurso es muy frecuente en otras obras.
- el acompañamiento acórdico plaqué en B es marcado y de figuración breve (semicorcheas).

O sea, se incorporan materiales de la sección opuesta, tanto en A como en B, aportando coherencia, solidez, imprevisibilidad y evitando la simpleza que el planteo a priori de la obra podría sugerir.

¿Qué ocurre con las formas heredadas de antaño? Atrás ha quedado la forma del tango canción como única fuente de estructuración.

INTRODUCCION

ESTROFA

ESTROFA

ESTRIBILLO

ESTROFA

ESTROFA

ESTRIBILLO

ESTROFA

ESTROFA

ESTRIBILLO

O su versión más actual

INTRODUCCION

ESTROFA

ESTROFA

ESTRIBILLO

ESTROFA

ESTROFA

ESTRIBILLO

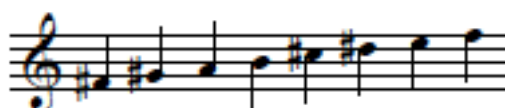
Otros compositores, de tango instrumental, han hecho nuevos recorridos en ese sentido, como Horacio Salgán (*A fuego lento*) y Osvaldo Pugliese (*La yumba*), a partir de una idea de desarrollo temático que deriva en una forma no esquemática pretérita. Pero una idea de la que se habían podido desprender era la de la alternancia reexpositiva de secciones, algo

que hasta en la obra del mismo Piazzolla ha permanecido enquistado, como hemos caracterizado anteriormente. La diferencia es que nuestro autor ha hecho experiencias revolucionarias que han dejado abiertas nuevas posibilidades de expresión al género.

Analizaremos la obra *Buenos Aires Hora 0*, un caso que aporta claridad a una visión de estas innovaciones, y que luego retomaremos por su aportación en términos de las demás categorías gramaticales. En principio se nos manifiesta como una casi invariable superposición de ostinatos que produce cierta sensación de estatismo y que refuerza la macropercepción de una gran sección A:

The image shows a piano score in D minor, 4/4 time, consisting of three systems of music. The first system (measures 1-4) is marked "Piano" and "p stacc.", featuring a steady bass line and a treble staff with rests. The second system (measures 5-8) is marked "Legato", "misterioso", and "pp", introducing a melodic line in the treble staff with chords in the bass. The third system (measures 9-12) continues the melodic and chordal material from the second system.

Una introducción de 4 compases en la que presenta el ostinato modal del bajo. Luego, 16 compases en los que se introduce un material acórdico *a* cerrado y de movimiento paralelo que esboza una curva melódica, en el modo de fa sostenido menor dórico, de 8 compases que se repiten:



Fa # menor dórica

En los siguientes 6 compases se reemplaza el plano superior por una nueva melodía *b*, -duplicada a una cuarta inferior-, que se extiende 5 compases, siempre sobre el mismo pulsar de negras del ostinato octaveado del bajo que se introdujo al comienzo y que permanece invariable. El sexto compás se reserva al decrescendo $f > pp$ que permite la reexposición literal del material inicial en 16 compases nuevamente. En lugar de conducir a *b*, se realiza una variación del material en 8 compases, que lleva a una transposición que conduce por primera vez a una nueva sección muy contrastante de 8 compases, cuyas características son: textura subordinante compuesta por una melodía de alta densidad cronométrica, con notas repetidas en su primera mitad y escalas ascendente-descendentes en la segunda; y un acompañamiento de acordes funcionales que responden principalmente al ciclo de quintas:

35

Band. *ff*

Pno.

Cm7 Fm7 4-3 Bb7M Eb7 4-3

37

Band.

Pno.

Am7 D7 4-3 G7 Bm7/D Gm7 C7/9

Esta breve irrupción de un material nuevo que establece una sección B, estaría fundada por la estética del contraste antes detallada, pero que al representar menos del 10 % de la obra y no repetirse, no altera la percepción global de un gran A con una interpolación de por medio.

En sus obras más transgresoras, parece encontrarse una necesidad de retorno, por momentos, a una sección más tradicional del uso de los materiales.

Luego, se reexponen los 16 compases A y un final de repetición de 4 compases contruídos a base de la cabeza del tema *b*, sus dos primeros

compases. Los últimos 3 compases en *ppp* diluyen la obra sobre un acorde sostenido.

El esquema sería:

A	A´	B	A´´
26 c.	24c.	8c.	27c.
<i>Intro a a´ b</i>	<i>a a´ a´´</i>	<i>c</i>	<i>a a´ b´ coda</i>
<i>4c 8c 8c 6c</i>	<i>8c 8c 8c</i>		<i>8c 8c 8c 3c</i>

Esta concepción formal, presente en otras estéticas, es totalmente fundacional en el tango. Sin duda ha sido un desafío mantenerse dentro de los márgenes de la música popular citada, aún quebrando algunos límites.¹⁷

La duración de las secciones en la obra de Piazzolla ya no proviene de la métrica repetitiva del tango canción o de la simple resultante de una sumatoria de temas o frases y puentes de corte clásico; sino de una concepción *a priori* de la proporción interna de la obra. Si bien es cierto que este agudo control formal podría justificarse por una madura intuición musical, nos inclinamos a pensar que es herencia de la influencia que el número ha tenido en ciertos compositores del siglo XX, que Piazzolla conoció por intermedio de sus maestros.

¹⁷ Para ampliar sobre este concepto ver Kuri, 1997.

$$\begin{array}{r}
 a''' \quad 8c \\
 A' \quad a'''' \quad 8c \times 3 \quad 32c \\
 \\
 + 1c
 \end{array}$$

Lo sorprendente es que a pesar de su menor duración, las frases en A' quedan homologadas en duración total con A por la triple repetición de a'''''. En otra lectura posible, el compas final podría sumarse y quedaría una relación +/- 1, un juego utilizado por Stravinsky en uno de sus períodos compositivos. Nótese que el material diferente B dura 8 compases al igual que en Buenos Aires Hora 0.

Ej: El esquema formal de acuerdo a la partitura de *Buenos Aires Hora 0* quedaría así:

<i>Intro</i>	<i>A</i>	<i>A'</i>	<i>B</i>	<i>A'</i>	
<i>4c</i>	<i>22c</i>	<i>24c</i>	<i>8c</i>	<i>27c</i>	<i>coda (version grabada)</i>
			<i>35c</i>	+	<i>10c</i>
	<i>46c</i>			<i>45c</i>	

Pero en la versión grabada¹⁸ agrega una coda de 10 compases, por lo cual la sumatoria de $B + A''$ sería de 45 compases, 1 menos que $A + A'$.

Ej: Observemos el esquema formal de la partitura *Zum*

$$\begin{array}{ccc} A & B & A' \\ 44c & 7c & 43c \end{array}$$

Ya encontramos la diferencia de 1 compás entre A y A' ; pero además en el arreglo ocurre lo siguiente:

$$\begin{array}{ccc} A & B & A' \\ 44c & 8c(7+1) + 43c & 43c + 8c \end{array}$$

En la parte B se agrega 1 compás, cerrando la frase de un modo más ortodoxo pero luego le suma 43 compases más, número igual a la duración de A' en la partitura. Posteriormente a A le agrega ocho compases. Lo que ahora ha menester señalar es que homologa duracionalmente a B y a A , estableciendo además una relación numérica especular:

$$B = 8 + 43, A' = 43 + 8$$

El abandono de la simple yuxtaposición es un avance notable en la

¹⁸ Con el quinteto, tanto en la versión de estudio de 1963 como en vivo en el teatro Regina en 1970.

música de Piazzolla con respecto a sus predecesores; los temas imbricantes, los puentes modulantes, los silencios separadores o las secciones interpoladas, enriquecieron formalmente al género y se perpetuaron como parte de su lenguaje personal. Menos frecuente es la superposición aunque es observable en las intervenciones de Gerardo Gandini al piano en el sexteto, por ejemplo con sus citas de temas o materiales de otras obras como la sonata *Los adioses* de Beethoven (La Maga, 1996).

La duración del tango-canción de 3 minutos estipulado por las discográficas fue totalmente desdibujado, ampliado notablemente ese margen, e incluso, en las obras de corte más académico, llegando a semejarse al de piezas clásicas de larga duración. Son algunos ejemplos de ello el Concierto para Bandoneón y Orquesta, el Concierto para Bandoneón, Guitarra y Orquesta de Cuerdas, el Concierto de Nacar, María de Buenos Aires, el Concierto para quinteto o la Suite Troileana.

La reexposición ha sido un recurso del que nunca se ha desprendido, aún en las obras más transgresoras. En un contexto de innovación y ruptura, ha sido el modo de buscar solidez o unidad en su composición. Siempre se escucha la binariedad de los materiales y el retorno sobre alguno de ellos, como hemos visto en las obras ya analizadas, aunque es casi una norma implícita en la interpretación del tango –del arreglador de música popular- no “decir lo mismo dos veces de la misma forma”.

Un dato curioso es el de dar trascendencia a los títulos en su sentido de influencia sobre la obra.

Contrastes ya explicada

3 minutos con la realidad obra que dura 3 minutos exactamente.

500 motivaciones obra construida sobre 500 compases.

Fuga y misterio con una primera sección cuyo procedimiento contrapuntístico es el estipulado.

Aquí se ve otro aporte de los compositores académicos contemporáneos en Piazzolla.

7.2.1.3.- Textura: tipos de tramas

Los tiempos del tango con un instrumento interpretando la melodía y el resto acompañando con un simple soporte armónico-rítmico (trama subordinante), ya habían quedado atrás con el sexteto de De Caro (Matamoro, 1969) y la irrupción de una incipiente textura complementaria en el uso de los contracantos: segundas voces que irrumpían en los silencios y notas largas de la melodía principal. Pero nuestro autor se interioriza aún más en el desarrollo de tramas texturales aunque siga utilizando la trama subordinante privilegiadamente.

7.2.1.3.1.- Trama simple

Los arreglos de *Contrabajando* le otorgan secciones a solo al instrumento, de notable duración. En especial el del primer quinteto (RCA, 1961). A continuación la transcripción de la partitura editorial:



7.2.1.3.2.- Trama subordinante

: la mayor parte de los tangos de Piazzolla funcionan al menos en una de sus secciones con este entramado textural. El ejemplo de partitura que se expondrá a continuación corresponde a *Adiós Nonino* en la versión editorial francesa de 1956, con la curiosidad de que el compás esta señalado como 4/8, medida que no volverá a usar en adelante reemplazándola por 4/4. La melodía de mano derecha es acompañada por el arpeggio de la mano izquierda y voces internas de notas largas:



The image shows a musical score for piano. The title is "Tristement". The score is in 4/8 time. The right hand (treble clef) plays a melody of eighth notes. The left hand (bass clef) plays an arpeggiated accompaniment. The score is marked with a piano dynamic (*p*). The notes in the left hand are labeled with letters: FA, DO, DOm, DOm, RE, SOLm. The score is marked with a piano dynamic (*p*).

© MCLXI by
LES ÉDITIONS UNIVERSELLES, seules Éditions autorisées pour tous pays
52, rue du Faubourg Saint-Martin - 75010 PARIS - Tél. : 607-45-91

E-3848-U
Tous droits réservés
pour tous pays

7.2.1.3.3.- Trama compleja

Los innumerables arreglos de *Buenos Aires Hora 0*, en particular los que interpretaba el último sexteto, otorgan espacio a las masas sonoras formadas por efectos producidos por modos de ejecución no convencionales del instrumento, generalmente improvisados y con función colorística. Otro ejemplo es la introducción de *Tango Diablo* (disco de 1965 en el Philharmonic Hall de Nueva York).

7.2.1.3.4.- Trama complementaria

En *Fuga y Misterio* la primera sección de la obra está construida sobre la exposición de una *fughetta*, cuyo sujeto está presentado alternativamente en cuatro voces que realizan en la respuesta una imitación real del motivo original a una distancia de un intervalo de cuarta cada vez (Pelinski, 2003). Es muy llamativa la dimensión del sujeto, la cual le permite, sumando las imitaciones, construir una sección de extensión suficiente como para tener su propia autonomía (casi cincuenta compases) sin llegar a entrar en un verdadero trabajo de reelaboración del material ni en episodios. El sujeto, -coincidente con la sección que en el título corresponde a la “fuga”-, es el siguiente:

Violin

En este caso el sujeto mide 12 compases, pero en el caso de *Calambre* tiene ocho compases de extensión y solo es expuesto por tres instrumentos.

7.2.1.4.- Armonía

En términos generales, encontramos dos tendencias muy claras a la hora de articular su discurso en la verticalidad de alturas: la vía tonal y la modal. En casi ninguna obra la elección de una vía es excluyente de la otra; es más suele ser un recurso que aporta contraste.

7.2.1.4.1.- Tonalidad

Definamos la primera: de carácter preferente, las estructuras acórdicas tríadas, enlazadas funcionalmente y provenientes de un contexto moderno, son el fundamento armónico de prácticamente toda su obra. A lo largo de su trayectoria, va ir dotando a esta categoría gramatical de giros,

estructuras y asociaciones que le confieren una particularidad reconocible como un sello personal. Según el testimonio escrito que ha dejado en la carátula del disco del octeto Buenos Aires de 1955 (primera agrupación en la cual ha sistematizado sus recursos compositivos aunque volcados en este caso al arreglo principalmente), los bandoneones realizan acordes de 4, 5 y 6 notas. Aquí vemos la concreción de su deseo de complejizar el lenguaje tradicional del tango, incorporando “disonancias”, armónicos lejanos a la fundamental del acorde. Probablemente su decisión de no abandonar la tríada hace que no se transforme en un discurso propio del jazz (en el cual la 7ª y la 9ª no pueden separarse de las funciones más esenciales). Aunque vemos abundancia de 7mas, 9nas, y hasta 11nas y 13nas, son elegidas como efecto tensionante o colorístico y de ninguna manera estructurantes de un lenguaje. El siguiente extracto de *Lo que vendrá*, además de ser un excelente exponente de la incorporación de un exacerbado cromatismo al género, ilustra el comportamiento armónico:

Musical score for piano, measures 1-5. The score is in G major, 4/4 time, with a tempo of 120. The first system (measures 1-4) features a piano (Piano) dynamic and a forte (ff) dynamic. The second system (measures 5-8) features a piano (p) dynamic. The bass line includes chord labels: Em6#/9, C7/9, F#sus4/7, F#7, F#m7, C7/9-9b, B7/9b-8, and Em6#.

Los modos de enlazar acordes siguen una lógica analizable desde un punto de vista convencional, pero no en su totalidad. Un rasgo característico de sus obras es la aparición de funciones obtenidas por el transcurso de superposición voces que se desplazan por grado conjunto, descendente, y cromáticamente, aunque también diatónicamente. Muchas veces la elección del trayecto armónico parece responder a la necesidad de articular un bajo con estas características. También hallamos enlaces por *mediantes* y yuxtaposición de tonalidades diferentes y superposición de acordes. Los puentes -modulantes o no- sobre ciclo de quintas, casi didácticos, son un rasgo muy reconocible de su música que la emparentan con el estilo del Barroco. Por ejemplo, en los compases 35 a 38 de la obra *Buenos Aires Hora 0* se encuentra la siguiente secuencia armónica:

Cm7, F7/ 4-3, Bb7, Eb7/4-3, Am7, D7/4-3, G7, etc

Donde podemos hallar espacios contruidos sobre un discurso armónico jazzístico es en los preludios e improvisaciones de guitarra y a veces en las de piano. Según cuenta Piazzolla en la contratapa del disco del primer octeto de 1957, su idea de renovación del tango parte de haber escuchado el octeto de Gerry Mulligan. Cualquier grabación de alguna agrupación de Piazzolla que cuente con guitarra eléctrica es prueba fehaciente de ello. Hay recursos muy elegidos por el autor que no deben soslayar una categorización:

- El uso recurrente de acordes de 5ta disminuída.

- El II descendido como bordadura armónica.

- Segundas y terceras inversiones que habilitan bajos melódizados.

- El retardo 4-3, el cual ocupa todo el compas previo a un cierre de sección (veáse el enlace descrito anteriormente).

- El juego de minorizar, mayorizar o disminuir un acorde, luego de haberlo presentado bajo otra modalidad, como eje de una desviación armónica o formal. Intercambio modal.

- La superposición de acordes diferentes. Aparente politonalidad.

-Segundas menores superpuestas -preferentemente mediante la incorporación de la 9ª bemol o la 6ª en modo menor- agregadas al discurso melódico como disonancia que apoya las acentuaciones. Como ejemplo podemos observar los compases 1 a 4 de la obra *Primavera porteña* en la parte de bandoneón:

The image shows a musical score for two instruments: Bandoneón and Piano. The Bandoneón part is written on a single treble clef staff in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some grace notes and slurs. The Piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs) in the same key signature and time signature. It consists of a steady accompaniment of chords, primarily triads and dyads, with some grace notes. The score covers measures 1 through 4.

Las cuartas y quintas paralelas son un recurso correcto en ambas vías de composición. Para comprobarlo podemos ver los compases 10, 12 y 14 en la línea superior del piano. Este recurso es usado, de manera general, en efectos rítmicos a contratiempo, como en el siguiente extracto de *Verano porteño*:



7.2.1.4.2.- Modalidad

Definamos la segunda: una porción menor de sus obras están construídas sobre un criterio modal. Líneas melódicas, ostinatos, pedales se yuxtaponen, superponen e imbrican compartiendo o no una caracterización escalar antigua. “*Zum, Buenos Aires Hora 0*, participan de este grupo. *Pulsación n°2* se nos muestra con una característica escalar del Jazz. *Tres minutos con la realidad* y una sección de *Tango Ballet* con un sistema octatónico¹⁹ proveniente de los *Microcosmos* de Bartok²⁰:

¹⁹ Sobre el análisis de esta escala en esta obra ver Lester, 1989.

²⁰ Creemos, a diferencia de Kuss, que de allí obtuvo la idea de esta escala puesto que él interpretaba estas obras en el piano y no es probable que haya analizado las obras de Stravinsky o Messiaen que utilizan la misma.

Con moto ♩ = 110

Escala octotónica (una de sus tres transposiciones posibles).

Un bajo ostinato que se desplaza por grado conjunto desde la tónica hasta la dominante, -descendentemente, o ascendentemente entre la tónica y la tercera-, ambos en modo dórico, es uno de los “yeites”²¹ más usados por Piazzolla. El siguiente extracto del comienzo de *La muerte del ángel* reúne ambos casos en un solo ostinato:

Veamos ahora el caso de *Zum*, una obra que está caracterizada por la superposición de ostinatos que gravitan alternativamente sobre Si frigio y Sol# frigio. Un bajo estático que salta entre la fundamental y la quinta del acorde, y una melodía que se puede definir como el contorno superior de una acorde que se mueve en una posición cerrada y por grado conjunto

²¹ Rasgo idiomático-interpretativo propio del tango.

(con sus voces paralelas). La siguiente transcripción es de sus primeros doce compases en la versión editorial para piano:

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system is marked "marcato" and "Piano" (p), and begins with a treble clef and a common time signature (C). The bass line starts with a piano (p) dynamic. The second system begins at measure 5 and features a complex texture with many notes in both hands, including some triplets. The third system begins at measure 9 and continues the complex texture. The score is written in a style typical of a piano transcription of a piece by Astor Piazzolla.

En cuanto al plan armónico en las obras de Piazzolla, no parece ser un aspecto central de su técnica. Su pensamiento de composición, aditivo, le limita una visión global armónica a priori. Sí encontramos aún la tendencia heredada de dividir secciones por cambio de modo mayor-menor; generalmente por cambio a la tonalidad relativa y un puente sobre ciclo de

quintas casi didáctico utilizado hasta el hartazgo. O también ese mismo pensamiento binario transmitido al contraste modal-tonal.

El número de funciones del ritmo armónico suele ser directamente proporcional a la caracterización rítmico duracional de su sección.

Un caso de sonoridades atonales puede ser la primera mitad de “Tango Diablo” (grabación citada).

7.2.1.5.- Melodía: frase, motivo y ostinato

Uno de los calificativos que mejor distinguen a nuestro autor es el de melodista. Un rasgo que define quizás más fielmente su talento compositivo que las demás categorías gramaticales. Al abordarlo desde esta perspectiva debemos hacer una puntualización que determinará un análisis dual, al igual que ocurrirá con el ritmo: el de la escritura y el de la interpretación. Ejecutar el tango con una fidelidad absoluta a las alturas y duraciones escritas es absolutamente infiel a la estética del género. Pautar o definir como se interpreta esta música popular, y en particular como lo hacía Piazzolla, ya sería suficiente material para otra Tesis Doctoral, pero de forma general podemos aportar algunas pistas para luego proceder al análisis del germen melódico en terminos compositivos.

En primer lugar podemos aseverar que no “*dice*” igual las secciones rítmicas que las líricas. En las primeras hay una mayor correspondencia

entre lo sonoro y lo escrito en el nivel de lo duracional, se toca más *a tempo*, aunque con algunas variaciones aceptables como subdivisiones, apoyaturas, grupetos, repeticiones y anticipaciones; salvo por supuesto en las improvisaciones. En las segundas es donde al solista se le permite un margen de libertad, cuyos únicos límites aparentes parecieran ser, a primera vista, los compases que la sección ocupa. El *rubato* que juega con las notas largas y posteriores aceleraciones que compensan el retraso; el *glissando* que retarda la llegada a la nota; la bordadura incisiva; el *grupetto* y las apoyaturas y arrastres que contribuyen al discurso lineal; la irregularización de grupos regulares o su heterogeneización; la repetición de una altura o un motivo *ad libitum*; los mordentes; los cambios de articulación, los trinos son algunos de los recursos de los que dispone el solista y que exacerban el valor de la pieza, -antes solo escrita-, a niveles insospechados.

El bandoneonista Marcelo Nisinman relata:

...en 1989 Astor le pidió permiso a mi papá para hacer en el living los primeros ensayos del Sexteto, porque teníamos un buen piano. Para mí era la gloria: Astor me pedía que siguiera la partitura para diferenciar lo que el tocaba. Lo que estaba escrito era apenas una guía, un 60% de las notas que le sacaba al bandoneón.²²

²² Tanguedia nº5, pp. 22.

Pero vayamos ahora a la definición de la melodía en su estructuración. Hallamos tres tipos:

-a) Melodías construídas como frases de duración regular, simétricas, con antecedentes y consecuentes muy claros, casi ortodoxas, con variaciones, modulaciones, etc.

-b) Melodías construídas sobre fuertes desarrollos motívicos. Aquí incluiríamos también la secuencia, muy característica de toda su obra.

- c) Melodías ostinatos y citas.

7.2.1.5.1- Frase

Exponemos algunos casos. *Adios Nonino* ilustra el primero con claridad. Tanto el tema inicial como el central son frases muy regulares y ortodoxas, con antecedentes y consecuentes muy visibles. Su diseño es perfectamente adaptable al modelo de Mannheim Rocket: una línea que arpeggia o recorre un acorde quebrado de forma ascendente desde un registro medio al agudo.

Lentamente

antecedente consecuente

Piano

pp

6

12

La estructura de dos semifrases de dos compases, la primera lleva a un acorde de dominante y la segunda que concluye en tónica, es bastante arquetípica. La particularidad del diseño del tema más famoso del repertorio *piazzolliano*, es que el juego melódico está repartido entre la línea superior arpegiada y los bicordios a contratiempo del sector central.

El tema lírico de la sección central, que contrasta con la inicial, también estará pautado en forma de antecedente y consecuente pero su dimensión estará duplicada: un antecedente de cuatro compases y un consecuente de cuatro compases también, aunque con la salvedad de que no cierra de forma conclusiva.

7.2.1.5.2- Motivo

La muerte del angel es un caso interesante del segundo tipo:

The image shows a piano score for the piece 'La muerte del angel'. It consists of two systems of music. The first system starts with the word 'Piano' and a dynamic marking of *sf*. The second system begins with a measure number '5' and includes a 'V' marking above the staff, followed by the text 'A Fin' and another *sf* marking. The score is written in treble and bass clefs with various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Comparando con la segunda sección comprobamos lo siguiente:

The image shows a piano score for comparison, starting at measure 19. It features complex rhythmic patterns with slurs, accents, and dynamic markings. The score is written in treble and bass clefs. The first system includes measure numbers 19, 21, and 22, with a '3' marking above the staff. The second system includes measure numbers 23, 24, 25, and 26, with a '3' marking above the staff. The score is written in treble and bass clefs with various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

La relevancia constructiva del motivo silencia de corchea, corchea, salto ascendente de intervalo de tercera, cuarta o quinta es incuestionable. Es

practicamente el motivo generador de toda la obra, aún de la segunda sección que es contrastante con la primera.

7.2.1.5.3.- *Ostinato*

Zum (como también *Buenos Aires hora 0*) es muy claro ejemplo del tercer grupo. *Ostinatos* -rememoran rítmicamente a Bartok- que se superponen (en este caso fuertemente motivicos), ilustran la concepción de esta pieza:

The image shows a musical score for a Band and Piano (Pno.) ensemble, spanning measures 21 to 25. The score is divided into three systems. The top system (measures 21-23) features a Band part with a rhythmic pattern of chords and a Piano part with a melodic line of eighth notes. The middle system (measures 24-25) continues the same patterns. The bottom system (measures 26-27) shows the continuation of the patterns. The word "Zum" is written above the Band staff at measure 23. The dynamic marking "ff" is present in both piano parts.

Tres ostinatos encontramos en este fragmento: la línea melódica de acordes paralelos de dos compases de duración; el bajo estático construído sobre la alternancia de dos notas que se repite cada dos tiempos; y la línea intermedia de un compás de duración. De la configuración inferior a la superior, cada ostinato dura el doble del anterior.

The image shows a musical score for a Band and Piano (Pno.) starting at measure 29. The Band part is a single melodic line in treble clef. The Piano part consists of two staves: the right hand has chords and arpeggiated figures with accents and slurs, and the left hand has a rhythmic bass line with slurs and accents.

Características melódicas que no deben dejar de mencionarse son:

- En las líneas de carácter rítmico hay una predilección por utilizar los intervallos de cuarta y quinta en lo sucesivo (generalmente arpeggios), y en lo simultáneo, generando sonoridades homófonas. Este último rasgo sumado una recurrente utilización de motivos contruídos con solo tres o cuatro alturas que se repiten con cierto estatismo sin una aparente direccionalidad, con valores regulares, nos sugieren una afinidad con la estética del primer período de Stravinsky.

- En las líneas de carácter “lírico” se suelen apreciar grandes saltos seguidos de movimientos por grados conjuntos diatónicos en la direccionalidad opuesta (muy ortodoxo), así como suele ser frecuente la incorporación de cromatismos.

- En el ámbito de la duración suele incorporar varias figuraciones no habituales en sus antecesores.

- Los mordentes tienen en la escritura un carácter motívico.

- El bajo cromático descendente en pulso de negras, -muy común en el Barroco aunque más diatónico-, es un sello de su estilo.

- Se suele encontrar líneas-arpegio que con sus notas agudas insinúa una línea descendente.

- Las cabezas de tema pueden ser material generador de otras secciones.

- Cuando repite un tema, motivo o secuencia jamás lo hace más de tres veces igual.

- Pequeñas sucesiones de alturas sin una tonalidad específica, como la cascada de notas a lo Messiaen (AAVV 1996, pp. 40).

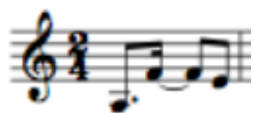
Y por último, lo más novedoso, quizás para éste género, sea la incorporación de sonidos de altura no puntual como parte del discurso melódico. El *glissando*, el *pizzicato Bartok*, o la lija y el tambor,²³ pueden ser utilizados como efectos percusivos pero también son integrados a la línea.

En cuanto a las citas, la pieza *A don Nicanor Paredes* fue escrita sobre una línea gregoriana, según testimonio del autor en el libro de Azzi antes mencionado. Las improvisaciones de Gandini están también plagadas de ellas (AAVV 1996, pp. 40).

²³ Efectos percusivos en los instrumentos de cuerda, muy característicos del tango aunque podemos encontrar la lija en un cuarteto de cuerdas de Ligeti.

7.2.1.6.- Ritmo

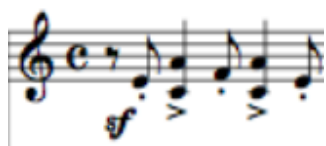
Sin lugar a dudas, uno de los rasgos más distintivos de la música de nuestro autor, es la tan esquemáticamente mencionada estructura de 3+3+2 corcheas²⁴: es decir la agrupación irregular de tres tiempos, dos ternarios y uno binario. Podemos hallar la raíz de esta división en la base rítmica de milonga pero en semicorcheas:



Lo que hace tan rica en este aspecto la música de Piazzolla es la polirritmia generada por la superposición de este ritmo a cuatro pulsos de negra con todas sus variantes posibles:

2+3+3,

La muerte del ángel



o 3+3+2 desplazado una corchea con respecto al compas,

Otoño porteño

²⁴ Base de muchas músicas de origen afro.



El siguiente extracto de *La consagración de la primavera*²⁵ ilustra, con sus yuxtaposiciones de variados compases binarios y ternarios, la sonoridad extraída por Piazzolla de Stravinsky. En este caso, contando desde 43, la división consistiría en 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 2 y la página siguiente 2 + 2 + 2 + 3 + 3 + 2 + 2 + 3 + 3 + 2 + 2 + 2:

²⁵ Editorial Música. Moscú, 1965.

Fl. pic.
 Fl.
 Fl. c-a. (2)
 Ob.
 C. ingl.
 Cl. picc. (E♭)
 Cl. (B)
 Fag.
 Cor.
 Tr. ba picc. (D)
 Tr. ba (C)
 Tr. ni

This section of the score covers measures 43 through 46. It features a complex woodwind and brass arrangement. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and brass (Trumpet, Trombone, Horn) parts are highly active, with many notes beamed together. The Flute part has a melodic line with grace notes. The Clarinet and Bassoon parts have similar rhythmic patterns. The Horn and Trombone parts provide harmonic support. The Trumpet part has a more active role in the later measures.

4 V-ni soli
 V-ni I
 V-ni II
 V-la div.
 V-c.

This section of the score covers measures 43 through 46 for the string and voice parts. The string section (Violins I and II, Viola, and Cello) has a melodic line with various dynamics and articulations. The Viola part has a more active role. The Cello part has a more active role. The voice part (V-c.) has a melodic line with various dynamics and articulations.

Una sumatoria de agrupaciones ternarias y binarias mucho más compleja que las que encontramos en Piazzolla, quien no suele distanciarse en el diseño rítmico de sus obras de la agrupación que remite a al patrón de la *milonga*. La variedad de compases que encontramos en este fragmento (2/4, 3/4, 6/8, 7/8) jamás la veremos en una obra de Piazzolla.

7.3.- Eduardo Rovira e “Intertextualidad”

7.3.1.- Rasgos generales

Curiosamente, al introducir la problemática del tango contemporáneo, encontramos que la inmensa mayoría de musicólogos, intérpretes y compositores adjudican el protagonismo absoluto del proceso de renovación del género durante las décadas del 50' al 90', a una sola autoría: Astor Piazzolla. Sin embargo este trabajo resultará revelador en cuanto a que otra figura de la talla de este último, desempeñó una labor de desarrollo a nivel técnico-gramatical que impulsó en igual medida al tango en un camino de hibridación, mestizaje, y en definitiva enriquecimiento; y que por no haber realizado una gestión importante de autodifusión –como en el caso de Piazzolla- no ha trascendido su legado en merecida medida.

Su obra esta signada por una destacable ambición de jerarquizar el tango en un diálogo *intertextual* con la música académica centroeuropea de diversos períodos, labor que incluye experiencias tales como obras de gran formato, tangos dodecafónicos, procedimientos fugados, la modalidad, inclusión literal de cadenzas mozartianas o el intento permanente de transcribir con la mayor fidelidad posible el resultado musical que esperaba obtener en una música –que como todas las populares- confía más sus principales rasgos identitarios, al conocimiento de tradición oral que los intérpretes convocados posean.

Rovira probablemente fue uno de los más destacados intérpretes del bandoneón de la historia del instrumento. Ejecutaba con soltura también la guitarra, el oboe (que incluyó en varias obras) y el piano. Su búsqueda le ha llevado también a experimentar –y grabar- aplicando un pedal de efectos de sonido de la guitarra eléctrica en el bandoneón. Sus composiciones abarcan instrumentos de toda la paleta orquestal, llegando incluso hasta el órgano.

El número de obras académicas que posee, aunque no sea contenido de nuestra Tesis, es equivalente a la cantidad de música popular que ha escrito. Su técnica no se basa solo en la hibridación de ambos campos; en algunas obras es evidente una voluntad poliestilística, manifiesta por un claro proceso de yuxtaposición formal intertextual. Su matriz tanguera no se entronca solamente en la vanguardia: es evidente también la utilización transparente de elementos del tango de las décadas del 20' al 40' sin ningún tipo de adaptación armónica. Su fusión con otros géneros populares foráneos no es demasiado evidente, a excepción de la utilización de armonía extraída del Jazz.

Es de destacar también una marcada tendencia a la complejidad fraseológica, traducida en la irregularidad formal y la dificultad rítmica.

7.3.2.- Sonido. Instrumentación y formaciones. El bandoneón.

Eduardo Rovira tenía muy en claro el tipo de sonoridad que quería para sus obras. Varios rasgos definen claramente el color instrumental que determinan en parte su estética:

7.3.2.1.- Formaciones

Los dos tipos de formaciones que privilegió fueron: trío constituido por bandoneón, guitarra y bajo –alternativamente eléctrico y contrabajo- (E. Rovira y Trío); y septeto formado por bandoneón, piano y quinteto de cuerdas (E. Rovira y su Agrupación de Tango Moderno).

7.3.2.2.- Instrumentación

Rovira incorporó algunos instrumentos que no eran usuales observar en las orquestas típicas de la primer mitad de siglo. Uno de ellos es el oboe, instrumento que él mismo interpretaba, y que por producirse su sonido en una lengüeta (doble) como el bandoneón (lengüeta libre) empasta con suficiencia en la agrupación de tango. Podemos apreciarlo en el disco *Tango en la Universidad*.

Otra singularidad es la composición de un tango para órgano con pedalera *Las dos Marías*. No es una mala elección teniendo en cuenta que

en el origen del banoneón se albergaba la intencionalidad de diseñar un órgano portátil para la liturgia.



Fue uno de los pocos en atreverse a incluir el sonido electrónico en el tango, al igual que algunos de los compositores e intérpretes de la segunda mitad de siglo. Una de las incorporaciones fue la guitarra eléctrica, instrumento asociado exclusivamente al incipiente rock y completamente opuesto a la tradición tanguera. Pero él fue aún más lejos, sumándole al sonido del bandoneón (al símbolo del tango por excelencia) un pedal de efectos de guitarra (*delay*). La obra *Azul y yo* que se encuentra colgada en su página *web* es un ejemplo de ello.

Fue poco afecto al “ruidismo”: no introducía sonidos de frecuencia no puntual en sus obras, tales como percusión o efectos de técnicas extendidas de las cuerdas. Como excepción podemos encontrar (en audio no en partitura, lo cual demuestra su poco interés en ello considerando que él pautó todo gráficamente) la *lija* o chicharra –efecto de arco detrás del puente semejante a un güiro- en *Edicion Extra* y en *Baile de Etiqueta*, y el

tambor (*pizzicato Bartok* con resonancia contra la uña) al final de *A Marambio Catán*, y un fragmento con *clusters* del piano en mano izquierda a la manera de *La Yumba* de Pugliese. Sin embargo, resulta curioso que en la mayoría de grabaciones que incluyen piano, él mismo tiene un grado relativo de desafinación; y en el caso de las cuerdas (a excepción del violín solista Reynaldo Nichele) suelen interpretar con un grado de desafinación alto (el caso paradigmático es la grabación de *Serial Dodecafónico*, en donde aparentemente al carecer de referencia tonal clara, su incertidumbre técnica es mayor). Aunque en algunos casos pudo acompañarse de instrumentistas de gran nivel como el conocido Osvaldo Manzi al piano, Eduardo Rovira no se ha podido permitir una agrupación de cuerdas profesional, por motivos económicos.

7.3.2.3.- Bandoneón

Su técnica es altamente depurada; su toque limpio, certero y homogéneo en toda su tesitura, con un gran nivel ambidiestro. Su concepto del instrumento se acerca más a una idea del repertorio académico que del popular, escribiendo al detalle todo lo que debe sonar y sin lugar para la improvisación. Se permite un empleo limitado de la ornamentación y el uso del “*decir*” específicamente para secciones líricas. El siguiente extracto manuscrito por el autor de *Bandomanía* revela la complejidad de su

escritura – y por ende de su nivel técnico-, destacándose pasajes de alta densidad cronométrica y texturas polifónicas de gran exigencia.

LENTO.

Su posición de ejecución es sentado, lo que le resta énfasis rítmico y de acentos (se aprovecha menos el peso de la caja del instrumento) y posibilidad dinámica (por una menor apertura del fuelle), aunque habilita a un mejor control de la botonera (Mauriño, 2007).



EDUARDO ROVIRA ENCAÑO 14. FOTO JUAN ANGEL CAMACHO
1969.

7.3.3.- Forma

Eduardo Rovira no ha sido una excepción entre los vanguardistas de la segunda mitad de la pasada centuria a la hora de ampliar los principios formales del tango, desprendiéndolo de su exclusiva binariedad tradicional

(por ejemplo de estrofa, estribillo en el tango canción) y enriqueciendo las formas de enlace entre secciones, superando así la mera yuxtaposición. Sin abandonar la tendencia a la reexposición, incorporó una mayor variedad de secciones, haciendo entre ellas un uso destacable de la cita; y en muchas de aquellas los contrastes no están pautados solo por cuestiones de carácter sino también por poliestilismos.

En el caso de Rovira esta binariedad, que en el pasado podía remitir simplemente a un cambio de modalidad entre secciones, se hace extensiva a un concepto más amplio y diverso: la intertextualidad. Los dos modos más frecuentes son la cita explícita y la alusión a un género, estilo o compositor.

7.3.3.1.- Cita

Las citas más notorias son:

- La inclusión completa de la cadenza del primer movimiento del Concierto para piano en La Mayor K. 488 de Wolfgang Amadeus Mozart en *Triálogo*.
- La inclusión de los compases 3 y 4 de “Traümerei” de las “Kinderszenen” de Robert Schumann en el minuto 3’02 de la grabación de *Dos imágenes*.

7.3.3.2.-Alusión

La búsqueda de un entramado textural complementario, lo llevaron a Rovira a dirigir su mirada hacia el contrapunto de Bach. Sobre esta búsqueda hace una declaración que puede escucharse en audio en su página *web*:

Bueno yo no diría temas de Bach, sino yo empleo la técnica de Bach que es la contrapuntística, y el contrapunto de cualquier forma que se haga va a sonar a Bach ahora, mañana y toda la vida. Yo tomo eso como una técnica, es decir que tomo un tema de tango mío o de algún otro compositor, lo contrapunteo y de acuerdo, lógicamente al contrapuntarlo a una, dos, tres o más partes suena a Bach, pero no es mi culpa es la técnica.

Es interesante, a pesar de que no estemos de acuerdo con Rovira considerando otras experiencias contrapuntísticas en la historia de la música diferentes a las de Bach, la consciencia con la que asume la irrupción de un estilo diferente al tango, en las partituras en las cuales él utiliza la técnica antes descrita.

Otras alusiones importantes son:

- La inclusión de la escala pentatónica en el comienzo de *Elegía para el amigo negro*, como referencia al tópico musical con el cual identificamos a nivel de organización de alturas a los pueblos de raza negra en general.

- La cita del *ostinato* estereotípico del *malambo* en los compases 33 y 34 del *Preludio de la guitarra abandonada*.
- La referencia al primer movimiento de la sonata para piano nº8 en do menor Ludwig van Beethoven, la Patética, en el comienzo de *Patético*. Con el mismo carácter, sonoridad homorrítmica y semejante célula motivica.
- La cita estilística del *yumbeado* (*cluster* en registro grave del piano que acentúa cada dos tiempos y utilizó por primera vez Osvaldo Pugliese en *La Yumba*) en el minuto 0'53" al 1'03" de la grabación de *A don Pedro Santillán*.
- La inspiración melódico-cromática descendente basada en *Tanguera* de Mariano Mores en la obra *Febril* de Rovira.
- La utilización de acordes disonantes *stravinskyanos* en varias obras como *Policromía* y *A Marambio Catán*.
- La utilización de la técnica dodecafónica de la segunda escuela de Viena en *Serial Dodecafónico*.
- La inclusión de secciones contrastantes del tipo rítmico modal y luego como oposición lírico tonal basado en secuencias sobre ciclos de quintas. Es una clara alusión al Piazzolla de las estaciones porteñas.

Y en algunos casos el contraste es tan excesivo que es difícil sostener la unidad de la obra como en *Sónico*, que es una partitura reexpositiva basada en la superposición de ostinatos modales y que en su sección central muta a un lenguaje tonal cercano al swing. Otro caso (quizás justificado en el título) es *Policromía*. Obra dedicada al artista plástico Pedro Gaeta, tiene en su sección inicial una estructuración vertical de las alturas, basada en acordes mayor-menor con séptima menor de sonoridad *stravinskyana*, con una textura rítmica bastante simple, y en su sección central cede ante una trama subordinante que oscila armónicamente entre dominante y tónica.

Otra experiencia formal interesante es el acompañamiento musical de poetas recitando su obra como en *Tango de música a lo lejos*, de Luis Lucchi audible en la página web de Rovira.

7.3.3.3.- Esquemas y enlaces formales

En la paleta de planteos formales en las obras de Rovira, notamos que su complejidad e innovación varía notablemente de acuerdo al grado de transgresión de la técnica elegida con respecto a la sonoridad tradicional. Repasaremos algunos de los esquemas elegidos para dar coherencia estructural a su música:

En la *Milonga para Mabel y Peluca*, una de las obras más convencionales en términos armónicos y fraseológicos, su esquema nos remite a un simple A, B, A (con una pequeña introducción y una codeta conclusiva) en el cual las secciones son simplemente yuxtapuestas y, la diferencia entre A y B radica fundamentalmente en un simple cambio de modalidad. La célula construída por corchea/dos semicorcheas, aporta unidad a toda la pieza.

En *Tristoscuro* nos encontramos como en el ejemplo anterior, con una obra binaria, aunque en este caso bipartita: A, B, A, B. La sección A desarrolla el tema principal de la obra, de gran lirismo, con saltos y un rango de alturas amplio; mientras que la sección B repite sin demasiada reelaboración un tema rítmico, cromático y de ámbito reducido. Ambas partes están imbricadas en el compás 29 con una línea en el bajo que anticipa el tema de la siguiente sección. En la B, en el compás 35, hay una pequeña interpolación de un material melódico nuevo con reminiscencias de la sección A. La obra cuenta con una pequeña introducción acórdica y una pequeña codeta final.

El caso *Febрил* es un poco diferente a los anteriores. Si bien consta principalmente de dos secciones de temática diferente, luego del B se sucede una tercera sección C/A' con un tema semejante, aunque condensado, al de A, y que deriva en una textura diferente, para luego reexponer el A.

A *Evaristo Carriego* tiene una tendencia a la unicidad. Una sección A con una pequeña introducción que presenta el motivo único de la pieza. Tras él un pequeño nexo que da pie a una nueva exposición del tema en A'. Luego una variación (en términos tangueros²⁶) del bandoneón, y por último una reexposición de A (ahora A''), que incluye la introducción original con la *codeta* final.

La obra *Sanateando* nos muestra un tipo de esquema contrastante que rememora al tipo de estructuración que Piazzolla utiliza en sus estaciones porteñas. Destaca el establecimiento de la binariedad de opuestos rítmico *versus* lírico, pero con la particularidad de que la sección rítmica es modal y la sección lírica esta construida sobre ciclos de quinta a la manera de un puente o episodio barroco. En este caso Rovira incluye un nexo entre la segunda repetición de A y B, y luego en la reexposición introduce una variación de bandoneón que desemboca en la coda.

En *Taplala* vemos que el pensamiento de binariedad persiste, pero que la transición entre ambas secciones se complejiza. Su sección A de contenido rítmico/modal es repetida (con un nexo de por medio) antes de llegar a un puente secuencial con carácter contrapuntístico. El comportamiento armónico del ciclo de quintas se mantiene aún cuando ya ha llegado al compás de 6/8 que es uno de los rasgos distintivos que caracteriza a B, oponiéndolo al 4/4 de A; y antes de consolidar la sección,

²⁶ Ver 5.3.7. en esta tesis.

-cuyo estatismo armónico sobre tónica y dominante en modo menor es muy constitutivo-, vuelve a interpolar una nueva secuencia sobre 4/4. Aquí se incluye una pequeña variación para bandoneón y luego una sección C de un pasaje a solo para violín. *A posteriori* se produce la reexposición de A y curiosamente también del gran puente que sorpresivamente en este caso, no conduce a B sino a la cadencia final.

Y por último, quizás el planteo formal más complejo, observamos *Serial Dodecafónico*. Su variedad de texturas, sonoridades, series, caracteres, hace que el planteo de binariedad sea absolutamente marginado. Una introducción de acordes de cuerda da pie a la primera sección que comienza con la anacrusa del bandoneón, la cual es imbricada a la sección B en tiempo de tango. El bandoneón vuelve a tomar su anacrusa para inaugurar una sección contrapuntística con el violín, la C. Ésta se imbrica con una nueva sección B' que retoma el tiempo de tango, y, cuando concluye, nos remite a un pequeño interludio acórdico semejante a la introducción. Este deja paso a la homorritmia sobre el acorde Petrushka y al concluir se yuxtapone con la sección D, también contrapuntística aunque en *tempo* lento y a cargo del cuarteto de cuerdas. Luego aparece la cadenza del piano que lentamente retoma el tempo de tango y nos lleva a pensar a rotular este momento como B'', habilitando al concluir la reexposición desde C y antes de llegar al interludio nos deriva a un final conclusivo.

7.3.4.- Textura: tipos de tramas

Una de las categorías de análisis gramatical que más pueden revelarnos la riqueza compositiva de Rovira, con respecto a sus predecesores tangueros, es la textura (Belinche, Larregle, 2006)

Si bien la relación entre configuraciones que continúa siendo preponderante en sus obras es la trama subordinante (en general melodías acompañadas), su búsqueda abarcó otros modos como principalmente la trama complementaria (manifiesta en el contrapunto), las tramas simples y las complejas.

7.3.4.1.- Trama simple

La posibilidad de incluir una sección de un instrumento melódico a solo o de un grupo de instrumentos sonando homorítmicamente no era factible en un contexto de música con una funcionalidadailable. Pero para los compositores del tango de vanguardia que se familiarizaron con la música académica, era una forma de enriquecer el género al cual pretendían aportarle una vertiente de música para escuchar.

En la grabación de *El violín de mi ciudad* el violín realiza un solo que comienza en el minuto 2'25" y culmina en el minuto 4'30": más de dos minutos de duración en un obra que en total dura 4'46". Casi la mitad de la obra reservada a esta *cadenza*.

El comienzo la *Elegía para el amigo negro* (Enrique Lanoo) expone en su introducción un solo de Violoncello que se prolonga hasta el minuto 0'32". Luego el mismo instrumento tiene a su cargo la *cadenza* que ocupa desde el minuto 3'05" hasta el minuto 4'19", en total entre ambas partes 1'46".

El tango *Serial Dodecafónico* incluye varios tipos de tramas texturales de lo más variadas. Como ejemplo de trama simple podemos citar la línea de mano derecha del bandoneón que abarca en la partitura desde la anacrusa al compás 26 hasta el 28 inclusive, y que luego se repite en la anacrusa al compás 34 hasta el compás 36 inclusive:

The image displays a musical score for three instruments: Bandoneón (Band.), Piano (Pno.), and Violin (Vln. S.).

- Bandoneón (Band.):** The top staff shows measures 24 to 28. It begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a hairpin indicating a gradual decrease to *p* (piano). A *cresc.* (crescendo) marking is present, followed by a dynamic marking of *f* (forte). The notation includes various rhythmic values and accidentals.
- Piano (Pno.):** The middle staff shows measures 24 to 28. It starts with a dynamic marking of *p* (piano) and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.
- Violin (Vln. S.):** The bottom staff shows measures 28 to 30. It begins with a dynamic marking of *f* (forte) and contains a melodic line with various rhythmic patterns.

En el compás 54 una textura acórdica homorrítmica nos da la pauta de otro tipo de trama simple, ya no melódica sino armónica.

The image shows a musical score for a string ensemble. It includes staves for Violin I and II (Vln. I, II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is marked with a forte dynamic (*ff*) and features various articulations such as accents and slurs. The notation is complex, with many notes and rests, indicating a dense and active texture.

7.3.4.2.- Trama subordinante

La mayor parte de los tangos (y de la música popular en general) funcionan con un tipo de relación en la cual una línea melódica principal es acompañada por un instrumento armónico o un grupo instrumental y/o vocal. La gran mayoría de la obras de Rovira también funcionan de esa manera y por lo tanto simplemente expondremos algunos casos. El siguiente extracto es de *Febril*:

The image shows a musical score for a single instrument, likely guitar or piano. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody is marked with a forte dynamic (*f*) and features a series of eighth and sixteenth notes. The accompaniment consists of a steady rhythmic pattern of eighth notes.

La línea superior de la mano derecha (con un ligero cruzamiento de voces en los dos primeros tiempos del compás 7) protagoniza la figura principal de este entramado, mientras que el resto de las voces se componen de un bajo con un grado de metodización mínimo, y unas voces intermedias que sumadas al bajo por momentos constituyen acordes y por momentos (como en el compás 8) intentan un ligero movimiento contrapuntístico.

En *A Evaristo Carriego* podemos encontrar otro caso diferente de acompañamiento:

The image shows a musical score for Violin (Vc.) and Piano (Pno.). The Vc. part is in the bass clef and features a melodic line with a fermata over the first measure and a slur over the last two measures. The Pno. part is in the treble and bass clefs, featuring a rhythmic accompaniment with a descending chromatic line in the right hand and a simple bass line in the left hand. Dynamics are marked with *f* (forte) and *p* (piano) with hairpins indicating changes. The score is numbered 9 at the beginning of each system.

Aquí la línea (que en la grabación esta realizada por el bandoneón) es acompañada por dos ostinatos: el de la mano derecha (en la grabación interpretado por la guitarra eléctrica) de carácter cromático descendente, y el de la mano izquierda (en la grabación interpretada por un bajo eléctrico) que consiste en una simple marcación de negras sobre las notas fundamental y quinta del acorde.

7.3.4.3.- Trama complementaria

Este tipo de modo de relación entre configuraciones, es propio de aquellos compositores de vanguardia que buscaron incorporar la técnica contrapuntística a secciones de algunos de sus tangos. El modelo que tomaron para esta práctica era –con mayores o menores diferencias- el barroco, personalizado en la figura de Bach. Sin tratar de imitar el estilo *de época* –de hecho los rasgos identitarios del tango no lo permitirían-, y con un conocimiento en apariencia relativo de sus normas, la aplicación de esta técnica permitió dar un mayor grado de independencia y desarrollo a las voces (e instrumentos) y desprenderse el modelo estereotípico de melodía acompañada por un fondo rítmico-armónica.

En el texto que el autor adjunta en la edición del disco *Tango Vanguardia* de 1963, hace múltiples referencias al contrapunto:

–“BANDOMANÍA (Eduardo Rovira) -Inspirada en el instrumento más representativo del tango: el bandoneón, su desarrollo contrapuntístico ofrece la novedad de destacar recursos totalmente desconocidos que aportan al compositor moderno la posibilidad de usar un nuevo timbre en la elaboración de cualquier género musical.”

–“CONTRAPUNTEANDO (Eduardo Rovira) –Esta obra, elaborada contrapuntísticamente para cinco instrumentos no utiliza el piano.”

–“TRIALOGO” (Eduardo Rovira) –Construida en base a un preludio y una fughetta tiene, como lo exige su forma musical, su correspondiente stretto.”

Este último caso, denota al menos un conocimiento teórico formal de una fuga. Su aplicación práctica en la obra es bastante parcial. Exponemos

el fragmento de los primeros compases de *Triálogo* de la parte del bandoneón:

The image displays two systems of musical notation. The first system is for the Bandoneón, featuring a treble clef and a common time signature. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Chord symbols below the staff indicate the progression: La menor, V7, I, and V7. The second system is for the Band, also in common time. The right hand features a triplet of eighth notes followed by a melodic phrase. The left hand has a rhythmic accompaniment. Chord symbols below the staff indicate the progression: I (Re menor), II7, V7, and I (Do Mayor).

Rovira entiende que lo que está escribiendo no está dentro de los cánones estrictos de la fuga y por eso habla de *fughetta*, debido también a que se trata de sólo un fragmento breve; que, además, es libre; porque no todos los instrumentos participan del procedimiento contrapuntístico. Nos encontramos con que el bandoneón presenta un motivo en la mano derecha y cuya respuesta aparece a la octava en la mano izquierda; y el único *stretto* que es posible encontrar en la pieza, es utilizado desde este primer momento (y no como un proceso de acumulación de la tensión que acontece como preanuncio del final de la pieza); ya que la respuesta se introduce antes de que el motivo culmine. Otro aspecto a considerar como

escolástico es que la obra comienza en La Menor y se produce una modulación a su relativo mayor, Do Mayor. Este fragmento luego es presentado a dúo por violín y violoncello y *a posteriori* por el piano (a ambas manos como el bandoneón).

Otra muestra de la utilización del contrapunto podemos hallarla en el compás 67 de la obra *Serial Dodecafónico*:



The image shows a musical score for two instruments: Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.). The Viola part is written in the upper staff, and the Violoncello part is in the lower staff. Both parts are in 2/4 time and feature a melodic line with a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The Violoncello part imitates the Viola part at a distance of 3rd. The score includes dynamic markings such as *p* and *V*.

Aquí el violoncello imita literalmente a nivel rítmico, interválico y direccional el motivo de la viola, a una distancia de 3^a.

Un entramado textural que no debe dejar de mencionarse por su particularidad, es la imitación de un rasgueo/arpeggio de guitarra interpretando milonga campera en el *Preludio de la guitarra abandonada*:



The image shows a musical score for Piano. The score is written in the bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The score includes a dynamic marking of *piano*.

En el disco de 1961 de Eduardo Rovira y su Agrupación de Tango Moderno *Tangos en una nueva dimensión*, reeditado por la Universidad

Nacional del Litoral en 2006 bajo el título de *Evaristo carriego*, Rovira escribe como nota al tema *Tristoscuro*:

-“TRISTOSCURO: Triste y oscuro. Tal es el concepto y esa es la tónica del tratamiento contrapuntístico que caracteriza la casi totalidad del arreglo...Sigue una contraposición rítmica del piano y la cuerda y sobre ésta el bandoneón realiza una variación sobre el tema de la segunda parte, hasta entrar en una fuga retrograda con la cual finaliza la ejecución.”

No hallamos en toda la grabación de la obra referencia sonora alguna a una posible retrogradación de una fuga.

7.3.4.4.- Trama compleja

No encontramos ningún tipo de rastro de este tipo de entramado textural ni en las grabaciones ni en las partituras de Rovira. Tampoco hace uso de secciones percusivas en las cuales pudiera aparecer al menos parcialmente un tipo de relaciones entre configuraciones que no remitiera a la complementariedad o subordinación. La obra más notoria en cuanto a no coincidir estereotípicamente en su totalidad con alguna de las clasificaciones esbozadas sea, quizás, *Sónico*, cuyas configuraciones (todas ostinatos) se superponen unas a otras sin estrecha relación más que la de moverse sobre el centro Sol y generar polirritmia, aunque la línea superior reviste un mayor interés melódica y prevalezca por sobre las demás:



En la versión grabada se le añade por momentos un *ostinato* del piano diferente construído sobre una nota repetida.

7.3.5.- Armonía

7.3.5.1.- Dodecafonismo

Al igual que muchos de los compositores tangueros de la segunda mitad del siglo XX, Rovira se vio en la necesidad de expandir el uso de la armonía tradicional, incluyendo aportes de diversos orígenes como la politonalidad stravinskyana, los acordes de múltiples sonidos del Jazz o los modos debussyanos (pentafonía, hexafonía). Pero sin duda la experiencia más innovadora y llamativa, y prácticamente única en su género, es la utilización del dodecafonismo. Incluido en el disco *Tango Vanguardia* de 1963, que expresa en la nota descriptiva de la pieza SERIAL DODECAFONICO:

Por primera vez en el tratamiento de una obra de tango, se emplea la técnica Serial dodecafónica, ordenada y reglamentada por Arnold Schönberg.

La técnica dodecafónica llevaba aproximadamente tres décadas de vida en Argentina donde fue introducida –por primera vez en Latinoamérica- y practicada por el compositor Juan Carlos Paz (1897-1972) en 1934 (Paraskevaídis, 1985).

En 1937, Paz funda la "Agrupación Nueva Música", que nuclea principalmente a sus alumnos, pero que no sólo se dedica al dodecafonismo, sino que cultiva la música contemporánea en general y posibilita, a través de conciertos periódicos, la ejecución de obras importantes de muchos compositores, como, por ejemplo, Bartók, Stravinski y la joven vanguardia latinoamericana (Pareskevaídis, 1985, 2).

Según podemos apreciar en la biografía de Rovira provista por sus hijos, él incorporó sus conocimientos a partir de 1940, cuando comenzó sus estudios de armonía, contrapunto, dodecafonismo, formas musicales, composición e instrumentación con el violinista Pedro Aguilar, quien fue su maestro durante 40 años, exactamente hasta el día de su muerte (Senra, *comunicación personal*). Pero en principio el señor Pedro Aguilar no pertenece a la Agrupación Nueva Música y por lo tanto desconocemos cómo llegó a su conocimiento la técnica dodecafónica, en qué profundidad, y con qué grado de rigor la aplicaría o enseñaría. El listado de integrantes de la Agrupación es el siguiente:

La serie está compuesta por las notas G, B, F#, E, C#, Eb, D, F, G#, A, Bb, C; de la cual se desprende la siguiente matriz (considerando P0 la que parte de C).

	I ₇	I ₁₁	I ₆	I ₄	I ₁	I ₃	I ₂	I ₅	I ₈	I ₉	I ₁₀	I ₀	
P ₇	G	B	F#	E	C#	Eb	D	F	G#	A	Bb	C	R ₇
P ₃	Eb	G	D	C	A	B	Bb	C#	E	F	F#	G#	R ₃
P ₈	G#	C	G	F	D	E	Eb	F#	A	Bb	B	C#	R ₈
P ₁₀	Bb	D	A	G	E	F#	F	G#	B	C	C#	Eb	R ₁₀
P ₁	C#	F	C	Bb	G	A	G#	B	D	Eb	E	F#	R ₁
P ₁₁	B	Eb	Bb	G#	F	G	F#	A	C	C#	D	E	R ₁₁
P ₀	C	E	B	A	F#	G#	G	Bb	C#	D	Eb	F	R ₀
P ₉	A	C#	G#	F#	Eb	F	E	G	Bb	B	C	D	R ₉
P ₆	F#	Bb	F	Eb	C	D	C#	E	G	G#	A	B	R ₆
P ₅	F	A	E	D	B	C#	C	Eb	F#	G	G#	Bb	R ₅
P ₄	E	G#	Eb	C#	Bb	C	B	D	F	F#	G	A	R ₄
P ₂	D	F#	C#	B	G#	Bb	A	C	Eb	E	F	G	R ₂
	RI ₇	RI ₁₁	RI ₆	RI ₄	RI ₁	RI ₃	RI ₂	RI ₅	RI ₈	RI ₉	RI ₁₀	RI ₀	

Como primera particularidad de la utilización de esta técnica, podemos mencionar que a diferencia del dodecafonismo estricto, Rovira repite notas antes de completar la utilización de la serie. Aunque en principio esta flexibilidad estaría limitada a retomar la penúltima nota o último grupo de notas utilizados, manteniendo en cierta medida un control

que evade la libertad absoluta en el manejo de las alturas. Podemos comprobar esto en el compás 9 en la nota E y en el compás 10 en el grupo de notas D, F, G#.

Otra diferencia sustancial con el dodecafonismo tradicional es la búsqueda deliberada de constituir acordes con una base triádica o tétrada tradicional de alturas a distancia de un intervalo de tercera anexándole armónicos distantes de la fundamental, llegando a construir acordes de trecena.. Los primeros seis compases, construidos sobre R7, son evidentes en este sentido:

Lento
♩ = 60

C7/9/13 Am9b/11 Fm6b/7 Em/F# Em9/F#

El primer acorde C7/9/13 (sin 3^a) esta formado por las tres primeras notas de R7 (C, Bb, A) pero agrega una cuarta altura –de nuevo flexibilizando las normas tradicionales del dodecafonismo con una finalidad de búsqueda de mayor consonancia armónica- que no es consecutiva a las anteriores en la serie: D. A continuación podemos observarlo en la tabla:

P7 G B F# E C# Eb **D** F G# A **Bb** C R7

El siguiente acorde del compás 1 es una simple reinversión del anterior. En el segundo compás tenemos un nuevo acorde Fm7/6b que toma las cuatro notas siguientes de la serie G# (reinterpretado inarmónicamente como Ab), F, Eb y C#:

P7 G B F# E **C#** **Eb** D **F** G# A *Bb* C R7

El acorde del tercer compás toma las cuatro notas restantes de la serie R7: E, F#, B y G:

P7 **G** **B** **F#** **E** C# Eb D F G# A *Bb* C R7

A partir del compás 13, el bandoneón cambia de repertorio de alturas,



abordando RI5

I5 F C# F# G# B A Bb G E Eb D C RI5

Ahora recurre a un procedimiento interesante y novedoso en la utilización del orden de las mismas:

Eb, D, C, Bb, G, E, B, G#, A, F, C# y F#

O sea, que la serie fue dividida en 4 tríadas de 3 notas que a sus vez fueron retrogradadas de la siguiente forma:

orden de aparición

10° 11° 12° 8° 7° 9° 4° 5° 6° 1° 2° 3°

I5 F C# F# G# B A Bb G E Eb D C RI5

Una excepción es la tríada G#, B, A, que fue reordenada por razones melódicas en B, G#, A para que la penúltima pudiera funcionar como apoyatura cromática de la última. Un rasgo muy característico de la pieza en sus ornamentaciones (ejemplo en compases 8 y 13).

El final de este nuevo tramo melódico da pie al comienzo de una nueva sección en *Tiempo de Tango* cuyo acorde inicial está constituido por las notas **C, Bb, A** que son a su vez las iniciales de la serie R7 (y con excepción de la nota **D** el primer acorde de la pieza); mientras que las notas que constituyen el primer acorde de la sección inicial (en el momento en que se introduce el bandoneón) son **G, B, F#**, las tres primeras de la serie P7. Este gesto de comenzar secciones con acordes constituidos por las notas extremas de la misma serie aportan cohesión formal a la obra.

P7 **G B F#** E C# Eb D F G# **A Bb C** R7

C, Bb, A

G, B, F#

Una tercera forma de tratar la serie es la que demuestra a continuación, utilizando la serie P3:

P3 Eb G D C A B Bb C# E F F# G# R3

Y como se puede apreciar en el compas 21 –a partir de los tresillos del violín solista- comienza en la tercera de la serie, D, y en apariencia omitiendo algunas notas:

§ Serial Dodecafónico 7

Las notas presentadas serían las siguientes:

P3 Eb G D C A B Bb C# E F F# G# R3

Pero si observamos el bandoneón comprobamos que se añaden dos notas más: D# (inarmónicamente Eb) y F#, casualmente las notas inicial y final de la serie. Con lo cual las notas utilizadas ahora serían las siguientes:

P3 Eb G D C A B Bb C# E F F# G# R3

Aún así nos faltarían las notas G y B para completar la serie, y son las notas que toma el bandoneón como anacrusa para abordar la sección

siguiente (notas G y B primeras de la serie original P7 y constitutivas de la célula G-B-F# que aparecerá varias veces en la pieza como por ejemplo en la primera intervención del bandoneón en la anacrusa del compás 8:



y su disminución y repetición desde la anacrusa del compás 26:



Es destacable la utilización de una célula rítmica derivada de esta versión disminuída como motivo que aporta coherencia y unidad a la obra.

El ritmo obtenido es:



al cual le adiciona regularmente su versión especular:



y que podemos encontrarlo en numerosas ocasiones, como por ejemplo en el compas 29 en el violín y con una respuesta imitativa en el bandoneón:



O bien, en los mismos instrumentos en los compases 30 y 31:



O bien, en el bandoneón solo, con una mínima variación de cambio de octava en la última nota:



Este recurso motivico probablemente haya sido pautado para aportar unidad en un contexto carente de una tonalidad clara –aunque debemos diferenciarlo de la ausencia absoluta de un centro gravitatorio que presenta el dodecafonismo escolástico-, como factor de cohesión en el discurso musical.

Continuando con los procedimientos de tratamiento de la serie podemos citar un cuarto caso en el cual coexiste la superposición de la

retrogradación de la inversión de una serie en una línea melódica, acompañada por bicordios formados por la inversión de la misma serie. Este pasaje es interpretado en el piano con un apoyo del contrabajo en las notas graves de los acordes:

The image shows a musical score for two instruments: Cb. (Contrabajo) and Pno. (Piano). The score begins at measure 41. The Cb. part is written in a single staff with a bass clef and a 2/4 time signature. It features a melodic line with several accents (>) and a sequence of notes that correspond to the RI5 series. The Pno. part is written in two staves (treble and bass clefs). The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a cantabile character, while the lower staff (bass clef) provides harmonic support with chords and single notes, including some double bass notes. The overall texture is complex and rhythmic.

La voz superior del piano articula las notas de RI5, aunque sacrifica su orden estricto en pos de una línea melódica más *cantabile*; mientras que los acordes parten de las notas de I5:

I5 F C# F# G# B A Bb G E Eb D C RI5

A partir del compás 54 encontramos un evento de lo más llamativo por su singularidad en este contexto. Se presenta una sucesión de acordes tríada durante cuatro compases sin asociarse las notas a ninguna serie de la matriz, a cargo de la sección de cuerdas, en una textura homorrítmica, y con un ritmo armónico de blanca. Es de construcción clásica, aunque el modo de enlazarlos responde más a un contexto modal que tonal. Los

primeros cuatro acordes, pertenecientes a los primeros dos compases, son Do mayor en primera inversión (C/E); Sol bemol mayor en estado fundamental (Gb); La bemol mayor en segunda inversión (Ab/Eb) y Re menor en primera inversión (Dm/F). Considerando las notas constitutivas de estos acordes observamos que entre todas suman el total cromático a excepción de la nota Sí y en su lugar repitiendo la nota Do:

The image shows a musical score for a string ensemble. It consists of five staves: Vln. S. (Violin Solo), Vln. I, II (Violins I and II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). The score is divided into two measures. The first measure contains the chords C/E and Gb, and the second measure contains Ab/Eb and Dm/F. The notes are written in a way that shows the chromatic movement between the chords. Dynamics include *sf* and *sfz*. There are also slurs and accents over the notes.

C/E Gb Ab/Eb Dm/F

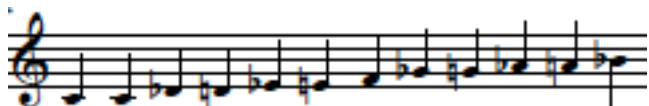
C/E: formado por las notas Mi, Sol, Do.

Gb: formado por las notas Sol bemol, Si bemol, Re bemol.

Ab/Eb: formado por las notas Mi bemol, La bemol, Do.

Dm/F: formado por las notas Fa, La y Re.

En orden las notas son:



Podemos apreciar la repetición del Do y la ausencia de Si. Pero más llamativo son los dos compases siguientes en los cuales utiliza prácticamente la misma armonía con tres sutiles variaciones: modificación de la inversión del acorde **Gb** antes en estado fundamental y ahora en segunda inversión (**Gb/Eb**); cambio del modo del acorde **Ab/Eb** a **Abm/Eb**; y cambio de orden de los acordes (en lugar de **C/E Gb Ab/Eb Dm/F** ahora **C/E Abm/Eb Gb/Db Dm/F**). Es destacable el cambio de modo del acorde de La bemol por lo que describiremos a continuación:

Sus notas constitutivas son

Ab Mayor: La bemol; Do; Mi bemol.

Ab menor: La bemol; Do bemol (inarmónicamente Si natural); Mi bemol.

O sea que en esta modificación elimina el Do repetido en los compases anteriores y lo reemplaza por el Si que faltaba para completar el total cromático. La suma de las notas de los nuevos cuatro acordes dispuestas en orden es expuesta a continuación:



Estos mismos acordes que fueron utilizados en sucesión, serán reutilizados –con cambios de inversiones- en los ocho compases siguientes en simultaneidad: presentados de a uno por vez, cada dos compases suma uno nuevo superpuesto verticalmente, y al llegar al cuarto acorde de este procedimiento se completa el total cromático en un solo. Los cambios de inversión en los acordes son los siguientes:

C, **A_bm/C_b** (Si enarmonicamente), **D_m**, **F_#/C_#** (G_b/D_b enarmónicamente)

Exponemos el fragmento a continuación:

57

Vln. S.

Vln. I, II

Vla.

Vc.

Cb.

Pno.

57

ff

ff

ff

ff

ff

C

C + Abm

Es inevitable asociar este procedimiento de superposición disonante de tríadas, al realizado por Stravinsky en *Petrushka* y que le ha dado nombre al acorde por éste utilizado. Procederemos a realizar una breve comparación de esta cuestión exponiendo en primer término el resultado final de la suma vertical de los cuatro acordes en la obra de Rovira:

Por otra parte el pasaje inicial del segundo cuadro de *Petrushka* es el siguiente:



The image shows a musical score for two clarinets. The top staff is labeled 'Clarinet in Bb' and the bottom staff is labeled 'Clarinet in A'. Both staves are in 3/4 time. The music begins with a melodic line in the right hand of each instrument, featuring a triplet of eighth notes. The notes in the triplet are G4, A4, and B4 for the Bb clarinet, and F#4, G4, and A4 for the A clarinet. This is followed by a series of eighth notes and a final chord.

Estos acordes arpegiados –eliminando las transposiciones– serían los siguientes:



The image shows two staves of music. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It shows a melodic line of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff is also in treble clef with a common time signature. It shows a melodic line of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5. Below the bottom staff, the chord 'F#/A#' is written. To the right of the first staff, the chord 'C' is written.

Es muy llamativo que, utilizando Rovira un procedimiento stravinskyano, haya elegido para su acorde disonante dos acordes que son los mismos que empleara Stravinsky en *Petrushka*. Lo curioso es que en una entrevista para el “Semanario Marcha” en 1966, él declaró que sus influencias más marcadas eran Bach, Beethoven y Bartok; mientras que la de Piazzolla era Stravinsky (Tanguedia, Marzo 2004).

Para culminar el análisis de la técnica dodecafónica de Rovira, procedemos a incorporar un último ejemplo, que comienza en el compás

67, ilustrativo de este procedimiento en un contexto textural contrapuntístico:



Aquí nos encontramos con que la viola interpreta la serie R7:

R7 C Bb A G# F D Eb C# E F# B G P7

mientras que al violoncello le encomienda la serie R3:

R3 G# F# F E C# Bb B A C D G Eb P3

A primera vista comprobamos que el orden no es estrictamente lineal, aunque es importante subrayar que ambas series son presentadas en su totalidad y sin repeticiones. Es muy interesante también señalar el rasgo imitativo en la cabeza de ambas melodías; las cuales comparten ritmo, direccionalidad e interválica; y curiosamente también en un principio el desvío con respecto al orden de la serie:

Orden de aparición de notas:

	3°	2°	1°	5°	6°	4°	8°	9°	7°	11°	10°	12°	
R7	C	Bb	A	G#	F	D	Eb	C#	E	F#	B	G	P7

	3°	2°	1°	5°	6°	4°	8°	9°	7°	11°	10°	12°	
R3	G#	F#	F	E	C#	Bb	B	A	C	D	G	Eb	P3

A modo de síntesis podemos concluir que Rovira tenía un conocimiento bastante aproximado de la técnica dodecafónica, y aunque es deducible una madurez compositiva sistematizable en ese estilo, se diferenciaba de su utilización estricta principalmente por:

- la construcción de acordes consonantes y hasta de estructura tonal.
- la melodización de líneas seriales mas o menos cantables.
- la flexibilidad en el orden las alturas que componen la serie y en el uso de repeticiones de la misma.

7.3.5.2.- La armonía acórdica y/o funcional. Modalidad. Atonalidad

Con excepción del caso dodecafónico antes descrito, a nivel armónico encontramos dos vertientes de pensamiento que se manifiestan

en sus obras: el tonal y el modal. Ambas pueden encontrarse individualmente o yuxtapuestas en una misma pieza.

Un indicio importante de la posible utilización de un pensamiento acórdico no funcional puede encontrarse en el uso del cifrado americano en las partituras, que además es utilizado sin respetar las inversiones de los acordes. El siguiente ejemplo es extraído de la versión editorial de *A Evaristo Carriego*:



Por si hubiera algún tipo de distorsión en la partitura al momento de editarla, recurrimos también a otra obra llamada *Bandomanía*, en este caso la versión de puño y letra del autor:



Como curiosidad puede mostrarse la omisión de la aclaración en el acorde de GM de que la 9º es bemol.

7.3.5.2.1.- Armonía funcional

Como ejemplo paradigmático de la utilización de la armonía académica de la modernidad en Rovira, podemos citar la *Milonga para Mabel y Peluca*, en la cual, -desde la construcción vertical de los acordes tríada, los enlaces funcionales, hasta el tratamiento de la séptima-, responden a un tipo de concepción barroco-clásico. Observemos el siguiente extracto:

The image shows a musical score extract for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a measure marked '10' and contains a sequence of chords. Above the treble staff, the notes are labeled with '7ma' (seventh) and '3ra' (third). The bass staff contains a steady eighth-note accompaniment. Below the bass staff, the chords are labeled with Roman numerals: IV, VII, III, VI, II, V, and I. The word 'secuencia' is written below the first measure of the treble staff, and 'cresc.' is written below the final measure of the bass staff.

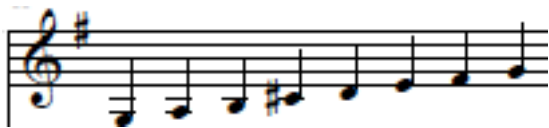
Encontramos un ciclo de quintas completo sobre el cual está construida una secuencia basada en dos voces melódicas –y un bajo- cada una constituida sobre una célula rítmica que se transpone sin ningún tipo de variación: la voz inferior del sistema superior se mueve en semicorcheas y la voz superior se forma por la preparación de la séptima diatónica de cada acorde y su correspondiente resolución por grado conjunto descendente en la tercera del siguiente acorde. Si eliminásemos el bajo con su *ostinato*

7.3.5.2.2.- Modalidad

Dentro de la amplia gama de recursos armónicos dispuestos por Rovira, encontramos también la utilización de acordes con función colorística (no funcional) y modos. Los primeros tres compases de *A Don Pedro Santillán* dan cuenta de estos:



La melodía de la mano derecha está construida sobre la escala de Sol Lidio, característica por su cuarto grado de la escala elevado:



Su utilización, que incluye un evidenciado intervalo de cuarta aumentada en su primera tétrada, esta marcada por cierto pudor del compositor, enmarcando el Do Sostenido como una apoyatura cromática de la quinta del acorde de Sol. En el tercer compás se observa un acorde con una funcionalidad rítmica a contratiempo, constituido exclusivamente por intervalos de cuarta –con una sonoridad muy *stravinskyana*–, dejando muy

expuesto como nota grave del acorde de mano derecha la nota que caracteriza este modo y que forma un intervalo de cuarta aumentada con respecto al Sol de la mano izquierda.

A continuación es retomado el diseño melódico y transpuesto curiosamente también a una cuarta (en este caso ascendente), mientras que el bajo es ascendido una segunda mayor, a La.



Aunque la melodía es, transposición mediante, reexpuesta literalmente en estos tres compases, el hecho de que el bajo esté en La hace que su modalidad se reinterpretada a La Dórico con su característico sexto grado de la escala ascendido:



En *Elegía para el amigo negro* obra registrada en el disco de 1963 “Tango Vanguardia”, el primer minuto (en un principio en un solo de Violoncello y luego incluyendo el resto de las cuerdas del quinteto)

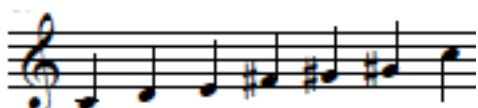
está escrito completamente en un escala pentatónica, probablemente haciendo referencia al tópico musical que se asocia a quién la obra está dedicada. La escala es la siguiente:



En la obra *Al invitado* del disco “Tango en la Universidad. Trío Eduardo Rovira” , en el segundo 0’ 30’’ el oboe –dentro de un contexto no tonal- toca un pasaje en la escala hexátona de tonos enteros:



La escala es la siguiente:



Solo encontramos esta modalidad de las dos posibles.

7.3.5.2.3.- Pedal

El uso de pedales armónicos es una de las convenciones armónicas que se vuelven recurrentes en las obras de Rovira. Una nota o un pequeño diseño que reafirma un bajo sobre el cual se mueven voces o acordes

usualmente en direccionalidad descendente, y que por encontrarse sobre una misma tónica produce cierto grado de tensión. El comienzo de *Tristoscuro* tiene esa característica:



Se observa una voz intermedia en la mano derecha que desciende cromáticamente, sobre un pedal de Re. Vemos los siguientes compases:



El movimiento se traslada a dos y hasta tres voces aunque incluyendo, siempre en movimiento descendente, el diatonismo.

7.3.5.2.4.- Armonía Ampliada

Eduardo Rovira da muestras en muchas de sus obras de un gran conocimiento de estructuración de acordes con notas agregadas a la tríada – que llegan a conformarse algunos hasta por siete notas- y su utilización. El siguiente fragmento de *A Don Pedro Santillán* da cuenta de ello:



The image shows a piano score for measures 7 through 11. The music is in 3/4 time and features complex, multi-note chords. The right hand has a melodic line with many accidentals, while the left hand provides a harmonic accompaniment with similar complexity.

A5b/7/9 Gm7/9 F#5b/7/9 F5#/7/9# E7/9b Eb7/9/11 D6/7#/9/11#

Un ejemplo por demás llamativo lo encontramos en *A Marambio Catán* donde utiliza poliacordes a la manera Stravinsky, del mismo modo que hemos podido apreciar en la obra dodecafónica.



The image shows a piano score for measures 12 through 15. Measure 12 starts with a double bar line. The music features polychords, where multiple chords are played simultaneously. The right hand has dense, multi-note chords, and the left hand has a simpler accompaniment.

F7/9#/11/#

E7/9 + Eb7

Nuevamente vemos una cita de una obra del autor de quién obtuvo este tipo de sonoridad: de *La consagración de la Primavera*, en la sección *Augurios de Primavera* al comienzo de *La danza de los adolescentes*:

tempo giusto $\text{♩} = 50$

tutti arco (non divisi)

Violin II *f* sempre stacc.

Viola *f* arco (non divisi) sempre stacc.

Violoncello *f* arco (non divisi) sempre stacc.

Contrabass *f* sempre stacc

cuyas notas transcriptas al piano para verlas con mayor claridad son las siguientes:

Eb7

Fb = E

por lo cual comprobamos que mientras que Stravinsky superpone los acordes E (enarmonía de Fab) y Eb7, Rovira hace lo propio con los acordes E7/9 y Eb7.

7.3.5.2.5.- Atonalismo

En el disco de 1966 de Eduardo Rovira y su Nueva Agrupación de Tango Moderno llamado *A Roberto Arlt*, y reeditada por la Universidad del Litoral en 2006, podemos encontrar un pequeño análisis musical sobre el tema *Sónico*:

-“SÓNICO. Eduardo Rovira: Uno de los recursos más modernos de la técnica musical, aflora en la primera parte de éste tango: la atonalidad, teniendo como remoto centro tonal a Sol menor.”

La obra no pertenece ni remotamente al atonalismo practicado por la Segunda Escuela de Viena; aunque debemos de reconocer que si bien la partitura se mueve por centros gravitacionales armónicos, su estética se corresponde más con criterios de modalidad y por lo tanto no podría ser definida estrictamente como tonal. El bajo es exclusivamente cromático pero dada la repetición del *ostinato* que afirma la primera nota Sol y la última Re, es fácil ubicar esta línea en el centro de la primera. La melodía superior que se utiliza también como un *ostinato*, a pesar de estar plagada de apoyaturas cromáticas también es fácil de identificar en la escala de Sol.



7.3.6.- Melodía. Secuencias. Motivos.

La estructuración melódica de las obras de tango de Eduardo Rovira, a nivel global tienen una doble tendencia: en primer lugar un fuerte característica unitaria, de no ser seccionable en segmentos a la manera de una frase período. En segundo lugar, la irregularidad de sus dimensiones y acentuaciones internas. Ambas condiciones denotan una tendencia a evitar las melodías simétricas, con antecedentes y consecuentes, de previsible resolución.

Aún así, dado el variado recorrido técnico y estético del autor, podemos hallar alguna excepción en las obras de más clásico proceder compositivo como la *Milonga para Mabel y Peluca*:

semifrase A

antecedente a consecuente a

13

semifrase B

antecedente b consecuente b

18

© 1970

Este tipo de melodía frase-período, articulado en el modelo casi clásico de pregunta/respuesta, es absolutamente escaso en el repertorio de Rovira; como lo es también su manifestación de segmentos de cuatro compases de duración.

Más interesante y característico es el tipo de línea horizontal que encontramos en, por ejemplo, *Taplala* (anagrama de La Plata, ciudad donde se radicó sus últimos años):

4 + 3 + 3 + 3 = 13

Una semifrase de trece tiempos de duración y que integra dos tipos de compases diferentes. En estos cuatro compases no puede hallarse un seccionamiento simétrico, y si considerásemos como posible escisión el silencio de semicorchea del compás dos, nos hallaríamos ante un fragmento inicial acéfalo y el siguiente –a partir del silencio- anacrúsico.

El ámbito o rango de alturas sobre el que elabora sus melodías, no suele exceder la octava en las líneas de carácter más lírico (como en la *Milonga para Mabel y Peluca*) exceptuando los cambios de tesitura; y la quinta en las de carácter rítmico (como en *Taplala*).

Los comienzos de las melodías de carácter rítmico suelen ser acéfalos, con un silencio de corchea y a continuación una corchea que se mueve por grado disjunto ascendente. Ejemplo de ellos son *Taplala*, *A Marambio Catán*, *A Don Pedro Santillán* y *Sanateando*:

A Marambio Catán



A Don Pedro Santillán



Sanateando



A excepción de los comienzos, en las obras o secciones de carácter rítmico, se privilegia el grado conjunto diatónico; mientras que en las obras o secciones líricas se evidencia una mayor grado de saltos y cromatismos.

Exponemos a continuación la melodía de la obra más famosa de Eduardo Rovira, *A Evaristo Carriego*:

A musical score for the first four measures of 'A Evaristo Carriego'. The score is in treble and bass clefs, 2/4 time. The upper staff (treble clef) shows a melody with intervals of 6°, 6°, 4°, 4°, 5°, and 4°. The lower staff (bass clef) shows a bass line with intervals of 5°, 4°, 3°, 3°, 5°, and 4°. The intervals are indicated by lines above or below the notes, with some lines being straight (for semitones) and some being broken (for larger leaps).

En los cuatro compases introductorios podemos apreciar el predominio de semitonos (señalados con rectas) en la línea intermedia; de grandes saltos (señalados con líneas quebradas) en la línea superior; y de saltos variados, cromatismos y algunos intervalos de segunda mayor (señalados con líneas discontinuas) en el bajo.

La línea principal que aparece en el compás 5 a cargo del Violoncello en la partitura –y del bandoneón en la grabación– es la siguiente:



Aquí también podemos corroborar la preponderancia de saltos y cromatismos.

7.3.6.1.- Secuencia

Uno de los recursos melódicos –y formales- mas utilizados por Rovira es la secuencia melódica: el diseño de un motivo que es repetido varias veces consecutivas, transponiéndose sobre cada una de las funciones de un ciclo de quintas, generalmente completo. Este procedimiento, que puede verse con regularidad en las obras barrocas, –como, por ejemplo, en los episodios de las invenciones a dos voces de Bach-, es tratado con un concepto ligeramente diferente a como lo encontramos tradicionalmente con mayor frecuencia: si bien algunas veces es contextualizado por Rovira en una sección con un carácter de transición, lo normal es que no sea utilizado como puente modulante e incluso puede llegar a constituirse en una sección en si misma. Un ejemplo de este recurso lo podemos ver en *Taplala*:

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 3/4. The score begins with a measure marked with a '7'. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The lower staff contains a bass line with quarter and eighth notes. Below the bass line, a series of chords are indicated: Cm7, Fm7, Bb7, Eb7, Ab7, Dm7, and G7. Brackets connect these chords to the corresponding measures in the bass line. The overall texture is contrapuntal and imitative, with the lower staff responding to the upper staff.

En este caso nos encontramos con tres voces, cada cual con su motivo que es tratado secuencialmente; con la particularidad que entre la voz superior y la inferior se establece un procedimiento contrapuntístico imitativo en el cual la respuesta, que aparece a una blanca de distancia con respecto a su predecesora, consiste en el mismo diseño rítmico que el motivo principal con la direccionalidad invertida. Su final reemplaza un blanca por dos negras en octavas.

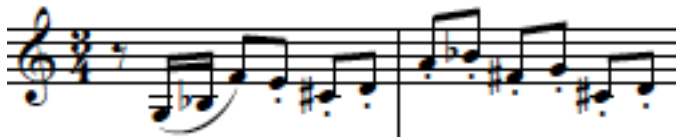
7.3.6.2.- Motivos

No abundan las obras construídas principalmente sobre breves células o motivos melódicos. Encontramos algunos casos de grandes diseños transpuestos en la exposición pero que no trascienden a toda la obra (salvando claro está la reexposición). Aún así podemos mencionar un par de casos en los que se restringe la melodía a breves materiales que dan coherencia a gran parte de la obra. El primero es la *Milonga para Mabel y Peluca*:

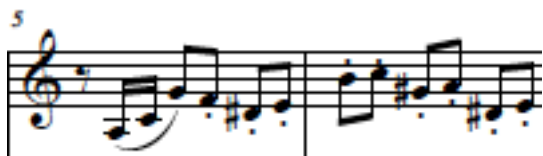


La célula semicorchea/semicorchea/corchea, es la que da coherencia melódica a casi toda la pieza.

Otra obra que discurre, con excepción de su sección central, casi en su totalidad basada en un fragmento melódico breve, es *Sónico*. Su diseño consiste una melodía de dos compases de tres tiempos de duración, con un comienzo acéfalo de silencio de corchea/dos semicorcheas. El resto son pares de corcheas en las cuales la primera es una apoyatura cromática de la segunda:



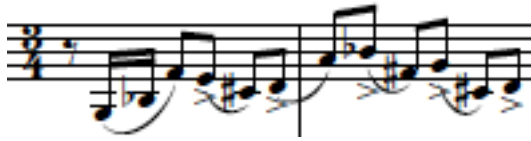
El cual es transpuesto:



variado rítmicamente y comprimido en compases y ámbito:



y variada su articulación:



7.3.6.3.- Línea de Bajo

Al igual que varios compositores de tango de la segunda mitad del siglo XX –probablemente influenciados por el *walkin' bass* del jazz-, Rovira tenía un forma particular de escribir la línea del bajo que oscilaba entre el mero apoyo de la fundamental del acorde y el bajo melodizado, pasando por el *ostinato*.

Uno de los tratamientos más característicos es el que consiste en un movimiento constante de negras que se desplaza únicamente alternando las notas de la fundamental y la quinta del acorde. Citamos como ejemplo la sección central de *Sónico*:

A musical score for a piano piece. The score is in 3/4 time and features a piano (p) dynamic. The bass line is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score is numbered 45 and includes the instruction 'un poco menos'. The bass line consists of a constant eighth-note pattern that alternates between the fundamental and the fifth of the chord. The melody is written in the treble clef and consists of quarter notes and half notes. The piano accompaniment is written in the bass clef and consists of chords and single notes.

Por tanto, alternancia de notas Do y Sol en los primeros dos compases (sobre un acorde de Do Mayor) y de Re y Sol en los dos siguientes (sobre un acorde de Sol Mayor).

Otro ejemplo puede hallarse en *A Evaristo Carriego*:



Alternancia de notas Re y La en un acorde de Re menor (la melodía principal cuenta con un Fa natural) y alternancia de Mi y Sol sobre un acorde de Mi sin modo. Más ejemplos podemos comprobar en *A Don Pedro Santillán* y en *A Marambio Catán*.

También podemos hallar un tipo de línea con una mayor movilidad, principalmente, -y al igual que los ejemplos anteriores-, en figuración de negras, con mayor similitud al *walkin' bass*. Su misión ya no consiste simplemente en un soporte armónico. Un ejemplo claro es visible al comienzo de *Sanateando*:



El contorno melódico del bajo tiene un perfil con una curvatura más acentuada y una direccionalidad horizontal que los ejemplos anteriores basados en dos alturas no poseían.

En *Febril* el bajo evoluciona hasta generar un movimiento que le dota de un carácter melódico, aunque con una característica por momentos escalar, y manteniéndose en un segundo plano con respecto a la línea principal.



7.3.7.- Variación

El concepto de variación en el tango no alude estrictamente a la interpretación del término que comúnmente se establece en el análisis académico: un procedimiento de reelaboración de materiales generalmente melódicos y que a nivel formal puede llegar a constituir una sección o pieza independiente; sino más bien a un fragmento cadencial a cargo del instrumento principal (frecuentemente, el bandoneón y en segundo lugar de frecuencia, la guitarra) constituido como un pasaje de alta densidad

cronométrica en semicorcheas que permite a la vez el lucimiento técnico del instrumentista y la acumulación de tensión necesaria para generar la anticipación al final de la obra. Sin duda, la variación más estereotípica y famosa es la que Luis Moresco compuso para *La Comparsita* alrededor de 1930. En ese estilo Eduardo Rovira escribió una para *A Evaristo Carriego*:

The image displays a musical score for the piece 'A Evaristo Carriego' by Eduardo Rovira. It consists of two systems of staves. The first system, starting at measure 37, features a treble clef staff with a melodic line of eighth notes and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system, starting at measure 39, shows a more complex arrangement with a treble clef staff containing a melodic line with some grace notes and a bass clef staff with a simpler accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

En la grabación de *Tristoscuro* también realiza un variación de este estilo en la sección final de la obra.

“Decir”

En la mayoría de las ediciones de partituras de tango, la correspondencia entre la grafía y su posterior interpretación es bastante parcial. A nivel formal suele ser bastante fiel. A nivel armónico, lo más probable es que cada versión sea producto de un arreglo musical diferente.

Desde el punto de vista rítmico-melódico, es probable que sea una versión bastante pobre, regularizada y carente de ornamento y *rubato*. En el caso de Rovira, la relación de lo escrito a su interpretación es en la mayoría de los casos muy correspondiente. La lectura de lo simbolizado, o la representación gráfica del sonido, está más cerca de una concepción romántica de la música que popular. No hay lugar para la improvisación.

En una entrevista personal realizada a Pedro Pablo Cocchiararo (oboista del trío estable de Rovira, junto a Rodolfo Alchourron) el día 13 de octubre de 2014, nos manifiesta:

Yo le preguntaba a Rovira si le gustaba como yo lo hacía. Que haga lo que yo quiera me decía. Rovira nos daba la libertad de tocar lo que queríamos. El transmitía mucho con su bandoneón.

Analizando su aseveración y cotejándola con las grabaciones existentes de sus interpretaciones y las partituras, llegamos a la conclusión de que esta libertad es más correspondiente a lo que un músico de repertorio académico (Cocchiararo fue oboe solista de la Orquesta Filarmónica De Buenos Aires) puede entender sobre el espacio creativo del intérprete. Concepto que pocas veces dista de un ideal romántico en el cual hay espacio para el *rubato* y el fraseo pero muy diferente de la “composición en tiempo real” que podemos hallar en el decir tanguero.

7.3.8.- *Ritmo*

La riqueza de esta categoría de análisis gramatical es una de las características notorias del género que se quiere abordar en este trabajo. Eduardo Rovira ha sabido explotar esta condición y reelaborarla en más de un sentido, abordando composiciones polirrítmicas; utilizando numerosos cambios de compás; estableciendo frases de asimétrica e irregular condición fraseológica.

Es interesante comprobar como a pesar de que las piezas de tango siempre han sido escritas en un único compás de constitución par ($2/4$ $4/8$ $4/4$ o $8/8$), Rovira se ha servido de otro tipo de metros para componer sus melodías; y que en muchos casos, excediendo los límites de esta regularidad, integra diferentes medidas de división en una misma frase de caracterización más compleja que las tradicionales.

Un ejemplo claro de ello es la ya melódicamente analizada *Taplala*, en la cual, a lo largo de toda la obra llega a utilizar hasta cuatro tipos de compases diferentes: $4/4$, $3/4$, $6/8$ y $2/4$; y curiosamente el que prevalece es $3/4$ sin que deje de sonar a tango a pesar de no corresponderse con la escritura tradicional de compás:

4 + 3 + 3 + 3 = 13

En los primeros cuatro compases presenta una frase de por sí asombrosamente irregular y que en su constitución incorpora dos compases diferentes: 4/4 y 3/4.

En el compás 14 irrumpe otro tipo de compás que ya no sólo es diferente en su cantidad de pulsaciones, sino también en su división ternaria (con respecto a los anteriores, binarios):

Un nuevo ciclo de quintas sobre el compás de 6/8 que luego va a ser vuelto a presentar de una forma más enmascarada.

Pero lo que ocurre a partir del compás 20 es sumamente interesante por su carácter innovador; por su poder de condensación unificación de materiales; y por citar otro género: la superposición de dos compases diferentes 3/4 y 6/8. A continuación el extracto de la partitura editorial:



Los compases posteriores mantienen esta superposición que remite a dos secciones previas pero al mismo tiempo, mientras que es imposible no caer en la percepción de una cita estilística de folklore argentino, como por ejemplo la zamba, en la cual coexisten ambas configuraciones métricas.



El tango contemporáneo incorporó, probablemente de la milonga, un tipo de acentuación irregular basada en tres tiempos, dos de los cuales son binarios y uno de ellos ternario. Planteado esquemáticamente en este esquema:



Ese tipo de sonoridad rítmica permitió a los compositores de tango de la segunda mitad del siglo XX que el género se hibridara con estéticas de

autores contemporáneos de la primer mitad de la centuria, como Bartok o Stravinsky, en las cuales es posible apreciar esta característica de alternancia entre división binaria y ternaria sucesiva.

Rovira no fue una excepción y aprovechó esta riqueza para potenciar la complejidad de su lenguaje rítmico. La obra *Sanateando* da cuenta de esta elaboración:



Una melodía dividida en dos secciones de diferente duración irregular, y basada en agrupaciones disímiles de dos y tres corcheas. Es interesante señalar también que la frecuencia no es un estático 3 + 3 + 2 (o esta misma fórmula duplicada), sino que la línea se corresponde a una intencionalidad expresiva más que a la repetición de un patrón.

El título proviene de un verbo en lunfardo, “*sanatear*”, que significa hablar mucho y sin substancia, o bien, en forma intencionalmente confusa.²⁷ La irregularidad de la línea melódica remite indudablemente a la segunda acepción de la palabra, y más aún considerando esta cualidad como un atributo del porteño.

²⁷ Según el diccionario lunfardo de la página web www.todotango.com.ar

En el compás 11 introduce un cambio de compás a 5/4, puesto que la melodía en ese fragmento se prolonga un tiempo:



En este caso la división ternaria irregular se presenta en la línea del bajo.

A Marambio Catán es un ejemplo útil a fin de mostrar la libertad con la que Rovira se desprende del patrón 3+3+2, amoldando a su necesidad musical las agrupaciones de dos y tres corcheas:



Sobrepasa incluso la limitación de la barra de compás. Así, en estos primeros cuatro compases de la obra, podemos observarlo entre los compases 3 y 4, concretamente en el último grupo de tres corcheas del compás 3.

Su flexibilidad en el manejo del tiempo le lleva incluso al extremo de prescindir de la barra de compás. Este hecho es comprobable en la partitura manuscrita de *Serial Dodecafónico*, en una cadenza para piano:



Aún así podría comprobarse que el pensamiento de Rovira en términos de compás sigue privilegiando el 4/4 típico del tango. En primer lugar, podemos verlo en un error de escritura previo a este fragmento:



Nos encontramos en un compás de 3/4 indicado al comienzo del sistema, pero en el último compás hallamos que después de una blanca ligada a una negra (lo que completaría el compás), hay un silencio de negra que excede las dimensiones del mismo, expandiéndolo virtualmente a un compás de 4 tiempos en lugar de 3. En segundo lugar podemos comprobar la preponderancia del 4/4 en la siguiente transcripción del fragmento para piano ya citado, pero con divisiones imaginarias de compás:

82

Pno. *p cresc.*

84

Pno.

86

Pno.

88

Pno.

Todas las ideas musicales encajan perfectamente en esta agrupación; claro está, quitando visualmente la posibilidad de un *rubato* extremo al intérprete.

Un último caso de innovación a nivel de compás es el de *Sónico*, en el cual la partitura editorial cuenta en su sección inicial en un compás de 3/4:

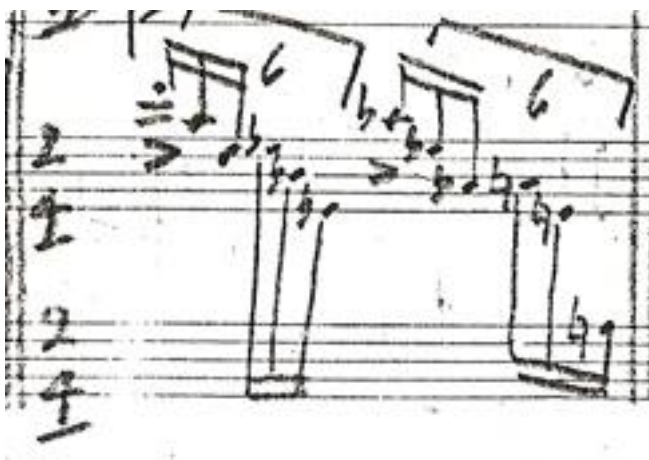


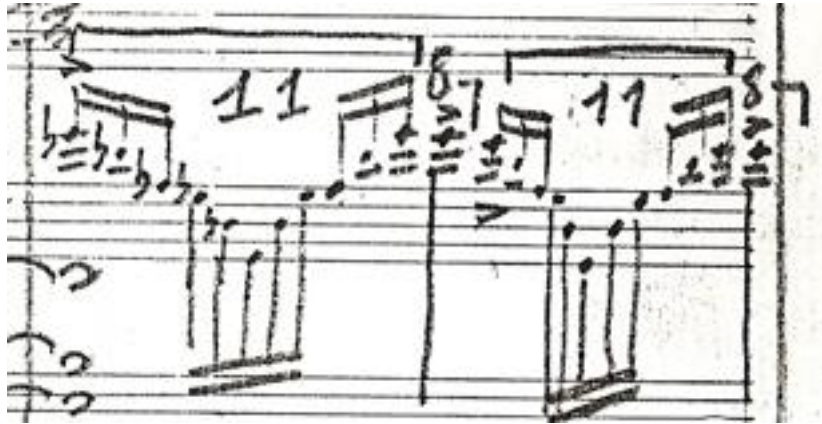
Pero en la versión grabada varía el bajo de esta forma:



Se superpone, de ese modo, dos compases diferentes y que vuelven a coincidir en su caída cada cuatro compases de 3/4 y tres de 4/4; justo para redondear una idea melódica de “semifrase”.

No debe olvidarse la mención de la incorporación en la escritura de grupos rítmicos de mediana complejidad como en la obra *Policromía*:





Los extractos son de la partitura manuscrita de la parte para piano.

7.4.- Comparación entre Piazzolla y Rovira

A continuación estableceremos las principales diferencias entre las técnicas compositivas de Piazzolla y Rovira:

7.4.1.- *Sonido*

Tanto Piazzolla como Rovira dejaron atrás la gran formación instrumental conocida como “*orquesta típica*”, y prefirieron una sonoridad más camerística, en la cual cada instrumentista actuara como un solista. En el caso de Piazzolla, tomó esa circunstancia como una posibilidad para dar mayor libertad a cada intérprete, dándole lugar a la improvisación –y por ende a la co-creación- que renueva la obra cada vez que se ejecuta. En el caso de Rovira, siempre trató a sus músicos con rango de intérprete más *clásico*, en el cual su misión es ejecutar lo escrito en la partitura. Ambos recurren al “*decir*”, principalmente en las secciones líricas, y a la ornamentación; aunque en el caso de Piazzolla con un grado mayor de libertad.

Ambos incorporaron instrumentos ajenos al tango y en el caso de Rovira su búsqueda llega aún más lejos, distorsionando el sonido del bandoneón. La búsqueda y utilización de técnicas extendidas (aunque con una función meramente colorística o percusiva) es mucho más evidente en Piazzolla que en Rovira.

Es destacable el incremento del nivel técnico de los intérpretes con respecto a períodos anteriores.

7.4.2.- Forma

Ambos compositores enriquecieron el tango a nivel formal. La duración de las piezas se incrementó notablemente; la binariedad perdió su exclusividad (menos en Piazzolla que en Rovira) dando lugar a obras unitarias y/o también de múltiples y variadas secciones y concepciones. Los modos de enlace entre secciones adquirieron una destacada complejidad antes jamás vista en el tango. Ambos compositores mantienen la idea originaria del contraste; en el caso de Piazzolla principalmente entre lo lírico y lo rítmico y entre lo modal y lo tonal; en el caso de Rovira estos límites se expanden hasta la intertextualidad.

7.4.3.- Textura

La trama subordinante mantiene parcialmente su hegemonía en las partes melódicas o solísticas, pero se hace uso de las demás tipificaciones. En el caso de Piazzolla incorpora tramas complejas (pero no con una consideración estructural), y en el caso de Rovira, en la trama complementaria, da cuenta de un uso mucho más maduro del contrapunto que su contemporáneo.

7.4.4.- Armonía

Ambos compositores evolucionan la verticalidad de las alturas en el tango, incorporando un mayor número de armónicos y también sus formas de enlazar estos acordes. De este modo, se adoptan concepciones más románticas de la armonía y también del jazz. Ambos abordaron la modalidad, los poliacordes y la incorporación de la disonancia al discurso. Con respecto a una estética que no gravite sobre un eje tonal o modal, Piazzolla simplemente escribió algunas secciones colorísticas, mientras que Rovira ha llegado a estructurar obras dodecafónicas.

7.4.5.- Melodía

Los dos destacan como grandes melodistas, la renovación de recursos armónicos y rítmicos les habilitó un espacio fértil de creación de líneas de gran interés y novedad. Piazzolla destaca por el lirismo de sus partes cantables y por el énfasis rítmico, y -salvo en las obras modales construídas sobre *ostinatos*-, se inscribe en una línea de continuidad con el pasado. Rovira es mucho más rupturista a nivel fraseológico, constatándose ello en la irregularidad y asimetría. Piazzolla se vale de la improvisación de sus intérpretes para la creación de *cadenzas* o variaciones y les permite un

espacio para el “*decir*” muy amplio. Rovira los condiciona a leer lo escrito y mantiene el decir dentro de márgenes bastante tradicionales.

7.4.6.- *Ritmo*

En ambos compositores es llamativo el destacable nivel al cual llevaron sus obras en esta categoría de análisis. La polirritmia y la exacerbación de las acentuaciones irregulares 3 + 3 + 2 (de forma más compleja y elaborada en Rovira) es una marca de los vanguardistas de esta época. Las figuraciones en valores irracionales y el uso de la ornamentación y del decir se ampliaron a límites antes no concebidos.

CONCLUSIONES

8.- CONCLUSIONES.

A lo largo de la presente Tesis Doctoral, hemos hecho un recorrido general por las principales características de la técnica compositiva particular de Astor Piazzolla y Eduardo Rovira. A través del análisis gramatical de las diferentes categorías sintácticas hemos podido deducir varias líneas de comportamiento afín entre su música y la de algunos compositores de música académica contemporánea de la primera mitad del siglo XX.

En el caso de Piazzolla, sus raíces en el tango habían sido descritas en varios trabajos previos (Mauriño, 2001; García Brunelli, 1992), pero no encontraremos allí una respuesta acerca de cuales son los materiales y procedimientos que adoptó para una renovación del género, sino simplemente la mención de las clases que recibió de dos maestros en particular: Alberto Ginastera y Nadia Boulanger, quienes le vincularon con la obra de compositores como Bartok, Stravinsky y Bach (y también, Ravel y Debussy). Al respecto nos dice Atilio Stampone²⁸:

*el cambio que ya hace rato venía anunciándose y que por razones obvias tardaba en manifestarse, se produce en circunstancias muy especiales [...] entre café y café las partituras de Stravinsky, Ravel y Debussy servían como base a un nuevo concepto que explorábamos...*²⁹

²⁸ Compositor de tango y pianista ocasional de Piazzolla.

²⁹ Tanguedia nº2, pp.16, 17.

De los primeros obtuvo para su música la utilización de modos, los compases y las acentuaciones irregulares, la fuerza y el impulso rítmico del ostinato, el trabajo sobre células de corta duración.

De Bach, los movimientos fugados, los puentes sobre ciclos de quintas, la idea de suite, el contrapunto en general.

De los compositores franceses, quizás, una idea más libre de la temporalidad y la forma (Fubini, 2004).

De la música clásica en general, las formaciones de cámara, las obras de larga duración, la inclusión de la orquesta.

De otra música popular, el Jazz, algunas sonoridades armónicas, cierta idea de improvisación, la inclusión de la guitarra eléctrica (del vibráfono y del saxo) y la idea de su primer octeto.

Pero si bien de la inspirada condensación de estas múltiples fuentes se gestó un estilo único y renovador, también es cierto que para las siguientes generaciones de tangueros esta hibridación resultó estéril, puesto que al ya estar cerrada en sí misma no permitió continuar la evolución del género a través de la vía de Piazzolla. Prueba de ello es que luego de las innovaciones de los años 50', este compositor prácticamente se repitió a sí mismo (con poco margen para la experimentación y el error) durante las siguientes tres décadas.

Otro inconveniente surge de la escasa importancia que Piazzolla le daba a la notación de sus partituras, lo que sumado al papel creativo que otorgaba a

sus intérpretes, impide reproducir con facilidad su patrimonio sin caer en la simplicidad de las partituras editoriales carentes de rasgos idiomáticos.

En el caso de Rovira, no contábamos hasta ahora con ninguna referencia abarcativa que describa su técnica compositiva. Salvo en alguna obra que guarda cierta semejanza con Piazzolla, con respecto al tango el abrevaba en raíces más arcaicas, por momentos cercanas a la milonga. Pero lo relevante aquí son las influencias que obtuvo de la música académica.

De Bach tomó el contrapunto, los episodios y la secuencia.

De Schönberg el dodecafonismo.

De Stravinsky y Bartok los poliacordes, la riqueza rítmica, la modalidad.

Pero el elemento más interesante de su proceder compositivo, es el trabajo sobre la intertextualidad (muy propio de la segunda mitad del siglo XX), que abre una serie de posibilidades de interacción con otras fuentes muy amplia, dejando al género en una posición de apertura que le permita continuar su enriquecimiento. Constancia de ello lo dan los trabajos de tres de los más grandes compositores argentinos contemporáneos: Mauricio Kagel (con su *Tango alemán*, que establece un diálogo entre tango de distintas épocas y diferentes formas de decirlo; Mariano Etkin (con su *Pobres triunfos pasajeros*, en el que hace de la cita de tangos una

componente estructural); y Gerardo Gandini (con sus *Postangos*, en los que hace una relectura contemporánea interpretativa/improvisatoria de tangos tradicionales). Curiosamente la inclusión del pianista y compositor Gerardo Gandini (Azzi y Collier. 2002) en su sexteto aportó mas novedad en este sentido que los treinta años previos de Piazzolla como arreglador y compositor.

El camino de Rovira implica también una pautaación casi completa del evento sonoro en la partitura, lo que hace más fácil su aproximación. La improvisación, si se desea, también puede ser pautaada, así como también el “*decir*”; que en el caso de Rovira, por desconocimiento de las nuevas grafías contemporáneas no fue posible.

Rovira en su afán experimental –abordando experiencias no siempre satisfactorias como cuando la obra pierde unidad por los excesivos contrastes (Piazzolla también tuvo traspiés creativos como el Jazz-Tango de su disco *Take me dancing*)- nos abre la vía para la renovación del tango en la respuesta a esta pregunta:

¿Qué lugar queda a los post-vanguardistas para la continuidad del género? Pues siguiendo el ejemplo sembrado, **mantener la vinculación con el género esencialmente en lo rítmico y lo interpretativo y relacionarse con la inmensa variedad de estéticas musicales de los compositores**

contemporáneos, pero en éste caso de la segunda mitad del siglo XX; probando el abandono de la tonalidad, desjerarquizando la altura en beneficio de la recuperación del valor de la duración del sonido y en particular del timbre en un contexto de enriquecimiento textural y formal³⁰.

³⁰ Como consecuencia de la escritura de esta Tesis, el autor ha compuesto la obra "Targo" que será estrenada en el Festival Internacional de Música de Canarias por el Ensemble Mosaik.

BIBLIOGRAFÍA

9.- BIBLIOGRAFÍA.

- AAVV. “Homenaje a Piazzolla”. La Maga Colección N°20. Argentina, Mayo de 1996.
- AAVV. “Tanguedia. Revista cultural de Tango”. Año 2. N°2. Centro de Estudios Astor Piazzolla de Uruguay, Marzo de 2004.
- AAVV. “Tanguedia. Revista cultural de Tango”. Año 2. N°5. Centro de Estudios Astor Piazzolla de Uruguay, Abril de 2005.
- AAVV. “Tanguedia. Revista cultural de Tango”. Año 2. N°6. Centro de Estudios Astor Piazzolla de Uruguay, Agosto de 2005.
- AHARONIAN, Coriún. *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo, Ombú, 1993.
- AHARONIÁN, Coriún: *Factores de Identidad Musical Latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje*, en: *VI Encuentro Anual de la ANPPOM del Brasil*, 2 de Agosto de 1993.
- ARETZ–THIELE, Isabel. *El folklore musical argentino*. Bs. As., Ricordi, 1952.
- ARETZ-THIELE, Isabel. *Música tradicional argentina*. Tucumán, historia y folklore, Universidad Nacional de Tucumán, 1946.
- .-AYESTARÁN, Lauro. *La música en el Uruguay*. SODRE, Montevideo, 1953.

- AZZI, María Susana y COLLIER, Simón. *Astor Piazzolla. Su vida y su música*. Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2002.
- BARBER, Llorenç. *Kagel*. Editorial Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1987.
- BATES, Héctor y Bates, Luis J. : *La historia del tango. Sus autores*. 1er tomo, Cía Gral. Fabril Financiera, Bs. As. 1936, p. 19.
- BELINCHE, Daniel y LARREGLE, María Elena. *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata, EDULP, 2006.
- BOUCOURECHLIEV, André. *Igor Stravinsky*. Librairie Arthème Fayard, 1982 (tr. castellana de Daniel Zimbaldo, Madrid, Turner Música, 1987).
- CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*. Fondo de Cultura Económica, 1946, México D.F.
- DE LA MOTTE, Diether. *Contrapunto*. Barcelona. Ed. Labor. 1981.
- FERREIRA, Luis. *Los tambores del candombe*. Montevideo, Colihue-Sepé, 1997.
- FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. *Contrapunto Creativo*. Barcelona. Ed. Labor, 1993.
- FUBINI, Enrico. *El siglo XX; entre música y filosofía*. Colección estética & crítica, Universitat de València, 2004.
- GARCÍA BRUNELLI, Omar. *La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana*. 1988 en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. N12. Facultad de

Artes y Ciencias Musicales. Universidad Católica Argentina, 1992, pp. 155-221.

-GARCÍA BRUNELLI, Omar. Compilador. *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Bs. As. Gourmet Musical Ediciones, 2008

-JAURETCHE, Arturo. *Las polemicas*. 2º ed. Ed. Colihue. Buenos Aires. 2009

-KURI, Carlos. *Piazzolla. La música límite*. 2ª edición. Buenos Aires, Corregidor, 1997.

-KUSS, Malena. “La poética referencial de Astor Piazzolla”, en *Revista del Instituto Superior de Musicología N°9*, Santa Fe, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, Agosto de 2002, pp. 11-29.

-LA RUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Barcelona. Ed. Labor, 1989.

-LESTER, Joel. *Analytic approaches to twentieth-century music*. USA, Norton, 1989.

-LESTER, Joel. “La interpretación musical y el análisis: interacción y exegesis”. *Quodlibet*, Universidad de Alcalá, octubre de 1999.

-LOCATELLI de PÉRGAMO, Ana María. *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1973.

-MACCHI, Luis. *Diccionario de la lengua latina*. Cit. p. Carella Tulio. *Tango, mito y esencia*. CEDAL, Bs. As., 1966.

- MARTIN, Leandro. *El tratamiento de la forma en Astor Piazzolla: la estética del contraste*. Ponencia en Segundas Jornadas de Investigación Astor Piazzolla. Buenos Aires, 25 y 26 de abril de 2007.
- MARTIN, Leandro. *Posibles aportaciones de la música popular al análisis y su enseñanza*. 1º Encuentro Nacional de análisis musical. España. 2009.
- MARTINEZ, Ariel. “Las vueltas de Piazzolla” *Semanario Marcha*, Montevideo, 15 de Junio de 1973.
- MATAMORO, Blas. *La ciudad del tango*. Bs. As., Galerna, 1969.
- MAURÍÑO, Gabriela. “Las raíces tangueras en la obra de Astro Piazzolla” en *Latin American Music Review*, vol. 22, Fall/Winter 2001, pp. 240-251.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. París: Bourgois, 1987.
- ORTIZ, Fernando. *Glosario de afronegrismos*. Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1924.
- PELINSKI, Ramón. “Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística”. *Analyse Musicale*. Vol. 48/3, pp. 38-54, septiembre de 2003. (tr. del autor).
- PELINSKI, Ramón. *Invitación a la musicología, Quince fragmentos y un tango*. Madrid, Akal, 2000.
- PELINSKI, Ramón. *El tango nómada*. Ensayos sobre la diáspora del tango. Bs. As., Corregidor, 2000.

- PELINSKI, Ramón “Ostinato y placer de la repetición en la música de Astor Piazzolla”, en *Revista del Instituto Superior de Musicología N°9*”, Santa Fe, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, Agosto de 2002, pp. 30-40
- PIAZZOLLA, Diana. *Astor*. Buenos Aires, Corregidor, 2005.
- PUJOL, Sergio. *Piazzolla y los años 60'. Una lectura política*. Revista Clang. Año1.nº1. Publicación FBA de la UNLP.
- ROSSI, Vicente. *Cosas de negros* (1926). Bs. As, Taurus, 2001.
- SABATO, Ernesto. *Tango, discussion y clave*.Bs. As. Editorial Losada, 1963
- SALGAN, Horacio. *Curso de tango*. 2º edición. Bs. As, 2001.
- SADAÏ, Yizhak. “El estatuto del análisis musical”. *Cuadernos de Veruela. Anuario de Creación Musical n°2*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 1998.
- SOBRINO, Ramón. *Análisis Musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías*. Revista de musicología XXVIII, 1., 2005.
- SPERATTI, Alberto. *Con Piazzolla*. Ed. Galerna, 1969.
- STONE, Kurt. *Music Notation in the Twentieth Century*. New York, Norton, 1980.
- SUAREZ URTUBEY, Pola. *Alberto Ginastera. En 5 movimientos*. Buenos Aires. Editorial Victor Lerú. 1972.

- VEGA, Carlos. *Danzas y canciones argentinas*. Bs. As.,1936.
- VEGA, Carlos. *Panorama de la música popular argentina*. Losada. Bs. As.1944.
- VEGA, Carlos. *El tango andaluz y el tango argentino*. En *La Prensa* de Bs. As., 10 de abril de 1932.
- VEGA, Carlos. *Música sudamericana*. Emecé Editores, Bs. As., 1946.
- WALDMANN, Peter. *El peronismo.1943-1955*. Bs. As. Hyspamérica, 1981.

Páginas web

- NAGORE, María. *El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica*, 2004, <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>
[consulta: enero de 2008]
- <http://www.roviraxrovira.com.ar.html> [consulta: 15/12/2010]
- PAPANIKAS, Dimitri. *Tango y memoria*.
<http://blog.rtve.es/cafedelsur/2010/12/tango-y-memoria.html>. [consulta: 15/12/11]
- PELINSKI, Román. Entrevista a Osvaldo Pugliese. 1 de marzo de 1984.
www.ramonpelinski.com
- <http://todotango.com>

DISCOGRAFÍA

10.- DISCOGRAFÍA.

Piazzolla

- Piazzolla interpreta a Piazzolla* (quinteto) RCA Victor A VL 3383 L.P.
- Tango para una ciudad* (quinteto) CBS 8392 L.P.
- Concierto en el Philharmonic Hall de Nueva York* (quinteto). Polydor 27136 L.P.
- Piazzolla en el Regina* (quinteto) RCA Victor A VLS 3924 L.P.
- Música popular contemporánea de la ciudad de Buenos Aires* (noneto) RCA Victor A VS 4069 L.P.
- Música popular contemporánea de la ciudad de Buenos Aires Vol.2* (noneto) RCA Victor A VS 4125 L.P.
- Libertango* (orquesta) Trova XT 80083 L.P.
- Juntos. Astor Piazzolla y su sexteto Nuevo tango. Orquesta típica de Osvaldo Pugliese. Vol1.* (Grabado en vivo en Amsterdam). Sum Records.
- Octeto Buenos Aires.*(octeto). Ans Records. Ans 15275-2.

Rovira

- Tango en la Universidad.*Trío Eduardo Rovira. Universidad Nacional del Litoral. IRCO/UNL 700.
- Evaristo Carriego.* Trío Eduardo Rovira y Agrupación de Tango Moderno. Universidad Nacional del Litoral. IRCO/UNL 701.

-Tango Vanguardia. Eduardo Rovira y su agrupación de tango moderno.

Sony BMG Music Entertainment (Argentina) S.A. 8869 740877 2.

-Que lo paren. Eduardo Rovira y Reynaldo Nichele. Acqua Records.

Acqua 004.

Gandini

-Postangos.Vol. 1. Gerardo Gandini. TESTIGO. TT10109.

PARTITURAS

11.- PARTITURAS.

-ALBÉNIZ, Isaac. *Tango. España*. Ed. Dover. 1890.

-CHOPIN, Frederic. *Marcha Fúnebre. Sonata para piano n°2*. Breitkopf & Hartel. 1840.

-COBIÁN, Juan Carlos. CADÍCAMO, Enríque. *La casita de mis viejos*.
<http://todotango.com>

-COBIÁN, Juan Carlos. CADÍCAMO, Enríque.
Nostalgias. <http://todotango.com>

-DEMARE, Lucio. MANZI, Homero. *Malena* .<http://todotango.com>

-ETKIN, Mariano. *Pobres triunfos pasajeros*. Thürmchen Verlag, Köln.
2003.

-GARDEL, Carlos. Alfredo Le Pera. *El día que me quieras*.
<http://todotango.com>

-GARDEL, Carlos. RAZZANO, José. FLORES, Celedonio. *Mano a mano*.
<http://todotango.com>

-KAGEL, Mauricio. *Tango Alemán*. Litolff/Peters nr. 8412. 1983.

-MENDELSSOHN, Felix. *Marcha nupcial. Sueño de una noche de verano*.
Breitkopf & Hartel. 1874-82.

-MATOS RODRÍGUEZ, Gerardo. *La comparsita*. <http://todotango.com>

-PUGLIESE, Osvaldo. *La yumba*. Buenos Aires. Ed. Musical Korn
Interson. S.A.I.C. 2329

-SALGÁN, Horacio. *A fuego lento*. Ed. Melos. Ricordi Americana.
MEL1195.

-SATIE, Erik. *Sports et divertissements. XVII Tango perpetuel*.
Manuscrito.

-STRAVINSKY, Igor. *La consagración de la primavera*. Dover
Publications, 1989.

-STRAVINSKY, Igor. *Tango*. Ed. Schott. 1940.

-STRAVINSKY, Igor. *La historia del soldado*. J. & W. Chester, Ltd.
1922.

-TINELLI, José. CADÍCAMO, Enrique. *Por la vuelta*.
<http://todotango.com>

Piazzolla

-PIAZZOLLA, Astor. *Lo que vendrá*. Ed. Melos. Ricordi Americana.
MEL1070.

-PIAZZOLLA, Astor. *Buenos Aires Hora 0*. Ed. Melos. Ricordi
Americana. MEL1037

-PIAZZOLLA, Astor. *Balada para un loco*. Ed. Melos. Ricordi Americana.
MEL1060.

-PIAZZOLLA, Astor. *Michelangelo 70*. Ed. Melos. Ricordi Americana.
MEL1054.

- PIAZZOLLA, Astor. *Chiquilín de Bachín*. Ed. Melos. Ricordi Americana. MEL1038.
- PIAZZOLLA, Astor. *La muerte del angel*. Ed. Melos. Ricordi Americana. MEL1015.
- PIAZZOLLA, Astor. *Jacinto Chiclana*. Ed. Pigal en Ed. Melos. Ricordi Americana. MEL31014.J.
- PIAZZOLLA, Astor. *A don Nicanor Paredes*. Ed. Pigal en Ed. Melos. Ricordi Americana. MEL31014.J.
- PIAZZOLLA, Astor. *Adios Nonino*. Paris. Ed. Les Editions Universelles en Ed. Melos. Ricordi Americana. MEL31083 M.
- PIAZZOLLA, Astor. *Fuga y misterio*. Ed. Lagos en Ed. Melos. Ricordi Americana. MEL31083.M.
- PIAZZOLLA, Astor. *Libertango*. Ed. Curci/Ed. Musicali Paganimusic en Ed. Melos. Ricordi Americana. MEL31083.M.
- PIAZZOLLA, Astor. *Lo que vendrá*. Bs. As. Ed. Musical Korn-Intgersong. S.A.I.C.
- PIAZZOLLA, Astor y Anibal Troilo. *Contrabajando*. Bs. As. Ed. Musical Korn-Intgersong. S.A.I.C.
- PIAZZOLLA, Astor. *Contrastes*. Bs. As. Ed. Musical Korn-Intgersong. S.A.I.C.
- PIAZZOLLA, Astor. *Zum*. Buenos Aires. Ed. Lagos.
- PIAZZOLLA, Astor. *Otoño Porteño*. Buenos Aires. Ed. Lagos.

- PIAZZOLLA, Astor. *Verano Porteño*. Buenos Aires. Ed. Lagos.
- PIAZZOLLA, Astor. *Primavera Porteña*. Buenos Aires. Ed. Lagos.
- PIAZZOLLA, Astor. *Invierno Porteño*. Buenos Aires. Ed. Lagos.

Rovira

- ROVIRA, Eduardo. *Bandomanía*. Manuscrito.
- ROVIRA, Eduardo. *Serial Dodecafónico*. Manuscrito.
- ROVIRA, Eduardo. *Policromía*. Manuscrito.
- ROVIRA, Eduardo. *Las dos Marías*. Manuscrito.
- ROVIRA, Eduardo. *Tristoscuro*. Bs. As. Ed. Julio Korn S.R.L.
- ROVIRA, Eduardo. *Preludio de la guitarra abandonada*. Bs. As. Ed. Julio Korn S.R.L.
- ROVIRA, Eduardo. *Sónico*. Bs. As. Ed. Julio Korn S.R.L.
- ROVIRA, Eduardo. *A Evaristo Carriego*. Bs. As. Editorial Lagos.
- ROVIRA, Eduardo. *Sanateando*. Bs. As. Ed. Lagos.
- ROVIRA, Eduardo. *Taplala*. Bs. As. Ed. Lagos.
- ROVIRA, Eduardo. *A Marambio Catán*. Bs. As. Ed. Lagos.
- ROVIRA, Eduardo. *A don Pedro Santillán*. Bs. As. Ed. Lagos.
- ROVIRA, Eduardo. *Milonga para Mabel y Peluca*. Bs. As. Ed. M.A.I.
- ROVIRA, Eduardo. *Febril*. . Bs. As. Ed. Lagos.

ADDENDA DOCUMENTAL

12.- ADDENDA DOCUMENTAL.

Partitura autógrafa de *Serial Dodecafónico* de Eduardo Rovira.

7600

PARTITURA

SERIAL
DODECAFÓNICO

TANGO
DE

EDUARDO-ROVIRA-

MANUFACTURER'S MARK
Rovira

lento

Musical score for Violin I, Violins II & C, Viola, Cello, Bass, and Bandoneon. The score is in 2/4 time and features dynamic markings such as *p*, *ff*, *mf*, and *CRESC.* The key signature has one flat. The Violin I part starts with a *p* dynamic and includes a *CRESC.* marking. The Violins II & C part has a *ff* dynamic. The Viola part has a *p* dynamic. The Cello part has a *p* dynamic. The Bass part has a *p* dynamic. The Bandoneon part has a *mf* dynamic.

Poco a Poco.

Musical score for strings and Bandoneon. The score is in 2/4 time and features dynamic markings such as *CRESC.* and *F*. The key signature has one flat. The strings (Violins I, Violins II & C, Viola, Cello, Bass) all have a *CRESC.* marking. The Bandoneon part has a *F* dynamic.

TIEMPO-DE-TANGO:

Handwritten musical score for the first system. It consists of seven staves. The top five staves contain rhythmic patterns and notes, with dynamic markings of **FF** (fortissimo) and **mf** (mezzo-forte). The sixth staff is a melodic line with a **FF** marking. The seventh staff is a piano accompaniment labeled **PIANO** with a **FF** marking. The music is in 7/8 time and features various accidentals and articulation marks.

Handwritten musical score for the second system. It consists of seven staves. The top five staves continue the melodic and rhythmic lines from the first system, with dynamic markings including **mf**, **CRESC.** (crescendo), and **FF**. The sixth staff is a piano accompaniment with a **P** (piano) marking. The seventh staff continues the piano accompaniment. The music includes triplets and various articulation marks.

Handwritten musical score for a string ensemble. The score is written on multiple staves. At the top left, there is a circled symbol resembling a stylized 'B' or a similar character. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The word "NEON" is written on the first staff. The word "CRESC-" appears multiple times, indicating a crescendo. The letter "F" is used as a dynamic marking. The word "Pizz" (pizzicato) is also present. The score is divided into measures by vertical bar lines. The bottom half of the page shows several empty staves, suggesting the score continues on the next page.

Violin I
Violin II
Viola
Cello
BASS
PIANO

Violin I
Violin II
Viola
Cello
BASS
PIANO

This image shows a page of handwritten musical notation for a symphony or concert piece. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. The second system includes Violin II, Violin II, Viola, Cello, Bass, Band, and Piano. The notation is dense, featuring various rhythmic patterns, dynamics (such as *f*, *ff*, *ff*, *ff*), and articulation marks. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The handwriting is in black ink on aged paper.

This page contains a handwritten musical score for a multi-instrument ensemble, likely a string quartet or similar. The score is organized into two systems, each with six staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

The first system consists of six staves. The top two staves (treble clef) feature intricate rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom two staves (bass clef) provide a more rhythmic accompaniment with fewer notes. The middle two staves (alto and tenor clefs) also contain complex rhythmic figures. The system concludes with a circled symbol resembling a stylized 'O' or a similar mark.

The second system continues the composition. It features similar rhythmic complexity. The top two staves have dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *sfz* (sforzando). The bottom two staves have dynamic markings like *p* (piano) and *ff*. The system ends with a final chord or cadence.

Handwritten musical score for the first system. It consists of ten staves. The top five staves are for woodwinds and strings, and the bottom five are for brass and percussion. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *sfz* (sforzando) and *FF* (fortissimo). The system concludes with double bar lines and repeat signs.

LENTO:

Handwritten musical score for the second system, marked **LENTO**. It consists of ten staves. The first measure is marked with a large fermata. The music is in a key with one flat and a common time signature. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *sfz* (sforzando) and *P* (piano). The system concludes with double bar lines and repeat signs.

Handwritten musical score for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Piano. The score is written in 3/4 time and includes dynamic markings such as *CRESC*, *F*, and *P*. The tempo is marked *Poco a poco* and *TIEMPO DE TANGO*. The score is divided into several systems, with the first system showing the Violin I, Violin II, Viola, and Cello parts. The second system shows the Violin I, Violin II, Viola, and Cello parts. The third system shows the Piano part. The fourth system shows the Piano part. The fifth system shows the Piano part. The sixth system shows the Piano part. The seventh system shows the Piano part. The eighth system shows the Piano part. The ninth system shows the Piano part. The tenth system shows the Piano part. The eleventh system shows the Piano part. The twelfth system shows the Piano part. The thirteenth system shows the Piano part. The fourteenth system shows the Piano part. The fifteenth system shows the Piano part. The sixteenth system shows the Piano part. The seventeenth system shows the Piano part. The eighteenth system shows the Piano part. The nineteenth system shows the Piano part. The twentieth system shows the Piano part. The twenty-first system shows the Piano part. The twenty-second system shows the Piano part. The twenty-third system shows the Piano part. The twenty-fourth system shows the Piano part. The twenty-fifth system shows the Piano part. The twenty-sixth system shows the Piano part. The twenty-seventh system shows the Piano part. The twenty-eighth system shows the Piano part. The twenty-ninth system shows the Piano part. The thirtieth system shows the Piano part. The thirty-first system shows the Piano part. The thirty-second system shows the Piano part. The thirty-third system shows the Piano part. The thirty-fourth system shows the Piano part. The thirty-fifth system shows the Piano part. The thirty-sixth system shows the Piano part. The thirty-seventh system shows the Piano part. The thirty-eighth system shows the Piano part. The thirty-ninth system shows the Piano part. The fortieth system shows the Piano part. The forty-first system shows the Piano part. The forty-second system shows the Piano part. The forty-third system shows the Piano part. The forty-fourth system shows the Piano part. The forty-fifth system shows the Piano part. The forty-sixth system shows the Piano part. The forty-seventh system shows the Piano part. The forty-eighth system shows the Piano part. The forty-ninth system shows the Piano part. The fiftieth system shows the Piano part. The fifty-first system shows the Piano part. The fifty-second system shows the Piano part. The fifty-third system shows the Piano part. The fifty-fourth system shows the Piano part. The fifty-fifth system shows the Piano part. The fifty-sixth system shows the Piano part. The fifty-seventh system shows the Piano part. The fifty-eighth system shows the Piano part. The fifty-ninth system shows the Piano part. The sixtieth system shows the Piano part. The sixty-first system shows the Piano part. The sixty-second system shows the Piano part. The sixty-third system shows the Piano part. The sixty-fourth system shows the Piano part. The sixty-fifth system shows the Piano part. The sixty-sixth system shows the Piano part. The sixty-seventh system shows the Piano part. The sixty-eighth system shows the Piano part. The sixty-ninth system shows the Piano part. The seventieth system shows the Piano part. The seventy-first system shows the Piano part. The seventy-second system shows the Piano part. The seventy-third system shows the Piano part. The seventy-fourth system shows the Piano part. The seventy-fifth system shows the Piano part. The seventy-sixth system shows the Piano part. The seventy-seventh system shows the Piano part. The seventy-eighth system shows the Piano part. The seventy-ninth system shows the Piano part. The eightieth system shows the Piano part. The eighty-first system shows the Piano part. The eighty-second system shows the Piano part. The eighty-third system shows the Piano part. The eighty-fourth system shows the Piano part. The eighty-fifth system shows the Piano part. The eighty-sixth system shows the Piano part. The eighty-seventh system shows the Piano part. The eighty-eighth system shows the Piano part. The eighty-ninth system shows the Piano part. The ninetieth system shows the Piano part. The hundredth system shows the Piano part.

The image displays a handwritten musical score on ten staves. The top section consists of a single melodic line with a circled 'Fh' and a circled 'Y' with a slash. The bottom section is a multi-staff arrangement with 'FFF' and 'stz' markings. A circled 'X' is on the left margin.

Partitura autografa de *Policromía* de Eduardo Rovira

POLICROMIA.

TANGO

DE

EDUARDO. ROVIRA.

V. PEDRO. GAETA.

E. Rovira

P CRESC

Handwritten musical score for a chamber ensemble. The score is written on six staves, each labeled with an instrument name in bold, uppercase letters: VIOLIN, VIOLA, CELLO, BAJO, BAND, and PIANO. The music is in 9/8 time, indicated by the '9' and 'C' (Cresc.) at the beginning of each staff. The score is divided into three measures by double bar lines. The first measure is marked 'Pizz' (Pizzicato) for all string instruments. The second measure features a dynamic change to 'f' (forte) and includes 'Arco' (Arco) markings for the Cello and Bass. The third measure continues with 'f' and 'Arco' markings. The Piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and accents. The Band part is mostly empty, with some faint markings. The overall style is that of a handwritten manuscript.

①

FF *[diagram of a triangle with a downward arrow]* P F 1 2 3 4

The musical score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and includes a piano part. The score is divided into four measures, with dynamics ranging from fortissimo (FF) to piano (P). The first measure is marked 'ARCO' and features a forte (FF) dynamic. The second measure is marked 'P' and includes a large slur over the strings. The third and fourth measures are marked 'Pizz' (pizzicato) and 'ARCO' (arco). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piano part is written on a grand staff with a treble and bass clef. The string parts are written on four staves, each with a clef and a key signature of one sharp (F#).

Handwritten musical score on a page with two systems of staves. The first system is labeled with the number '5' and the second with '6'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'Pizz' and 'ARCO'. The score is written in a style characteristic of early 20th-century manuscript notation.



Handwritten musical score on a page with a circled number '2' in the top left corner. The score is organized into three systems, each containing five staves. The systems are labeled with measure numbers 7, 8, 9, 10, and 11. The notation includes various rhythmic values, stems, beams, and dynamic markings such as accents (>) and slurs. The bottom two staves of each system feature more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The paper shows signs of age, including a horizontal crease and some staining.

Handwritten musical score on a page with a circled number '2' in the top left corner. The score is organized into three measures, numbered 8, 9, and 10 at the top. Each measure contains multiple staves of music, including a grand staff (treble and bass clefs) and several single staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as accents (>) and slurs. Measure 10 features a prominent triplet of eighth notes in the bass staff, marked with a '3' in a box. The score concludes with a double bar line and a final flourish in the bass staff.

FF: 12 13 ~~13~~

The image shows a handwritten musical score on a single page. At the top left, there are markings "FF: 12 13" and a circled "13" with a diagonal slash through it. The score consists of several systems of staves. The first system has three staves with rhythmic notation and dynamic markings like ">" and "P". The second system has three staves with notes and rests, and includes the handwritten text "COPPIA R." and "1-AL-13". The third system has three staves with rhythmic notation and notes, and includes the text "Y-CONTINUA R.". The bottom of the page features a single staff with notes and rests, and the word "ritard" written vertically on the left side. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper.

Handwritten musical score on a page with a circled '3' in the top left corner. The score consists of multiple staves of music, including a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The notation includes notes, rests, and various musical symbols such as accents (>) and slurs. A 'Pizz' (pizzicato) instruction is written above the middle staff. The bottom of the page features a series of vertical stems with flags, possibly representing a guitar fretboard or a specific rhythmic pattern. There is a circled 'X' in the top right corner of the page.

FF (S) (A)

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. At the top left, there are circled letters 'S' and 'A' with 'FF' written above them. Above the first staff, there are several accent marks (>) and a sequence of four 'v' symbols. The word 'ARCO' is written in the middle of the fourth staff. The score is densely written with notes, stems, and beams, and includes various performance instructions and symbols throughout.

A page of handwritten musical notation, likely a score for a string ensemble or orchestra. The page features multiple staves of music, with various notes, rests, and dynamic markings. A prominent circular stamp is visible in the upper right corner. The notation includes complex rhythmic patterns and melodic lines across several systems. At the bottom of the page, there are additional staves with some notes and rests, and a small number '11' is visible near the end of the main section.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. At the top left, there is a circled number '5' and the dynamic marking 'FF'. The word 'Pizz' (pizzicato) is written above the first four staves. The word 'ARCO' (arco) is written above the second, third, and fourth staves. The score is divided into measures by vertical bar lines. The notation is dense and appears to be a complex piece of music, possibly for a string ensemble or orchestra.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. At the top, there are two empty staves with a double bar line and a fermata-like symbol. The first staff below contains a series of rhythmic markings (arrows) and a dynamic marking 'p'. The subsequent staves contain complex musical notation, including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'ff'. The score is written in black ink on aged, slightly yellowed paper.

6

Handwritten musical score on a page with a circled number 6. The score consists of ten staves. The top two staves contain melodic lines with various notes and rests. The third staff has a melodic line with a *mf* dynamic marking. The fourth staff has a melodic line with a *mf* dynamic marking. The fifth and sixth staves are mostly empty with some notes. The seventh and eighth staves contain complex chordal structures with *mf* dynamic markings. The ninth and tenth staves contain rhythmic patterns represented by vertical stems with flags.

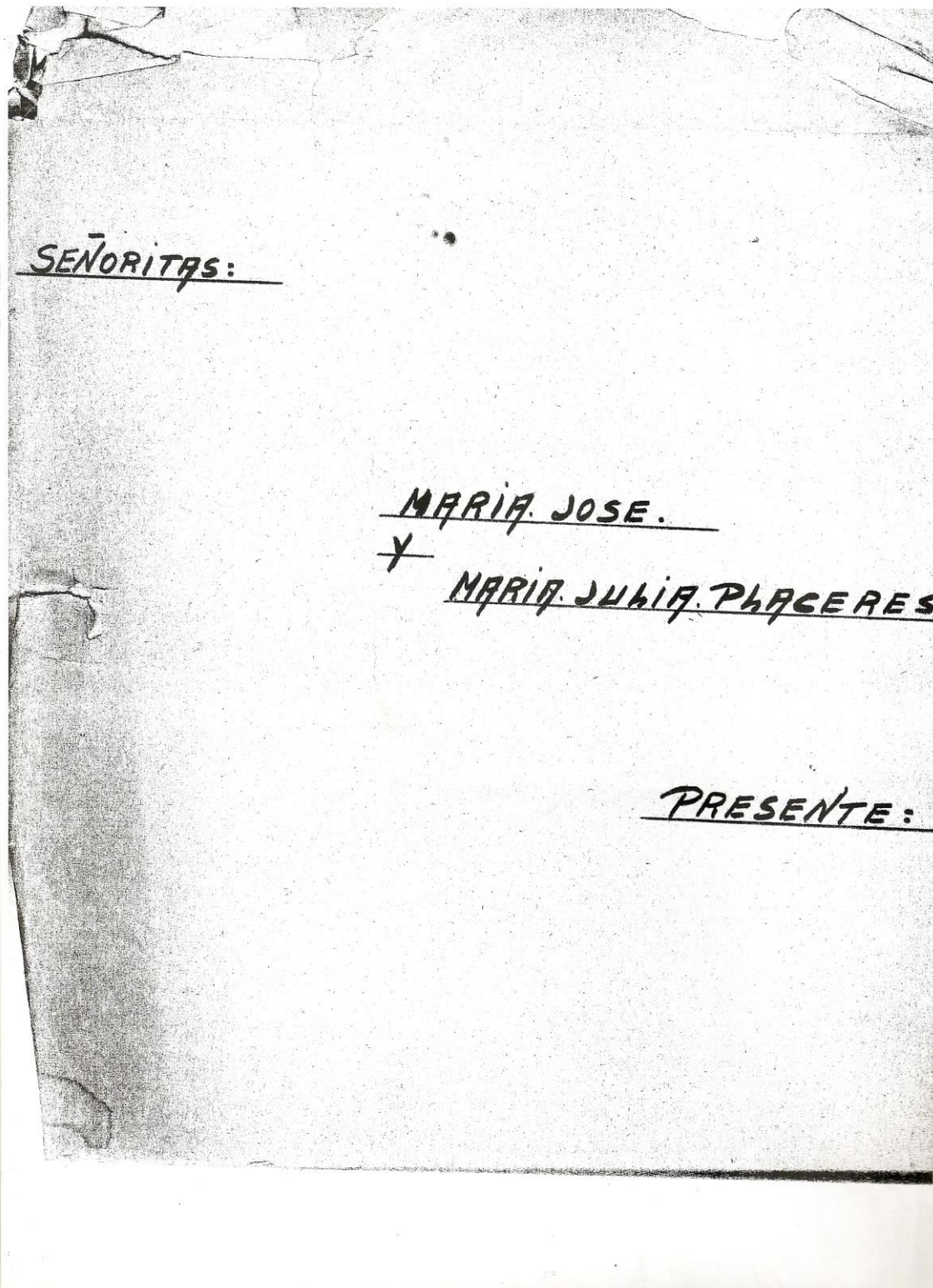
A handwritten musical score on a page with multiple staves. At the top right, there is a circled number '7'. The score begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff contains a melodic line with notes and rests. Above this staff, there is a dynamic marking 'F' (forte) with a wedge-shaped hairpin, and a 'p' (piano) marking with a hairpin. The second staff continues the melodic line. The third staff features a similar melodic line with a dynamic marking 'p' and a hairpin. The fourth staff contains a bass line with notes and rests. The fifth and sixth staves are mostly empty, with some small horizontal lines. The seventh and eighth staves also contain some sparse notation. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score consists of several systems of staves. The top system includes a treble clef and a dynamic marking 'F' (forte) with a hairpin crescendo. The notation includes various rhythmic values, stems, and beams. The middle section features a grand staff with treble and bass clefs, containing more complex rhythmic patterns and dynamic markings. The bottom section shows a grand staff with a treble clef and a bass clef, featuring a prominent melodic line with a large slur and a final cadence marked with a double bar line and repeat signs. The handwriting is in black ink, and the paper shows signs of age and wear.

Handwritten musical score on a page with a circled '8' in the top left corner. The score consists of multiple staves. The top staff has a circled '8' and a crossed-out symbol. The music is written in 3/4 time. The score includes various dynamics such as **FF**, **pp**, **F+**, and **FF**. There are also markings for **ARCO** and **arco**. The notation includes notes, rests, and slurs. The bottom of the page shows empty staves.

Handwritten musical score on a page. The score is written on six systems of staves. At the top center, there is a large handwritten dynamic marking 'pp' (pianissimo) with a large accent mark above it. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The first system has a circled '5' at the end. The second system has a circled '5' with a slash through it. The third system has a circled '5' with a slash through it. The fourth system has a circled '5' with a slash through it. The fifth system has a circled '5' with a slash through it. The sixth system has a circled '5' with a slash through it.

Handwritten musical score on a page with a large stain. At the top left, there are two circled symbols: a treble clef and the number 9. Below these, the dynamic marking **fff** is written. The score consists of multiple staves with handwritten musical notation, including notes, stems, and rests. On the left side of the score, there are handwritten annotations: **COPIA**, **1. AL. 4**, and **Y. CON. 1/4**. The notation is dense and appears to be a complex piece of music. At the bottom of the page, there are several vertical lines of text, possibly indicating a list of notes or chords.



CON TODO EL AMOR.
DEL MUNDO DEDICO
ESTA OBRA A MARIA
JOSE Y MARIA JULIA PLACERES.

ORGANO

~~14/III/75~~

LAS

DOS

MARIAS:

TANGO

DE

= EDUARDO ROVIRA =

A handwritten musical score for guitar, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The score features various musical notations such as notes, rests, and chords. A circled 'S' is present in the first system. The piece concludes with a double bar line, a 'D.C.' (Da Capo) instruction, and a second ending marked with a Roman numeral 'II'. The manuscript shows signs of being a working draft, with some ink bleed-through and corrections.

A handwritten musical score for guitar, bass, and drums, consisting of six systems of three staves each. The notation is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A circled 'S' is present in the third system, and 'D.C.Y.' with a circled 'S' is written in the sixth system. A 'b' symbol is also visible in the fourth system.

Partitura autografa de *Bandomanía* de Eduardo Rovira

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The page features ten sets of five-line staves. The title BANDOMANÍA. is written in a bold, cursive hand across the middle of the page. Below it, the genre TANGO. is written in a similar style. At the bottom, the composer's name EDUARDO. ROVIRA. is written. The staves are mostly empty, with some faint, illegible markings visible in the lower half of the page.

LENTO.

mf

ALLEGRO:

G.H.F

A handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The score is written in a single system with two staves per system. The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The third system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fourth system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fifth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The sixth system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The score is written in a single system with two staves per system. The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The third system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fourth system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fifth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The sixth system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment.

Handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The score is written in a single system with two staves per system. The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The third system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fourth system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fifth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The sixth system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment.

Dynamic markings and performance instructions include:

- G.M.G.* (Guitar Medium)
- D.M. 7.* (D.M. 7)
- G.M.* (Guitar Medium)
- P* (Piano)
- ff* (Fortissimo)
- D.M. 9.* (D.M. 9)
- G.M.* (Guitar Medium)
- P* (Piano)
- 5* (Fingering)

Handwritten musical score consisting of several systems of staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key markings include:

- FF** (Fortissimo) in the first system.
- PARA.FIN** (For the end) above the first staff of the lower section.
- PARA.Seguir.** (For the following) above the second staff of the lower section.
- HENTO.** (Ritardando) written below the second staff of the lower section.
- RALL** (Ritardando) written above the second staff of the lower section.
- mt** (mezzo-forte) written below the second staff of the lower section.
- D.M.F.** (Dolce-Moderato-Forte) written below the second staff of the lower section.

Handwritten musical notation on a staff. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The bass line includes a Gm chord and rests.

Handwritten musical notation on a staff. The melody continues with eighth notes. The bass line includes chords labeled FM7, Bbm., and GM.9.

Handwritten musical notation on a staff. The melody concludes with a double bar line. The bass line includes chords labeled F and P. A circled signature "AL" and the text "Y-FIN" are present at the end of the staff.

Five empty musical staves for additional notation.

Partitura autografa de *Le Tango perpetuel* de Erik Satie

Satie - Sports et Divertissements

Le Tango *perpetuel*

Habile & très ennuyé

Le tango est la danse

Il la danse pour se refroidir.

Au Diable. C'est celle qu'il préfère.

Sa femme, ses filles & ses domestiques se refroidissent ainsi.

Erik SATIE
5 Mai 1914

Posibles aportaciones de la música popular al análisis y su enseñanza

Leandro A. Martín
Conservatorio Superior de Música de Canarias

Resumen

La enseñanza tradicional del análisis suele excluir en gran medida las obras del repertorio popular, perdiéndose en la elección un patrimonio de elevado valor para el ejercicio de la disciplina. Esta determinación suele estar fundada en: el heredado prejuicio de considerarlas como parte de un arte menor; el desconocimiento de el/los género/s; y principalmente en la dependencia que la práctica analítica tiene de la partitura (representación gráfica de la que la música popular en general carece). Actualmente, el desarrollo de la grafía contemporánea occidental permite lograr una pautaación del evento musical no académico (no “erudito”, no “culto”), mayor que la que permitía el sistema de notación moderna centroeuropea; salvando uno de los principales escollos que la aproximación a este ámbito conlleva y abriendo las puertas a una fuente inagotable de nuevas problemáticas, nuevos modelos de pensamiento no sólo a nivel compositivo sino también interpretativo.

Palabras clave: análisis musical, música popular, notación musical contemporánea.

Abstract

Traditional teaching of music analysis tends to exclude to a great extent works stemming from the popular repertoire, thus losing an extremely valuable corpus for the discipline. This exclusion is often due to a number of reasons: the inherited prejudice of considering popular music a minor art, a lack of knowledge about the genre(s), and mainly the dependence of music analysis on music scores – a graphic representation generally absent in popular music. The development of a western modern writing system nowadays provides a better representation for non-academic (non ‘erudite’) music compared to the modern Centro European notation system, therefore overcoming one of the main obstacles to the use of popular music in this field and opening the doors to an unlimited source of problematizations and new models of thought both at the compositional and interpretative levels.

Key words: musical analysis, popular music, contemporary music notation.

Hecha la ley...

El Real Decreto 617/1995, de 21 de abril, por el que se establece los aspectos básicos del currículo del grado superior de las enseñanzas de Música y se regula la prueba de acceso a esos estudios expresaba en cuanto a la materia Análisis:

Estudio de la obra musical a partir de sus materiales constructivos y de los diferentes criterios que intervienen en su comprensión y valoración. Conocimiento de los diferentes métodos analíticos, y su interrelación con otras disciplinas. Fundamentos estéticos y estilísticos de los principales [subrayado no en el original] compositores, escuelas y tendencias de la creación musical contemporánea.

¿Quién determina cuales son los principales compositores, y con que criterio? ¿Más relevantes para quién o para qué? ¿De qué lugar y de que época? ¿Qué escuelas y tendencias son las más representativas?

Podemos presumir algunas respuestas a estas preguntas si completamos la lectura de la asignatura:

Práctica escrita e instrumental de los elementos y procedimientos armónicos y contrapuntísticos de las diferentes épocas y estilos.

Los indicios “armónico” y “contrapuntístico” nos revelan que la música considerada idónea para la enseñanza del análisis es la occidental, académica y centroeuropea. Esta visión etnocéntrica ha acuñado términos pretensiosamente elitistas pero inexactos como música “cultura”, “erudita” (pero toda obra humana es perteneciente a una cultura, inclusive la música popular), “seria” (¿y en que lugar quedaría la ópera buffa?), para diferenciarse y excluir la música popular como posible fuente de aportación de conocimiento al estudio de la obra musical. Esta medida de discriminación probablemente esté fundada en el prejuicio, en el desconocimiento y en la imposición de modelos y estereotipos metropolitanos sobre la periferia; pero principalmente por la dependencia que la práctica de esta disciplina tiene de la partitura, representación gráfica de la que la música popular carece o sólo posee parcialmente. Pero la mala adaptación que el sistema notacional moderno proporciona no es un problema del evento sonoro de este tipo de manifestaciones artísticas, sino de la utilidad para la cual este grafismo fue concebido- y el período en el que fue cristalizado-: la escritura de la música clásica.

La música del sistema armónico tonal privilegia por encima de los demás parámetros del sonido a la altura, y en segundo término la duración; atendiendo en menor medida a la intensidad y casi con indiferencia al timbre. Pero no entendamos por altura todas las frecuencias posibles, sino esta convención arbitraria que llamamos temperamento igual, que tiene como característica una rígida estratificación con una de las “particiones de la octava” en una cantidad de porciones bastante menor que algunas culturas de oriente. En cuanto a la representación de la duración nos encontramos con un sistema proporcional que organiza la música en compartimentos estancos y homogéneos con un patrón de acentuaciones regulares, dentro del cual subyacen figuras cuyos valores se corresponde al de los distintos niveles de equitativa bipartición o tripartición del valor mayor (que se corresponde al del compartimento original); de hecho un valor que no está contemplado en esta escala es llamado irregular. Este modo de escritura tan incompleto se vuelve cada vez más insuficiente cuando la música de períodos posteriores se torna más rica y compleja. De hecho solemos valorar una buena interpretación por el grado de flexibilización personal (dentro de límites estéticos convencionales) que con respecto a lo escrito a hecho el ejecutante.

Arte menor

Traslademos ahora sus limitaciones al ámbito de la música popular. Quien haya interpretado alguna vez una partitura de esta música habrá comprobado la distancia abismal entre el resultado obtenido (una ejecución en ambas acepciones de la palabra) y el esperado (estéticamente correcto): la mayor parte de los rasgos identitarios del género se han esfumado. El *swing* (o el *decir* en el caso del tango); los pequeños portamentos; los desvíos rítmicos; los cambios tímbricos; el espacio improvisatorio; las sutiles atribuciones en la medición del compás. Los mejores intentos encabezan la partitura con una inocente indicación de carácter que implora *con swing* o *a tempo de samba* apelando a una formación (en muchos casos de tradición oral) que el intérprete pueda tener sobre el género en cuestión, pero no revelando pistas a quienes no dominen su lenguaje particular. Es que la plasmación en papel desde la mirada de nuestro sistema impone una simplificación, una adaptación forzada que recorta aspectos sustancialmente significativos para los cuales la grafía no está preparada.

Si bien en un comienzo la escritura musical fue diseñada para representar la música, una vez que se instala su utilización la música rindió culto a la representación, componiéndose sólo dentro de los límites que ésta permitía. Con la llegada de la música contemporánea, los compositores reducen el encorsetamiento ampliando notablemente la variedad de signos e incluso proponiendo nuevos sistemas de variable practicabilidad, pero que habilitan la graficación de aquellos parámetros del sonido que tradicionalmente se excluían.

To write or not to write

La utilización de la notación musical de la música del siglo XX permite una escritura bastante ajustada a la realidad del evento sonoro de la música popular. Antes de proceder a alguna ejemplificación de este postulado, no quisiera evadir el posible debate sobre si esta pauta no coartaría la libertad interpretativa (que en general en esta música aparentemente es aún mayor que en la académica). Si bien corremos el riesgo de que se difunda una única versión de la obra (que a simple vista sería un empobrecimiento de la sumatoria de todas las versiones posibles que el género habilita), también es cierto que sería una considerable mejora con respecto a la situación actual, ya que una versión aceptable –accesible a quién no le es posible estudiar a fondo cada estilo particular- es mejor que ninguna. Por otra parte los músicos contemporáneos han sabido dejar pautado en muchas partituras un espacio de flexibilización, de improvisación y hasta de creación para el intérprete, al que se puede recurrir para evitar la petrificación de la música.

Ejemplos

Lejos de agotar las numerosas posibilidades que de esta asociación se desprenden, se agregan a continuación algunos ejemplos ilustrativos:

Altura: Sin duda una de las características más distintivas e interesantes de muchos géneros populares es la particular “desviación” que con respecto a nuestro sistema temperado realizan los intérpretes. Piensen que sería del jazz sin las *blue notes* o del flamenco sin esos melismas microtonales. La incorporación de los cuartos de tono a la escritura permitiría aproximarse con mayor precisión al sonido que realmente acontece en la ejecución.



Duración: En numerosas ocasiones el cantante o instrumento solista tienen tal grado de libertad rítmica, que una escritura exacta de lo que interpretan conllevaría un esfuerzo sísifco sin la ayuda de un sistema alternativo. La utilización de un sistema de notación espacial o la superposición con el sistema tradicional pueden ofrecer soluciones con un nivel mayor de

practicidad y concreción. El caso de los cantores y el *decir*¹ en el tango son una buena posibilidad de aprovechamiento.

The image shows a musical score for Tenor and Piano. The Tenor part is written on a single staff in treble clef, F# major key signature, and common time (C). The Piano part is written on two staves (treble and bass clefs) in the same key signature and time signature. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

Intensidad: Aunque quizás sea el parámetro con menos posibilidades de enriquecer su grafía, puede incorporarse los cambios de dinámica súbitos y las dinámicas fluctuantes dentro de un rango preestablecido.

The diagram illustrates dynamic markings and transitions. It shows a staff with a wedge-shaped line indicating a crescendo from *p* (piano) to *f* (forte). A vertical line separates this from a marking for *subito p* (suddenly piano). To the right, a box contains a double-headed arrow between *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte), indicating fluctuating dynamics within a range.

Timbre: Siendo la cualidad sonora que más tardíamente se ha empezado a considerar como factible de elaboración en la composición académica, aún queda mucha labor pendiente para lograr una completa pauta gráfica. Sin embargo se adjunta un listado de algunas de las aportaciones que la música contemporánea puede sumar a la escritura de la música popular.

- Pautación de modos de ejecución no tradicionales (o institucionales) de utilización del instrumento, que aunque no sean considerados en la tradición académica existe diversidad de ellos en la música popular. Un ejemplo interesante es el de la guitarra.
- Control del vibrato en su oscilación de frecuencia y altura en cuerdas.
- Efectos como frullato, slap, sonido de llaves o precisión en la utilización de sordinas (plunger y wah-wah) en los vientos. Cantar y tocar al mismo tiempo.
- Timbres de voz novedosos como nazal, senza vibrato, aspirando. Modos de apertura vocal.

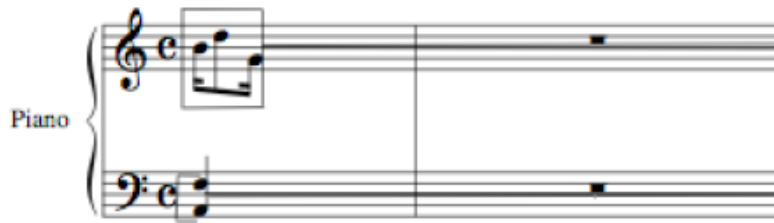
Improvisación

La composición en tiempo real es una habilidad muy frecuente en la música popular. Hay indicaciones muy consensuadas para la estipulación de una sección improvisatoria. En ellas se

¹ Se suele afirmar que el tango se dice, no que se canta; puesto que el modo de frasear remite al hablar del porteño.

facilita el material (células, escalas, rango de alturas, etc), se solicita un procedimiento y se delimita el tiempo para ello.

Improvisar aleatoriamente con la célula propuesta



Improvisar con alturas comprendidas dentro del rango estipulado

Conclusiones

Hemos observado que la escritura de la música popular –partiendo de la notación de la música contemporánea- está próxima a dejar de ser una problemática y que esto nos habilita una vía de acceso a la misma que nos estaba vedada. La última pregunta pendiente de respuesta es ¿por qué incluirla en la enseñanza del análisis?

- Porque el repertorio se ve incrementado más que considerablemente.
- Porque muestra al ejecutante diferentes y enriquecedoras propuestas interpretativas.
- Porque permite al compositor considerar distintos modelos de temporalidad (no sólo lineal y direccional) y discursos no narrativos.
- Porque explota técnicas de ejecución y efectos tímbricos novedosos.
- Porque amplía la concepción de la altura y la duración.
- Porque abre espacios de hibridación y mestizaje.
- Porque se conocen formas más abiertas.
- Porque se cuestiona la “gran tradición” propuesta por la metrópolis y se demitifica la comparación arte menor/arte mayor.
- Porque se renueva el lenguaje.
- Porque se genera un encuentro dialógico e interdisciplinar.

Referencias Bibliográficas

- AHARONIAN, Coriún. *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo, Ombú, 1993.
- AHARONIÁN, Coriún: *Factores de Identidad Musical Latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje*, en: *VI Encuentro Anual de la ANPPOM del Brasil*, 2 de Agosto de 1993.
- ARETZ, Isabel. *El folklore musical argentino*. Bs. As., Ricordi, 1952.
- AZZI, María Susana y COLLIER, Simón. *Astor Piazzolla. Su vida y su música*. Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2002.
- BELINCHE, Daniel y LARREGLE, María Elena. *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata, EDULP, 2006.
- BOUCOURECHLIEV, André. *Igor Stravinsky*. Librairie Arthème Fayard, 1982 (tr. castellana de Daniel Zimbaldo, Madrid, Turner Música, 1987).
- FERREIRA, Luis. *Los tambores del candombe*. Montevideo, Colihue-Sepé, 1997.
- FUBINI, Enrico. *El siglo XX; entre música y filosofía*. Col·lecció estètica & crítica, Universitat de València, 2004.
- GARCIA BRUNELLI, Omar. “ La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana”. 1988 en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica*

- Carlos Vega. N12. Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Universidad Católica Argentina, 1992, pp. 155-221.
- KURI, Carlos. *Piazzolla. La música límite*. 2ª edición. Buenos Aires, Corregidor, 1997.
- KUSS, Malena. "La poética referencial de Astor Piazzolla", en *Revista del Instituto Superior de Musicología N°9*, Santa Fe, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, Agosto de 2002, pp. 11-29.
- LESTER, Joel. *Analytic approaches to twentieth-century music*. USA, Norton, 1989.
- LESTER, Joel. "La interpretación musical y el análisis: interacción y exegesis". *Quodlibet*, Universidad de Alcalá, octubre de 1999.
- LOCATELLI de PÉRGAMO, Ana María. *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1973.
- MARTIN, Leandro. *El tratamiento de la forma en Astor Piazzolla: la estética del contraste*. Ponencia en Segundas Jornadas de Investigación Astor Piazzolla. Buenos Aires, 25 y 26 de abril de 2007.
- MARTINEZ, Ariel. "Las vueltas de Piazzolla" *Semanario Marcha*, Montevideo, 15 de Junio de 1973.
- MATAMORO, Blas. *La ciudad del tango*. Bs. As., Galerna, 1969.
- MAURINO, Gabriela. "Las raíces tangueras en la obra de Astor Piazzolla" en *Latin American Music Review*, vol. 22, Fall/Winter 2001, pp. 240-251.
- PELINSKI, Ramón. "Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística". *Analyse Musicale*. Vol. 48/3, pp. 38-54, septiembre de 2003. (tr. del autor).
- PELINSKI, Ramón. *Invitación a la musicología, Quince fragmentos y un tango*. Madrid, Akal, 2000.
- PELINSKI, Ramón. *El tango nómada*. Ensayos sobre la diáspora del tango. Bs. As., Corregidor, 2000.
- PELINSKI, Ramón. "Ostinato y placer de la repetición en la música de Astor Piazzolla", en *Revista del Instituto Superior de Musicología N°9*, Santa Fe, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, Agosto de 2002, pp. 30-40.
- PIAZZOLLA, Diana. *Astor*. Buenos Aires, Corregidor, 2005.
- ROSSI, Vicente. *Cosas de negros* (1926). Bs. As, Taurus, 2001.
- SALGAN, Horacio. *Curso de tango*. 2ª edición. Bs. As, 2001.
- SADAi, Yizhak. "El estatuto del análisis musical". *Cuadernos de Veruela. Anuario de Creación Musical n°2*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 1998.
- STONE, Kurt. *Music Notation in the Twentieth Century*. New York, Norton, 1980.
- SUAREZ URTUBEY, Pola. *Alberto Ginastera. En 5 movimientos*. Buenos Aires. Editorial Victor Lerú. 1972.
- VEGA, Carlos. *Danzas y canciones argentinas*. Bs. As., 1936.
- VEGA, Carlos. *Panorama de la música popular argentina*. Losada. Bs. As. 1944.

Ana María Mondolo

**Premios de Música
otorgados por la
Municipalidad de Buenos Aires**

*Revista del Instituto de Investigación
Musicológica Carlos Vega*

año 10, Nº 10, 1989

Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA

PREMIOS DE MÚSICA

OTORGADOS POR LA MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

Por Ana María Mondolo

Se conoce como **Ordenanza del 24 de agosto de 1920** (1) al proyecto creado por Juan F. Mantecón y aprobado por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, con el objeto de premiar diferentes campos de la producción artística nacional.

Los concursos estaban dirigidos a todos los autores argentinos nativos o naturalizados, con residencia mínima comprobada de un año en la Capital Federal, a la fecha de presentación al certamen.

En el área que nos compete, los premios debían distribuirse entre cuatro categorías específicas de géneros musicales:

- A) Sinfonía o Poema Sinfónico.
- B) Overture o Suite para orquesta.
- C) Obra Instrumental de Música de Cámara.
- D) Serie no menor de tres números de piezas para canto y piano, piano solo u otros instrumentos.

Los compositores tenían derecho a presentar anualmente una o más obras inéditas, pudiendo acceder sólo a uno de los lauros establecidos. Una vez alcanzado, debían esperar un lapso de dos años para concursar nuevamente en el rubro logrado, pero podían aspirar a las demás categorías.

Por tratarse de premios de estímulo, ninguno de los mismos podía ser declarado desierto. Su monto variaba de acuerdo con el presupuesto anual. Las obras galardonadas quedaban en propiedad de sus respectivos autores. En igualdad de méritos artísticos, el jurado debía dar preferencia a las obras de ambiente o carácter nacional.

Las obras debían ser juzgadas por un jurado compuesto por un miembro del Concejo Deliberante; cuatro miembros de las principales instituciones musicales de la capital (uno por cada una de las temáticas propuestas por cada entidad era designado por el Intendente); un miembro de la Comisión administradora del Teatro Colón; y un miembro por los compositores que participaban del certamen.

El jurado determinaba y divulgaba los lugares, fechas, y condiciones en que las obras debían ser presentadas a concurso y ejecutadas en público.

La primera aplicación de la ordenanza del año 1920 no tuvo lugar sino hasta dos años más tarde.

Bajo el título "Premios municipales de estímulo al arte, el jurado para 1920 se expide", el diario **Nueva Era** dio a conocer, el 16 de mayo de 1922, el elenco de obras galardonadas por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. El jurado estuvo compuesto por José André, quien tomó parte por la Sociedad Nacional de Música; Pascual De Rogatis, por la Asociación Filarmónica Argentina; Sigfrido Prager, por la Sociedad Argentina de Música de Cámara y

Sinfónica; Miguel Mastrogianni, por la Asociación Wagneriana; Alberto de Bary, por la Municipalidad; R. Travers, por el Concejo Deliberante; y Ricardo Rodríguez, por los concurrentes.

La ordenanza municipal sufrió modificaciones a través del tiempo.

En el trienio que va de 1954 a 1956 dejan de tener vigencia las cuatro categorías establecidas. Ya no se contemplaba el género o duración de las obras, sino que se otorgaban sólo tres premios de igual jerarquía. Estos premios, en 1957, siguen siendo adjudicados sin discriminación de género o duración, pero de acuerdo a tres niveles de importancia.

A partir de 1963 - por el Decreto Ordenanza 3.143 de las disposiciones sobre certámenes de estímulo literarios, artísticos y científicos - se otorgan los premios a la producción musical, de acuerdo con la siguiente clasificación:

- A) Sinfonía, Cantata, Misa, Oratorio, Concierto, Poema Sinfónico.
- B) Obertura, Serie para orquesta y Música de género de Cámara (orquesta de cámara o conjuntos de dos o más instrumentos).
- C) Música para piano y otros instrumentos solos o acompañados (no menos de tres piezas)
- D) Música coral (a cappella o con acompañamiento instrumental, no menos de tres piezas).
- E) Música para canto y piano, o canto e instrumentos (no menos de tres piezas).

Con la intención de poner al alcance del lector el listado de los premios adjudicados por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, entre 1920 y 1981, transcribimos el elenco que nos facilitó el Departamento de Asuntos Culturales - División Concursos - de la citada institución. Como los títulos de las composiciones premiadas en muchas oportunidades no están completos, en aquellos casos en que nos fue posible, hemos recavado datos en otras fuentes. Las mismas están detalladas en la bibliografía citada en el apéndice que se encuentra al final de la presente publicación.

Cabe destacar que, al no estar especificadas en la mencionada lista las obras galardonadas en el año 1920, debimos recurrir al artículo de *Nuva Era* ya citado, para reconstruir la nómina de las mismas.

Agradecemos al Departamento de Asuntos Culturales - División Concursos - de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, como así también a la señorita Mabel Guarracino, el posibilitarnos la consulta de la documentación pertinente a nuestro trabajo.

AÑO	AUTOR	Sinfonía o Poema Sinfónico	Obertura o Suite para orquesta	Obra instrumental de Música de Cámara	Serie no menor de tres números de piezas para canto y piano solo u otros instrumentos
1920	Alfredo L. Schiuma	Sinfonía No.2 en fa menor			
	Carlos López Buchardo		Escenas Argentinas. Suite		
	Athos Palma			Sonata para violín y piano	
	Celestino Piaggio				Stella Matutina Trois mélodies: "Il pleut sur la mer"; "Lai d'automne"; "Le vit hiver"
1921	Pascual de Rogatis	Atipac. Escenas de la selva americana (Poema Sinfónico)			
	Luis Sammartino		Suite orquestal		
	Floro M. Ugarte			Cuarteto Op.8 para piano, violín, viola y violonchelo.	
	José André				Mensajes Líricos
1922	Floro M. Ugarte	Entre las montañas Op.9 (Poema Sinfónico)			
	Alfredo L. Schiuma		La vida del hombre. Suite en 5 partes		
	José Torre Bertucci			Sonata en do sostenido menor Op.7	
	Felipe Boero				Quatre poèmes: "La fleur de l'air"; "L'épave"; "Le clavecin"; "Serenade inutile".
1923	Athos Palma	Jardines (Poema Sinfónico)			
	Floro M. Ugarte		De mi tierra Op.10. Primera Serie.		
	José André			Quinteto para piano y cuerdas	

"Premios de Música otorgados por la Municipalidad de Bs. As." por Ana María Mondolo

AÑO	AUTOR	Sinfonía o Poema Sinfónico	Oberatura o Suite para orquesta	Obra Instrumental de Música de Cámara	Serie no menor de tres números de piezas para canto y piano solo u otros instrumentos
	Pascual de Rogatis				Cinco Canciones Argentinas: "Vidala"; "Canción de cuna"; "Chacarera"; "La sombra. Yaravi"; "Gato"; (Canto y piano)
1924	Constantino Gaito	El ombú Op.31 (Poema Sinfónico)			
	Pascual de Rogatis		Suite Americana en si bemol		
	José María Castro			Sonata en fa menor para piano	
	Carlos López Buchardo				Cuatro melodías para canto y piano
1925	Floro M. Ugarte	La barca Op.12			
	Antonio Fanelli		La vida		
	Enrique M. Casella			Quinteto para piano, violín, viola, violoncelo y trompa	
	Luis Gianneo				Pampeanas (canto y piano)
1926	Arturo Luzzatti	El jardín voluptuoso (Poema Sinfónico)			
	José Gil		Cuatro danzas argentinas		
	Pascual de Rogatis			La fiesta de chiqui	

AÑO	AUTOR	Sintonía o Poema Sinfónico	Obertura o Suite para orquesta	Obra Instrumental de Música de Cámara	Serie no menor de tres números de piezas para canto y piano solo u otros instrumentos
	Ricardo Rodríguez				Seis preludios para piano: "Preludio en mi bemol, Tranquilamente"; "Preludio en modo dórico, Moderadamente animado"; "Preludio en mi menor, Moderadamente movido"; "Preludio en modo dórico, Andantino"; "Preludio en re menor, Andantino"; "Preludio en la mayor, Allegro Moderato".
1927	Juan José Castro	La Chellah (Poema Sinfónico)			
	Raúl H. Espoile		En la paz de los campos. Serie Sinfónica		
	Jacobo Ficher			Cuarteto de cuerdas No.1	
	Lia Cimaglia Espinosa				Serie de 3 composiciones para canto y piano
1928	Athos Palma	Los hijos del sol (Poema Sinfónico)			
	Alfredo L. Schiuma		Suite Chacayalera		
	Floro M. Ugarte			Sonata para violín y piano Op.13	
	Arturo Luzzatti				Cuatro preludios para piano solo
1929	Jacobo Ficher	La Sulamita (Poema Sinfónico)			
	Juan José Castro		Suite infantil		
	Joaquín Iruñia			Trio	
	Carlos López Buchardo				Cinco canciones argentinas

"Premios de Música otorgados por la Municipalidad de Bs. As." por Ana María Mondolo

AÑO	AUTOR	Sinfonía o Poema Sinfónico	Oberatura o Suite para orquesta	Obra Instrumental de Música de Cámara	Serie no menor de tres números de piezas para canto y piano solo u otros instrumentos
1930	Alfredo L. Schiuma	Los Incas, Poema sinfónico y coreográfico			
	José André		Impresiones porteñas		
	Juan Torre Bertucci			Duetto en la (violín y piano)	
	Celia Torá				Milongas del destino Cantar de amiero Vida, vidita
1931	Floro M. Ugarte	La rebelión del agua Op.5 (Poema Sinfónico)			
	H. Paz		Suite		
	José Gil			Sonatina	
	Ana Carrique				Canciones
1932/ 1933	No se otorgaron premios por falta de partida en el presupuesto.				
1934	Juan José Castro	Sinfonía argentina			
	José María Castro		Concerto Grosso		
	Abraham Jurafsky			Sonata	
	Carlos Suffern				Cuentos de niños
1935		Declarado desierto por falta de inscriptos.			
			Declarado desierto por falta de inscriptos.		
	Luis Sammartino			Sonata en do mayor para violín y piano	
	Izabel Aretz Thiele				Tres piezas para piano
1936	Roberto García Morillo	Poema para orquesta			
	Carlos Suffern		Dos bocetos sinfónicos		
	Pascual Grisolia			Sonata para piano	
	Honorio Siccardi				Títeres

AÑO	AUTOR	Sinfonía o Poema Sinfónico	Oberatura o Suite para orquesta	Obra Instrumental de Música de Cámara	Serie no menor de tres números de piezas para canto y piano solo u otros instrumentos
1937	Arturo Luzzatti	Sinfonía en re mayor Op.42			
	Héctor Iglesias Villoud		Dos danzas argentinas		
	Arnaldo D'Espósito			Quinteto	
	Emilio Ángel Napolitano				Picaflor (canto y piano) Flor de cardón, Vidala para 2 voces y piano Vidalita de la Sierra Triste (coro a cappella a 7 voces mixtas)
1938	Pascual Grisolia	Poema sinfónico			
	Andrés Corea		Pequeña suite		
	Carlos Suffern			Sonata para piano	
	Angel E. Lasala				Canciones argentinas (canto y piano)
1939	Alfredo Angel Pinto	Rebelión (Poema Sinfónico)			
			Se declaró desierto		
	Alberto E. Ginastera			Sonatina	
	Pascual Guaratino				Tres canciones argentinas
1940	Alberto E. Ginastera	Salmo CL Op.5 (coro mixto, coro de niños y orquesta)			
	Pascual Guaratino		Triptico		
	Roberto García Morillo			Las pinturas negras de Goya Op.7	
	Carlos V. Guastavino				Siete Canciones
1941	No se otorgaron premios por falta de partida en el presupuesto.				
1942	Carlos Suffern	La noche (Poema Sinfónico)			
	Roberto García Morillo		Usher Op.8. Serie Sinfónica según Edgar Poe		
	Jacobo Ficher			Sonata No.1 para piano	

"Premios de Música otorgados por la Municipalidad de Bs. As." por Ana María Mondolo

AÑO	AUTOR	Sinfonía o Poema Sinfónico	Oberatura o Suite para orquesta	Obra Instrumental de Música de Cámara	Serie no menor de tres números de piezas para canto y piano solo u otros instrumentos
	Pascual Crisolia				Tres canciones
1943	No figura en el listado del Departamento de Asuntos Culturales - División Concursos - de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.				
1944	Alberto E. Ginastera	Segunda Sinfonía			
	Carlos Percuoco		Oberatura en la menor		
	Ángel Lasala			Cuarteto No.1 para arcos	
	Magda García Robson				El jardín de los niños
1945	No figura en el listado del Departamento de Asuntos Culturales - División Concursos - de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.				
1946	Carlos Percuoco	Norteñas (Poema Sinfónico)			
	Oscar S. Bareilles		Serie Argentina		
	Lucio Goldberg			Cuarteto para arcos	
	Carlos Suffern				Cinco romances viejos
1947	Alberto Ginastera	Ollantay Op.17 (Trípico Sinfónico)			
	Ángel Pastore		Destino (Suite)		
	Roberto Caamaño			Cuarteto Op.5 No.2 (cuerdas)	
	Magda García Robson				Coplas de amor (piano)
1948/ 1952	No se realizaron concursos				
1953	Washington Castro	Tres movimientos sinfónicos			
	Jorge Fontenla		La historia de Cui Ping Sing (Poema Sinfónico)		
	Rodolfo Arizaga			Martino de Santa Olalla (Canta ta de cámara para contralto, flauta, clarinete, violín, violonchelo, celesta y clave)	
	Roberto Caamaño				Variaciones gregorianas Op.15 (piano)

AÑO	AUTOR	Tres premios de igual categoría, para obras sin discriminación de género o duración
1954/ 1956	Virtú Maragno	Concierto para piano y catorce instrumentos
	Roberto A. Caamaño	Concierto para bandoneón y orquesta Op.19
	Carlos Luxen Bang	Concierto para 4 instrumentos y orquesta de cuerdas

AÑO	AUTOR	Tres jerarquías para obras sin discriminación de género o duración:		
		Primer premio	Segundo premio	Tercer premio
1957		Se declaró desierto		
	Guillermo Graetzer		Tres cantos de la eternidad (coro y piano)	
	Marcelo Koc			Divertimento (orquesta de cuerdas)
1958		Los tres premios fueron declarados desiertos		
1959		Se declaró desierto		
	Alcides Lanza		Transformaciones	
				Se declaró desierto
1960	Pedro C. Valentí Costa	Sanctus Agustinus (Oratorio para solistas, coro y orquesta)		
	Angel Lasala		Achalay, Poema coreográfico en 1 acto y 2 cuadros	
	Gerardo Gandini			Concertino para piano y orquesta
1961		Se declaró desierto		
			Se declaró desierto	
	Werner S. Wagner			Sonatina para piano
1962		Se declaró desierto		
	Eduardo E. Tejeda		Tres piezas para voz y cinco instrumentos	
	Pompeyo Camps			Romance de la Ciudad de San Juan de la Frontera (para contralto, coro y orquesta)
A partir del año 1963, por Dto. ord. 3143, se otorgan los premios a la producción musical, de acuerdo con la siguiente clasificación:				

AÑO	AUTOR	Sinfonía, Cantata, Misa, Oratorio, Concierto, Poema Sinfónico.	Obertura, Serie para orquesta y Música de género de Cámara (orquesta de cámara o conjuntos de dos o más instrumentales)	Música para piano u otros instrumentos solos o acompañados (no menos de tres piezas)	Música coral (a cappella o con acompañamiento instrumental, no menos de tres piezas).	Música para canto y piano, o canto e instrumentos (no menos de tres piezas).
1963	Pedro Sáenz	Movimientos sinfónicos				
	Marcelo Koc		Quinteto 1963			
	Jorge Arandia Navarro			Playas Rítmicas		
	Armando V. Krieger				Se declaró desierto	Tres poemas sin nombre
1964		Se declaró desierto				
	Alicia Terzian		Movimientos contrastantes para orquesta			
	Luis Mario Arias			Variaciones		
	Armando Krieger				Elegía III	
						Se declaró desierto
1965	Juan Carlos Zorzi	Variaciones enigmáticas				
	José Siciliani		Quinteto con piano			
				Se declaró desierto		
					Se declaró desierto	Se declaró desierto
1966	Carlos E. Pemberton	Variaciones fugitivas				
	Luis M. Arias		Canon III			
				Se declaró desierto		
					Se declaró desierto	Se declaró desierto
1967	Pompeyo Camps	Sinfonía para un poeta Op. 58				
	Mariano Elkin		Soles			

AÑO	AUTOR	Sinfonía, Cantata, Misa, Oratorio, Concierto, Poema Sinfónico.	Obertura, Serie para orquesta y Música de género de Cámara (orquesta de cámara o conjuntos de dos o más instrumentales)	Música para piano u otros instrumentos solos o acompañados (no menos de tres piezas)	Música coral (a cappella o con acompañamiento instrumental, no menos de tres piezas).	Música para canto y piano, o canto e instrumentos (no menos de tres piezas).
1968	Fernando González Casellas			Tres piezas para piano		
					Se declaró desierto	
	Juan Carlos Delli Quadri					Sonetos de amor
1969	Emilio José Chaim	Canticum Fratris Sole				
	Werner S. Wagner		Concierto de Cámara			
	Salvador Ranieri			Neurólón		
					No figura en el listado del Departamento de Asuntos Culturales - División Concursos - de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.	
						No figura en el listado del Departamento de Asuntos Culturales - División Concursos - de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.
1970		Se declaró desierto				
	Fernando González Casellas		Cuarteto No.3			
	Eduardo Oscar Rovira			20 Preludios Intersemitoriales		
	Graciela Paraskevaidis				Liberta va cercando	
1971	Virtú Maragno	Sinfonia Ecce Homo				No se registraron inscriptos
	Salvador Ranieri		Sintonietta Syntónica			

"Premios de Música otorgados por la Municipalidad de Bs. As." por Ana María Mondolo

AÑO	AUTOR	Sinfonía, Cantata, Misa, Oratorio, Concierto, Poema Sinfónico.	Obertura, Serie para orquesta y Música de género de Cámara (orquesta de cámara o conjuntos de dos o más instrumentales)	Música para piano u otros instrumentos solos o acompañados (no menos de tres piezas)	Música coral (a cappella o con acompañamiento instrumental, no menos de tres piezas).	Música para canto y piano, o canto e instrumentos (no menos de tres piezas).
1972	Isidoro B. Maistegui			Suite Argentina		
					Se declaró desierto	
						Se declaró desierto
1973		Se declaró desierto				
	María B. Lambertini		Enroque a 7			
	Mario N. Cosentino			Lucubraciones		
					No se registraron inscriptos	
	Manuel Juárez					Primer ciclo de canciones para mezzosoprano y pequeño conjunto
1974	Luis Arias	Polarizaciones				
	Jorge Tsilicas		Texturas			
	Manuel Juárez			Condensaciones II		
					Se declaró desierto	
						No figura en el listado del Departamento de Asuntos Culturales - División Concursos - de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.
1975	Fernando Casellas	Música para ballet				
	María Teresa Luengo		Cuatro Soles (conjunto de cámara)			
	Fermina Rosa Casanova			Tres Estudios		
	Juan Carlos Delli Quadri				Tres corales	
	Emilio A. Dublanc					Doce composiciones para canto y piano

AÑO	AUTOR	Sinfonía, Cantata, Misa, Oratorio, Concierto, Poema Sinfónico.	Obertura, Serie para orquesta y Música de género de Cámara (orquesta de cámara o conjuntos de dos o más instrumentales)	Música para piano u otros instrumentos solos o acompañados (no menos de tres piezas)	Música coral (a cappella o con acompañamiento instrumental, no menos de tres piezas).	Música para canto y piano, o canto e instrumentos (no menos de tres piezas).
1976	Manuel Juárez	Maremagnum				
	Emilio A. Dublanc		Sonata para oboe y piano			
	Irma Urteaga			Existenciales		
					Se declaró desierto	
						Se declaró desierto
1977		Se declaró desierto				
	Hipólito F. Gutiérrez		Alusiones			
	Salvador Ranieri			Tocata		
					Se declaró desierto	
					Se declaró desierto	
1978	Silvano Picchi	Passacaglia				
	Irma Urteaga		Designios			
	Beatriz Renta			Sonata para piano y violonchelo		
					Se declaró desierto	
						Se declaró desierto
1979	Domingo S. Calabro	Concierto para un homenaje				
	Elvio Di Rito		Música para marionetas			
	Celina Kohan de Scher			Sonata No.1 para piano		
	Irma Urteaga				Expectación	
	Rebeca Ventura					Siete cancioncillas infantiles
1978/	Alejandro Pinto	Dybbuk suite				
1979	Celina Kohan de Scher		Trípico porteño			

"Premios de Música otorgados por la Municipalidad de Bs. As." por Ana María Mondolo

AÑO	AUTOR	Sinfonía, Cantata, Misa, Oratorio, Concierto, Poema Sinfónico.	Obertura, Serie para orquesta y Música de género de Cámara (orquesta de cámara o conjuntos de dos o más instrumentales)	Música para piano u otros instrumentos solos o acompañados (no menos de tres piezas)	Música coral (a cappella o con acompañamiento instrumental, no menos de tres piezas).	Música para canto y piano, o canto e instrumentos (no menos de tres piezas).
				Se declaró desierto		
	Rita Ventura Buligovich				Cuatro baladas amarillas	
	Domingo Calabró					Cantares
1980/ 1981	Raúl Schemper	Passacaglia impromptu				
	Ricardo Benzi		Laudate Dominum			
	Silvano Picchi			Racconto 1981 para conjunto de cámara		
	Silvano Picchi				Sonata No.3	
	Javier P. Giménez Noble		Mención: Música para orquesta de cámara			
A partir de este año rige la Ordenanza N° 36.689 (B.M. n° 16.537).-						

AÑO	AUTOR	Música Sinfonía.	Música Sinfónico-coral y coral a capella	Música de Cámara para dos o más instrumentos con o sin intervención de instrumentos solistas o voces solistas.	Música para instrumento solo y para canto con un solo instrumento acompañante.	Música Escénica	Música para medios electroacústicos pura y exclusivamente.
		Se declaró desierto					
1982/ 1983	Javier Pablo Gimenez Noble		Tríptico coral				
	Carlos Grätzer			Alquimia			
					Declarado desierto	Sin datos	Sin datos

AÑO	AUTOR	Música Sinfonía.	Música Sinfónico-coral y coral a capella	Música de Cámara para dos o más instrumentos con o sin intervención de instrumentos solistas o voces solistas.	Música para instrumento solo y para canto con un solo instrumento acompañante.	Música Escénica	Música para medios electroacústicos pura y exclusivamente.
		Se declaró desierto					
1984/ 1985	Helmut Guntero Parpart		Signum mágnum aparuit				
	Victor C. Amicola			Antropos op 24			
					Se declaró desierto		
	Juan Carlos Zorzi					El timbre, ópera	
							Sin datos
1986/ 1987	Marcelo Koc	Concierto para viola y orquesta					
	Eduardo E. Tejeda		Homenaje a Walt Whitman				
	Eidyliá Rosa Lía Mell		Mención Honorífica: Radan				
	Julio María Viera			Música para piano y cinco percussionistas			
	Javier Pablo Gimenez Noble			Mención Honorífica: Ouroboros			
	Antonio L. Tauriello				Impromptus II		
						Sin datos	
	A propósito de Hamlet						Rolando Alvaro Mañanes
1988/ 1989	Antonio L. Tauriello	Metamorfosis					
	Francisco Marigo		La noche en llamas				
	Norma Lado			Interiores uno			
						Se declaró desierto	

"Premios de Música otorgados por la Municipalidad de Bs. As." por Ana María Mondolo

AÑO	AUTOR	Música Sinfonía.	Música Sinfónico-coral y coral a capella	Música de Cámara para dos o más instrumentos con o sin intervención de instrumentos solistas o voces solistas.	Música para instrumento solo y para canto con un solo instrumento acompañante.	Música Escénica	Música para medios electroacústicos pura y exclusivamente.
	Carmelo Saita						La maga o el ángel de la noche
1990/ 1991	Gabriel Valverde	Fragmentaciones					
	Alejandro Iglesias Rossi		El alarido de mil gargantas				
	Valdo Schiammarella			Sonata en mi para violonchelo y piano			
	Mario Allende			Mención Honorífica: Tinkus			
	Pablo Sánchez Lábraga				Sonata para piano		
	Luis Naón				Mención Honorífica: Sombra de la sombra		
						Se declaró desierto	
	Eduardo Alonso Crespo					Mención Honorífica: Juana La Loca	
Pablo Celta						Bosco, jardín al compás del deseo	
1992/ 1993	Juan R. M. Ortiz de Zárate	Libro del consejo					
	Hilda Dianda		Réquiem				
	Antonio Russo		Mención Honorífica: Cuatro piezas sacras				
	Rodolfo Daluisio			Sonata dúo op 65			

AÑO	AUTOR	Música Sinfonía.	Música Sinfónico-coral y coral a capella	Música de Cámara para dos o más instrumentos con o sin intervención de instrumentos solistas o voces solistas.	Música para instrumento solo y para canto con un solo instrumento acompañante.	Música Escénica	Música para medios electroacústicos pura y exclusivamente.
	Claudio Alberto Alsuyet			Mención Honorífica: J. S. Roger			
	Carlos Alberto Simkin				Música para saxo y sonidos electrónicos		
	Gustavo Marcelo Zaietz				Mención Honorífica: 25 variaciones para piano		
						Sin datos	
	Francisco Kröplf						Mutación (1985)
1994/ 1995	Luis S. Naón	Speculum memoria					
	Gabriel Di Cicco	Mención Honorífica: El imaginero					
	Jorge César Armeslo		Facundo				
	Carlos José Di Fulvio		Mención Honorífica: Canto Brocheriano				
	Jorge Rapp			Música para trío			
	Gustavo David Chab			Mención Honorífica: El artesano triste			
	Eduardo Alemann				Solo de piano		
	Fernando Abel Maglia				Mención Honorífica: Seis estudios		
							Sin datos
	Enrique J. M. Belloc						Dos piezas alusivas
	Luis Mihovilcevic						Mención Honorífica: La ira de Fassbinder

"Premios de Música otorgados por la Municipalidad de Bs. As." por Ana María Mondolo

AÑO	AUTOR	Música Sinfónica.	Música Sinfónico-coral y coral a capella	Música de Cámara para dos o más instrumentos con o sin intervención de instrumentos solistas o voces solistas.	Música para instrumento solo y para canto con un solo instrumento acompañante.	Música Escénica	Música para medios electroacústicos pura y exclusivamente.
1996/ 1997	Dante Grela	Caleidoscopio					
	Jorge Emilio Sala		Aleluya				
	Guillermo D. Pozzatti			Elbi			
	Fernando Javier Aure			Mención Honorífica: Nuevos Recuerdos			
	Fernando Abel Maglia				Los colores del tiempo		
	Germán Cancian				Mención Honorífica: Lo que no es azul		
	Juan José Guilliani					La bebida encantada	
	Daniel Jorge Schachter						Intramuros II
	Javier Leichman						Mención Honorífica: Todo bajo control

NOTAS

1 Como las ordenanzas municipales hasta 1925 no llevaban número, se conoce a la que nos compete por su fecha de aprobación.

BIBLIOGRAFÍA

Arizaga, Rodolfo:

Enciclopedia de la música argentina. Bs.As., Fondo Nacional de las Artes, 1971.

Cassinelli de Arias, Raquel:

"Juan José Castro - Catálogo de obras." En *Temas y Contracantos*, año I, No. 4, agosto 1985.

Ceñal, Néstor Ramón:

"José María Castro". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 7, No. 7, 1986.

"Roberto Caamaño". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 7, No. 7, 1986.

García Muñóz, Carmen:

"Pascual de Rogatis". En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 7, No. 7, 1986.

"Julián Aguirre". En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 7, No. 7, 1986.

"Floro M. Ugarte". En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 6, No. 6, 1985.

"Marta Lambertini". En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 8, No. 8, 1987.

Giovannini, Marta; Amelia Foglia de Ruiz:

Ballet Argentino en el teatro Colón. Bs.As., Plus Ultra, 1973.

Goyena, Héctor Luis:

"Pascual De Rogatis - Catálogo de obras." En *Temas y Contracantos*, año I, No. 6, octubre 1985.

Historia General del Arte en la Argentina. Tomo V. Bs.As., Academia Nacional de Bellas Artes, 1988.

Mansilla, Silvina:

"Alfredo Pinto". En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 9, No. 9, 1988.

"Carlos Guastavino": En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 9, No. 10, 1988.

Mendizabal, María:

Ricardo Rodríguez: Datos biográficos y documentación referida a su actividad musical. Mecanografiado inédito. Bs.As., 1984.

Mondolo, Ana María:

"Celestino Piaggio". En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 9, No. 9, 1988.

"María Teresa Luengo". En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 9, No. 9, 1988.

"Alfredo L. Schiuma". En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 9, No. 10, 1988.

Suárez Urtubey, Pola:

"Alberto Ginastera". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 7, No. 7, 1986.

