

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**Evolución y recepción del nuevo tango rioplatense: la
influencia de Ástor Piazzolla y la vanguardia (1955-1990)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Rafael Coirini

Directora

Victoria Eli Rodríguez

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología



EVOLUCIÓN Y RECEPCIÓN DEL NUEVO TANGO RIOPLATENSE.
LA INFLUENCIA DE ÁSTOR PIAZZOLLA Y LA VANGUARDIA (1955-1990)

Memoria para optar al grado de doctor presentada por

AUTOR

RAFAEL-LUCAS COIRINI MORALES

DIRECTORA

VICTORIA ELI RODRÍGUEZ

Programa de Doctorado en Musicología

Madrid, 2019



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. Rafael-Lucas Coirini,
estudiante en el Programa de Doctorado Musicología,
de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

EVOLUCIÓN Y RECEPCIÓN DEL NUEVO TANGO RIOPLATENSE. LA INFLUENCIA DE ÁSTOR PIAZZOLLA Y LA VANGUARDIA (1955-1990)

y dirigida por: Victoria Eli Rodríguez

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 15 de julio de 2019

Fdo.: 

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer al Departamento de Musicología de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, por brindarme la oportunidad de iniciarme en la investigación, posibilidad que no tuve en su momento, cuando finalicé mis estudios superiores de música en Argentina.

Años más tarde, viviendo ya en Madrid, los estudios de postgrado seguían siendo un sueño y una deuda pendiente, que supo ver y alentar en su momento, quien luego ha sido mi directora de tesis, la Doctora Victoria Eli Rodríguez. A ella mi especial agradecimiento.

También, a quienes participaron de una u otra manera en el largo camino que implica la recopilación de material, estudio y redacción de esta investigación: al personal bibliotecario, que con paciencia y con mucho ánimo, ha atendido mis solicitudes, a Elsa Bragato, que me facilitó conocer todo cuanto necesitaba sobre su padre, a la compositora Beatriz Lockhart – mi agradecimiento póstumo- por su lucidez musical, a Ramiro Carábula por su colaboración desinteresada. A todos ellos mi agradecimiento, sin cuya ayuda esta tesis doctoral no hubiese sido posible.

A mis amigos, compañeros de viaje, quienes me han hecho un lugar en sus vidas y han animado y respaldaron éste y tantos otros proyectos, a mi familia: mis padres y hermanos, que desde la distancia me siguen apoyando.

RESUMEN

El estudio de la vanguardia en el tango rioplatense se encuentra asociado a la trayectoria del compositor y bandoneonista Ástor Piazzolla. Su propuesta musical influyó de una u otra manera en muchos compositores que, al igual que él, desarrollaron su actividad en el terreno de la música popular, pero cuyas aspiraciones y objetivos musicales se orientaban hacia la composición académica -como paradigma de excelencia- y también, a la fusión con otros géneros.

La propuesta musical de Piazzolla establece un nexo entre lo culto y lo popular, espacios de creación hasta entonces bien delimitados, y desdibuja esas fronteras. A la par de él, y bajo su influencia –o su rechazo-, hubo compositores que legaron un corpus de obras heterogéneo y poco estudiado en el campo de la musicología actual.

Esta tesis doctoral indaga en los procesos creativos de estos compositores e intérpretes relacionados con Piazzolla y lo que se dio en llamar de una manera generalizada, la vanguardia del tango rioplatense, pretendiendo esclarecer en qué medida puede aplicarse este término de forma certera al repertorio, sin confundirlo –como ha ocurrido- con el de renovación del género.

La escasa bibliografía dedicada a la música de este período –si exceptuamos los estudios sobre la obra de Piazzolla-, justifica esta investigación que aspira a dar continuidad a los diferentes caminos y transformaciones que experimentó el tango rioplatense en manos de estos creadores durante la segunda mitad del siglo XX, y los no menos importantes aspectos de su recepción. En este último sentido, se aporta y valora información sobre cómo este Nuevo Tango fue adoptado por organismos y espacios donde no era habitual su escucha, y cómo los sectores más conservadores y tradicionales le hicieron, finalmente, un lugar en sus prácticas.

ABSTRACT

The study of the avant-garde in the River Plate tango is associated with the trajectory of the composer and bandoneonist *Ástor Piazzolla*. His musical proposal influenced one way or another in many composers who, like him, developed their activity in the field of popular music, but whose musical aspirations and objectives were oriented towards academic composition –as a paradigm of excellence- and also, to the fusion with other genres.

The musical proposal of *Piazzolla* establishes a nexus between the cultured and the popular, spaces of creation until then well delimited, and it blurs those borders. Along with him, and under his influence –or his rejection-, there were composers who left a heterogeneous body of work and little studied in the field of current musicology.

This doctoral thesis investigates the creative processes of these composers and performers related to *Piazzolla* and what came to be called in a generalized way, the avant-garde of the River Plate tango, trying to clarify to what extent this term can be applied in an accurate way to the repertoire, without confuse it –as it has happened- with that of gender renewal.

The scarce bibliography dedicated to the music of this period –except for the studies on the work of *Piazzolla*-, justifies this research that aims to give continuity to the different paths and transformations that the River Plate tango experienced in the hands of these creators during the second half of the twentieth century, and the no less important aspects of its reception. In this last sense, information is provided and valued about how this New Tango was adopted by organisms and spaces where it was not usual to listen, and how the most conservative and traditional sectors finally made it a place in their practices.

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| AGRADECIMIENTOS..... | V |
| RESUMEN..... | VII |
| ABSTRACT..... | VIII |
| ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES..... | XIII |
| ÍNDICE DE FIGURAS..... | XV |
| | |
| INTRODUCCIÓN..... | 19 |
| OBJETO DE ESTUDIO..... | 25 |
| ESTADO DE LA CUESTIÓN..... | 27 |
| Sobre la bibliografía..... | 27 |
| Sobre el empleo del término vanguardia..... | 35 |
| Sobre los registros sonoros, audiovisuales y partituras..... | 37 |
| PROBLEMAS DE INVESTIGACIÓN..... | 39 |
| OBJETIVOS..... | 40 |
| MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS..... | 41 |
| Revisión y crítica bibliográfica..... | 41 |
| Análisis musical..... | 42 |
| SÍNTESIS DE LOS CONTENIDOS..... | 43 |
| | |
| CAPÍTULO I | |
| ÁSTOR PIAZZOLLA Y LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS RIOPLATENSES..... | 45 |
| 1.1. Ástor Piazzolla y Alberto Ginastera..... | 47 |
| 1.2. Piazzolla y Jorge Luis Borges: dos hitos de la vanguardia en Argentina..... | 53 |
| 1.3. Horacio Ferrer: poeta e historiador de la vanguardia en el tango rioplatense..... | 56 |
| 1.4. José Bragato, colaborador de Piazzolla en la vanguardia del tango..... | 63 |
| 1.5. La ciudad de Buenos Aires y el Nuevo Tango..... | 67 |
| | |
| CAPÍTULO II | |
| EL “CANON PIAZZOLLÍSTICO” DE FERRER Y LA RENOVACIÓN DEL LENGUAJE..... | 71 |
| 2.1 Horacio Ferrer y el <i>Libro del Tango</i> | 73 |
| 2.1.1. El “canon piazzollístico”: renovación más que vanguardia..... | 76 |

| | |
|--|-----|
| 2.1.2. Compositores que incluye Ferrer en su <i>Libro del tango</i> | 79 |
| 2.2. La composición a partir de un canon tradicional renovado..... | 82 |
| 2.2.1. Personalidad y excelencia de dos compositores con estilo propio: | |
| Julián Plaza y Emilio Balcarce..... | 82 |
| 2.2.2. Los tangos <i>Vanguardista</i> y <i>Noposepede</i> de José Bragato..... | 90 |
| 2.2.3. Co-autoría en el tango instrumental. Las colaboraciones de Leopoldo Federico y Osvaldo Requena. La dupla Osvaldo Tarantino - Saúl Cosentino..... | 97 |
| 2.3. La interpretación del tango a partir de un canon renovado..... | 121 |
| 2.3.1. La práctica del arreglo en el tango rioplatense..... | 122 |
| 2.3.2. Osvaldo Requena, esencialmente arreglador..... | 124 |
| 2.3.3. El tango “for export”, un producto de la industria cultural..... | 130 |
| 2.3.4. Roberto Pansera y la canción internacional: el arreglo más allá del tango..... | 135 |
| 2.3.5. José Libertella y el Sexteto Mayor: tradición y calidad para un tango "for export"..... | 140 |
| 2.3.6. Intérpretes y virtuosos de su instrumento: Francini, Baralis, Manzi y Federico..... | 145 |
| 2.3.7. Osvaldo Montes, un bandoneonista tradicional..... | 168 |
| 2.4. La renovación en la interpretación y en la orquestación: ¿modernidad más que vanguardia?..... | 170 |
| 2.4.1. El pianismo de Osvaldo Berlingieri..... | 170 |
| 2.4.2. Sonoridad sinfónica para los “tangos modernos” de Raúl Garelo..... | 177 |
| 2.5. Los vanguardistas..... | 181 |
| 2.5.1. Mariano Mores: el germen de la vanguardia en plena Época dorada del tango rioplatense..... | 181 |
| 2.5.2. Pascual Mamone y sus arreglos para un tango de cámara..... | 187 |
| 2.5.3. Con la mirada en el jazz y la música culta: la propuesta vanguardista de Atilio Stampone..... | 192 |
| 2.5.4. La música culta como referente y fin último en la obra de Eduardo Rovira..... | 203 |
| 2.5.5. El Club y el Quinteto de la Guardia Nueva: los uruguayos Manuel Guardia y Ariel Martínez..... | 207 |
| 2.5.6. La fusión del tango con el rock: una opción de vanguardia para | |

| | |
|--|------------|
| Rodolfo Mederos..... | 217 |
| | |
| CAPÍTULO III | |
| LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE VANGUARDIA Y LA ACADEMIA: | |
| EL TANGO DE CONCIERTO..... | 227 |
| 3.1. Diálogo entre "lo popular" y "lo culto": un motor para la creación..... | 230 |
| 3.2. El tango de cámara..... | 232 |
| 3.2.1. Antecedentes..... | 234 |
| 3.2.2. Bragato: sus tangos de cámara..... | 239 |
| 3.3. La interpretación y recepción del tango de concierto..... | 253 |
| 3.3.1. La Camerata Bariloche..... | 253 |
| 3.3.2. Desde Uruguay, otra camerata para la vanguardia..... | 257 |
| 3.3.3. Piazzolla en el Teatro Colón..... | 261 |
| 3.4. El tango sinfónico..... | 263 |
| 3.4.1. La ampliación de la forma: suites, conciertos y música dramática..... | 264 |
| 3.4.2. Mariano Mores y Héctor María Artola, la expresión romántica del tango sinfónico..... | 266 |
| 3.4.3. Eduardo Rovira y las grandes formas..... | 268 |
| 3.4.4. <i>Concertango</i> de Atilio Stampone: tango y danza..... | 271 |
| 3.4.5. Daniel Binelli, un nuevo bandoneón para el tango sinfónico..... | 275 |
| | |
| CONCLUSIONES..... | 279 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 303 |
| DISCOGRAFÍA..... | 311 |
| ANEXO I: GUÍA SONORA..... | 319 |
| SÍNTESIS CURRICULAR DEL DOCTORANDO..... | 327 |

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

| | |
|--|-----|
| Ej.1. <i>Vanguardista</i> de José Bragato. Compases iniciales (Ed. Julio Korn)..... | 65 |
| Ej.2. <i>Danzarín</i> . Reducción para piano. Primer tema..... | 84 |
| Ej.3. <i>Danzarín</i> . Segundo tema..... | 84 |
| Ej.4. <i>Danzarín</i> . Tercer tema contrastante..... | 85 |
| Ej.5. <i>Vanguardista</i> . Reducción para piano. Introducción..... | 93 |
| Ej.6. <i>Vanguardista</i> . Primer tema..... | 93 |
| Ej.7. <i>Vanguardista</i> . Segundo tema..... | 94 |
| Ej.8. <i>Vanguardista</i> . Tutti final..... | 95 |
| Ej.9. <i>Convicciones</i> . Primera parte..... | 104 |
| Ej.10. <i>Convicciones</i> . Segunda parte..... | 105 |
| Ej.11. <i>Convicciones</i> . Vuelta al material temático inicial..... | 106 |
| Ej.12. <i>Convicciones</i> . Variación melódica del piano a partir del segundo tema..... | 107 |
| Ej.13. <i>Callao y Santa Fe</i> dedicado a Leopoldo Federico..... | 109 |
| Ej.14. <i>Callao y Santa Fe</i> . Segundo tema contrastante..... | 110 |
| Ej.15. <i>Pandemónium</i> . Arreglo de Consentido para violín, violonchelo y piano..... | 111 |
| Ej.16. <i>Pandemónium</i> . Interpolación central..... | 111 |
| Ej.17. <i>La depre</i> . Primer tema..... | 112 |
| Ej.18. <i>La depre</i> . Segundo tema contrastante..... | 113 |
| Ej.19. <i>La depre</i> . Repetición variada del segundo tema..... | 114 |
| Ej.20. <i>La depre</i> . Inclusión de una nueva idea musical..... | 115 |
| Ej.21. <i>El nuevo tango</i> . Exposición del primer tema..... | 117 |
| Ej.22. <i>El nuevo tango</i> . Segundo tema contrastante..... | 118 |
| Ej.23. <i>El nuevo tango</i> . Elaboración a partir del primer material temático..... | 119 |
| Ej.24. <i>Toda mi tristeza</i> . Agregado de cifrado americano..... | 121 |
| Ej.25. <i>Delirio. Fantasía de Tango</i> . Primera página..... | 149 |
| Ej.26. <i>Melancólico Buenos Aires</i> . Dedicatoria de Piazzolla a Francini..... | 150 |
| Ej.27. <i>Una lágrima tuya</i> . Compases iniciales..... | 186 |
| Ej.28. <i>Responso</i> de Aníbal Troilo. Segundo tema..... | 196 |
| Ej.29. <i>Responso</i> de Aníbal Troilo. Introducción..... | 197 |
| Ej.30. <i>Decarísimo</i> de Ástor Piazzolla. Compases iniciales..... | 200 |

| | |
|--|-----|
| Ej.31. <i>Decarísimo</i> . Segundo tema..... | 201 |
| Ej.32. <i>Milontán</i> . Primer tema en Tiempo de milonga lenta..... | 241 |
| Ej.33. <i>Milontán</i> . Ampliación y punto culminante de la primera sección..... | 242 |
| Ej.34. <i>Milontán</i> . Segundo tema en Tiempo de tango..... | 243 |
| Ej.35. <i>Milontán</i> . Elaboración a partir del segundo tema..... | 244 |
| Ej.36. <i>Milontán</i> . Punto climático de la segunda parte..... | 245 |
| Ej.37. <i>Milontán</i> . Enlace y vuelta al tiempo de Milonga lenta..... | 246 |
| Ej.38. <i>Graciela y Buenos Aires</i> . Exposición del primer tema..... | 247 |
| Ej.39. <i>Graciela y Buenos Aires</i> . Repetición variada del violonchelo..... | 248 |
| Ej.40. <i>Graciela y Buenos Aires</i> . Segundo tema..... | 249 |
| Ej.41. <i>Graciela y Buenos Aires</i> . Variación melódica del segundo tema..... | 250 |
| Ej.42. <i>Graciela y Buenos Aires</i> . Cadencia solista y punto climático..... | 251 |
| Ej.43. <i>Graciela y Buenos Aires</i> . Vuelta a la indicación de Tango Lento..... | 252 |
| Ej.44. <i>Graciela y Buenos Aires</i> . Conclusión de la obra..... | 252 |
| Ej.45. <i>Adiós Nonino</i> de Ástor Piazzolla. Compases iniciales..... | 288 |
| Ej.46. <i>Calambre</i> de Ástor Piazzolla. Primer tema..... | 289 |
| Ej.47. <i>Calambre</i> . Segundo tema..... | 289 |
| Ej.48. <i>Libertango</i> de Ástor piazzolla. Compases iniciales..... | 290 |
| Ej.49. <i>Libertango</i> . Final de la primera idea temática..... | 290 |
| Ej.50. <i>La yumba</i> de Osvaldo Pugliese. Compases iniciales..... | 291 |
| Ej.51. <i>A fuego lento</i> de Horacio Salgán. Compases iniciales..... | 292 |

ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| Fig.1. Portada del disco larga duración <i>El tango</i> , 1965..... | 53 |
| Fig.2. Jorge Luis Borges, Edmundo Rivero y Ástor Piazzolla. Foto de contraportada del disco <i>El Tango</i> , 1965..... | 56 |
| Fig.3. Portada de la partitura del tango <i>Juanito Laguna ayuda a su madre</i> de Piazzolla-Ferrer..... | 61 |
| Fig.4. Antonio Berni: <i>Chiquilín de Bachín</i> , 1964. Óleo y materiales varios sobre madera..... | 62 |
| Fig.5. Portada del LP <i>En persona</i> | 63 |
| Fig.6. Portada del CD <i>Julián Plaza x Julián Plaza = Tango</i> | 83 |
| Fig.7. Portada de la partitura del tango <i>Vanguardista</i> de José Bragato..... | 92 |
| Fig.8. Portada del CD <i>Tango contemporáneo. Astor Piazzolla y su Nuevo Octeto</i> , remasterización del LP en vinilo del año 1963..... | 95 |
| Fig.9. Portada del CD <i>Coincidencias. Osvaldo Requena y su orquesta con Leopoldo Federico</i> | 99 |
| Fig.10. Portada del LP <i>Música Popular Contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires. Volumen 2</i> | 100 |
| Fig.11. Portada y contraportada del CD <i>Osvaldo Requena. Tango Sessions 2000.</i> | 127 |
| Fig.12. Portada del CD <i>Tango Sessions for export</i> | 128 |
| Fig.13. Portadas de registros que incluyen el término “for export”..... | 135 |
| Fig.14. Portada del LP <i>Los diez mandamientos</i> | 137 |
| Fig.15. Portada del CD <i>Evita. Tango popular ópera</i> | 138 |
| Fig.16. Portada del LP <i>Pansera 3</i> | 139 |
| Fig.17. Portada y contraportada del CD <i>Sexteto Mayor. Homenaje a Piazzolla</i> | 142 |
| Fig.18. Portada del CD <i>Pepe Libertella inédito. Tango orquestal</i> | 144 |
| Fig.19. Portada del CD <i>Enrique Mario Francini y su orquesta. Archivo RCA Víctor</i> | 147 |
| Fig.20. Portada de la partitura <i>Delirio. Fantasía de Tango</i> , de E. M. Francini..... | 148 |
| Fig.21. Portada del LP <i>Tangosetentaytres</i> | 152 |
| Fig.22. Portada del LP <i>Nuestro tiempo. Astor Piazzolla</i> | 157 |
| Fig. 23. Portadas del LP <i>Tango para una ciudad. Astor Piazzolla y su quinteto</i> | |

| | |
|--|-----|
| <i>Nuevo tango</i> | 158 |
| Fig.24. Portada del LP <i>Tangos en visto & oído</i> | 160 |
| Fig.25. Portadas de los dos LPs. <i>Tango progresivo y Tango moderno</i> | 164 |
| Fig.26. Portada del LP <i>Milonguero de hoy. Leopoldo Federico y su orquesta típica</i> | 166 |
| Fig.27. Portada CD <i>Juntos por el tango</i> | 169 |
| Fig.28. Portada del CD <i>Bien tanguero</i> | 170 |
| Fig. 29. Portada y contraportada del LP. <i>Siempre Buenos Aires</i> | 173 |
| Fig.30. Portada del LP “ <i>Tango x 3</i> ”. <i>Trío Federico-Berlingieri</i> | 174 |
| Fig. 31. Portada y contraportada del CD <i>Raúl Garelo. Tangos modernos</i> | 179 |
| Fig. 32. Afiche publicitario de la película <i>La doctora quiere tangos</i> , 1949..... | 184 |
| Fig. 33. Afiches publicitarios de las películas <i>Corrientes...calle de ensuelos</i> (1949) y <i>La voz de mi ciudad</i> (1953)..... | 185 |
| Fig. 34. Portada del segundo registro sonoro <i>Primer Cuarteto de Cámara del Tango Leo Lipesker</i> | 189 |
| Fig. 35. Portada del LP <i>Concepto</i> , con el cuadro <i>Luz y sombra</i> del pintor salvadoreño Carlos Cañas..... | 194 |
| Fig.36. Portada del CD <i>Eduardo Rovira. Tango vanguardia</i> , remasterización del LP homónimo del año 1963..... | 207 |
| Fig.37. Portada y contraportada del CD <i>El tango del Club de la Guardia Nueva. Sello Ayuí</i> | 209 |
| Fig.38. Portada del LP <i>Camerata de tango Chau Che</i> | 214 |
| Fig.39. Portada del LP <i>Todo hoy</i> | 222 |
| Fig.40. Portada y contraportada del disco <i>Luis Pasquet y su Septimino de cámara para el tango</i> | 236 |
| Fig.41. Portada LP <i>Tangos en rojo y en gris. Luis Pasquet y su cuarteto de cámara</i> | 237 |
| Fig.42. Portada del CD <i>¡Tango!</i> | 254 |
| Fig.43. Portada del CD <i>Camerata Bariloche</i> | 255 |
| Fig.44. Portada del CD <i>Death of the Angel</i> | 255 |
| Fig.45. Portada del CD <i>Camerata Bariloche. Piazzolla Collection</i> | 256 |
| Fig.46. Portadas de los LPs. de Camerata Punta del Este..... | 258 |

| | |
|--|-----|
| Fig.47. Portada del CD <i>Camerata Punta del Este. Por la vuelta</i> | 260 |
| Fig. 48. Portada del CD <i>Tango Buenos Aires – Op.4. Suite de Ballet. Eduardo Rovira y su agrupación de tango moderno</i> , remasterización del LP homónimo del año 1962..... | 270 |
| Fig.49. Portada del LP <i>Vanguatrío</i> , editado por el sello Tonodisc..... | 295 |
| Fig.50. Portada del LP <i>Quinteto de la Guardia Nueva. Tango vanguardia</i> | 296 |

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

La última década del siglo XX y los años transcurridos del presente han sido especialmente significativos para el tango rioplatense en lo que respecta a la apertura de nuevos y variados espacios dedicados a la formación, creación y difusión de su música y danza, y también por su amplia repercusión internacional y la acogida de públicos muy diversos. Un próspero período de bonanza creativa, que se halla en consonancia con el afianzamiento de las democracias sudamericanas y una mayor libertad de expresión para los pueblos de la región, un área geográfica circunscripta al Río de La Plata y en especial a sus ciudades-puerto asentadas en ambas márgenes: del lado oriental, Montevideo, capital de la República Oriental del Uruguay, y en su ribera occidental la ciudad de Buenos Aires, capital de la República Argentina¹.

Pero su historia no siempre fue así. Los más de cien años de documentación del tango como género popular urbano dan testimonio de momentos tan favorables como adversos en su conformación, acordes con los vaivenes sociales, políticos y económicos de una comunidad multicultural de fortísima presencia inmigratoria, que desde un lugar geográfico inhóspito creció con los signos del desarraigo y la nostalgia del pasado. Es así como después de su larga gestación en el siglo XIX, experimenta ya en el siguiente su mayor desarrollo con las llamadas Guardias “Vieja” y “Nueva”, y una floreciente “Época dorada” en los años 40², en los que logra una aceptación popular sin precedentes.

A ello sucedió un prolongado período de inestabilidad política, con dictaduras militares tanto en Argentina como en Uruguay³, en el cual el tango experimenta también una profunda crisis por la falta de medios de difusión y la huida de los jóvenes hacia otras manifestaciones populares como el rock y el llamado folclore, una combinación de

¹ El compositor y musicólogo uruguayo Coriún Aharonián lo explica de la siguiente manera: El Río de La Plata es un río o un estuario de dos grandes ríos (el Paraná y el Uruguay), pero es también, en torno a este río o estuario, una región sociocultural cuyos límites no son muy precisos –y se han movido a través de la historia-. El tango pertenece a esa región sociocultural en torno al corto y ancho Río de la Plata (y en torno al curso final de los ríos Paraná y Uruguay), y más exactamente a las áreas urbanas de este Río de la Plata, sus puertos. Aharonián, Coriún. *Músicas populares del Uruguay*. Ed. Tacuabé. Montevideo, 2007. p.105.

² La Época de Oro del tango rioplatense tuvo lugar entre los años 1940 y 1955 con la proliferación de importantes agrupaciones instrumentales, solistas, cantantes y letristas, y con una amplia repercusión popular. García Brunelli, Omar; Fernández, Laureano: “Tango (I)”. En Casares Rodicio, E., Fernández de la Cuesta, I. y López-Calo, J. (dirs.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol.10, Ed. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2002. pp.146-154.

³ Se reconocen en Argentina seis períodos dictatoriales discontinuos de mayor o menor duración entre 1930 y 1983, y en Uruguay, más tardíamente, entre 1973 y 1985.

factores que casi extinguió lo que fue en su momento una floreciente industria cultural, y que apenas sobrevivió gracias a la perseverancia de músicos que amaban lo que hacían. Es durante este período de aparente aletargamiento, cuando surge lo que tan frecuentemente se dio en llamar la vanguardia del tango, propuestas innovadoras y experimentales de un conjunto de músicos jóvenes, entre los que destacó por su osadía y trascendencia el compositor y bandoneonista Ástor Piazzolla⁴.

Como en tantas otras manifestaciones de las vanguardias artísticas, la apuesta de cada compositor fue diferente, y aunque respaldada muchas veces por un marcado componente ideológico, sus logros se hallaban en estrecha relación con las búsquedas personales, gustos y preferencias al momento de crear. Un ejercicio de libertad que encontró detractores -defensores de una aparente tradición inamovible-, pero que no pudieron detener la andadura de esta rica manifestación artística del sur del continente, gestándose así su gradual resurgimiento entre los años 60 y 80. Desde entonces, y ya superadas estas dificultades, el tango rioplatense goza de una renovada vitalidad acorde con el empuje dado por las actuales generaciones de músicos que de él también se nutren.

El último cambio de siglo intensificó además el interés musicológico por su estudio. Algunos autores no dudan en considerar ésta como una nueva época dorada, estableciendo como punto de partida dos hitos históricos de especial importancia desde el punto de vista de la recepción: por un lado la amplia repercusión internacional del espectáculo *Tango argentino* en 1983 y por otro, el reconocimiento de Ástor Piazzolla en el ámbito rioplatense como consecuencia de su trayectoria internacional⁵, lo que trajo

⁴ Entre 1955 y 1958 [Piazzolla] organizó el Octeto Buenos Aires, que escandalizó al gran público, pero para los nuevos músicos de tango y para los entendidos fue la manifestación de una ruptura para el tango tradicional. De alguna forma, la década de 1960 y el nuevo tango comenzaron con las grabaciones del Octeto Buenos Aires.[...] En la década de 1960, el primer hito de importancia para la vanguardia fue la formación del quinteto de Piazzolla. Este conjunto es mucho menos radical en su concepción estética que el Octeto Buenos Aires. No resulta tan agresivo, aunque su estructura es novedosa. Piazzolla había demostrado con el octeto que podía hacerse un tango diferente, totalmente instrumental y alejado de las versiones cantables y de la músicaailable. Con el quinteto retomó esa misma vertiente, pero con arreglos de líneas menos abigarradas, y consolidó así la tercera corriente en la historia del tango. Hasta ese momento había dos tendencias claramente definidas: las llamadas tradicional y evolucionista. Piazzolla, partiendo de los evolucionistas, inauguró una corriente de vanguardia que sostuvo hasta su deterioro físico en 1990. En García Brunelli, Omar: "Tango (I)". *En Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Casares Rodicio, E., Fernández de la Cuesta, I. y López-Calo, J. (dirs.). Vol. 10, Ed. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2002, p. 150.

⁵ Gasió, Guillermo: "El tango, siglo XXI". Década 1, en *La historia del tango*. Tomos 20 y 21. Ed. Corregidor. Buenos Aires, 2011. pp. 3769-3774. García Brunelli, Omar: "El tango actual: estrategias para articular la tradición con un enfoque contemporáneo". En *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural* n° 10, mayo 2011 [www.revistaafuera.com, consulta 21-11-2011].

además una significativa reactivación de la industria cultural y los importantes dividendos que esta actividad ha generado en las economías de la región⁶.

Pero no fueron solo estos acontecimientos los que impulsaron su despegue. Sin lugar a dudas, la creación de diferentes instituciones relacionadas con el género fueron las que consolidaron los cimientos adecuados para su continuidad en el siglo XXI:

En Montevideo, ya desde el año 1954, el Club de la Guardia Nueva -fundado entre otros por el poeta y letrista Horacio Ferrer- inicia una prolífica actividad a lo largo de casi dos décadas dedicadas “al estudio y difusión del buen tango” aglutinando a compositores, intérpretes y estudiosos que se hallaban en permanente contacto e intercambio con la capital argentina. Y posteriormente, en la década del 70, agrupaciones como Joventango y Fundación Tango, cristalizan la indudable importancia que este género rioplatense tuvo y tiene para los uruguayos como manifestación cultural propia.

Por su parte, en Buenos Aires -epicentro de su desarrollo y difusión desde 1920-, el 2 de mayo de 1986 la Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA) comenzó una importante e ininterrumpida labor orientada a la formación de las nuevas generaciones de músicos que son las que lideran la creación actual. A ella, y ya en el nuevo siglo, se suman el Centro Educativo del Tango de la Ciudad de Buenos Aires (CETBA) y la Universidad del Tango, dependientes de la Secretaría de Educación de Buenos Aires.

En 1990, la Academia Nacional del Tango, presidida por Horacio Ferrer, comenzó una sólida tarea de preservación del tango como patrimonio artístico nacional, contribuyendo a su recopilación, ordenación y estudio, tarea que culminó con el reconocimiento de este género musical como Patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por la UNESCO en el año 2009.

En este nuevo panorama de la creación musical rioplatense, el tango ha cambiado su significado, especialmente entre los más jóvenes. Son ellos los que impulsados por una imperiosa necesidad de rearmar su propia identidad -golpeada durante los años de la dictadura y posteriormente por la exacerbación de un capitalismo cultural extranjerizante imperante en los primeros años de una democracia incipiente-, han hallado en él un vehículo valioso para expresarse. Y es en este espacio donde

⁶ Marchini, Jorge: *El tango en la economía de la ciudad de Buenos Aires*. Ed. OIC. Observatorio de industrias culturales. Buenos Aires, 2007. pp.15-18.

actualmente el tango se renueva, adoptando una cantidad de significados impensables en décadas anteriores.

Como es bien sabido -y citado en la amplia bibliografía existente⁷-, la fuerte personalidad de Ástor Piazzolla irrumpió en la escena tanguera rioplatense de manera muy especial con la creación de su Octeto Buenos Aires en el año 1955. Luego de haber integrado prestigiosas agrupaciones del género durante la década anterior, y logrado un lugar respetable como bandoneonista, lo novedoso de esta propuesta y la provocación de sus declaraciones se hicieron notar de manera sensible en los ambientes más tradicionales, que reaccionaron cuestionándolo. Su música se adhería a los movimientos de las vanguardias centroeuropeas, camino que Piazzolla había decidido recorrer, primero a través de sus estudios con Alberto Ginastera en Buenos Aires, y más tarde en París con Nadia Boulanger.

Pero no todos fueron sus detractores. Junto a un público joven e intelectual, aquél que también apostó por valorar la bossa nova en Brasil⁸, se hallaba un grupo de compositores e intérpretes que lo rodearon y admiraron, y que supieron apreciar su producción como un importante aporte a la renovación de un género que, anclado socialmente en los sectores más conservadores, se resistía a transformarse y que, como todo aquello que se resiste a dialogar con el presente, indefectiblemente muere. Más exactamente, no es el tango sino quienes de él hacen uso los que determinan su perdurabilidad o caducidad, y fue en este contexto tan conservador donde se produjo su “muerte y resurrección”⁹; muerte por parte de quienes se obstinaron en decir que la música de Piazzolla no era tango, aferrándose una y otra vez a las fórmulas del pasado, y su resurrección en manos de unos pocos músicos que buscaron abrirse paso a costa de padecer muchas veces la censura de sus pares, una censura que fue moneda corriente en los tiempos de represión social.

⁷ Se podrá constatar a lo largo de la lectura de este trabajo de investigación -especialmente en los apartados Estado de la cuestión y Bibliografía- la atención y dedicación que la figura de Piazzolla ha despertado en los diferentes estudios dedicados a este tema, siendo un punto de referencia constante.

⁸ Strega, Enrique: *Bossa Nova y Nuevo Tango: Una historia de Vinicius a Astor*. Ed. Corregidor. Buenos Aires, 2009.

⁹ Términos asociados a la “serie del Ángel” (los tangos *Milonga del ángel*, *Muerte del ángel* y *Resurrección del ángel*), de Astor Piazzolla. Estos términos han sido utilizados metafóricamente para expresar lo que significa la figura de Piazzolla para la historia del tango, y lo que significó el tango para él mismo: una actualización del pasado o una transformación de su contenido sin perder ese sentimiento particular o “tanguez” con la que se identifica a la población rioplatense. Aharonian, Coriún: “El tango”. En *Músicas populares del Uruguay*. Ed. Tacuabé. Montevideo, 2007. pp. 85-116.

OBJETO DE ESTUDIO

El presente trabajo de investigación tiene como objeto de estudio analizar la producción de los compositores contemporáneos a Piazzolla, que se hicieron eco de su música y que compartieron una postura semejante frente a la creación artística en general y al tango en particular. Compositores pertenecientes a diferentes campos de la creación musical que tomaron como punto de partida o como inspiración la obra de este excepcional bandoneonista y su trayectoria artística, que aportaron su visión personal contribuyendo a la continuidad y renovación del tango desde una perspectiva musical abierta y abarcadora.

Astor Piazzolla transgredió los lineamientos compositivos tradicionales, que se mantenían fuertemente estereotipados desde la génesis misma del tango tradicional. La originalidad de su música influyó e inspiró a buena parte de las generaciones de compositores e intérpretes que le sucedieron. Esto puede corroborarse no solo a través de los numerosos trabajos bibliográficos dedicados a su vida y obra, sino también en las cuantiosas y variadas recreaciones de su música en todo el mundo, y las numerosas entrevistas radiofónicas y televisivas hechas a compositores de su entorno o ajenos a él. Tal es así que muchos buscaron emularlo con mayor o menor fortuna, y en cambio otros intentaron escapar a su fuerte influencia; pero para ninguno de ellos su legado resultó indiferente.

Transcurridos ya más de veinte años de su muerte, acaecida en 1992, la internacionalización y recepción que su obra ha tenido en espacios diversos merece un estudio desde una perspectiva que contemple también la producción de aquellos compositores que compartieron su experiencia o que tuvieron la libertad suficiente de entender su legado. Música de fuerte inspiración popular, pero también sometida a un exhaustivo proceso de reelaboración y re-significación de sus contenidos, el Nuevo Tango es un género netamente urbano¹⁰ —en esto respeta la tradición del tango rioplatense— que se halla sometido a un proceso de abstracción en el que participan elementos y recursos compositivos de la música occidental, a la que aún hoy llamamos habitualmente música clásica. Esta apertura de Piazzolla a las corrientes estéticas tanto modernistas como así también de postguerra, y su actitud renovadora frente a la música

¹⁰ Es significativa la expresión de Piazzolla: “Esta es la nueva música de Buenos Aires, el Nuevo Tango”, tal como se puede apreciar en la grabación de su concierto en vivo en New York, el 6 de septiembre de 1987, registro que dio origen al disco *Astor Piazzolla: The Central Park Concert*, (Chesky JD 107. EEUU, 1994) que contó con la interpretación del bandoneonista junto a su segundo Quinteto.

en general lo llevó a autodefinirse como un “vanguardista”, y a relacionarse e integrar en sus agrupaciones a artista muy dotados, muchos de ellos formados académicamente – como también sucedió con él mismo-, y a otros pertenecientes al mundo del jazz¹¹, enriqueciendo constantemente sus creaciones con sonoridades y recursos nuevos, incluyendo instrumentos no-acústicos, como es el caso de la guitarra eléctrica que tempranamente formó parte esencial -junto al bandoneón, violín, piano y contrabajo- de su Quinteto, su formación más estable y duradera.

El ámbito bonaerense fue especialmente adverso para Piazzolla, que vio cómo a lo largo de su carrera crecía su reconocimiento internacional, supliendo muchas veces las carencias de poder desarrollarse en su tierra natal. Y es aquí donde intervienen otros músicos y artistas rioplatenses, sean amigos o admiradores, de los cuales pretende dar cuenta este trabajo. Dos de ellos han sido especialmente importantes: Horacio Ferrer desde la literatura y las instituciones acompañó a Piazzolla a lo largo de su vida, y más allá de ella, respaldando en todo momento esta línea de creación. Su imprescindible *Libro del tango. Arte popular de Buenos Aires* es el punto de partida para el estudio de esta vanguardia. Por su parte, el violonchelista José Bragato es otra de las figuras clave por su implicancia en la difusión de su música, especialmente en el ámbito académico. Las cuantiosas transcripciones que hizo de su obra permiten que este repertorio llegue a las agrupaciones más tradicionales de la música culta de cámara como el cuarteto y la orquesta de cuerdas, consolidando esa trayectoria tan particular de Piazzolla como músico popular que creció ampliando su formación académica sin descuidar sus raíces. El trabajo de Bragato fue reconocido por el bandoneonista, incluyéndolo siempre que podía en sus formaciones, manteniendo una relación profesional y de amistad que se alimentó durante décadas.

Los otros protagonistas de esta tesis doctoral son aquellos músicos que apostaron por la renovación del género. Muchos de ellos convocados por Piazzolla para sus múltiples agrupaciones, o citados por Ferrer en su *Libro del tango*, permitirán arrojar luz sobre las diferentes transformaciones que el Nuevo Tango ha experimentado desde entonces. Las obras que han dedicado a la renovación del género, y los arreglos plasmados en una amplia discografía generada durante las décadas de los 60 y 70, dan muestra de las diferentes maneras en que cada uno de ellos aborda su creación e interpretación desde

¹¹ Destacan sus colaboraciones con el saxofonista Gerry Mulligan en la década del setenta y con el vibrafonista Gary Barton en los ochenta, además de sus intentos de fusionar el tango con el jazz.

una perspectiva postmoderna, reelaborando y reinterpretando, algunas veces el legado de Piazzolla, y otras influyendo directamente sobre la tradición, pero siempre con una visión inclusiva, y muchas veces transgresora.

Dada la especificidad de esta tesis doctoral es bueno aclarar que las corrientes conservadoras perduran hoy en día de la mano de artistas muy notables. Claro ejemplo de esto es la obra de Horacio Salgán, que si bien podemos considerarla de un altísimo nivel artístico y de un grado de elaboración y estilización que la acerca a la música culta, su intención nunca fue de ruptura estilística. Sonia Ursini, en su libro *Horacio Salgán. La supervivencia de un artista en el tiempo* nos muestra la postura que adopta el músico al respecto, incluyendo valiosos testimonios del artista, quien se expresa de esta manera:

Siempre quise lograr una línea musical en materia de tango y mantenerla firme. Me baso, ante todo, en un gran respeto por la esencia del tango. Nunca quise inventar nada novedoso, sino solamente vestir al tango de un ropaje más moderno¹².

Estas palabras, con un fuerte contenido de justificación estilística, ponen en evidencia su necesidad –y también la de muchos otros artistas del género- de reafirmar una ideología basada en la pertenencia a un grupo determinado. Esta postura, que a mi entender resulta un tanto forzada hoy en día, refleja las estructuras inamovibles que para muchos de ellos formaron, y forman actualmente parte esencial del tango, y que tantas veces encontramos reflejadas en la música misma.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

-Sobre la bibliografía

Llevar adelante una investigación acerca del Nuevo Tango rioplatense en su faceta instrumental y de concierto, no implica solamente considerar la importancia de Ástor Piazzolla como su creador, sino poder seguir la evolución que ha tenido esta música en manos de otros artistas asociados a la vanguardia a lo largo de las últimas décadas del siglo XX.

La atención que ha recibido Piazzolla por parte de la musicología contemporánea –y que se traduce en un importante corpus de escritos dedicados a su vida y obra-, contrasta

¹² Ursini, Sonia: *Horacio Salgán. La supervivencia de un artista en el tiempo*. Ed. Corregidor. Buenos Aires, 1993. p.48.

significativamente con la que han tenido aquellos músicos que lo secundaron, compositores e intérpretes de importante reconocimiento nacional –e internacional- por sus trayectorias en la música popular y en el tango en particular. Tal es el caso de los pianistas Atilio Stampone, Osvaldo Berlingieri, el uruguayo Manuel Guardia, o los bandoneonistas Rodolfo Mederos y Daniel Binelli, de los que solo se cuenta con testimonios de entrevistas, artículos periodísticos o alguna biografía personal, llevadas a cabo por admiradores o amigos.

Ya en la década de los 80, y coincidentemente con el auge en la difusión de este Nuevo Tango a partir de una mayor apertura democrática, hubo también una ampliación y modernización de los estudios musicológicos que valoraron aspectos de la investigación antes descuidados, diferenciándose así de aquella escrita en épocas anteriores. También el creciente interés que ha despertado el estudio de las músicas populares urbanas en diversos puntos del planeta -entre las que se encuentra el tango rioplatense-, favoreció que musicólogos de distintas latitudes hicieran sus propias y renovadas aportaciones.

Tradicionalmente, y a lo largo de casi todo el siglo XX, la tarea de contar lo que aconteció con el tango estuvo generalmente en manos de historiadores o amantes del género, condicionando la manera en que estos textos se redactaron. Omar García Brunelli, en su artículo “Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile” propone una categorización de la bibliografía del género diferenciándola según sus contenidos en cuatro grandes grupos, a saber: *trabajos no musicológicos, de base, musicológicos y manuales de enseñanza*. Aclara García Brunelli que al primer grupo pertenece la mayoría de los escritos existentes, advirtiendo que “entre la profusión de historias del tango no contamos con ninguna que realice un estudio musical completo”. Y agrega citando a otros autores: “Aunque la edición de libros sobre el género se cuenta por cientos (Marchini 2008:53), no existen estudios musicológicos integrales”¹³.

Esta bibliografía se compone de libros escritos de muy diferentes maneras, muchas veces propensos a la enumeración de gran cantidad de datos, sin la debida citación de las fuentes, contextualización y asociación con otras áreas de estudio, tal y como exige actualmente el protocolo aplicado en el campo musicológico. Libros tales, como *El*

¹³ García Brunelli, Omar: “Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile”. En *El oído pensante* 3 (2). Portal de publicaciones científicas y técnicas. [<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>. Consultado, 4-2-2017].

*tango de Villoldo a Piazzolla y después*¹⁴, publicado en 1975 y reeditado en una versión revisada en 1999, dan muestra de ello. Pretender sintetizar más de un siglo de historia en ciento noventa páginas no es fácil, sino es imposible. Su autor, Oscar del Priore, al igual que Horacio Ferrer, están considerados como las grandes personalidades de la difusión del género. Del Priore es miembro fundador de la Academia Nacional del Tango, rector y docente de la Universidad del Tango.

Por su parte Horacio Ferrer fue el letrista de muchas de las obras cantadas de Piazzolla, y quién lo acompañó, respaldando sus proyectos. Fue además el presidente de la Academia Nacional del Tango hasta finales de 2014, momento de su fallecimiento. Su *Libro del tango. Arte popular de Buenos Aires*¹⁵, publicado en el año 1980, consta de tres tomos de los cuales el primero es una crónica dividida en nueve épocas, que abarca desde 1850 a 1980, mientras que los otros dos tomos son un diccionario de autores y palabras relacionadas al género. Con más de dos mil páginas, este “libro del tango” es un texto de obligada consulta, y uno de los puntos de partida para esta investigación. Escrito en un lenguaje más poético que musicológico -muchas veces cercano a lo anecdótico-, resulta una fuente de información imprescindible, al haber sido Ferrer uno de los protagonistas de esta vanguardia.

Otra colección bibliográfica importante de este período “pre-piazzolleano” es *La historia del tango*¹⁶, publicada por la editorial Corregidor entre los años 1976 y 1994, con el agregado de dos trabajos más en el año 2011. Consta en total de veintinueve pequeños tomos y cuenta con más de 150 colaboradores. Las temáticas que aborda son de diversa índole e incluye ensayos sobre los diferentes períodos históricos, biografías de compositores, intérpretes y subgéneros compositivos, entre otros.

Esta bibliografía, que desde la perspectiva actual resulta ya un tanto anticuada, aporta como bien dije, una valiosa información sin la cual sería muy difícil, si no imposible, volver sobre los pasos de más de un siglo de historia. También, la forma en que muchas veces fue redactada, nos da una clara visión de la idiosincrasia de los cronistas amantes del tango tradicional y de cómo abordaron –y aún abordan hoy- esta temática, no ajenos a lo anecdótico y proclives a la subjetividad.

¹⁴ Del Priore, Oscar: *El tango de Villoldo a Piazzolla y después*. Ed. Manantial, Buenos Aires, 1999.

¹⁵ Ferrer, Horacio: *El libro del tango. Arte popular de Buenos Aires*. Vols I, II y III. Ed. Antonio Tersol. Barcelona, 1980. Existen ediciones previas: la primera de 1970, Ed. Ossorio; y otras de 1973 y 1977 de la Editorial Galema, todas ellas en un solo tomo. La publicación de 1980 fue revisada y ampliada.

¹⁶ *La historia del tango*. Diecinueve tomos y varios autores. Ed. Corregidor. Buenos Aires, 1976- 1994.

Paralelamente a estas “corrientes tradicionalistas” de la literatura del tango, las aportaciones musicológicas de Carlos Vega, con sus *Estudios para los orígenes del tango argentino*¹⁷, el cual incluye “Mesomúsica: Un ensayo sobre la música de todos”, cobran total vigencia y anticipan los trabajos más actuales. Una parte de este libro inconcluso, permaneció inédito durante cuatro décadas hasta su publicación en el año 2007, revisada por el musicólogo uruguayo Coriún Aharonián.

Respecto a la bibliografía de autores uruguayos, los aportes son más escasos, y por ello, cada trabajo adquiere una mayor relevancia. Hablar de la tradición musicológica en Uruguay, es hablar en primer término de Lauro Ayestarán. Amigo de Carlos Vega, compartió con él la exhaustiva rigurosidad en la investigación y la importancia en el tratamiento de las fuentes y el trabajo de campo. Aharonián, alumno y continuador de su obra dirá al respecto:

La intensísima labor de investigación y de teorización que desarrolló en sus escasos 53 años de vida (...) fue uno de los pilares fundamentales en el proceso de toma de conciencia de los rasgos culturales de nuestras sociedades, y permitió delinear un completísimo perfil musicológico del Uruguay. Su tarea de documentación, divulgación y docencia influyó – con el rigor y la fuerza de convicción que caracterizaba todo lo suyo- en el quehacer creativo de sucesivas generaciones de compositores, tanto de música culta como de música popular¹⁸.

En su libro, *Músicas populares del Uruguay*¹⁹, Aharonián reconstruye el mapa musical uruguayo de su maestro haciendo hincapié ya no tanto en el folclore sino actualizándolo y ampliándolo al concepto de mesomúsica propuesto por Vega. Aharonián revisa desde los orígenes hasta nuestros días los diferentes géneros y subgéneros del territorio e incluye aquellos que gozan actualmente de la mayor popularidad: el tango, el candombe, la música del tamboril y la murga. Agrega además, como apéndice, cuatro ensayos de los cuales “Desafíos para un análisis de las vanguardias en la música popular uruguaya”²⁰ resulta de especial significación para este trabajo de investigación.

El libro *La orilla oriental del tango*²¹, del historiador y escritor Juan Carlos Legido ofrece una completa reseña de compositores, intérpretes, asociaciones y lugares del tango en el Uruguay desde sus orígenes hasta 1994 –año de su edición- con el acierto de

¹⁷ Vega, Carlos: *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Ed. Educa. Buenos Aires, 2007.

¹⁸ Aharonián, Coriún: Nota de tapa, en CD *Lauro Ayestarán, un mapa musical del Uruguay*. Ed. Ayuí/Tacuabé. A/M 38 CD.

¹⁹ Aharonián, Coriún: *Músicas populares del Uruguay*. Ed. Tacuabé. Montevideo, 2010.

²⁰ *Ibidem*. pp. 193-207.

²¹ Legido, Juan Carlos: *La orilla oriental del tango*. Ediciones de La Plaza. Montevideo, 1994.

establecer al comienzo de cada capítulo un interesante paralelismo con la situación social del país, y especialmente de la ciudad de Montevideo, centro neurálgico de la actividad artística de la región.

Para las voces relacionadas ya sea con los subgéneros rioplatenses del tango, sus compositores, letristas, como así también para los compositores estudiados y los musicólogos especializados en ellos, resultó un valioso soporte el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*²², como así también el *Diccionario de tango*²³, con su listado de tangos célebres.

En referencia a la figura de Astor Piazzolla, existe al día de hoy una considerable bibliografía centrada especialmente en su vida y obra, de la cual me valgo como punto de partida para este trabajo. Dos libros -publicados con casi diez años de diferencia- destacan por la ardua tarea que implica la reconstrucción biográfica del músico. Recordemos por ejemplo las cuantiosas migraciones que el artista realizara en pro de su reconocimiento profesional, cuando no la cantidad de músicos y lugares con los que estuvo relacionado:

*Le Grand Tango. The Life and Music of Astor Piazzolla*²⁴ de María Susana Azzi y Simon Collier es uno de ellos, editado en el año 2000 y con más de quinientas páginas, recoge un exhaustivo estudio biográfico con prólogo del violonchelista Yo-Yo Ma, además de un primer catálogo de sus grabaciones, fuentes consultadas e índice alfabético de las personas citadas con más de veinte páginas.

*Piazzolla el mal entendido*²⁵ de Diego Fischerman y Abel Gilbert (2009), es también de considerables dimensiones. Si bien se ha estructurado de forma similar al anterior, incluye como novedad un análisis estético exhaustivo de su música a partir de la discografía existente.

Otro libro importante es *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*²⁶, resultado de la compilación que Omar García Brunelli realizó de diversos trabajos musicológicos sobre su música y estética. Editado en el 2008 -según cita Brunelli- buena parte de estos

²² *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Casares Rodicio, E., Fernández de la Cuesta, I. y López-Calo, J. (dirs.). Sociedad General de Autores y Editores. 10 Vols. Madrid, 1999-2002.

²³ *Diccionario de tango*. Coordinado por Zona de Obras. Ed. Sociedad General de Autores. Madrid, 2001.

²⁴ Azzi, María Susana y Collier, Simon: *Le Grand Tango. The Life and Music of Astor Piazzolla*. Ed. Oxford University Press, New York, 2000.

²⁵ Fischerman, Diego y Gilbert, Abel: *Piazzolla el mal entendido*. Ed. Edhasa, Buenos Aires, 2009.

²⁶ García Brunelli, Omar: *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Ed. Gourmet Musical. Buenos Aires, 2008.

trabajos tuvieron su origen en un congreso realizado en el año 2000 en el Centro de Graduados de la City University of New York²⁷ y en las Primeras Jornadas de Investigación Astor Piazzolla realizadas en octubre de 2004, organizadas por la Dirección de Música del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La mayoría de los trabajos compilados en este libro, resultan de especial interés para mi investigación ya que están orientados al análisis musical de su obra, y son los procedimientos analíticos la principal herramienta que utilizo para abordar la música de los compositores de esta vanguardia. A ello debe sumarse la completa discografía de Mitsumara Saito, que me ha permitido conocer los músicos que participaron junto al bandoneonista en presentaciones y conciertos, las fechas y lugares de grabación y las formaciones instrumentales, entre otros.

Si Piazzolla fue el pionero indiscutido del Nuevo Tango, su innovación y constante actualización sigue dándose de la mano de artistas y agrupaciones jóvenes, muchas de ellas formadas en las “diásporas” que pueblan las distintas regiones del planeta, como bien alude Ramón Pelinski en sus libros *El tango nómada* e *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*²⁸. Esas constantes “desterritorializaciones” y “reterritorializaciones” que experimenta el género, dieron por resultado diferentes fusiones fruto de la transculturación. Ambos trabajos, que hacen hincapié en la importancia y actualización del tango, reflejan el dinamismo que rige la producción del artista posmoderno, y que forman parte de la democratización y globalización de la cultura de nuestro tiempo.

También debo mencionar dos libros que han sido citados en la casi totalidad de los trabajos sobre Astor Piazzolla: el que escribió su hija Diana Piazzolla en 1987, titulado simplemente *Ástor*²⁹ y que publicó antes de la muerte de su padre, y *Piazzolla, loco loco loco*³⁰, publicado en 1994 por Oscar López Ruiz, guitarrista de sus agrupaciones instrumentales. Si bien el contenido de este último es básicamente anecdótico, retrata con claridad la personalidad del artista y recoge testimonios de los músicos aquí estudiados.

²⁷ García Brunelli no especifica el nombre de dicho congreso.

²⁸ Pelinski, Ramón: *El tango nómada*. Ed. Corregidor. Buenos Aires, 2000. Pelinski, Ramón: *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Ed. Akal, Madrid, 2000.

²⁹ Piazzolla, Diana: *Astor*. Ed. Emecé, Buenos Aires, 1987.

³⁰ López Ruiz, Oscar: *Piazzolla, loco, loco, loco*. Ed. De la Urraca. Buenos Aires, 1994.

Una excepción y particularidad es el libro que escribió Carlos Kuri -psicoanalista de profesión- en el año 1992 y que llegó a leer en vida su protagonista. *Piazzolla, la música límite*³¹, es un texto de carácter interdisciplinar, que estudia las relaciones entre psicoanálisis y arte, indagando no solo en la estética de su obra sino buscando dilucidar qué de su música ha logrado “incubar pasiones inéditas”³².

En Uruguay, el Centro Cultural Piazzolla publica desde noviembre de 2003 la “revista cultural de tango” *Tanguedia*³³ -tal es como se define-, por iniciativa de un grupo de admiradores del bandoneonista, buscando continuar con ella la crítica musical uruguaya emprendida décadas atrás por el Club de la Guardia Nueva. Asociación que estableció fuertes lazos con Piazzolla en Uruguay y que publicó en los últimos años de la década del cincuenta los cuadernos *Tangueando*, reeditados actualmente por los responsables de *Tanguedia*. Los fascículos hasta ahora publicados de esta revista especializada no incluyen solamente artículos sobre Piazzolla, sino que abordan además la labor de otros músicos asociados al género como es el caso de Eduardo Rovira, de quién ha editado la única biografía existente titulada *Eduardo Rovira, la ultra vanguardia en el tango* (2015).

De reciente factura, es la recopilación de ensayos diversos realizada por Aharonián en Montevideo en 2014. El libro *El tango ayer y hoy*³⁴, publicado por el Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, reúne un conjunto de dieciséis autores que escriben sobre tango atendiendo a sus diferentes manifestaciones en música, danza, literatura o teatro. Circunscriptos al ámbito rioplatense, o abarcando algunas de sus diásporas en Brasil, Colombia, Finlandia o Japón, este trabajo aborda épocas y temáticas muy diversas. Si bien ofrece un amplio espectro de posibilidades de estudio del género, no delimita ninguna línea de investigación que permita tenerlo en especial consideración para esta tesis.

Reseñado esto, que atañe mayormente a la historia del tango tradicional y a Piazzolla, el estado de la cuestión cambia radicalmente por la escasez de trabajos dedicados a los

³¹ Kuri, Carlos: *Piazzolla. La música límite*. Ed. Corregidor. Primera Edición: Buenos Aires, 1992. La consultada para este trabajo es la 3ª edición corregida y aumentada. Ed. Corregidor Buenos Aires, 2008.

³² *Idem*. p.11.

³³ *Tanguedia. Revista Cultural de Tango*. Dir. Ramiro Carámbula. Ed. Centro Cultural Piazzolla. Montevideo, abril de 2007.

³⁴ Aharonián, Coriún (coordinador): *El tango ayer y hoy*. Ed. Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán. Montevideo, 2014.

músicos de esta vanguardia asociada al género, y sobre todo si queremos profundizar en el estudio de sus propuestas musicales.

Entre los pocos trabajos biográficos “no musicológicos” que se cuentan, destaco en lo concerniente a José Bragato, la labor realizada por su hija, la escritora Elsa Bragato, que permite acceder a muchos datos biográficos recopilados por la autora en dos pequeños “libros de familia”. *La vanguardia de entrecasa*³⁵ relata la estrecha amistad que durante más de treinta años unió a su familia con los Piazzolla, como también la gran influencia que tuvo la personalidad del bandoneonista en sus vidas. *Los Bragato en la música*³⁶ cuenta la trayectoria de esta familia de origen friuliano, su emigración a tierras rioplatenses a comienzos del siglo XX y el papel predominante que desempeñó la música en el ámbito familiar.

Otro compositor fundamental para el estudio de la vanguardia en el tango es Eduardo Rovira. Para ello se cuenta con el estudio biográfico citado anteriormente *Eduardo Rovira. La ultra vanguardia en el tango*³⁷, realizado por Beatriz Senra, y editado en Uruguay en 2015 por *Tanguedia*. Con poco más de sesenta páginas, su autora reconstruye la vida del que muchos consideran un “músico olvidado”, y a quien ella define como un desconocido, ya que buena parte de su obra permanece aún inédita.

Por último, Osvaldo Berlingieri ha sido “retratado” por Rafael Flores Montenegro en *Osvaldo Berlingieri. “Yo toco el piano”*³⁸, biografía que recorre los años de carrera, parte de su discografía, y la manera en la que este músico aborda la interpretación del tango desde el piano.

Si consideramos que el estudio de esta vanguardia involucra a decenas de músicos, compositores e intérpretes que durante su vida o en algún momento de ella se comprometieron con la renovación del lenguaje, estas escasas aportaciones bibliográficas son insuficientes para esclarecer las problemáticas que ha planteado desde el mismo momento de su génesis esta música innovadora y muchas veces transgresora.

Esta carencia de información bibliográfica se ve en ciertos aspectos compensada por las publicaciones de entrevistas radiofónicas y periodísticas, vídeos de conciertos o páginas promocionales, que estos artistas -o muchas veces sus admiradores- deciden “colgar en

³⁵ Bragato, Elsa: *La vanguardia de entrecasa*. 1ª ed. Ed. de la autora. Buenos Aires, 2007.

³⁶ Bragato, Elsa: *Los Bragato en la música*. Ed. de la autora. Buenos Aires, 2008.

³⁷ Senra, Beatriz Cristina: *Eduardo Rovira. La ultra vanguardia en el tango*. Ed. Tanguedia. Montevideo, 2015.

³⁸ Flores Montenegro, Rafael: *Osvaldo Berlingieri. “Yo toco el piano”*. Ed. Abrazos. Stuttgart, 2009.

la red” para su difusión. Por ello, la consulta en Internet se convierte en una herramienta imprescindible, y en la protagonista indiscutida de la difusión de información actual. Esto es lo que sucede con la obtención de datos o la escucha de obras de los compositores aquí tratados de quienes sólo pueden encontrarse testimonios sobre su quehacer musical a través de las páginas webs, canales de Youtube u otros recursos semejantes.

- *Sobre el empleo del término “vanguardia”*

Luego de analizar y contrastar los textos disponibles relacionados con el objeto de estudio de esta tesis doctoral, enfrentamos criterios diversos sobre el empleo y la semántica de la palabra “vanguardia”. Este término aplicado al tango puede ser cuestionado, pero en todo caso se opone al criterio tradicionalista y conservador que condicionó la definición del género como tal. Ha sido empleado en exceso y vagamente por los historiadores y críticos musicales para designar cualquier propuesta creativa más o menos renovadora, y citado en la bibliografía y discografía de manera constante y poco clara.

Tanto Azzi como Sierra asocian vanguardia con revolución:

Puede considerarse que el Octeto Buenos Aires (1955) marcó el comienzo del llamado “tango de vanguardia”, o de lo que a Piazzolla le gustaba llamar “la gran revolución del tango” (Azzi-Collier, 2002: 113).

Los dos nombres más representativos dentro de las llamadas corrientes musicales revolucionarias –convencional o inadecuadamente denominadas “vanguardistas”, ya que dicho concepto encierra un carácter mutable en relación al tiempo, y no puede, por lo tanto caracterizar a determinada escuela o tendencia artística- son, sin duda Ástor Piazzolla y Eduardo Rovira (Sierra, 2010: 189).

Encontramos también referencias al término vanguardia en contraportadas de discos de músicos que de una u otra manera se les ha relacionado con ella:

En nuestra música ciudadana, como en otras manifestaciones artísticas, también entró en descrédito un raro “vanguardismo” empeñado en la confusión, que no hace honor al ideal avanzado de introducir nuevas normas estéticas en los cánones clásicos, sin destruir la hondura de la concepción. Cumple manifestar que Mariano Mores, en cambio, acreditó la verdadera modernidad, porque en toda su obra de fantaseo armónico hay un hermoso respeto por la médula auténtica³⁹.

³⁹ Notas de contraportada del LP *Tangocolor. Mariano Mores y su Gran Orquesta. Vol. N°4*. Sello Odeon 6866. Argentina, (s/f).

Si nos ajustamos a los estudios sobre las vanguardias históricas centroeuropeas y latinoamericanas, este vocablo incluye un fuerte componente ideológico, que establece una diferenciación respecto a los términos modernidad o renovación a secas, disgregaciones que pueden condicionar de manera sutil la catalogación del repertorio. Trabajos como los de Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, o de Omar Corrado, *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*, permiten reflexionar respecto a las diferencias conceptuales de ambos términos. Corrado considera como “variable fundamental” entre modernidad y vanguardia, “el acento acordado a los modos de acción pública y de recepción o bien al grado de ruptura observada en el lenguaje como instancia autónoma”, y agrega:

Asumimos aquí que una diferencia sustancial entre modernidad y vanguardia radica en el carácter relativamente más orgánico y gradual de los cambios que propone la primera con respecto al pasado, y en la intención más iconoclasta, cismática y radical de la segunda frente a la historia y las instituciones (Corrado, 2010: 12).

Por su parte, Schwartz diferencia las tendencias y contenidos de revistas latinoamericanas dedicadas en las primeras décadas del siglo XX a las nuevas expresiones artísticas y literarias, diciendo:

[...] es fácil encontrar revistas que se proponen promover la renovación de las artes, los nuevos valores, la importación de la “nueva sensibilidad”, el combate contra los valores del pasado y el *statu quo* impuesto por las academias. Este es el caso de *Klaxon* en Sao Paulo, de *Proa* (1ª época) y *Martín Fierro* (2ª época) en Buenos Aires, *revista de avance* en La Habana y *válvula* en Caracas, todas ellas representativas de una estética vanguardista más radical.

Otras revistas están más comprometidas con los procesos de modernidad que con la vanguardia propiamente dicha. Obedecen a la división hecha por Beatriz Sarlo entre “revistas de modernización” y “revistas de ruptura”, al comparar *Proa* con *Martín Fierro...* (Schwartz, 2002: 44-45)

La aplicación de ambos términos a la música estudiada y a sus creadores implicaría diferenciarlos unos de otros de acuerdo con la forma en que cada uno encara la composición, el pensamiento que la respalda y la manera en que esto se plasma en el lenguaje musical utilizado en cada obra. Por lo tanto, estas disgregaciones conceptuales ofrecen un posible marco teórico de discernimiento, e invitan a reflexionar acerca de esta música poco convencional y con fuertes dosis de experimentación.

-Sobre los registros sonoros, audiovisuales y partituras

Evaluación de un repertorio heterogéneo

Contrastar la escasa bibliografía dedicada a la vanguardia del tango con la amplia discografía que estos músicos innovadores nos han legado durante el período estudiado, plantea dudas respecto a qué parámetros se han utilizado hasta el momento para considerar, clasificar y calificar esta producción. Desde su génesis, el tango se consolidó como manifestación musical tradicional a partir de un repertorio canónico que se mantuvo prácticamente invariable en su forma -heredada de la contradanza centroeuropea- y con constantes rítmicas, melódicas y armónicas que lo definieron como tal. La vanguardia incidió en esta tradición de diferentes maneras: ya sea creando nuevas formas que escapan al canon, o proponiendo la resignificación de su lenguaje musical, aunque en apariencia conservara su forma tradicional.

Otra de las problemáticas a considerar en la evaluación de este repertorio innovador, es el papel predominante que ha jugado el arreglo en el tango, y que en el caso de esta vanguardia generó la libre interpretación del repertorio tradicional –y también de propia autoría-, abriendo un abanico de posibilidades que dejó de lado los códigos estereotipados. Piazzolla, muy cuestionado por un público que buscaba escuchar siempre las mismas fórmulas, y por músicos que solo obraban en función de ello, fue el ejemplo a seguir para estos defensores de la vanguardia. Su producción contempló un espectro diverso que supo plasmar a través de elaborados arreglos. Tangos como *Adiós Nonino* ó *Prepárense* –que fueron editados en sus versiones simplificadas- se ajustan en cuanto a su forma bitemática al canon, a la par que innovan por su contenido armónico, y su tratamiento rítmico, melódico y tímbrico. Otros, en cambio, como sus *Estaciones porteñas*, de las que el autor publicó arreglos muy diferentes⁴⁰, hacen pensar si pueden o no considerarse tangos. De no ser así, ¿qué nombre podría asignárseles?

Identificándose con las propuestas de Piazzolla, muchos de los compositores de la vanguardia han incluido música en su producción tanguera que no responde al canon, o han construido ciclos de mayor envergadura a partir de ellos, como es el caso de

⁴⁰ Los arreglos de las *Estaciones porteñas* para quinteto -publicados por las editoriales Melos y Tonos-, poseen radicales diferencias con las versiones para piano solo que Piazzolla realizó de acuerdo con los tangos tradicionales. Con una escritura pianística sencilla para ambas manos, estas partituras son versiones muy simplificadas que se limitan a exponer –a modo de un estándar de jazz- las ideas temáticas básicas, sin las repeticiones, variaciones o desarrollos cadenciales incluidos en su versión para quinteto.

Eduardo Rovira con su suite de ballet *Tango Buenos Aires Op. 4* o Atilio Stampone con su *Concertango*.

Los pocos escritos existentes hasta el momento no se detienen a considerar en su conjunto este repertorio *crossover*, ni tampoco la musicología académica, que consideró hasta no hace mucho tiempo a este género rioplatense –y a las expresiones populares urbanas- ajenos a su campo de estudio.

Tratamiento de las fuentes: registros sonoros y partituras.

La poca comercialización que esta música ha tenido a través de la partitura como soporte escrito para su difusión, hizo que deba recurrir al registro sonoro como eje principal de la investigación. Como bien hace referencia Omar García Brunelli, la discografía es una “herramienta indispensable en la investigación sobre música popular urbana”⁴¹, y a ella me remito para el análisis de las obras y el estilo de sus creadores. Existe una amplia discografía editada durante las décadas de los 60 y 70 del pasado siglo en soportes de discos de vinilo -algunos de ellos reeditados en formato CD-, que son imprescindibles como testimonio musical del período estudiado y del recorrido creativo de cada compositor. Su importancia está estrechamente relacionada con la dinámica de creación e interpretación del tango, en la que el arreglo juega un papel determinante en el producto final presentado, ya sea ante un público o en una grabación. Esto implica que cada versión que se ofrece de un mismo tango sea sustancialmente diferente, pudiendo cada interprete re-crear la obra según sus gustos y preferencias.

Por tradición, esta dinámica de interpretación, basada en el arreglo no editado como versión definitiva de una composición, hace que el registro sonoro sea el único testimonio disponible, permitiendo acceder y estudiar de forma comparada las diferentes maneras en que una misma composición musical ha sido abordada, el sello personal que cada músico le imprime y el momento histórico en que se produce.

En cuanto a la accesibilidad discográfica, existen muy pocos registros sonoros disponibles en las fonotecas públicas, y por lo tanto buena parte de ella la he adquirido de forma particular. También en forma parcial se la puede escuchar a través de Internet, como así también la visualización de vídeos de colecciones particulares, alguno de los

⁴¹ García Brunelli, Omar: *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Ed. Gourmet Musical. Buenos Aires, 2008. p. 11.

cuales cito en este trabajo, y a los que sería prácticamente imposible acceder de otra manera.

A todo lo anterior agrego que he aprovechado al máximo las contadas ediciones en partitura disponibles, comercializadas en las tres últimas décadas a partir de la gran difusión de la música de Ástor Piazzolla.

En cuanto a la consulta en bibliotecas y archivos, se ha acudido a las siguientes instituciones:

- ESPAÑA: Biblioteca Nacional de España (BNE), Madrid.

 Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Madrid.

 Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid.

 Biblioteca de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), Madrid.
- URUGUAY: Biblioteca Nacional de Uruguay. Montevideo.

 Escuela Universitaria de Música de Montevideo (EUM).
- ARGENTINA: Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”, Buenos Aires.

 Academia Nacional del Tango de la República Argentina, Buenos Aires.

 Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Buenos Aires.

PROBLEMAS DE INVESTIGACIÓN

El estudio de la bibliografía existente, ya sea del tango en general, como de esta vanguardia y de Piazzolla en particular, plantea interrogantes respecto al tratamiento semejante o igual que han recibido muchos de los músicos que adhirieron a ella. Si bien el Nuevo Tango se encuentra en su origen ligado a la figura de Piazzolla, el aporte de ellos ha sido –y es- fundamental para entender las posibles opciones de creación que la música rioplatense ha experimentado desde entonces en las últimas décadas.

La carrera profesional de Piazzolla implicó a lo largo de su vida a un gran número de músicos participantes de sus múltiples proyectos y agrupaciones, lo cual hizo necesario

establecer prioridades para una selección y posterior estudio de su implicancia en esta vanguardia.

La información segmentada que ofrecen artículos periodísticos ha dificultado la elaboración de un perfil musical que responda la más claramente posible a la asociación de estos músicos con Piazzolla y la vanguardia, cuando muchos de ellos tuvieron una dilatada carrera musical que se desarrolló antes, durante y después del período estudiado, y con propuestas musicales diversas.

Otro problema de investigación lo planteó el difícil acceso a una abundante discografía que ha sido poco comercializada, y que carece muchas veces de datos básicos como ser su fecha de registro o lugar de realización, y en algunos casos la insuficiente información respecto a los músicos participantes.

La llamada vanguardia del género no ha sido tratada, a mi criterio, con la suficiente exhaustividad que permita arrojar conclusiones acerca de la heterogénea producción de los músicos asociados a ella y de los posibles caminos emprendidos en un inevitable proceso de transformación que involucró también a otras manifestaciones musicales como el jazz o la música académica, con las cuales se hallaba en constante diálogo.

Las inevitables preguntas que surgen a partir de este estudio son: ¿Es suficiente el término vanguardia para definir a toda esta producción, y a los compositores asociados a ella? ¿Qué sucedió con el tango a partir de la década del 60, cuando este grupo de músicos optó por incidir en la tradición con propuestas innovadoras? ¿Cómo designamos y dónde ubicamos aquellas obras que escapan al canon? ¿Qué presupuestos musicológicos podemos esgrimir para incluirlas dentro de la historia del género, o en su defecto, dentro de la historia de la música rioplatense y latinoamericana, y no dejarlas, como hasta ahora, excluidas y sin un nombre que las defina?

OBJETIVOS

Una vez expuesto el estado de la cuestión y los problemas de investigación, relaciono los objetivos que pretende alcanzar este trabajo de tesis.

1. Analizar la producción musical de los compositores asociados a la vanguardia del tango, a partir de las características intrínsecas que definieron el Nuevo Tango de Ástor Piazzolla.

2. Conocer y valorar los testimonios de estos artistas.
3. Revisar, y redefinir si es necesario, sus diferentes propuestas musicales.
4. Dilucidar los procesos de transformación que experimentó el Nuevo Tango, al ser reinterpretado y enriquecido de diferentes maneras.
5. Valorar los aspectos de recepción de esta música en su contexto histórico.
6. Evaluar su incidencia en la composición e interpretación de las siguientes generaciones.

MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS

Cada objeto de estudio, dadas sus características particulares, requiere de la aplicación de diferentes métodos y procedimientos para su abordaje, las cuales deben ser acordes con las dificultades que plantea su investigación. Es esto lo que sucede con el estudio y análisis de las músicas populares urbanas, cuyo funcionamiento y dinámica merecen un tratamiento adecuado a sus características. Un ejemplo de ello lo representa la poca disponibilidad de partituras editadas, cuando no la ausencia de las mismas. Si bien el caso de Piazzolla ya es una excepción por la gran aceptación y divulgación que ha tenido su música, no es esto lo que sucede en buena medida con el Nuevo Tango, composiciones muchas de ellas que no han seguido un circuito comercial o que no han tenido la suficiente promoción discográfica previa para crear la necesidad de consumo y convertirse así en un producto de mercado que compense económicamente su edición. La difusión del tango rioplatense contó con el respaldo editorial desde las primeras décadas del siglo XX y cuando su popularidad había logrado su punto más alto, y el Nuevo Tango, al igual que entonces, se rige prácticamente por las mismas leyes.

- *Revisión y crítica bibliográfica*

Respecto a la bibliografía, su revisión y crítica han ocupado un sitio predominante para valorar de qué manera, y con qué exhaustividad ha sido tratado este objeto de estudio. El estado de la cuestión antes expuesto plantea importantes interrogantes en cuanto al tratamiento y valoración de la vanguardia en muchos de estos trabajos, insuficientes para abarcar las amplias y variadas propuestas de estos músicos. Exceptuando los aportes de Horacio Ferrer con su *Libro del tango. Arte popular de Buenos Aires* y los dedicados a la vida y obra de Piazzolla, no existen libros específicos relacionados con

mi objeto de estudio, más que los pequeños escritos biográficos de cuatro de estos músicos: Mores, Bragato, Rovira y Berlingieri. El resto de la información, en muchos casos fragmentada, la he ido obteniendo a partir de publicaciones periódicas, entrevistas o videos promocionales de estos artistas con un importante recorrido en la música popular rioplatense, ya sea en el tango o en otros géneros.

A su vez, esta búsqueda bibliográfica ha sido enriquecida con la labor calificada dentro de los procedimientos de trabajo de campo. En tanto ha sido necesario acudir a entrevistas personales o por medios electrónicos a músicos o personas relacionadas con mi objeto de estudio, que son los protagonistas de esta investigación. Llevadas a cabo de manera más o menos formal –según la situación me lo permitiera-, esta información ha servido para completar o corroborar la aportada por otras fuentes.

Se ha subrayado y se subraya aún más la necesidad de herramientas de investigación vinculadas a Internet, esa gran ventana al mundo actual. Con la llegada de esta tecnología, el acceso a la información ha cambiado radicalmente, y para el objeto de estudio en cuestión, donde el territorio muchas veces excede el lugar geográfico, es la única manera de ir a la búsqueda de acontecimientos tales como la movilidad profesional de los músicos, cuando no la disponibilidad de material bibliográfico, partituras y registros sonoros, entre otros, agilizándola notablemente.

- Análisis musical

La difusión y recepción del tango rioplatense se ha regido siempre por la dinámica del arreglo para su interpretación final y su concreción en el registro sonoro. Debido a ello, el valor de la partitura editada es muchas veces relativo -semejante a lo que sucede con un estándar de jazz-, susceptible de ser transformado en mayor o menor medida según el gusto del intérprete. Por lo tanto, el análisis musical lo he aplicado al resultado final recogido en las grabaciones, contrastándolo, siempre que ha sido posible con el seguimiento de la partitura.

El análisis lo he orientado a contemplar los aspectos más sobresalientes de cada interpretación, para luego ahondar en la comprensión de los mismos, los cuales varían según el autor –si es el intérprete de su propia obra o si está recreando una ajena-, las características intrínsecas de cada una –aspectos formales, rítmicos, melódicos y armónicos-, su contextualización –momento o época de creación, aspectos de recepción-, y sus características estilísticas.

No creí oportuno ajustarme a un mismo patrón de análisis ni a una metodología específica, ya que estos compositores son muy diferentes entre sí, y también son muy diferentes las maneras en que cada uno recrea esta música. En este proceso de reelaboración a través del arreglo, confluye muchas veces una diversidad de elementos dispares procedentes de diferentes prácticas musicales, culturas y épocas, que en manos de estos compositores-intérpretes de la vanguardia crearon lenguajes nuevos.

SÍNTESIS DE LOS CONTENIDOS

El trabajo de investigación que presento está estructurado en las siguientes secciones:

- Introducción. Dedicada fundamentalmente a contextualizar el Nuevo Tango y definir el objeto de estudio; se plantea el estado de la cuestión, problemas de la investigación, los objetivos propuestos, y los métodos y procedimientos empleados para el tratamiento de las fuentes disponibles.

Desarrollo a continuación tres capítulos:

- El primero está centrado en la importancia de Piazzolla como generador de esta vanguardia en el tango y los vínculos que estableció con diferentes personalidades de la vida cultural rioplatense.
- El segundo capítulo lo dedico al estudio de los compositores de esta vanguardia. Tomando como punto de partida el *Libro del tango* de Horacio Ferrer, analizo la producción de cada uno de ellos a través de su legado escrito y discográfico para evaluar todas aquellas diferenciaciones estilísticas de composición e interpretación, que permitan discernir dentro de esta corriente renovadora, quienes utilizaron además –y al igual que Piazzolla- elementos que puedan considerarse de vanguardia en su música.
- El tercer capítulo lo centro en el tango de concierto –y los subgéneros tango de cámara y tango sinfónico-, una de las consecuencias inevitables de esta vanguardia, y los no menos importantes aspectos de su recepción, tanto en el ámbito de la música culta, la popular, y en el de la musicología académica.

Tras las conclusiones generales incluyo la bibliografía y discografía empleadas. Consideré oportuno, además, incluir un índice de ejemplos musicales, de figuras, y

acompañar esta tesis doctoral con una guía sonora que permita constatar el análisis musical que realizo.

CAPÍTULO I

ÁSTOR PIAZZOLLA Y LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS RIOPLATENSES

CAPÍTULO I

ÁSTOR PIAZZOLLA Y LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS RIOPLATENSES

1.1. Ástor Piazzolla y Alberto Ginastera

El recorrido de Ástor Piazzolla, desde su formación musical hasta encontrar su madurez compositiva, ha compartido rasgos comunes con los artistas latinoamericanos adheridos a las vanguardias de principios del siglo XX. Aunque sin pertenecer a una familia acomodada, desde su infancia su personalidad musical se forjó a partir de un cúmulo de experiencias de viajes, residencias más o menos largas de una familia de emigrantes en busca de un lugar mejor donde vivir. Esto se tradujo, para el joven músico, en un variado interés por manifestaciones artísticas diversas que luego conformarán el lenguaje musical de sus obras⁴².

Al igual que sucedió con los jóvenes creadores americanos, en un continente que por tradición –y por necesidad- siempre miró a Europa, su experiencia parisina se impuso como requisito ineludible en su formación como artista. Es así como la mayoría de los integrantes de las vanguardias poéticas y pictóricas latinoamericanas conformaron su personalidad creadora, partiendo hacia la “Ciudad Luz”, ansiada meca de todas las utopías modernas, y donde estos artistas también –y paradójicamente- lograron reencontrarse con el valor único de la tierra que les vio nacer: la tradición indígena y colonial del continente americano y la riqueza de su naturaleza se imponían desde la lejanía como un nuevo valor de identidad, admiradas por el europeo desde su culto a lo exótico.

Poetas como el argentino Jorge Luis Borges, el chileno Vicente Huidobro, el brasileño José Oswald de Andrade o el mexicano Manuel Maples Arce, y pintores como la brasilera Tarsila do Amaral, los cubanos Wilfredo Lam y Amelia Peláez, o los muralistas mexicanos Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, por citar solo unos pocos, impulsaron la renovación del lenguaje creativo latinoamericano, encabezando una diversidad de movimientos estéticos como el Ultraísmo, el Estridentismo o el Creacionismo en literatura, y cuyos postulados sentaron las bases en la búsqueda de una identidad americana que se alejaría generación tras generación, y a lo largo del siglo XX, del referente centroeuropeo. Jorge Schwartz, en su libro sobre las vanguardias

⁴² Exhaustivos trabajos sobre las diversas influencias que Piazzolla recibe durante su juventud y formación musical pueden constatararse una y otra vez en los estudios biográficos y de su obra, incluidos en la bibliografía de esta tesis.

literarias latinoamericanas, explica ese proceso de paulatina independencia, a partir del principio de libertad creadora, diciendo:

Siento que el punto básico a considerar en esa cuestión del “transplante” de corrientes estéticas está en saber, de hecho, *qué* significó para el arte latinoamericano esa operación de renovado contacto con la cultura europea durante el primer cuarto del siglo XX. [...].

Nosotros no inventamos la teoría de la autonomía del arte, es verdad, pero pudimos trabajar su presupuesto general más fecundo: el principio de la libertad, tanto en la dimensión constructiva cuanto en la expresiva.

La libertad estética constituye el *a priori* de todas las vanguardias literarias. El sentido de la libertad propicia, por un lado, la disposición para actuar lúdicamente en el momento de crear formas o de combinarlas; y por otro lado, amplía el territorio subjetivo, tanto en su conquista de un más alto grado de conciencia crítica (piedra de toque de la modernidad), cuanto en la dirección, sólo aparentemente contraria, de abrir la escritura a las pulsiones afectivas que los patrones dominantes suelen censurar.

Dar forma libremente, pensar libremente, expresar libremente. Éste es el legado verdaderamente radical del “espíritu nuevo” que las vanguardias latinoamericanas transmitieron a sus respectivos contextos nacionales (Schwartz, 2002: 24-25).

El pensamiento de vanguardia –instaurado ya a principios de siglo en Europa por el manifiesto futurista publicado por F. T. Marinetti en el periódico *Le Figaro* en 1909- tuvo especial empuje entre los artistas plásticos, escritores y músicos académicos, que cuestionaron la rigidez del canon, luego de haberse formado en él. La música no fue indiferente a ello: Arnold Schoenberg y la segunda escuela de Viena, Béla Bartók, y especialmente Ígor Stravinsky fueron los grandes renovadores del lenguaje musical occidental, abriéndose paso muchas veces entre la incompreensión de sus pares.

En Argentina, este concepto de vanguardia definió también una parte de la heterogénea vida cultural de su capital ya desde la década del veinte, siempre pendiente de todo aquello que acontecía en Europa, y especialmente en París como centro neurálgico de la creación artística occidental. Específicamente en el ámbito de la música culta, la andadura del Grupo Renovación (1929-1944) y de compositores como Juan Carlos Paz y Juan José Castro, las programaciones de conciertos emprendidas por asociaciones culturales tales como Amigos del Arte, o desde el mismo directorio del Teatro Colón - respaldados por las clases altas de la oligarquía porteña culta, y en especial con la mediaciones de Victoria Ocampo y la influyente revista *Sur*-, instauraron un espacio de

creación y recepción de la “nueva música”, paradigmáticamente simbolizada con la visita al país en el año 1936 del compositor ruso Ígor Stravinsky.

Una vanguardia que continuará manifestándose en las décadas siguientes a pesar, muchas veces, de las adversas condiciones sociopolíticas, y que se plasmará en la labor de la Agrupación Nueva Música en la década del cincuenta -fundada por Juan Carlos Paz-, las creaciones electroacústicas de Francisco Kröpfl o la aglutinante labor del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) presidido por Alberto Ginastera en la década del sesenta.

Maestro de Piazzolla en los primeros años de la década del 40, y tal vez la figura musical más relevante del siglo XX en Argentina, Alberto Ginastera adhirió en diferentes épocas a las nuevas propuestas llegadas desde Europa, técnicas compositivas de vanguardia que en su obra siempre estarán al servicio de “lo nacional”, y en la búsqueda personal de una identidad americana. Es así como su lenguaje se irá abstrayendo poco a poco desde un primer nacionalismo denominado por entonces “objetivo” -herencia romántica del siglo XIX- a otro “subjetivo”, para desembocar finalmente en lo que llamó neo-expresionismo. El extenso y completo artículo que la musicóloga Pola Suárez Urtubey dedica al compositor para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* ofrece una clara visión de su pensamiento musical⁴³.

En el apartado II, del citado artículo titulado “Tres estilos y un solo pensamiento esencial”, la historiadora reconstruye con palabras del compositor el recorrido estilístico de su obra:

Ginastera reconocía fácilmente que las creaciones de su período de estudiante reflejaban el ambiente musical con el cuál él convivía. Es decir, el espíritu argentinista de Williams, López Buchardo y Julián Aguirre, por una parte; por otra el formado por compositores que utilizaban técnicas más avanzadas, como Juan José Castro o Juan Carlos Paz. [...] El autor sintió la necesidad de expresarse “en términos de hombre argentino y al mismo tiempo de hombre de las pampas” (Suárez Urtubey, 1999: 630).

⁴³ Suárez Urtubey, Pola: “Ginastera, Alberto”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Casares Rodicio, E., Fernández de la Cuesta, I. y López-Calo, J. (dirs.). Vol. 5, Ed. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999, pp. 625-642.

Es en este primer nacionalismo objetivo, donde Ginastera buscó elaborar la música autóctona aportándole una mayor complejidad armónica, “su lenguaje adquiriría un mayor interés al usar simultáneamente distintas tonalidades”, y donde se dejará notar la influencia de *La consagración de la primavera* en sus ballets *Panambí* de 1937 y *Estancia* de 1941. Respecto a la segunda etapa creadora del compositor escribió Suárez Uturbey:

La *Pampeana n°1* marca la finalización de este período y es a la vez la primera obra con la que inició la segunda etapa. Para Ginastera, esta obra para violín y piano es como un pivote en el que se manifiestan materiales pertenecientes a las dos épocas. En el *Primer cuarteto de cuerdas*, la *Sonata n°1* para piano, las *Variaciones concertantes* y las *Pampeanas n° 2 y 3*, ese carácter argentino comienza a adquirir una nueva apariencia y el lenguaje musical inicia su evolución hacia la dodecafonía. Éste sería el estadio que el compositor llama de “nacionalismo subjetivo”. Los elementos folclóricos se convierten en estructuras más profundas, lo que le permite ir logrando un sincretismo cada vez mayor entre esos elementos que provienen de la música nativa y los recursos base de la gran tradición culta occidental (*Op. cit:* 630).

Y respecto al último período de creación del compositor, concluirá:

La tercera etapa es denominada neo-expresionista por el propio Ginastera, quién situó su punto de partida en torno al *Segundo cuarteto de cuerdas* (1958) para consolidarse en los conciertos, el quinteto, la *Cantata para América mágica*, [las óperas] *Bomarzo* y *Don Rodrigo*. Ginastera interpreta que “el material se hace aquí más trascendente mientras el lenguaje musical adquiere mayor poder de síntesis al volcarse abiertamente hacia el serialismo (*Op. cit:* 630).

A su vez, y más allá de estas diferentes etapas, “el compositor reconoció por lo menos tres constantes fundamentales en su obra: “la exaltación del lirismo”, “ese ritmo que emana de las danzas masculinas folclóricas” y “un clima expresionista, casi mágico”, constantes que darán unidad estilística a toda su obra.

Piazzolla fue su discípulo, y esto se traduce en una manera de entender el hecho creativo: el dominio de la técnica lo lograrán ambos compositores a través del conocimiento de siglos de música europea, técnicas que serán luego aplicadas a la recreación subjetiva del rico patrimonio popular de la cultura autóctona latinoamericana.

La relación de ambos músicos, muy jóvenes aún, la relató el propio Piazzolla a uno de sus biógrafos y amigo, Natalio Gorín:

Alberto Ginastera fue mi primer maestro, y yo a la vez su primer alumno. Llegué a su casa de pura casualidad, en 1941, a través de Arthur Rubinstein y Juan José Castro.

Fue el maestro que me dio la base, aprendí orquestación, que es uno de mis fuertes, y todo aquellos que años después perfeccionaría con Nadia Boulanger en París. Los casi cinco años que estuve con Alberto no los recuerdo solo por la técnica; también me transmitió el humanismo de sus mensajes. Decía Alberto que el músico no puede quedarse solamente en sus partituras, tiene que saber pintura, literatura, teatro, cine. Para mí fue un impacto de alto voltaje. Estaba tocando con Troilo y con la mayoría de mis compañeros solo se podía hablar de fútbol y escolaso. [...] Es el compositor argentino más importante de la historia. Todo lo que hizo tuvo trascendencia mundial (Gorín, 2003: 61).

El reconocimiento es evidente a quién fue luego el maestro y defensor más importante de las corrientes musicales vanguardista del país, logrando su obra esa trascendencia mundial a la que refiere Piazzolla, y que solo él superó pocas décadas más tarde.

Acerca de la influencia que ejerció Ginastera en Piazzolla, la compositora uruguaya Beatriz Lockhart es contundente al respecto:

Estoy convencida de que ahí está el germen de Piazzolla. Porque está bien, Piazzolla era un músico popular al principio, que había estudiado...había tenido mucho contacto con la música en Estados Unidos, pero a mí me da la impresión de que si él no hubiera estado con Ginastera, no sé si él hubiera llegado a lo que llegó⁴⁴.

Una afirmación respaldada por más de treinta años de docencia y reconocimientos a su actividad como compositora tanto en su país como en su exilio en Venezuela.

Para Lockhart, la gran importancia que suele darse a la figura de Nadia Boulanger por sobre la de Ginastera es relativa:

[...] lo curioso es que las sociedades piazzolleanas que tenían muchas veces un conocimiento muy superficial de Piazzolla, no establecían la menor posibilidad de contacto Ginastera-Piazzolla, sino que glorificaban la acción de Nadia Boulanger y para mí no es cierto. Lo que puede haber sido muy interesante de Nadia es que toda esa técnica contrapuntística de los franceses, que yo había absorbido acá en mi conservatorio universitario -porque acá estaba hecho, acá era copiada del Conservatorio de París-. Por lo tanto allá le deben haber enseñado a hacer contrapunto y fuga, y él salió haciendo esas

⁴⁴ Entrevista realizada por el autor de esta tesis a la compositora en su domicilio particular, en Montevideo, el 14 de agosto de 2012. Mi interés por entrevistar a Beatriz Lockhart surgió al conocer una de sus obras, el *Homenaje a Piazzolla*, conjunto de tres tangos “Sureño”, “El emigrante” y “Adiós Maestro” compuestos en 1993 y que anticipan la creación de cinco de sus obras sinfónicas más importantes: cuatro *Piezas montevideanas* y *Capricho montevideano*, estrenadas a lo largo de las décadas del noventa y la primera década del 2000 por la Orquesta Filarmónica de Montevideo.

fugas tangueras que son preciosas, muy bien, pero yo creo que lo que Nadia le debe haber dado no venía de Nadia sino del conservatorio⁴⁵.

Ahora bien, ¿cuáles pueden ser las diferencias entre Ginastera y Piazzolla, especialmente si atendemos a estos procedimientos creativos de la composición musical?

Si dejamos de lado los motores inspiradores en las obras de ambos –la corriente indigenista y criollista en Ginastera, muy distinta de la raigambre rioplatense urbana de Piazzolla-, a grandes rasgos no las hay. Pero si observamos el tratamiento del material empleado, su jerarquización y combinatoria, Piazzolla se distingue de cualquier otro compositor vanguardista por haber logrado un “producto” que encaja perfectamente con los requerimientos de la *pop music* en su omnipresente estado del mercado actual. Música fácil de entender, evocadora de todos los cánones ya establecidos por siglos en el inconsciente musical occidental, y en definitiva por haber hecho de una premisa vanguardista –desestructurar y romper moldes- un producto sencillo y muy eficaz para el público receptor. Una ecuación perfecta que lo coloca al día de hoy en un marco más amplio de popularidad, no sólo respecto a su maestro, sino también a tantos compositores que aún no han logrado abrirse paso en los gustos del público actual.

Su producción musical se ajusta tanto al molde microformal de un tango bipartito de no más de tres minutos de duración como a una obra de concierto con elaboraciones más o menos logradas alineadas con lo que podríamos llamar el “tango de concierto”, un “nuevo tango” que se alimenta y recrea a partir de las numerosas influencias musicales que conviven en la actualidad.

Ginastera, en cuanto al contenido del material utilizado en muchas de sus obras como materia prima para la creación, orientó todos sus conocimientos técnicos a elaborar la herencia musical folclórica tanto de los pueblos indígenas del noroeste argentino como de las zonas rurales de La Pampa, y tuvo como única excepción la *Sinfonía porteña*, retirada por él mismo del catálogo de sus obras.

Piazzolla se inspiró en los sonidos de la ciudad y en el tango rioplatense en particular, como una de las primeras manifestaciones urbanas latinoamericanas, en una época -la década de 1950- que lo convierte, también desde este punto de vista vanguardista, en un visionario, anticipándose a todas las manifestaciones que surgirán y se multiplicarán en

⁴⁵ Entrevista a Beatriz Lockhart. Montevideo, 14 de agosto de 2012.

las urbes durante la segunda mitad del siglo pasado y lo que va del presente, haciéndose partícipe de esta manera de lo que más tarde se dio en llamar postmodernidad.

1.2. Piazzolla y Jorge Luis Borges: dos hitos de la vanguardia en Argentina

Pero no solo esa postura vanguardista de Piazzolla se manifestó en su música. Las múltiples y variadas colaboraciones emprendida por el bandoneonista ya sea con poetas, coreógrafos y directores de cine y teatro fueron un hecho frecuente en su vida y lo colocan en el contexto de su época. Un detallado artículo escrito por Sergio López para la revista uruguaya *Tanguedia* así lo denota (López, 2007: 4-13): poetas como Homero Expósito, Juan Carlos Lamadrid, o Jorge Luis Borges son citados en el artículo “Piazzolla, un culto. Lo intelectual no quita lo tanguero” donde se destacan diferentes trabajos hechos en colaboración con el músico. El disco *El Tango*⁴⁶ (Fig.1) -LP, larga duración, del año 1965 - está dedicado íntegramente a los poemas de Borges y es un ejemplo de apuesta vanguardista, siempre entendida como la búsqueda del músico de recrear y exceder los límites de este género popular urbano. Fue grabado por Piazzolla con su Quinteto Nuevo Tango y las colaboraciones del cantante Edmundo Rivero y de Luis Medina Castro en los recitados.

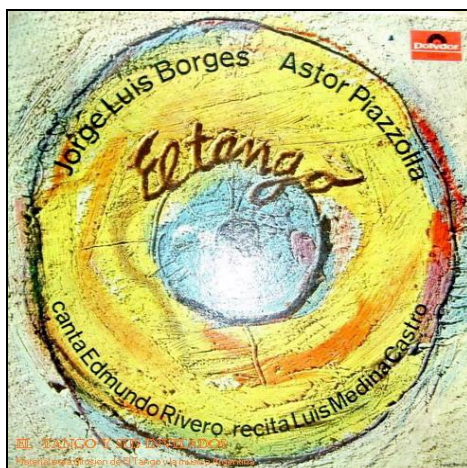


Fig. 1. Portada del disco larga duración *El tango*, 1965.

Del conjunto de obras que integran este registro sonoro destacan -por la originalidad de su discurso y la audacia en la exploración percusiva de instrumentos tradicionales como el violín o el piano-, el primer número titulado *El Tango*, y la suite final compuesta a partir del cuento de Borges *El hombre de la esquina rosada*. En ambas composiciones

⁴⁶ LP *El tango*. Sello Polydor 20291.

Piazzolla indaga en las relaciones entre música y prosa literaria, expresando con sonidos lo que el texto dramatiza. Para ello utiliza no solo los ritmos del tango rioplatense, sino que excede sus límites recurriendo a sonoridades poco frecuentadas dentro del género. Instrumentos como el oboe, el arpa, el xilofón o la celesta, y entre la percusión, los timbales, el güiro o el ton ton, aportan sonoridades nuevas. Estos doce instrumentos que conforman el grupo de cámara seleccionado por Piazzolla para esta ocasión, dista mucho de la tradicional orquesta típica del tango, desdibujando las fronteras que definen al género rioplatense como tal.

Las intenciones del compositor pueden constatarse en las palabras que incluye en la contraportada del registro. Refiriéndose a la primera de estas composiciones, Piazzolla escribe:

La música para el poema “El Tango” ha sido especialmente compuesta obedeciendo y respetando su contenido. Esto me ha dado la oportunidad de experimentar con música aleatoria en todas las partes de percusión. Esta grabación ha sido realizada exclusivamente por mi quinteto, lo que equivale a decir que los ruidos que se escuchan han sido logrados solo con los instrumentos del mismo. El violín produce distintos efectos percusivos golpeando con el anillo sobre la punta de su mango, pizzicatos con glissé, imita a una sirena mediante el glissé sobre las cuerdas, imita a la lija con la punta del arco (comienzo) detrás del puente, y a un tambor con pizzicati sobre la uña entre dos cuerdas. La guitarra eléctrica imita al bongó, a sirenas con efectos de glissé, agrega segundas menores y extraños efectos con las seis cuerdas al aire detrás del puente. El pianista golpea con las palmas de las manos sobre las notas agudas y graves del piano y con el puño las notas más graves. El contrabajista golpea con la palma de la mano la parte trasera del instrumento, efectúa glissé sobre las cuerdas graves y agudas y golpea con el arco sobre las cuatro cuerdas. El bandoneón imita al bongó mediante golpes sobre la caja con el dedo mayor izquierdo. Además presenta sobre el lateral una especie de güiro metálico especialmente dispuesto que se raspa con la uña. Todos estos efectos son improvisados por lo que de tal manera se logra la introducción de la llamada música aleatoria en el tango⁴⁷.

Más de seis minutos, los de este poema musical “El Tango”, de un recitado acompañado con efectos percusivos tratados de manera aleatoria, que el compositor se encarga de destacar con sus palabras, a la vez que detalla minuciosamente su realización y justifica con esta técnica vanguardista unos recursos que podrían considerarse al alcance y la comprensión de unos pocos.

⁴⁷ Piazzolla, A. Notas de contraportada, incluidas en el LP *El Tango*.

Los siguientes números incluidos en este LP, a diferencia del primero son cantados, manteniendo una estructura más tradicional y menos novedosa, escritos a partir de diferentes ritmos asociados al tango rioplatense: los subgéneros de la milonga, la campera o rural con la guitarra en *Jacinto Chiclana* y con una orquesta al completo en *A Don Nicanor Paredes*, la milonga tanguera o ciudadana en *El títere*, y el ritmo de tango propiamente dicho en *Alguien le dice al tango*. Antes del final, una oda porteña: *Oda íntima a Buenos Aires* -para canto, narrador, coro y orquesta- que es considerada según las palabras de Piazzolla como “la más audaz de todos los temas cantados”.

Para cerrar este particular registro sonoro, la suite para recitante, canto y doce instrumentos *El hombre de la esquina rosada*, “compuesta en el mes de marzo de 1960 en la ciudad de New York”, “se engendró en una idea de la coreógrafa Ana Itelman”⁴⁸. A lo largo de los dieciocho minutos finales, la música escrita a partir de una selección de frases hechas por esta coreógrafa chileno-argentina, refleja toda la carga dramática del famoso cuento homónimo de Borges, introduciendo y caracterizando la aparición de cada personaje y ambientando los escenarios donde se desarrolla la acción: el frustrado enfrentamiento entre Francisco Real, apodado “El Corralero” y Rosendo Juárez, “El Pegador”, en los suburbios del antiguo Buenos Aires, acontecimiento que se saldrá con la misteriosa muerte del primero, y del cual será testigo “La Lujanera”, mujer de Rosendo.

Siguiendo la misma dinámica que la primera obra del registro, los números de esta suite “más recitada que cantada”, se suceden con la alternancia de ritmos rioplatenses siempre reinterpretados y plasmados con la originalidad propia del lenguaje musical de Piazzolla: la utilización abundante de ostinatos rítmico-melódicos y un tratamiento muy personal de la percusión remiten muchas veces al mundo bartokiano. Respecto a esta obra, Piazzolla agrega una vez más en la contraportada con escueta pero clara intencionalidad: “el tratamiento musical está concebido desde la esencia tanguera más simple hasta incursiones en la música dodecafónica”, creando un discurso musical muy original que sustenta perfectamente el desarrollo dramático del cuento.

La música que Piazzolla crea para los poemas de Borges es un claro antecedente de lo que luego desarrollará en su ópera-tango, o como bien él la definía, su “operita” *María*

⁴⁸ Piazzolla, A. Notas de contraportada, incluidas en el LP *El Tango*

de Buenos Aires, escrita en conjunción con el poeta Horacio Ferrer, gran admirador y amigo, estrenada tres años más tarde de la edición de este disco.



Fig.2. Jorge Luis Borges, Edmundo Rivero y Ástor Piazzolla. Foto de contraportada del disco *El Tango*, 1965.

1.3. Horacio Ferrer: poeta e historiador de la vanguardia en el tango rioplatense

La prolífica creación musical de Ástor Piazzolla comprende un amplio corpus de obras de diversa índole. Desde macroformas asociadas a la más clara tradición musical centroeuropea como conciertos, sinfonías y la citada ópera en pequeño formato titulada *María de Buenos Aires*, hasta un numeroso compendio de microformas como preludios, canciones y conjuntos de danzas agrupadas en suites, donde también se ubican sus nuevos tangos rioplatenses. Tangos que responden en su mayoría a la estructura tradicional bitemática con dos o tres secciones, instaurada ya en el género desde el momento mismo en que comienza a perfilarse su evolución con la llamada Guardia Nueva de los años veinte:

En el aspecto formal, tanto los tangos cantados como los instrumentales sufrieron modificaciones de importancia con respecto a la uniformidad de la Guardia Vieja. Las tres secciones ya se habían reducido mayoritariamente a dos hacia 1923 y adquirieron peculiaridades propias: la primera, más rítmica y “machacona”, y la segunda, generalmente en la tonalidad relativa, de carácter lírico, con melodías expansivas y más cantables (Kohan, 2002: 145).

Este canon será el que adoptarán la mayoría de los compositores, y al que tampoco Piazzolla creyó conveniente renunciar en pos de justificar los límites que por tradición

habían configurado la estructura formal del tango como tal. En la contraportada de su LP *Piazzolla. Octeto Buenos Aires* el músico escribió:

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 llamada culta⁴⁹.

Sus palabras muestran una clara intención de mantener ese límite entre lo culto y lo popular, concepto aún muy arraigado en la década de 1950 pero que irá perdiendo fuerza en la segunda mitad del siglo XX a partir de la democratización y globalización de la cultura. Unas palabras que no concuerdan con lo que Piazzolla hizo en la práctica, llevando constantemente material “culto” al terreno “popular” y transformando con sus obras la esencia misma del tango, y que, por lo tanto, ponen en evidencia su necesidad de justificar de alguna manera –y en este caso en el aspecto formal- la renovación del género dentro de la tradición.

Como será expuesto a lo largo de esta tesis doctoral, el Octeto Buenos Aires marcó un hito en el inicio de lo que se dio en llamar la vanguardia del tango rioplatense, y generó el caldo de cultivo para que muchos compositores jóvenes se hicieran eco de sus propuestas. Y es esto lo que intenta recoger Horacio Ferrer en su ya citado *Libro del tango. Arte popular de Buenos Aires* publicado en primera edición en 1970, y que se convertirá en la edición ampliada en tres tomos y más de dos mil páginas, en uno de los textos más importantes del género, una década más tarde.

La profunda implicación de Ferrer como historiador, crítico y poeta del género se tradujo además en una temprana y activa participación en programas radiofónicos en Uruguay, su país natal, y en un compromiso institucional que lo llevará a crear y presidir el Club de la Guardia Nueva, institución fundada en Montevideo el 8 de mayo de 1954 y que se mantuvo vigente durante veinte años, organizando conciertos, conferencias y publicaciones:

Antes de la fundación, propiamente dicha del Club, existían dos audiciones de radio, una de ellas conducida y protagonizada por Horacio Ferrer, Carlos Vallarino, Jorge Seijo y Víctor Nario, en CX32, los sábados a la tarde. Tenía una gran propuesta estética, en la cual se abordaba el “tango verdadero”, no comercial, no quietista, con el acento puesto en la vanguardia (Puga, 2013:15).

⁴⁹ Piazzolla, A. Contraportada del LP *Piazzolla. Octeto Buenos Aires*. Sellos Disc Jockey. LD 15.154. AN-TAR Uruguay.

Es en esos años en que Ferrer comienza también su larga amistad y frecuentes colaboraciones con Piazzolla, propiciando primeramente como admirador sus actuaciones en Uruguay, y escribiendo -ya radicado en Buenos Aires en la década del 60- las letras y libretos de obras tan difundidas y exitosas del bandoneonista como su *Balada para un loco* o la ópera *María de Buenos Aires*.

Uno de sus escritos, su libro *Romancero canyengue* del año 1967 incluye, como no podía ser de otra manera, un poema dedicado a su amigo tan admirado:

Una

A Ástor Piazzolla

Sobrado por la tarde tanga y fría,
ahora que me otoño y que me urno,
ya escucho valsodiar junto a mi umbría
y exequia mufa –lejos, taciturno-
el loco metejón con que querías
zampar tu angustia cadenera en una
sola y enorme chifladura. Alguna
parda macana que en el mundo habría.
De tanto... ¡hasta el recuerdo nos separa!
Y siento, en vos, que al irme –todavía-,
las cosas que auguran en tu rara,
narcótica y bulina tristería
los íntimos ocasos de tu cara,
te vuelven a morir sobre la mía (Ferrer, 1999:33).

Como puede apreciarse en el poema, la inclusión de vocablos del lunfardo⁵⁰ como *mufa*, *metejón*, *chifladura* o *macana* aparecen junto a otros de su propia creación como

⁵⁰ Jerga rioplatense muy utilizada en la literatura del tango. Adolfo Enrique Rodríguez, para el portal www.todotango.com, lo define como “una forma coloquial y popular porteña de comunicación, en constante aumento y desarrollo en todas las clases sociales, a punto de que quienes no lo usan en su habla, al menos lo comprenden en gran parte. Así dejó de ser exclusiva jerga delincuente e irradió al Gran Buenos Aires, a las principales ciudades del interior del país, y al Uruguay”. [Consultado el 23-11-2015].

otoñarse, valsodiar o tristería. Ferrer crea un lenguaje muy personal, inspirado inicialmente por su admiración hacia los poetas modernistas franceses:

Empecé imitando a Verlaine, a Darío, a los franceses, una parafernalia, no encontraba una poesía que me perteneciera. En Montevideo había un poeta de barrio, Menecucho, que iba por los tablados en carnaval. Él recitaba sus versos y los vendía por centavos. Y terminaba diciendo “mis versos son malos...pero son míos”. Yo aprendí eso. Y yo a esa altura no tenía versos ni buenos...ni míos. Hasta que llegó la inspiración, el estilo y la edición de “El romancero canyengue”⁵¹.

Estos poemas del arrabal –el calificativo “canyengue” es sinónimo de arrabalero-, son el reconocimiento y la aceptación de una cultura, la rioplatense, área geográfica en la que se hallaba inmerso Ferrer desde su infancia. Demuestra la admiración de un poeta urbano, de clase acomodada, que miró hacia los suburbios de Montevideo primero, y Buenos Aires después, emprendiendo un camino ya transitado décadas atrás por importantes poetas de la literatura gauchesca y criolla rural como José Hernández o Ricardo Güiraldes. Literatura que será reconocida y superada posteriormente por Jorge Luis Borges:

Podemos distinguir claramente tres etapas en la evolución estética e ideológica del joven Borges: el ultraísmo, el criollismo y la superación de esos dos momentos. De su prehistoria ultraísta, representada por la época madrileña, de 1918 a 1921, Borges escribe y traduce poesía de vanguardia, de influencia acentuadamente expresionista. Cuando vuelve a Buenos Aires funda, junto con Eduardo González Lanuza, su primo Guillermo Juan y otros, el ultraísmo argentino (1922). Esta fase será rápidamente superada por el criollismo de vanguardia que predomina en su poesía y en sus ensayos de los años veinte (Schwartz, 2002:69).

Indagar y ahondar en las raíces de la cultura popular parece ser un común denominador en las búsquedas de todos estos artistas latinoamericanos, educados primeramente en las tradiciones centroeuropeas. Volver a las raíces es el punto de re-encuentro y de identificación, que al hacerse consciente define la madurez del artista, y a lo que no pudieron escapar ni Ginastera ni Piazzolla, y en el campo literario ni Borges ni Ferrer.

El encuentro de estos dos artistas de la cultura popular urbana rioplatense, Piazzolla y Ferrer, se traducirá también en la elaboración de dos registros sonoros posteriores al trabajo con Borges y a *María de Buenos Aires*: los LPs. *En persona*⁵² y *La bicicleta*

⁵¹ Coire, Leonardo: “El poeta del tango”. Revista *Selecciones*. Ed. Reader’s Digest. En ar.selecciones.com [Consultado el 28-11-2015]

⁵² Piazzolla, Astor-Ferrer, Horacio: LP *En persona*. Sello RCA Víctor AVLP-3982. Buenos Aires, 1971.

blanca –éste último con la colaboración de la cantante Amelia Baltar-, grabados durante el año 1970 y editados al año siguiente. En ellos la poesía de Ferrer adquiere un lugar protagónico, quedando en segundo plano la ambientación que Piazzolla hace con su bandoneón, más nostálgica y menos dramática que la que dedica a los cuentos de Borges. En los títulos y contenidos seleccionados por Ferrer para los poemas incluidos en estos registros, encontramos otra referencia importante a esta vanguardia rioplatense: la obra pictórica de Antonio Berni⁵³.

Una de las obras incluidas en los registros sonoros antes mencionados, el tango *Juanito Laguna ayuda a su madre*, está inspirado en la serie pictórica de Berni titulada *Juanito Laguna*, creada durante la década del sesenta, y que tiene como protagonista a un niño que vive en los barrios marginales, las llamadas villas “miseria” que se aglomeran de forma precaria en la periferia de las grandes ciudades argentinas. La letra de Ferrer para este tango retrata hábilmente la humilde vida del niño que crea Berni a través del collage, utilizando materiales recogidos de la calle: trozos de papeles, metales y telas que combina para trascender la imagen visual convirtiendo el cuadro en experiencia táctil, donde los relieves irregulares del material empleado invitan con su compleja textura a ser tocados.

Nacido de un malvón,
le hicieron el pañal
con media hoja de “Clarín”.
Su barrio de latón le dio para jugar
los cuentos de una fea
Caperucita rea...
Juanito que es rabón,
que es bueno como el pan,
a veces ¡come su bondad!;

⁵³ Antonio Berni (Rosario, 14 de mayo de 1905- Buenos Aires, 13 de octubre de 1981) ha sido, y es uno de los artistas plásticos argentinos más cotizado de la actualidad. De trascendencia internacional a partir de obtener el Primer Premio de Grabado y Dibujo en la Bienal de Venecia en el año 1962, su obra fuertemente contestataria, denuncia las injusticias sociales a las que se hallan sometidos los grupos más vulnerables, una temática que ocupó buena parte de su vida. De su etapa de madurez, las series pictóricas *Juanito Laguna* y *Ramona Montiel* -personajes retratados con una técnica muy personal y cambiante- son un claro ejemplo y síntesis de su legado.

y aguanta sin beber

sabiendo cuanta sed

da el agua de la inundación...

Un pañal de papel, hecho con el periódico *Clarín*, será su primera vestimenta, o un barrio de latón, donde la chatarra se amontona en las calles, el entorno donde vive. Estas son algunas de las imágenes que inspiran a Ferrer el cuadro homónimo de Berni. Pero esa pobreza material no implica pobreza espiritual. La gran bondad de Juanito Laguna y el amor hacia su madre son capaces de soportar adversidades:

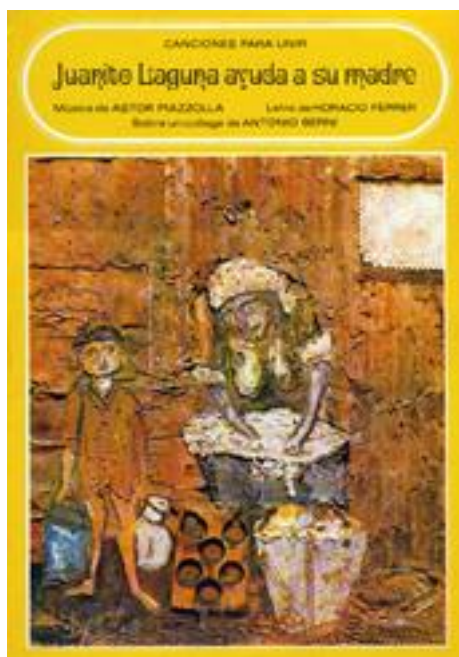


Fig.3. Portada de la partitura del tango
Juanito Laguna ayuda a su madre de Piazzolla-Ferrer.

El cuadro, reproducido como portada de la partitura de este tango (Fig.3), muestra como la herrumbre lo tiñe todo de colores ocres, y de donde apenas alcanza a resaltar el blanco sucio de la figura de la madre y parte del rostro de Juanito.

Las imágenes inspiradas en los cuadros de Berni continúan en las letras de Ferrer. Otro de los famosos tangos de la dupla Piazzolla-Ferrer es *Chiquilín de Bachín*, un vals que se encuentra también en el disco *En persona*.

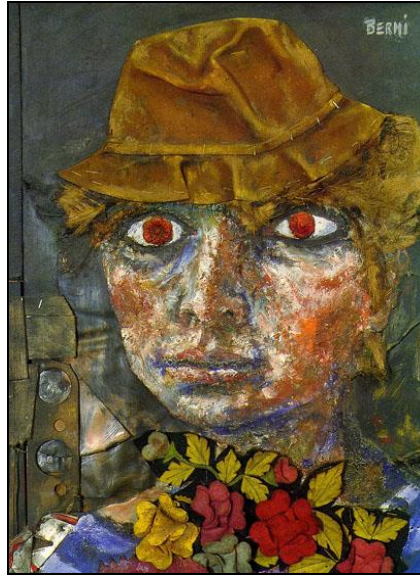


Fig. 4. Antonio Berni: *Chiquilín de Bachín*, 1964.
Óleo y materiales varios sobre madera.

Por las noches cara sucia
de angelito con bluyín,
vende rosas por las mesas
del boliche de Bachín.

Si la luna brilla
sobre la parrilla,
come luna y pan de hollín.

Cada día en su tristeza
que no quiere amanecer,
lo madruga un seis de enero
con la estrella del revés,

y tres reyes gatos
roban sus zapatos,
uno izquierdo y el otro ¡también!

Inspirado en un personaje real, un niño que vende flores en el bar de Bachín, tanto el Juanito de Berni como el Chiquilín de Ferrer simbolizan el abandono social y la pobreza, pero también la dignidad de un niño que se gana la vida trabajando desde muy

pequeño como vendedor. Los seres más desprotegidos de la sociedad rioplatense han sido también la inspiración de la vanguardia como arte contestatario, sensible a las grandes desigualdades, a las que también se sumó Piazzolla con su música.

El disco *En persona* (Fig.5) se completa además con el poema *Fábula para Gardel*, las milongas *Canción de las venusinas* y *Preludio para la Cruz del Sur*, y los tangos *La última grela*, *¡Te quiero, che!*, *Balada para él*, *Balada para mi muerte* y la famosa *Balada para un loco*.



Fig. 5. Portada del LP *En persona*.

Más de dos décadas después, desde el año 1990, la última gran apuesta de Horacio Ferrer fue la creación en Buenos Aires de la Academia Nacional de Tango de la República Argentina, presidencia que mantuvo hasta su fallecimiento el 21 de diciembre de 2014. Las palabras de Piazzolla honran a este poeta y hablan por sí mismas:

Ese éxito de la “Balada...”, que pierde el primer puesto en el Festival de Buenos Aires (Luna Park, 1969) pero que gana en el corazón de la gente, es el fundamento de un repertorio que escribimos Horacio Ferrer y yo y que tiene cosas muy lindas: “Chiquilín de Bachín”, “Balada para mi muerte”, “El Gordo triste”, “La bicicleta blanca” y “La última grela”. Horacio Ferrer es el mejor poeta que tuve a mi lado (Gorín, 2003:42).

1.4. José Bragato, colaborador de Piazzolla en la vanguardia del tango

“Dudé. No tenía nada que ver con el tango, formaba parte de la orquesta del Teatro Colón y no quería problemas. En realidad conocía el talento de Piazzolla,

su lucha, sus estudios en Francia. En medio de la duda, estas cosas pasaron y me decidí. Pero quería conocerlo, saber con quién iba a iniciar yo esta riesgosa quijotada musical”

(Piazzolla, 1987: 179).

JOSÉ BRAGATO (Udine, Italia, 1915 - Buenos Aires, 2017) ⁵⁴ fue ante todo violonchelista. Desarrolló su carrera musical prestando colaboraciones múltiples. En el ámbito de la música culta, formó parte de las Orquesta Filarmónica de Buenos Aires y de la Estable del Teatro Colón, en el ámbito de la música popular, incursionó en el tango y el folclore, y en el institucional, desde el año 1983 estuvo a cargo del Archivo Musical de Música de Cámara Popular y Culta de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC). Casi cuatro décadas de amistad y relación profesional le unen a Ástor Piazzolla, desde que éste lo convocara para integrar su Octeto Buenos Aires.

Bragato fue, además de un notable instrumentista, quién acompañó a Piazzolla desde el comienzo de la vanguardia en el tango, y quién contribuyó a ella no solo con su intensa e ininterrumpida dedicación, sino también con la creación de algunas obras de considerable difusión. El testimonio de una de sus hijas, Elsa, así lo atestigua:

La vanguardia del tango surgió luego de un parto difícil. Y su crianza no fue menos dificultosa. Pocos años le bastaron a Ástor para ser odiado y, al mismo tiempo, convertirse en el emblema de Buenos Aires: escuchar sus solos de bandoneón en cualquier ciudad significó, desde entonces, la porteñidad misma. Hablo del ya lejano final de la década del 50. Es decir, esta “vanguardia del tango”, a la que mi padre le dedicó el tango “Vanguardista”, y por José Bragato el movimiento tomó el nombre (Bragato, 2007: 19-20).

Efectivamente el título de este tango *Vanguardista* –al cual me remitiré más adelante para el análisis del lenguaje compositivo de su autor- es a toda voz una declaración de intenciones y la apuesta de ambos músicos, Piazzolla y Bragato, por la renovación del

⁵⁴ José Bragato perteneció a una familia con gran dedicación a la música – su padre Enrico, flautista además de ebanista, y dos de sus cuatro hermanos: Bruno también flautista y Enrique fagotista- que emigró a finales de la década del treinta huyendo del régimen musoliniano. Las necesidades de subsistencia de la familia llevaron a los Bragato a convertir la música en su medio de vida durante los duros años de la emigración. José, que ya había iniciado sus estudios musicales en Udine, comienza el aprendizaje del violonchelo en Buenos Aires bajo la dirección del maestro Ernst Peltz e inaugura, como integrante de importantes orquestas típicas y de jazz, una rica y amplia carrera musical que lo llevará a ocupar como intérprete -a partir de 1946- el puesto de violonchelo solista en la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, y de solista suplente en la orquesta estable del Teatro Colón por más de veinte años, además de integrar diferentes agrupaciones instrumentales de cámara, desde el Cuarteto Pessina a las cuantiosas formaciones de su amigo Ástor Piazzolla.

género. Una apuesta que si bien había logrado abrirse paso en ciertos sectores, entre los creadores y recepcionistas de la música culta, distaba mucho aún de poder penetrar en un público más conservador como fue por entonces el de los amantes del tango.

VANGUARDISTA
TANGO

Ediciones Musicales JULIO KORN *Música de:*
JOSE BRAGATO

The image shows the initial measures of the tango 'Vanguardista' by José Bragato. It is a piano score with two systems of staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music begins with a piano (p) dynamic and a 'cresc.' (crescendo) marking. The second system continues the piece with various dynamics including piano (p) and fortissimo (f), and includes a '7' marking, likely indicating a seven-measure rest or a specific rhythmic pattern. The score is published by Ediciones Musicales Julio Korn.

Ej. 1. *Vanguardista* de José Bragato. Compases iniciales (Ed. Julio Korn).

Como compositor y arreglista destaca la continua colaboración de Bragato con artistas y músicos paraguayos emigrados a Argentina a partir de la década del 50, a los cuales brindó su casa como asilo político en tiempos de la larga dictadura de Stroessner (1954-1989) en aquel país:

En Buenos Aires se hablaba de que la casa del maestro Bragato, ubicada en Córdoba 2053, departamento 3, era “la casa de los paraguayos”, y en los hechos, así lo fue. Atendida por su esposa Herminia Domínguez, dio albergue y comida a muchos paraguayos, músicos muy humildes, que eran encarcelados en Ushuaia, sur de Argentina, por oponerse a las dictaduras latinoamericanas (Bragato, 2008: 53).

Elsa Baragato prosigue en su libro nombrando a artistas como José Asunción Flores (Asunción, 1904- Buenos Aires, 1972) considerado el “padre de guarania”, o Francisco Alvarenga (Itá, 1903 – Buenos Aires, 1957) además de muchos otros músicos “folclóricos” argentinos a los que ayudó en el registro de sus obras en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música.

La relación musical de Bragato con Piazzolla quedó plasmada en una gran cantidad de registros sonoros en los que participó con el violonchelo, un instrumento que no ha

tenido una participación predominante en la historia del género, y que evidencia la consideración especial de Piazzolla por este músico.

Bragato grabó en 1956 con el primer Octeto los discos *Tango Progresivo*, *Tango Moderno* y *Tango en Hi-Fi*, y tres discos de corta duración en 78rpm. titulados *Astor Piazzolla, su bandoneón y su orquesta de cuerdas*, donde se incluye su tango *Vanguardista* junto a otros cuatro de diferentes autores y del mismo Piazzolla. Con esta orquesta de cuerdas también registrará al año siguiente en Uruguay el LP *Lo que vendrá*.

Seis años después -luego de la conformación del primer Quinteto y un nuevo intento de Piazzolla de radicarse en Nueva York-, la necesidad temporaria de volver a formar un octeto le hizo requerir de nuevo a Bragato. Con este Nuevo Octeto grabó el disco *Tango contemporáneo* en el año 1963, que incluye *Noposepe*, otro de los tangos del violonchelista elegido por Piazzolla. Ese mismo año, la grabación de un disco simple en Montevideo, incluye *Bragatísimo*, el tango que Piazzolla le dedica, escrito para su lucimiento como solista, y donde además se reconoce la fuerte influencia de la música de Alberto Ginastera⁵⁵.

En 1965 el violonchelo de Bragato vuelve a sonar en el disco *El tango*, importante colaboración como ya fue señalado, entre Borges y Piazzolla, sumándose junto a otros músicos al Quinteto Nuevo Tango. Dos años más tarde, en 1967, el segundo disco de *La historia del tango*, lo incluye para los solos de violonchelo y en 1969 otro tanto ocurre con el disco *Pulsación*, música incidental para la película experimental homónima de Gérard Leclery y Carlos Páez Vilaró.

Ya en la década de los setenta, el Conjunto 9 lo tuvo otra vez entre sus filas. Con esta importante agrupación musical, pero de corto recorrido, Bragato grabó primeramente en la capital argentina los dos registros –volúmenes I y II- titulados *Música popular contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires* en 1972, emprendiendo numerosas giras por Chile, Venezuela, Brazil e Italia, dándose a conocer paulatinamente, y de manera creciente, en el Viejo Continente.

⁵⁵ Dos secciones bien diferenciadas y contrastantes definen a esta obra de Piazzolla: la primera, escrita para el lucimiento del violonchelo como solista, consta de una introducción y primer tema. Esta primera sección lenta da paso súbitamente a otra más rápida y contrastante, de ostinatos rítmicos y fuertes acentuaciones irregulares, recursos muy utilizados por su maestro Alberto Ginastera en sus obras.

La vuelta de Piazzolla al Quinteto, su agrupación más original, duradera y rentable, dejó a Bragato fuera de sus proyectos durante una década, hasta que en el año 1983, tras la actuación del bandoneonista en el Teatro Colón junto a la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires y su Conjunto 9, hacen que Piazzolla requiera otra vez de su presencia. De esta velada, se editaron años más tarde -en 1997- dos CDs.: *Astor Piazzolla en el Teatro Colón* y *Concierto de Nacar* a partir de la misma grabación en vivo.

Finalmente, en el año 1989, Piazzolla –ya consagrado a nivel internacional y poco tiempo antes de su muerte- decide la formación de un Sexteto, llevando a Bragato nuevamente de gira por Europa con importantes grabaciones de conciertos en vivo en Holanda, Inglaterra y Alemania. El primer disco del Sexteto, *Tres minutos con la realidad*, fue grabado en vivo, en un ensayo general en Buenos Aires, y editado en Francia en la década siguiente. *Astor Piazzolla & Osvaldo Pugliese. “Finally together”* fue la edición de la noche que compartió con la orquesta de Pugliese el 26 de junio en el Royal Carré Theatre de Amsterdam –editado en Holanda en 1992-, *57 Minutos con la realidad* editado en Alemania en 1996 y *Live at the BBC 1989* editado en Alemania en 1997.

Durante más de treinta años contribuyó Bragato con su violonchelo a las interpretaciones de las más importantes e interesantes agrupaciones de Piazzolla, logrando una experiencia que se traducirá, por un lado, en la transcripción y arreglo para orquesta y diferentes grupos instrumentales de muchas de las obras del bandoneonista interpretadas hoy en día en todo el mundo, y por otro en la composición de su propia música, a la que me remitiré en los capítulos siguientes.

1.5. La ciudad de Buenos Aires y el Nuevo Tango

La ciudad es otro elemento que ha jugado un rol protagónico como fuente de inspiración en la historia del tango, y que adquiere connotaciones especiales para estos músicos que han sido asociados a la vanguardia. Piazzolla, al hablar de sus comienzos, lo expresó diciendo:

Tuve dos grandes maestros: Nadia Boulanger y Alberto Ginastera. El tercero lo encontré en la fría pieza de una pensión, en los cabarets de los años cuarenta, en los cafés con palco y orquestas, en la gente de ayer y de hoy, en el sonido de las calles. Ese tercer maestro se llama Buenos Aires: me enseñó los secretos del tango (Gorín, 2003:17).

Epicentro de todo lo que acontece, y que pueda asociarse al género, la capital argentina – considerablemente más que Montevideo- ocupó un lugar preponderante como temática de muchas composiciones, aludiéndose de una u otra manera a ella en los títulos de las obras, siendo dibujada o fotografiada, como elemento iconográfico, en portadas de discos y libros.

El binomio tango-ciudad se manifiesta inseparable ya desde los orígenes mismos del género, pero la vanguardia centra su atención en la ciudad moderna, en sus rascacielos, sus calles repletas de gente y sus ruidos. Atilio Stampone –compositor de esta vanguardia y uno de los músicos de Piazzolla- al ser interrogado acerca de los factores que intervienen en el proceso creativo, responde:

Yo creo que cada época determina el modo de crear las cosas –eso me lo decía Eladia Blázquez y tenía razón-. El Buenos Aires que hoy tengo a la vista, no es el Buenos Aires que yo jugaba a la pelota en la calle, es otro Buenos Aires, tiene otro ritmo⁵⁶.

Por su parte, la compositora y poetiza Eladia Blázquez (Avellaneda, Buenos Aires, 1931- 2005), fue quizás quien mejor retrató a esta ciudad moderna. En la contraportada del LP *Dante Amicarelli y su sexteto. Preludio a Buenos Aires* explica:

Hasta hace algunos años, el tango fue la expresión romántica de un Buenos Aires diferente, y tal vez apuntaba a definir con más propiedad al barrio en su característica más típica, más “costumbrista”. Pero de pronto este Buenos Aires se nos hace enorme, se estira...Se ensancha...Y adquiere el vértigo de las grandes ciudades del mundo.

Juntamente con esta evolución, crece la necesidad de ir expresándolo musicalmente. Es así como nace y se proyecta una nueva música. Los clásicos espectadores de la visión nostálgica del pasado, se detienen, -por costumbre siempre viven detenidos- a polemizar, sobre si esta nueva forma musical es tango o no. Los creadores en cambio, que no se detienen nunca, no descansan buscando revitalizar a nuestra música popular con un hálito vivificante que la renueve, actualice, y que está muy lejos –aunque algunos digan lo contrario- de avasallar al tango, que se mantiene incólume a todos los vaivenes, por ser la raíz en la cual se nutre la evolución

Así llegamos a nuestros días, sin faroles, pero con un semáforo permanentemente encendido que con su luz verde, nos anuncia el avance de una forma expresiva que representa cabalmente a la Ciudad crecida que nos toca transitar⁵⁷.

⁵⁶ Entrevista a Atilio Stampone en el programa televisivo *Dialogando*. Canal 21. En www.youtube.com/watch?v=8Ow0JTSwGDM [Consultado el 10-8-2015].

⁵⁷ LP *Dante Amicarelli y su sexteto. Preludio a Buenos Aires*. Sello Trova. Buenos Aires, 1977.

Otra cita, del también bandoneonista Eduardo Rovira, quien fue junto a Piazzolla el mejor representante de esta vanguardia del tango, permite reafirmar el papel protagonista que estos músicos atribuían a la ciudad:

Me interesa menos que antes mostrar qué cosas se hacen. Me importa más, en cambio mostrar que cosas siento... Me gusta escribir sobre imágenes: toda mi música nace de la necesidad de expresar las imágenes que me persiguen. Y en esa imagen está siempre Buenos Aires: sus calles, su vida y sobre todo, su gente...⁵⁸

Y volviendo a Eladia Blázquez, su letra para el tango de Emilio Balcarce (Emilio Juan Sitano) *Abril en mi ciudad*, es otro testimonio del significado que tuvo para estos artistas la cotidianeidad citadina.

Tiempo febril, me empuja a la hostil

urgencia de andar.

Voy como un pez, metida en la red

sin tiempo de amar.

Pero es abril...

y en un semáforo, el cariño,

de un guiño, hace el intento

de hacerme ver

el cielo sobre el pavimento.

Pero el reloj, me dice que no

que apure, nomás.

Oigo el crujir de suelas

en afiebrado compás.

Pero es abril...

Y tengo ganas de mirar, tus ojos,

cumplir con un antojo irracional,

pararme en la mitad de un paso peatonal

y preguntar en qué local puedo comprar un sueño,

⁵⁸ Senra, Beatriz Cristina: *Eduardo Rovira. La ultra Vanguardia en el Tango*. Ed. Tanguedia. Montevideo, 2015. p. 44.

y así sentirme dueña de abril

en mi ciudad.

Estas citas, como tantas otras que sería imposible incluir en su totalidad en este trabajo, reflejan la importancia que ha jugado Buenos Aires en la historia del tango, ciudad que experimentó –ya desde las últimas dos décadas del siglo XIX- el aluvión inmigratorio⁵⁹, y que ha ido inspirando de diferentes maneras y según las épocas, a estos músicos y poetas, muchos de ellos hijos de esta inmigración y que convirtieron a este núcleo urbano en un crisol de expresiones múltiples y de inspiración continua.

Tanto Buenos Aires, como en menor medida Montevideo, reflejaron a través de sus instituciones y de su diversidad cultural una manera de ser y de sentir que ha ido condicionando la creación de este género –“nuestra música ciudadana”, como suele llamarla el porteño- que con más de un siglo de existencia, ha sobrepasado las fronteras de su lugar geográfico de nacimiento, y reivindicado la actualidad de “lo urbano” como centro de creación y encuentro de manifestaciones artísticas diferentes.

⁵⁹ “El millón de argentinos de 1853 pasa a ser en el censo de 1869, 1.736.000 almas. En el de 1895 son ya 3.900.000. [...] La población inmigrante, sigue siendo fundamental en la ciudad del tango que se está formando: el 51,8% (1869), el 53% (1895) y el 46% (1909). Matamoros, Blas: *La ciudad del tango*. Ed. Galerna. Buenos Aires, 1969. pp. 30-31.

CAPÍTULO II

EL “CANON PIAZZOLLÍSTICO” DE FERRER Y LA RENOVACIÓN DEL LENGUAJE

CAPÍTULO II

EL “CANON PIAZZOLLÍSTICO” DE FERRER Y LA RENOVACIÓN DEL LENGUAJE

2.1. Horacio Ferrer y el *Libro del tango*

La aproximación a la vida y obra de los compositores citados por Ferrer en su *Libro del tango. Arte popular de Buenos Aires* permite discernir las diferentes tendencias creativas que adoptó el género rioplatense luego de haber alcanzado en la década del 40 y comienzos del 50 su momento de mayor esplendor y popularidad. Andadura que comenzó veinte años antes con la llamada Guardia Nueva, cuando los músicos intentaron con sus respectivas carreras artísticas responder a demandas e intereses muy dispares, estableciendo prácticas y estilos diferentes.

Una diversidad en la manera de entender esta música y de transmitirla acorde con los requerimientos de un público muchas veces ávido por bailarla, pero que también incluía a quienes querían disfrutar del hecho sonoro en sí –ya sea en su vertiente cantada o instrumental- y deleitarse con sus nuevas propuestas sonoras. Y fue este público, conformado primeramente por jóvenes universitarios y por los mismos músicos, el que defendió esta línea de creación, y donde la influencia de Piazzolla –y su amplísima repercusión posterior- será decisiva, convirtiendo su figura en un paradigma de ruptura y renovación del género. Un movimiento que se llamó, y que aún sigue definiéndose con el nombre genérico de *vanguardia*, pero que aglutinó –tal y como se podrá comprobar en este capítulo- maneras muy diferentes de abordarlo, ya sea desde su creación como desde su interpretación musical, llegando con el tiempo a influir en ámbitos musicales impensados por entonces.

El *Libro del tango. Arte popular de Buenos Aires* fue publicado por primera vez en 1970 -y reeditado una década después en su versión definitiva de tres volúmenes-, y desde entonces son muy pocos los trabajos musicológicos que profundicen en aspectos descuidados en esta ambiciosa obra bibliográfica. Escritos posteriores, especialmente los más recientes, si bien ganan muchas veces en profundidad en cuanto al tratamiento biográfico y musical de los artistas que más han trascendido, no se detienen, salvo contadas excepciones, en un estudio exhaustivo de las distintas transformaciones que ha ido sufriendo el género.

Mucho se ha hablado de la estética de Piazzolla, o de los estilos del tango, siempre asociándolos a tal o cual músico relevante –el estilo “pugliese” o las “estilizadas” creaciones de Horacio Salgán- pero en el camino han quedado sin situar gran parte de las creaciones que colaboraron al enriquecimiento y transformación de esta música, en principio popular y urbana, pero que en la actualidad ya se ha convertido también, en uno de los referentes más claros de la música culta a nivel mundial. El logro de este alcance, no puede ser adjudicado exclusivamente a Piazzolla. Las obras de José Bragato –aparte de sus transcripciones para cuerdas del bandoneonista-, las composiciones de Atilio Stampone solicitadas por los mejores coreógrafos y bailarines de la actualidad o, como se verá más adelante, las composiciones de Daniel Binelli, conquistan actualmente los espacios cultos y son ejecutadas por los intérpretes más destacados del panorama actual, enriqueciendo y renovando el repertorio de orquestas y solistas.

La perspectiva que ofrece el tiempo, aclara también estos acontecimientos, y puede verse como este “efecto Piazzolla” se deja sentir con más o menos fuerza en cada uno de estos compositores e intérpretes, y como este “canon piazzollístico” con el que Ferrer pretende nombrar a un conjunto de obras escritas bajo un mismo criterio de composición son solo una parte de la rica creación de una época y de los músicos por él citados. Un “canon piazzollístico” que de por sí se opone al concepto de vanguardia, ya que no busca una ruptura, sino que está conformado a partir de una premisa muy clara: responder a un patrón renovado de composición propuesto por Piazzolla, y al cual ni siquiera él mismo se ajustó estrictamente.

El Nuevo Tango de Ástor Piazzolla, al igual que el de varios de los músicos aquí considerados, abarca una producción más amplia, composiciones que buscan elaborar y extender esa forma bitemática y contrastante, o que trasgreden la rítmica habitual y la instrumentación tradicionales, pensando un tango más allá del tango, inspirado o influido por otras músicas, sean antiguas o actuales, endógenas o exógenas, urbanas o rurales. Escritas muchas veces por músicos con formación académica, estas obras inspiradas a partir del tango, desbordan los límites de este canon. Esto es lo que sucede con muchas de las composiciones del creador de *Adiós Nonino* o, como ya se irá vislumbrado a lo largo de esta investigación, de otros como Eduardo Rovira, Atilio Stampone, Manuel Guardia y, anterior a esta vanguardia, Mariano Mores, el que podría considerarse precursor –sin quererlo- de la vanguardia en el tango, no tanto por el

lenguaje de sus obras como por la osadía de mostrar su personalidad y su música más allá de cualquier canon o tradición.

En lo que aquí concierne, la estrecha relación que mantuvo Ferrer con Piazzolla, convierte a su *Libro del tango* en testimonio y referente indispensable para el estudio de esta vanguardia⁶⁰, que aportó aire nuevo a la revitalización del género en un momento en que muchos condicionantes estancaban su desarrollo. Aún así, los diferentes caminos y prácticas que los músicos aquí tratados realizaron desde entonces, requiere una revisión más exhaustiva y no tan general respecto a lo que implicó para el tango, y para toda la música de la región, esta nueva manera de hacer e interpretar el género, surgida curiosamente en territorio popular, y que se “infiltró” en décadas siguientes en ámbitos nunca frecuentados anteriormente. Por ejemplo, como la marcada escisión de “música clásica - música popular” se desdibuja con el correr del tiempo ya sea por la incursión de músicos populares en ámbitos cultos o, contrariamente, por la participación de músicos cultos en prácticas y ámbitos populares.

Sandra de la Fuente, encargada de la crítica musical en la colección *Renovadores del tango* –14 CDs. remasterizados a partir de registros sonoros del período estudiado- deja entrever esta problemática:

Sin embargo, antes, durante y después de Piazzolla y a diferencia de su revolución solitaria, existieron otros músicos que realizaron un camino más silencioso: procuraron enriquecer al tango sin romper con él, profundizaron sus virtudes y destacaron estilos propios. Y lo hicieron desde lugares absolutamente lejanos entre sí [...] Ubicados con frecuencia como

⁶⁰ Si bien estas consideraciones de García Brunelli pudieran haber engrosado el estado de la cuestión considero pertinente incluirlas aquí, de manera de fundamentar más en este capítulo la información sobre Ferrer. García Brunelli cita el *Libro del tango* junto con otro anterior, *El tango, su historia y evolución* (1960) como las dos obras fundamentales de Ferrer. Refiriéndose a ambos en su artículo “Los estudios sobre el tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile”, dentro del apartado “Trabajos no musicológicos” señala: “La mayoría de los trabajos sobre tango pertenecen a este tipo [...] La otra obra fundamental de Ferrer es el *Libro del tango* (1980), que se compone de una crónica y un diccionario. Si bien en la crónica ha cedido a la tentación de plasmar su verborragia, y por ende resulta muy difícil entresacar informaciones concretas, en el diccionario ha sido muy conciso incluyendo en cada entrada los datos esenciales de los principales actores del género (compositores, intérpretes, directores), y un breve y muy preciso encuadre estilístico, estético y cualitativo de cada uno, remitiendo siempre a grabaciones, con lo cual su criterio puede ser corroborado. Ferrer observa el tango desde el punto de vista de un estudioso contemporáneo, amante de las formas progresistas del género y desde esa óptica fija un canon que no se abstiene de incluir a unos por sus méritos y de señalar a otros por su mediocridad, chabacanería o falta de gusto. También introduce voces que se ocupan de cuestiones generales: desde el bandoneón hasta el arreglo musical, modismos propios de los músicos, algunos países vinculados a su historia, -como Japón-, y varios conceptos que fueron considerados por Ferrer de una manera asistemática pero siguiendo las necesidades propias de la obra. Si bien no era musicólogo, Ferrer empleó correctamente los términos y conceptos musicales y demostró ser un oyente experto del género. Su metodología consistió en combinar datos biográficos con cuestiones estilísticas vinculadas casi siempre a grabaciones o partituras” (García Brunelli, 2015: 6-9).

vanguardistas, renovadores o evolucionistas –aún con la gran gama de matices diferentes que implican estas definiciones-, luchando para codificarse dentro de las reglas del género, a veces calificados como innovadores aún contra sus propios deseos, encararon una serie de ideas originales que se pusieron en práctica, en general, cuando el período masivo del baile había declinado, ya sea como ejecutantes o compositores, como arregladores o directores⁶¹.

Desde su gestación en Europa, las vanguardias se trasladan y repercuten en América por el constante intercambio de artistas entre ambos continentes, y la música popular no fue ajena a ello. Y es esto lo que ocurrió con esta rama del tango que buscó aplicar los conceptos promulgados por aquellas. Sea o no tango, esta línea más experimental de composición es la que he creído conveniente asociar más estrechamente al concepto de vanguardia, y que tiene como premisa no solo ir en contra de lo ya establecido, sino que incluye una propuesta de libertad creadora, no sectaria y de mayor integración tanto entre los ya por entonces escindidos ámbitos populares y cultos, como entre los que atañen a su recepción. Una propuesta que cobra especial vigencia hoy en día con la transculturación generada por el efecto de los *mass media*, acercando a las sociedades más alejadas del planeta, y conformando esta nueva aldea global.

2.1.1. El “canon piazzollístico”: renovación más que vanguardia

Como cronista e historiador, Horacio Ferrer en el *Libro del tango. Arte popular de Buenos Aires* da muestra de ser un verdadero estudioso de lo que aconteció durante las décadas más florecientes del tango rioplatense, tanto a través de la diversidad de temáticas abordadas como del rico archivo fotográfico que contiene. Ferrer escribe una historia del género que es también su propia historia. Sin abandonar nunca la cualidad poética de su escritura, nos acerca una y otra vez a los protagonistas del tango, sus diferentes maneras de crearlo e interpretarlo y los lugares donde se ejecutó y bailó, dando un lugar especial a esa línea evolucionista y renovadora que él tanto admiró, defendió y compartió desde su juventud montevideana.

Así es como en sus “Cien instrumentales”, enumera una cantidad de creadores y algunas de sus obras, a las que me remitiré a continuación para su análisis, buscando aquellas

⁶¹ Fuente, Sandra de la: Nota crítica para la colección *Renovadores del tango*. 14CDs. Dirección: Andrés Casak y Mariano del Mazo. Sello Sony-BMG Music Entertainment (Argentina) S.A.

relaciones y conexiones entre sus respectivas carreras, sus creaciones e intenciones estilísticas, como así también aquellos rasgos distintivos que los diferencian:

Alineados con el canon piazzollístico –músicas de dos partes, desarrollo la primera de una célula de ritmo y la otra melódica de notas largas-, componen sus tangos los talentos del cuarenta que siguen produciendo, y casi todos de la generación de 1955. (Ferrer, 1980: 620-622)

Una aproximación a esta selección de músicos, permite vislumbrar el peso determinante que fue ejerciendo la figura de Piazzolla ya en esa generación del 40, momento en el que comienza a destacar tanto como intérprete del bandoneón, como a través de sus cuidados y personales arreglos, y cuando sus colaboraciones para la orquesta típica de Anibal Troilo no pasaron indiferentes a sus compañeros de fila.

Efectivamente, el nombre de Piazzolla se hallaba ya ligado al mundo del tango mucho antes de lo que podríamos considerar su etapa de madurez cuando, luego de sus estudios con Boulanger en París, vuelve a Argentina y crea en el año 1955 el Octeto Buenos Aires. De pequeño, durante su infancia en Manhattan, su padre lo incentiva regalándole un bandoneón, cuando solo tenía ocho años. Es en esa ciudad donde conoce a Carlos Gardel, quién lo invita a participar en una de sus películas interpretando ese instrumento. Pero será en su adolescencia, ya en Argentina, donde hará sus primeras incursiones en pequeñas agrupaciones de tango, primero en Mar del Plata –su ciudad natal- y luego en Buenos Aires, en 1939 y con tan solo 18 años de edad. Ese mismo año, por intermediación del violinista Hugo Baralis, ingresa en la orquesta de Anibal Troilo como reemplazo de uno de sus bandoneonistas y arreglador hasta 1944. Pertenecer a la orquesta más respetada de los años cuarenta fue un acontecimiento en esa primera etapa de su vida profesional, obteniendo una posición privilegiada y reconocimiento de sus pares en el mundo del tango tradicional⁶².

De este período, si se quiere pre-vanguardista de Piazzolla, Osvaldo Requena - compositor y arreglador citado en este listado de Ferrer- afirmó muchos años más tarde:

Yo creo que lo mejor de Piazzolla son los arreglos orquestales de los tangos de otros autores. Lo que hizo con *Boedo*, el tango de Julio De Caro, es una barbaridad

⁶² Un detalle más completo de esta primera etapa en la vida de Piazzolla puede obtenerse de sus biografías como la que escribió su hija Diana (Piazzolla, 1987) o la más voluminosa de Azzi y Collier (Azzi-Collier, 2002).

[coloquialmente “una maravilla”]. Otro, del tango de Vicente Greco, *Ojos negros*, otra barbaridad y así muchos⁶³.

Esta reflexión confirma por qué lo convocó Aníbal Troilo, y cómo el talento de Piazzolla mereció su confianza para hacer los arreglos de su orquesta durante el lapso que transcurre entre 1939 y 1944.

Horacio Ferrer, refiriéndose a este período recuerda sus experiencias personales:

...a mis diez años yo era devoto de Troilo⁶⁴, en cuya orquesta el nombre de Piazzolla parecía un rumor poderoso y resplandeciente. Lo audaz y bello de sus orquestaciones me mantenía el día entero pegado al parlante de la radio, sustrayéndome de mis estudios de arquitectura en Montevideo. El tango de Astor y de Pichuco me embujaba más que las apasionantes obras de Frank Lloyd Wright o Gaudí. Eso ocurrió entre 1947 y 1953, entre mis catorce y mis veinte años, cuando él ya había formado su orquesta y estrenaba sus grandes tangos vanguardistas *Para lucirse*, *Contratiempo*, *Triunfal*, que para la juventud eran himnos que nos dejaban en estado de lipotimia. (Piazzolla, 1987: 193)

Ambas citas constatan el lugar y la buena reputación de la que disfrutaba por aquella época Piazzolla dentro del mundo del tango, sea por sus cualidades de arreglador o por sus dotes como intérprete del bandoneón; una exitosa etapa de su carrera que se vio posteriormente soslayada y cuestionada por sus cada vez más atrevidas propuestas musicales.

Una década después, con la irrupción del Octeto Buenos Aires, e instaurada la lucha entre defensores y detractores de Piazzolla, la vanguardia significó una apertura de creación en donde el género se convirtió en motivo de experimentación para algunos de estos jóvenes compositores enumerados por Ferrer, quienes no escatimaron en la elaboración del material, fusionándolo con otros lenguajes, saliendo y entrando en los límites de género, para obtener resultados curiosos, algunos muy logrados y otros no tanto. Otros, en cambio, se decantaron por mantener sus rasgos estructurales más característicos, y conformar a partir de una nueva tradición ese “canon piazzollístico”

⁶³ Pinsón, Néstor: Un réquiem para mi amigo Requena (una charla de 1999). En www.todotango.com [Consultado el 29-07-2015].

⁶⁴ Aníbal “Pichuco” Troilo (Buenos Aires, 11-7-1914, 18-5-1975) bandoneonista, director y compositor, fue uno de los músicos fundamentales de la historia del tango rioplatense. Su gran amplitud de miras e intuición lo convirtieron en el músico que mejor supo aunar renovación y tradición en el tango rioplatense. Integró en las filas de su orquesta a muchos de los grandes talentos jóvenes de la época, pudiéndose apreciar, en las constantes citas en este trabajo, su importancia como pieza clave para la continuidad del tango.

del que habla Ferrer en su libro, al que aportaron ideas nuevas y personales, pero pretendiendo no modificarlo y mantener así una continuidad renovadora.

2.1.2. Compositores que incluye Ferrer en su *Libro del tango*

Como me he referido anteriormente, el listado que tiene por título “Cien instrumentales”, agrupa un conjunto de cuarenta y nueve compositores y algunas de sus obras escritas antes de 1970, época de la primera edición del *Libro del tango*. Ferrer incluye la siguiente reflexión en sus palabras introductorias:

Cuando hace rato que los cantantes y los directores de mayor influencia se han replegado al repertorio antiguo, arriesgando solo el estreno de tangos que se escriben atentos a los modelos líricos de veinte años atrás, todo lo nuevo de esta era lo ofrecen los compositores con piezas instrumentales, modulando los estilos entre la inventiva de avanzada y un clasicismo con inspiración.

Siempre aventurado, y fecundo como pocas veces se ha visto, Astor Piazzolla hace punta quebrando además la impuesta tradición de los compositores de antaño que presentaban uno, cuanto mucho dos, y a lo sumo tres títulos cada año. (Ferrer, 1980: 620).

Cita a continuación algunos de los “cincuenta temas de Astor de esa época” como *Tres minutos con la realidad*, *Buenos Aires hora cero* o *Verano porteño*, y pasa a detallar un primer grupo de veintidós compositores y algunas de sus obras, músicos a los que considera “alineados en el canon piazzollístico”, “talentos del cuarenta que siguen produciendo, y casi todos los de la generación de 1955” (Ferrer, 1980: 620-621).

Este listado se completa finalmente con dos grupos más: un conjunto de veinte compositores a los que Ferrer incluye “en otros modos de Tango, ensanchada la paleta orquestal a lo romántico y lo canyengue”, “compositores de la más diversa inspiración” tales como los imprescindibles Aníbal Troilo, Horacio Salgán o “los admirables veteranos” que “reverdecen su clase” Julio De Caro y Osvaldo Fresedo; y por último, un pequeño grupo de seis “compositores nucleados en la orquesta de Osvaldo Pugliese” (Ferrer, 1980: 622-623).

Del total de músicos propuestos en estos listados, mi estudio y elaboración del segundo capítulo se centrará en el primer grupo, dada la estrecha vinculación que establece Ferrer a través de ese “canon piazzollístico” con el creador de *Adiós Nonino*.

El Libro del tango incluye además un diccionario –volúmenes II y III- con referencias biográficas, desenvolvimiento profesional, composiciones y grabaciones relevantes de la mayoría de estos compositores hasta la fecha de su publicación, información que me ha servido de punto de partida, pero que ha sido insuficiente en muchos de los casos.

El criterio utilizado para la revisión de este listado se basó en un orden de prioridades:

Reunido todo el material bibliográfico, entrevistas en publicaciones periódicas, audiovisuales en línea, así como grabaciones y partituras disponibles, establecí como primera prioridad la relación que cada uno de estos compositores pudiera tener o no con Piazzolla (basándome en que el binomio Piazzolla-vanguardia es inseparable).

Como segunda prioridad, y ya que Ferrer establece en su listado la relación exclusiva “compositor-obra”, partí de dar importancia a esta paridad antes que a la de arreglista-intérprete, que dejé para una tercera instancia siendo consciente de que el arreglo es una práctica fundamental en el tango.

Finalmente dediqué un apartado centrado en aquellos músicos en los que prevaleció el trabajo de interpretación musical, es decir, dedicados a recrear obras y arreglos ajenos.

Estos criterios y prioridades han guiado y estructurado este extenso y complejo capítulo, en el que puede constatarse a través de su lectura prácticas habituales de creación e interpretación de estos músicos, como así también aspectos de difusión y recepción del tango durante el período estudiado.

Abocados algunos de ellos más a la interpretación que a la composición -más allá de que Ferrer cite algunas de sus pocas obras-, en las prácticas habituales del tango rioplatense existe además el oficio de arreglador, un punto intermedio entre interpretación y composición, en el que el intérprete re-elabora una obra ajena o propia, adaptándola a diferentes instrumentos, ornamentando la melodía con nuevos giros, modificando los acompañamientos rítmicos, y enriqueciendo o reemplazando las armonías a partir del gusto o estilo personales. Algunos de estos compositores centraron su carrera, de forma casi exclusiva, en este oficio, y si bien Ferrer refiere a ello, no profundiza en las características de estos arreglos, ni sus aspectos estrictamente musicales.

Otra práctica que llama la atención es la co-autoría o composición conjunta de un mismo tango instrumental, donde por ejemplo la primera sección la escribe un músico y la entrega a otro para que lo complete. En esto puede apreciarse la gran camaradería que

existía entre muchos de ellos, músicos que tocaban en más de una agrupación a la vez o que solían sustituirse en diferentes períodos más o menos largos de tiempo.

Y desde el punto de vista de la difusión y recepción del tango, los condicionamientos a los que se vieron expuestos estos músicos para que sus obras llegaran a un público que ya nunca gozó de la popularidad de antaño. El papel que jugaron las discográficas y editoriales de música, que vieron un filón en su demanda internacional durante la década de los 80, creando el etiquetado “for export” para un tango estereotipado que más tarde fue rechazado por las generaciones jóvenes.

El tiempo transcurrido desde la edición de este libro, publicado en el momento en que muchos de estos músicos se hallaban vigentes, y mi necesidad de considerarlos dentro de una visión más amplia del género que contemple con mayor profundidad los aspectos antes enunciados, me llevan a su revisión. En algunos casos, Ferrer limita el enunciado de obras a aquellos tangos que pueden llegar a reunir las características de un canon con influencias estilísticas de Piazzolla, pero a mi juicio no representan claramente, al compositor citado. En otros, en cambio, el compositor no reconoce ningún tipo de influencia piazzolliana y es imperiosa la pregunta de por qué Ferrer los incluyó en este listado.

Piazzolla no fue solamente su canon sino mucho más. Si bien hay un corpus de obras que sí respondieron a esto, existen también otras que se encuadran en formas más elaboradas, herederas de la música centroeuropea, como sus conciertos, su oratorio *El pueblo joven* o su pequeña ópera *María de Buenos Aires*, y que también inspiraron a algunos de estos músicos.

Viendo que este listado no atiende tampoco a ninguna cronología, sino que parece arbitrario, creí oportuno reorganizarlo a partir de una revisión más completa y actual de las biografías y discografías de estos músicos, orientación estilística, testimonios personales, y todo aquello que pueda contribuir a entender la particular evolución y recepción del tango durante este período de su historia.

Además se sugiere, en las diferentes secciones de este capítulo, la escucha de ejemplos musicales seleccionados, e incluidos en una Guía sonora conformada por cincuenta y cuatro obras y detallada en el Anexo I, con el fin de constatar el análisis musical realizado.

2.2. La composición a partir de un canon tradicional renovado

2.2.1. Personalidad y excelencia de dos compositores con estilo propio: Julián Plaza y Emilio Balcarce

Sobre el primero de los compositores citados por Ferrer, JULIÁN PLAZA (Gral. Manuel Campos, 9 de julio 1928 - Buenos Aires, 19 de abril 2003), dice el crítico Gaspar Astarita para la página web www.todotango.com:

Sus tangos y milongas, casi todos instrumentales, llevan el sello de un auténtico creador, distinción que comenzó a vislumbrarse desde su primera obra importante, que estimamos debe ser el tango “A lo moderno”, estrenado en 1954 por la orquesta de Miguel Caló, y que continuó posteriormente con esa insuperable serie que integran “Sensiblero”, “Danzarín”, “Melancólico”, “Nostálgico” y “Disonante”, los cuales, junto a otros que dio a conocer a mediados de la década del cincuenta, conforman una lista de muy pareja calidad.

Julián Plaza, desde la confluencia de estos tres cauces, la ejecución, el arreglo y la composición, ha sido un músico en constante búsqueda. De aquella primera incursión en la famosa década del cuarenta, pasó luego a ser figura de punta en la generación del cincuenta y cinco, junto a Atilio Stampone, Osvaldo Berlingieri, Leopoldo Federico, Osvaldo Requena y otros más, para proyectarse después hacia el mejoramiento y la evolución, siempre en constante progresión, tal vez influido por la gravitación de Astor Piazzolla. Pero esa intención vanguardista no lo alejó nunca de las genuinas raíces del tango. Su moderación y su clara visión de que el tango, para que siga llamándose así, debe conservar su auténtica carnadura popular y ciudadana, lo ubican en un lugar relevante de su historia. En una palabra, Julián Plaza avanzó hasta el extremo justo en que el género lo permite. Transpuesto ese límite, el tango ya pierde hasta su nombre⁶⁵.

Agrega a la lista de tangos enunciados por Ferrer -*Sensiblero*, *Danzarín*, *Melancólico*, *Nostálgico* y *Buenos Aires-Tokio*- otros más: *Milontango*, *Color tango*, sus exitosas “milongas ciudadanas” *Dominguera*, *Nocturna*, *Payadora* (inspirada a partir de la milonga campera) y la milonga candombe *Morena*⁶⁶. Respecto a un catálogo más amplio de las obras de Plaza, la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC) incluye un total de treinta registros, la mayoría instrumentales y de autoría no compartida.

⁶⁵ Astarita, Gaspar: “Julián Plaza”. Revista *Tango y Lunfardo*. Nº 130. Chivilcoy, 16 de julio de 1997. En www.todotango.com [Consultado el 02-06-2015].

⁶⁶ La totalidad de obras y sus fechas de registro pueden consultarse en SADAIC, a través de su página web www.sadaic.org.ar.

El CD *Julián Plaza x Julián Plaza = Tango*⁶⁷ (Fig.6) reúne una selección de sus obras – incluidas las que propone Ferrer-, con arreglos e interpretaciones propias junto a músicos invitados, entre los que se cuentan Agri y Bragato, muy cercanos a Piazzolla.

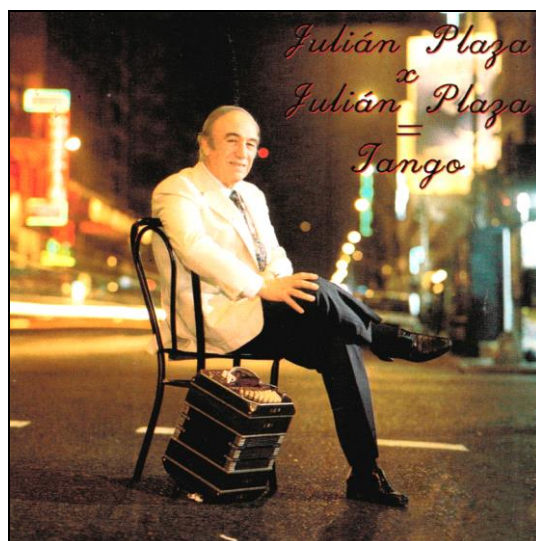


Fig.6. Portada del CD *Julián Plaza x Julián Plaza = Tango*.

Locos de contento es el primer título, un tango que Plaza utiliza como apertura del registro. La fuerza y optimismo de su introducción, a *tutti* orquestal anticipa un primer tema compuesto a partir de un motivo rítmico melódico que se repite insistentemente y donde aplica recursos percusivos asociados a la estética piazzolliana: los tan característicos efectos de chicharra y sirena hechos por las cuerdas, que Piazzolla describe, –y que cito- cuando analizo su registro junto a Borges, *El tango*. En el siguiente, *Danzarín*, todas las alusiones a Piazzolla desaparecen. Esta composición, una de las más populares de Plaza, se mantiene fiel a su estilo: una orquestación tradicional para una inventiva melódica excepcional sustentada en una base rítmica sintética de milonga que podría asociarse muchas veces al 3-3-2 piazzolliano, pero que Plaza desarrolla dentro de un discurso armónico tradicional⁶⁸ (Ej. 2).

⁶⁷ CD *Julián Plaza x Julián Plaza = Tango*. Sello Epsa Music 17007. Argentina, 1993.

⁶⁸ A este tipo de acompañamiento -síntesis de las acentuaciones rítmicas en la primera, cuarta y séptima corchea de las ocho que conforman un compás de cuatro tiempos de negra-, se han referido autores como Aharonián o Pelinski cuando abordan la rítmica del tango en general, y de Piazzolla en particular, tanto como síntesis de las acentuaciones naturales de la milonga rural o pampeana, o como elemento estructurador en la música del bandoneonista. Aharonián, Coriún: *Músicas populares del Uruguay*. pp. 45-60, y Pelinski, Ramón: “Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística”-en García Brunelli, Omar.: *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. pp.35-56.

DANZARIN

TANGO

Ediciones Musicales JULIO KORN

de:
JULIAN PLAZA

The image shows the first system of a piano reduction for the piece 'Danzarín'. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. Chord symbols 'Dte 7 1', 'Sol M', and 'Dte Mi' are placed below the right-hand staff. The word 'PIANO' is written to the left of the first staff. The second system continues the piece with similar notation, including a 'Misa' chord symbol in the left hand.

Ej.2. *Danzarín*. Reducción para piano. Primer tema.

El contraste entre la estabilidad del bajo en corcheas y las acentuaciones en las semicorcheas de la melodía le otorgan a este primer tema introductorio un aire de milonga-candombe -por su tempo rápido y su acentuación rítmica en 3-3-2 -, que contrasta con un segundo tema más marcado de tango propiamente dicho (Ej.3).

The image shows the second system of a piano reduction for the second theme of 'Danzarín'. It features two staves. The right hand has a more complex, rhythmic melody with many accents and slurs. The left hand has a steady accompaniment with eighth notes. Chord symbols 'La m', 'Dte Sol', and 'Sol M' are placed below the right-hand staff.

Ej.3. *Danzarín*. Segundo tema.

Un tercer tema, más lento, contrastará con el anterior y en él se explayarán expresivamente los instrumentos solistas (Ej.4).

Ej.4. *Danzarín*. Tercer tema contrastante.

En el arreglo que Plaza incluye en este registro, serán primero el bandoneón, y luego el piano en la repetición, los que oficiarán de solistas, otorgando un momento de calma que súbitamente será interrumpido por el tutti orquestal llevando esta “fiesta del ritmo” y a su “danzarín” hacia un apoteósico final.

La tercera composición *Nocturna*, es una de las famosas milongas del compositor, “con un regusto especial que contienen algo de un Piana moderno⁶⁹”. Esta obra -junto a otras de su estilo como *Dominguera*, *Payadora* y *Morena*- se encuadra en el subgénero de la milonga urbana, más rápida que la campera, y que el compositor Sebastián Piana popularizó entre las décadas del treinta y el cuarenta como milonga candombe. Aquí, la propuesta de Plaza es menos tradicional en cuanto a su orquestación, ya que incluye el sonido de la batería para reforzar los momentos culminantes, un recurso muy pocas

⁶⁹ Otero, José María: *Julián Plaza*, publicado en su blog “Tangos al bardo”, el 24 de enero de 2013. En <http://tangosalbardo.blogspot.com.es/2013/01/julian-plaza.html> [Consultado el 24-11-2016]

veces utilizado en la historia del género, y cuya sonoridad remite inmediatamente a las propuestas del pop-rock anglosajón.

Continúa el registro con *La tregua*, una composición atípica en su producción, ya que su funcionalidad como música para cine la convierte más en una evocación, con momentos de tango, que una obra tradicional de este género. Escrita para la película homónima de Sergio Renán del año 1974, es tal vez el más moderno de los arreglos incluidos en este disco. Lo pocoailable de muchas de sus secciones lo convierte en música descriptiva, para ambientar lugares, situaciones o sentimientos, y alejarlo de lo que el tango sugiere la mayoría de las veces como género danzario. Una elaborada idea temática lenta en la que participan especialmente el bandoneón y la guitarra, funciona como introducción a otra de neto corte piazzollistico: un motivo esencialmente rítmico expuesto por el bandoneón acompañado por el piano con la inconfundible base de acentuaciones del 3-3-2. La repetición de ambas ideas, ahora con el piano como solista y una tercera vez con un solo de violín, son siempre completadas por el bandoneón o la orquesta en su totalidad, que imprimen los momentos de euforia y contraste con los cuales finaliza la composición.

A continuación, en *Melancólico Plaza* recurre al empleo, ya frecuente, de dos pequeños temas contrastantes en sus líneas melódicas y en sus modos. El primero en *re menor* con una melodía descendente, más “melancólico”, al que opone a continuación otro ascendente en *re mayor* rítmico y optimista. Ambas ideas, Plaza las repite de forma arbitraria -A B B / A A B B B / A A-, cambiando sus tempos, variando la instrumentación y alternando momentos de *tutti* y solos, para crear una forma tripartita llena de lirismo y cambios anímicos, y donde el arreglo juega un papel esencial para que ese escaso material inicial suene siempre diferente y atractivo.

En *Sensiblero*, Plaza vuelve a la estructura tritemática de *Danzarín*, aplicando el mismo procedimiento de dejar el primer tema como introducción y no volviéndolo a utilizar en el resto del arreglo. También, la alternancia entre los dos temas siguientes es siempre variada en la orquestación y los tempos, dejando los solos generalmente para la sección más lenta y expresiva, y oponiendo como contraste el *tutti* orquestal. Su forma comprende una primera sección introductoria (una pequeña introducción más la exposición del tema A), luego las exposiciones del tema B-más rítmico- y C -más lento-, y las repeticiones variadas de estos dos últimos. Destaca en esta última sección antes del *tutti* final, la simultaneidad de tema B mientras el violín interpreta C.

Asiduo visitante de Japón en sus giras musicales, *Buenos Aires-Tokio* parece ser un homenaje a la cultura del país asiático. Aquí las melodías se encuentran retocadas adaptando ciertos intervalos de este tango a las sonoridades de la música japonesa, o mejor dicho a una interpretación de ellas, al igual que un Puccini pudiera evocar con ciertos giros melódicos de su ópera *Madame Butterfly* la música nipona. Por lo demás, este tango sigue los lineamientos de los anteriores: el contraste de las dos ideas temáticas fundamentales, trabajadas en el arreglo de tal manera que resalta tanto el lirismo como la fuerza rítmica tan característica de todas sus composiciones.

Payadora es otra de sus magníficas milongas, aquí presentada de manera muy curiosa. A pesar de su título, que alude a los payadores de las zonas rurales de La Pampa, es una milonga rápida, urbana, al estilo -como la anterior- de las de Sebastián Piana. El arreglo está pensado como obra de escucha y no para bailar, ya que a la primera exposición completa interpola una sección lenta con el verdadero carácter de una milonga campera, donde la guitarra acompaña la melodía a cargo del piano primero, y luego del bandoneón y violín, enlazando súbitamente con el tempo rápido original para finalizar la composición con el carácter festivo del comienzo.


El penúltimo tango *Recordando a Pichuco* es un homenaje a Anibal Troilo, para quién Plaza trabajó como arreglador y al que admiraba profundamente:

En 1957 Troilo me llamó para hacer el arreglo de un tango cantado. Y toqué el cielo con la mano cuando en el 58 le entregué a Pichuco mi tango “Danzarín”. [...] Él me grabó nueve: “Melancólico”, “Nocturna”, “Nostálgico” (que escribí en Nápoles), “Payadora”, “Color tango”, “Morena”, “Milontango” y “Buenos Aires-Tokio”; la misma cantidad de tangos le grabó a Piazzolla (Vargas Vera: 1996)

Es precisamente el tema lento y nostálgico de su tango *Danzarín* el que utiliza como introducción, y luego como postludio -a modo de recuerdo-. Una vez más dos ideas temáticas de carácter diferente suceden a la primera con una constante alternancia de los modos mayor y menor, un recurso utilizado muchas veces en sus composiciones pero siempre dentro de los convencionalismos que caracterizan sus arreglos, y como ya se han podido apreciar en las obras anteriores.

Finaliza el registro con *Nostálgico*, otro de sus tangos más reconocidos. Aquí el arreglo está orientado a jugar una vez más con el contraste bitemático, oponiendo no solo estas dos ideas sino la manera en como arregla parte de las mismas, evitando la mera repetición al buscar cambiar constantemente de textura, oponiendo tempos e

instrumentaciones diferentes. Destaca además, y especialmente en esta última composición las armonizaciones “modernas” del tema lento –con notas agregadas a la tríada básica tonal- y que crean una atmósfera de *café concert* o *music hall*, un recurso que, aunque utilizado aquí de manera muy discreta, será recurrente en otros compositores estudiados, como Mores, Stampone o Berlingieri.

-Guía sonora (Anexo I): 

CD/ Pistas 1 a 4, corresponde a esta sección las obras: *Danzarín*, *Nocturna*, *Melancólico* y *Buenos Aires-Tokio*, de Julián Plaza, interpretadas por Julián Plaza (bandoneón, piano y arreglos) y músicos invitados.

Este análisis corrobora lo ya expuesto por Astarita, al considerar que Julián Plaza “avanzó hasta el extremo justo en que el género lo permite”⁷⁰. Las innovaciones en las composiciones de Plaza tienen más que ver con aquello que Salgan dio en llamar “vestir al tango de un ropaje más moderno” (Ursini, 1993:48), que intentar desarmar su estructura interna y rearmarlo de otra manera. Aún así, la riqueza melódica en conjunción con una manera muy personal de arreglar las frases siempre dentro de una orquestación tradicional, variándoles el carácter, los tempos y la densidad sonora en tramos muy cortos del discurso, ofrecen una variedad a la interpretación que mantiene la atención constante del oyente. Cabe destacar además, que muchas de estas composiciones han sido las favoritas para ser arregladas y grabadas recurrentemente por estos músicos denominados vanguardista. Un ejemplo de ello es el pianista Atilio Stampone, quién no dejará de incluir muchos de estos tangos en sus registros sonoros de la década del 60.

Respecto a Piazzolla, solo incluirá su tango *Sensiblero* en dos de sus tempranos registros sonoros: *Astor Piazzolla, su bandoneón y su orquesta de cuerdas*, un disco en 78rpm. del año 1956, y con la misma agrupación al año siguiente en el LP *Lo que vendrá*. Si comparamos esta versión del tango *Sensiblero* arreglado por Piazzolla con la anteriormente analizada del registro de Plaza, vemos la superioridad de aquel en cuanto a la elaboración de las líneas melódicas, lo que requiere una gran destreza en su ejecución, ya sea para los instrumentos solistas como para la orquesta en su totalidad.

⁷⁰ Astarita, Gaspar: *Julián Plaza. Semblanza*. En www.todotango.com [Consultado el 4-7-2015].

La osadía de Piazzolla para arreglar obras de otros autores quedará más tarde soslayada por la fuerte personalidad de sus propias composiciones. Con menos pretensiones virtuosísticas, el arreglo de Plaza muestra toda la personalidad de este artista cuya obra es tanto más valiosa por su calidad que por la cantidad de tangos compuestos.

Del listado de Horacio Ferrer me remito ahora al violinista, bandoneonista, compositor, arreglador y director de orquesta EMILIO BALCARCE (su nombre real es Emilio Juan Sitano, Buenos Aires, febrero 1918 - enero 2011), del cual Piazzolla incluyó un arreglo de su composición *Sideral* en el disco *Tango contemporáneo* del año 1963, grabado junto a su Nuevo Octeto⁷¹

Aunque no logró la popularidad de *La bordona* -su tango más emblemático-, *Sideral* responde a una composición también bitemática, donde el contraste de las dos ideas es evidente: una primera más rítmica y otra más contemplativa, “de notas largas” según Ferrer. Aún así, la rítmica de este primer tema más enérgico no es piazzolliana. Con un motivo a partir de una célula de dos semicorcheas-corchea que encajan perfectamente en las divisiones de los cuatro tiempos del compás, y las acentuaciones lógicas que genera, este ritmo se aleja del típico 3-3-2 instituido por Piazzolla y reubica la composición en un universo distinto, el de las interpretaciones de Osvaldo Pugliese, en cuya orquesta Balcarce permaneció durante casi veinte años como violinista y arreglador:

En la orquesta de Osvaldo éramos todos compositores y actuábamos a diario. [...] ¿Qué sentíamos cuando tocábamos *La yumba*⁷²? Sentíamos la fuerza rítmica y vital que tiene. Poníamos todas nuestras fuerzas en los arrastres, en la expresión; porque uno se siente vivo cuando está tocando. Pugliese se caracterizaba por tener una orquesta expresiva. Estimulaba a sus músicos para que compusieran y les exigía una entrega total, tanto es así que, mientras yo actué con él, no hice arreglos para otros directores, excepto cuando se trataba de mis propios temas⁷³.

La larga experiencia con Pugliese se convirtió en un hito en su carrera, y se completará en años sucesivos con otros dos importantes acontecimientos profesionales: la formación del Sexteto Tango, agrupación también integrada, entre otros, por el aquí


⁷¹ A este registro me refiero en la sección dedicada a José Bragato, y más brevemente cuando cito a Osvaldo Tarantino, ya que estos tres músicos formaron parte tanto de este Octeto como del listado de Ferrer.

⁷² Composición emblemática de Pugliese, *La yumba* se ha convertido en una de las obras predilectas de los bailarines de tango, por la fuerza rítmica tanto de su composición como de la característica interpretación de este compositor y pianista junto a su orquesta típica.

⁷³ Rasore, Alberto - Aresi, José: *Entrevista a Emilio Balcarce*. En www.todotango.com [Consultado el 10-7-2015].

citado compositor Julián Plaza y, ya en el nuevo milenio, la dirección de la orquesta Escuela de Tango que lleva su nombre.

Del Sexteto Tango, integrado en su totalidad por músicos de la orquesta de Pugliese, Balcarce observará en su estilo de ejecución algunos cambios en relación “con la expresión y con la manera de acentuar” acordes a la personalidad de sus integrantes, “pero en general el ritmo era muy parecido al de Pugliese”. Una herencia que tuvo oportunidad de traspasar a las generaciones de músicos más jóvenes mediante la creación de la Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce, creada en el año 2000 como una iniciativa pedagógica del Ministerio de Cultura de la ciudad de Buenos Aires, y que tiene como director artístico a Ignacio Varchausky.

-Guía sonora (Anexo I): 

CD/ Pistas 5 y 6, corresponde a esta sección las obras *La transa* y *Bien Compadre*, de Emilio Balcarce, interpretados por la Orquesta Escuela de Tango, dirigida por el autor.

La considerable biografía que Ferrer dedica a Balcarce en el *Libro del tango* no demuestra que haya tenido relación directa con la vanguardia, y la información recopilada de su actividad posterior, hasta su muerte en 2011, tampoco incluye datos que lleven a poder considerarlo especialmente objeto de estudio en esta tesis.

Además de *Sideral* y *La bordona*, el archivo de SADAIC registra treinta y un entradas más, de las cuales trece son de autoría propia, y por lo tanto presumiblemente tangos instrumentales. El resto, tangos cantados, comparte autoría con sus letristas, obras que también cita Ferrer en el *Libro del tango*. Emilio Balcarce fue Académico de Honor de la Academia Nacional de Tango y toda una “institución viviente” en los últimos años de su vida.

2.2.2. Los tangos Vanguardista y Noposepe de José Bragato

Luego de haber considerado a Bragato en el capítulo anterior, como mentor y respaldo de Piazzolla en la concreción de esta vanguardia del tango, atenderé ahora a su labor compositiva. Ferrer lo incluye dentro de su listado con cuatro de sus composiciones: los tangos *Vanguardista*, *Noposepe*, *Appiazzollado* y *Temático*, mientras que Omar García

Brunelli, en su colaboración para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ofrece una visión más amplia de su producción, considerando además de estos cuatro tangos, un corpus de obras académicas. De su estilo compositivo dice García Brunelli:

Ha escrito tangos de corte vanguardista, en la línea trazada por Piazzolla. También se ha dedicado a la composición de música académica. En esta vertiente su obra puede definirse como nacionalista, con un lenguaje neorromántico y el empleo de motivos populares inspirados en el tango o en el folclore⁷⁴.

Y detalla a continuación el conjunto de su producción, agrupando las obras para orquesta, conjunto instrumental, canciones y tangos.

De los cuatro tangos también considerados en este catálogo, *Vanguardista* fue grabado por Piazzolla en uno de los tres discos de corta duración y 78 rpm., en Buenos Aires en 1956 para el sello Odeón, reunidos bajo el título *Astor Piazzolla, su bandoneón y su orquesta de cuerdas*. Estos tres discos incluyen cada uno de ellos solo dos tangos, y son las únicas grabaciones realizadas durante ese año, una cantidad muy pequeña en comparación con los cuatro “larga duración” del año siguiente dedicados exclusivamente al Octeto. Podría decirse entonces que el Octeto Buenos Aires, con música exclusivamente instrumental y “arreglos de vanguardia”, respondió en un principio, más ajustadamente, al “Decálogo”⁷⁵ de objetivos propuesto por Piazzolla,

⁷⁴ García Brunelli, Omar: “Bragato, José Luis”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Casares Rodicio, E., Fernández de la Cuesta, I. y López-Calo, J. (dirs.). Vol. 2, Ed. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999, p.p. 671-672.

⁷⁵ El Decálogo escrito por Piazzolla y publicado en el periódico *De Frente*, el 10 de octubre de 1955, e incluido en su totalidad en la biografía de Azzi y Collier, refiere lo siguiente: 1) Agruparse preferentemente con fines artísticos dejando en segundo plano la faz comercial. 2) Abandonar gradualmente las participaciones en otras orquestas, para rendir en este grupo la máxima eficacia. 3) Hacer el tango tal como se siente, eliminando toda clase de influencias extrañas que puedan incidir sobre los propósitos fijos. 4) Tratándose de un conjunto integrado por solistas, cada uno de los cuales tiene una participación musical destacada, no hay director. Se reconoce solo una conducción musical: Ástor Piazzolla. 5) El repertorio estará formado por obras de actualidad, de la Guardia Vieja y las nuevas creaciones que se vayan produciendo. 6) Para aprovechar en todas sus posibilidades los recursos musicales del tango, no se ejecutarán obras cantadas, salvo contadas excepciones. 7) Considerando que el conjunto debe ser únicamente escuchado por el público, no se actuará en bailes. Por consiguiente las actuaciones se limitarán a radio, televisión, grabaciones y espectáculos. 8) La utilización de instrumentos nunca incorporados a orquestas de tango (guitarra eléctrica) y otros efectos (percusión), así como la total estructuración de las obras con su giro moderno, serán explicadas previamente a toda interpretación, a fin de facilitar de esta manera su inmediata comprensión y alcance. 9) Considerando que nada es fruto de improvisación, las partituras estarán escritas dentro del mayor perfeccionamiento musical posible que pueda lograrse en este género, lo que facultará a que sean consideradas por los expertos más exigentes. 10) a) Elevar la calidad del tango; b) convencer a los que se han alejado del tango, y a sus detractores, de los valores incuestionables de nuestra música; c) atraer a los amantes exclusivistas de músicas foráneas; d) conquistar al gran público, tarea descontada como ardua, pero segura, tan pronto pueda escuchar los

mientras que la ampliación de la agrupación, con el agregado de cuerdas y cantante solista le permitió una mayor interacción con los requerimientos de una audiencia más acostumbrada a la tradición de las grandes orquestas típicas.

La edición de la partitura del tango *Vanguardista* utiliza la imagen de Piazzolla y los datos de esta grabación como recurso publicitario, además de una foto suya en la portada fumando y componiendo, y el subtítulo “grabado en discos Odeón por Astor Piazzolla” (Fig.7).



Fig.7. Portada de la partitura del tango *Vanguardista* de José Bragato.

La estructura formal de este tango responde a una composición bitemática, con un marcado contraste entre una primera parte de carácter acentuadamente rítmica y una segunda más lírica; una introducción – primeros once compases-, y al finalizar una sección conclusiva de siete compases (Ej.5).

temas reiteradas veces; e) llevar al extranjero, como embajada artística, esta expresión musical del país donde el tango tuvo su origen, para mostrar su evolución y justificar aún más el aprecio con que lo distinguen. Azzi- Callier: *Astor Piazzolla, su vida y su música*. Ed. Ateneo. Buenos Aires, 2002. pp.115-116.

VANGUARDISTA

TANGO

Ediciones Musicales JULIO KORN

Música de:
JOSE BRAGATO

The image shows the introduction of the piece 'Vanguardista' for piano. It consists of two systems of music. The first system starts with a piano (p) dynamic and includes a 'Cresc.' marking. The second system features a 'ff' dynamic marking and a 'p' dynamic marking. The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat).

Ej.5. *Vanguardista*. Reducción para piano. Introducción.

Finalizada esta introducción, se expone un primer tema donde prevalece el contraste rítmico entre el motivo melódico superior y el bajo estable de corcheas, creando un juego sincopado de acentuaciones en los tiempos débiles del compás (Ej.6).

The image shows the first theme of 'Vanguardista'. It begins with a piano (p) dynamic. The score is written in a 2/4 time signature with a key signature of one flat. The first system includes a dynamic marking of 'p'. The second system includes dynamic markings of 'f', 'p', 'ff', and 'f'. The music is characterized by a syncopated rhythm between the upper and lower staves.

Ej.6. *Vanguardista*. Primer tema.

El lugar estratégico en el que están colocadas las fusas y el valor cromático de su dibujo melódico enfatizan su acentuación, y le imprimen esa gran fuerza rítmica que caracterizó no solo las interpretaciones piazzolliananas, sino también el espíritu de esta “vanguardia del tango”, que se tradujo en el sonido inconfundible de las grabaciones ya citadas.

El carácter aguerrido de este primer tema contrasta y se equilibra en el segundo, con la aparición de ideas melódicas de intenso lirismo en las que las acentuaciones en contratiempo prácticamente desaparecen. La simplicidad melódica y rítmica del segundo tema se desarrolla en dirección ascendente con carácter rapsódico y por grados conjuntos, alcanzando pequeños clímax cada vez más intensos –cc.54 y 55- para llegar al punto culminante en los compases 66 al 70 (Ej. 7).

The image displays a musical score for the second theme of 'Vanguardista'. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score shows a progression of chords and melodic lines, with some passages featuring complex textures and others being more sparse.

Ej.7. *Vanguardista*. Segundo tema.

Esta composición concluye en los últimos siete compases con la idea inicial, en un tutti final, recobrando así toda su fuerza generadora (Ej.8).



Ej.8. *Vanguardista*. Tutti final.

El arreglo de Piazzolla -grabado como ya he citado anteriormente por su formación ampliada con orquesta de cuerdas para el sello Odeón- extiende la propuesta de esta partitura al repetirla dos veces prácticamente en su totalidad.

El tango *Noposepe*, por su parte, fue grabado siete años después por el Nuevo Octeto de Piazzolla en el LP *Tango contemporáneo*, manteniéndose a Bragato como intérprete, y cambiando el resto de músicos del anterior octeto. Esta nueva formación resultó ser la ampliación del Quinteto Nuevo Tango con largo recorrido en la década del sesenta, y la más estable en la carrera del bandoneonista⁷⁶.



Fig.8. Portada del CD *Tango contemporáneo*. Astor Piazzolla y su Nuevo Octeto, remasterización del LP en vinilo del año 1963.


⁷⁶ Al quinteto, conformado por bandoneón, violín, guitarra eléctrica, contrabajo y piano, Piazzolla sumó una flauta, la percusión y el violonchelo a cargo de Bragato.

El disco *Tango contemporáneo* (Fig.8), que incluye *Noposepe*, “significa una renovación total de mi estilo como arreglador”, dirá Piazzolla en la contraportada del mismo, y efectivamente esto se traduce inmediatamente en una diversidad de innovaciones que alejan a este registro sonoro de todo aquello que había grabado en los discos anteriores con el primer Octeto. Ya desde el comienzo, un curiosa versión de su tango “fetiché” *Lo que vendrá* –ya arreglado y grabado en tres oportunidades- funciona aquí como una gran introducción, desdibujando y reorganizando las ideas temáticas, y superponiéndolas unas a otras a modo de “colage”, para así crear una oscura atmósfera experimental que se hará especialmente evidente en *Divagación*, *Introducción a Héroe*s y *tumbas* o *Réquien para un malandraca* –todos de Piazzolla-, y solo se verá aliviada por el carácter más leve de arreglos de otros autores: *Noposepe* de Bragato, *Ciudad triste* de Osvaldo Tarantino, *Sideral* de Emilio Balcarce, y *Recuerdo de Bohemia* y *Milonguita* de Enrique Delfino. El tratamiento tan particular de la percusión a cargo de León Jacobson y la inclusión de la flauta solista, interpretada por Jorge Barone, contribuyen al logro de una sonoridad única y a la originalidad de este disco que cuenta también con la participación de las voces del escritor Ernesto Sábato, el actor Alfredo Alcón en los recitados, y Héctor de Rosas en el único tema cantado.

La edición de la partitura del tango *Noposepe* por la editorial Julio Korn, con fecha 26 de enero de 1963, a diferencia de *Vanguardista*, es unos meses anterior a su grabación en el disco de Piazzolla, y evidentemente es por ello que no se utiliza la figura del bandoneonista para publicitarla. También es anterior a su registro en la Sociedad General de Autores, y en su portada vemos a Bragato tocando el violonchelo.

La estructura del tango *Noposepe* responde a las características formales tradicionales similares al anterior: un primer tema fundamentalmente rítmico creado a partir de una célula o motivo generador, que alterna con otro más melódico, “de notas largas” que ejerce de contraste y lo complementa. A diferencia de *Vanguardista*, en *Noposepe* la armonía que utiliza Bragato está enriquecida con el agregado de séptimas a la triadas básicas de tónica, que junto a las asentuaciones rítmicas sincopadas otorgan un aire despreocupado e informal al primer tema. El arreglo de Piazzolla para su disco *Tango contemporáneo* respeta estas características, oponiendo a éste un segundo tema más introspectivo de línea melódica y rítmica muy sencilla, y cuya textura homofónica sugiere la de un coral de no ser por la insistencia del *walking bass* del contrabajo.

Por lo tanto, estas dos composiciones de Bragato, y especialmente la segunda, podrían considerarse en principio dentro de ese difuso “canon piazzollístico” propuesto por Ferrer.

- *Guía sonora (Anexo I):* 

CD/ Pistas 7 y 8, corresponde a esta sección las obras *Vanguardista* y *Noposepe* de José Bragato, interpretados respectivamente por Ástor Piazzolla y su Orquesta de cuerdas, y por Ástor Piazzolla y su Nuevo Octeto.

2.2.3. Co-autoría en el tango instrumental. Las colaboraciones de Leopoldo Federico y Osvaldo Requena. Los tangos de la dupla Osvaldo Tarantino - Saúl Cosentino

Entre los rasgos más sobresalientes de este canon con influencias piazzollianias propuesto por Ferrer, destaca la coautoría de tangos instrumentales. Contrariamente a lo que ocurre en las composiciones vocales, donde los aportes de áreas tan distintas como la poesía y la música requieren de la excelencia de dos artistas diferentes, la co-autoría de tangos instrumentales llama la atención porque involucra a dos o más creadores en una misma disciplina. En este caso, dos o más músicos que apuestan por la creación conjunta y por la colaboración mutua más allá de cualquier divismo.

Ejemplos de esta práctica tan frecuente son las múltiples colaboraciones entre el bandoneonista Leopoldo Federico y algunos de los músicos considerados por Ferrer. Son estos Osvaldo Requena, Osvaldo Berlingieri, y, aunque pocas, algunas con Raúl Garello, donde interviene además un tercer músico, el guitarrista Roberto Grela. Por su parte, el pianista Osvaldo Tarantino trabajó junto a un admirador y discípulo de Piazzolla: el compositor Saúl Cosentino.

- El CD *Coincidencias* de los co-autores Federico y Requena

El registro sonoro *Coincidencias* (Fig.9), corolario de una colaboración que se prolongó a lo largo de más de tres décadas entre Leopoldo Federico y Osvaldo Requena, muestra el alcance de esta propuesta. En los comentarios que Requena incluye en esta grabación, ofrece detalles a veces curiosos de esta práctica conjunta:

La idea de componer juntos nace en el año '60, con 'Milonguero de hoy'. Fue por teléfono, Leopoldo me pasa la segunda parte y yo hago la primera [...] Pasa el tiempo y nos encontramos tocando en 'Caño 14', yo con mi quinteto y él con Roberto Grella [...] Terminadas las actuaciones fuimos a la pizzería de la esquina y retomamos la idea de seguir componiendo, ahí mismo el gordo sacó su fuelle y comenzó a improvisar una melodía, que fue la segunda parte de 'Preludio nochero', así nació nuestro segundo tema [...] Ese mismo año (1968) soy nombrado director musical del viejo Canal 11 y Leopoldo entra a la orquesta, lógicamente como primer bandoneón. Entonces creamos un tema nuevo, y el título fue buscado entre los televidentes del programa de tango y lo gana una señora que vivía en el tanguero barrio de Boedo... 'Capricho otoñal' es nuestro tercer tema⁷⁷.

La informalidad y desprejuicio de sus palabras transmiten la espontaneidad en la creación como fruto de encuentros o situaciones a veces fortuitas, pero siempre coincidente en la manera de entender el género:

'Coincidencias' es el título de este CD y el nombre del octavo tema que compusimos; el título lo hemos elegido entre Federico y yo intencionalmente ya que consideramos que todos los temas son coincidentes, en la idea y el pensamiento tanguero. [...] Ya sin pensarlo nos habíamos convertido en un binomio, que considero que coincide en la forma de creación tanguera, escapándole, en lo posible, a las fórmulas 'piazzoleanas' y tratando siempre que el resultado de estas sean tangueras⁷⁸.

Aunque no resultan del todo claras esas "formas de creación tanguera" que "escapan a las fórmulas piazzolleanas", parecen remitir a una manera de acercarse al género a partir de referentes más tradicionales y anteriores a Piazzolla, tendencia que concuerda temporalmente con las búsquedas de muchos músicos jóvenes, que a partir de la década del 90, y ya superado el impacto que generó la música de Piazzolla, apostaron de diferentes maneras por la renovación del tango en su conjunto, aplicando a la creación de más de un siglo, sonoridades que excedían a las del creador de *Adiós Nonino*.

⁷⁷ Requena, Osvaldo: Nota crítica para el CD *Coincidencias*. Osvaldo Requena y su orquesta con Leopoldo Federico. EPSA Music 17470. Buenos Aires, 2002.

⁷⁸ *Idem*.



Fig.9. Portada del CD *Coincidencias*.
Osvaldo Requena y su orquesta con Leopoldo Federico.

El aplomo en las interpretaciones de este registro editado en el 2002, contrasta tanto con *Tango Session 2000*, editado dos años antes, como con el de Federico de la década del 60- ambos también analizados en este capítulo-. Aquí Requena abandona los fáciles efectos para complacer al oyente y los inevitables condicionamientos que implican aunar música y danza. Respecto a Federico, ya no se escucha el ritmo vertiginoso de sus interpretaciones junto a su agrupación, adaptándose a la manera de decir y de expresar pausado propuesta por su compañero. El sonido rapsódico de la gran orquesta envuelve y enlaza los diferentes solos del piano del director, el violín de Miguel Ángel Bertero o el bandoneón de Federico.

Un disco de una excelente factura técnica y acabado, pero que se torna un tanto reiterativo en la elección de las obras, al no contener ninguna milonga –salvo unos pocos compases- o un vals criollo, subgéneros que siempre han sido incluidos en las grabaciones de cualquier músico de tangos y que aportan variedad a un registro.

- Los tangos de la dupla Osvaldo Tarantino - Saúl Cosentino

OSVALDO TARANTINO (Buenos Aires, junio 1927 – septiembre 1991) fue el pianista que continuó la labor de Osvaldo Manzi en el *Conjunto 9*, una de las formaciones más importantes de Piazzolla, concebida como ampliación de su quinteto en el año 1971⁷⁹. De Tarantino han dicho Ferrer y Del Priore:

⁷⁹ Respecto a la actividad e importancia de esta agrupación, destacan las páginas que Azzi y Collier dedican a esta agrupación en la completa biografía de Astor Piazzolla, *su vida y su música*, ofreciendo un

...fue uno de los mayores pianistas de tango sin distinción de épocas y de tendencias. Dueño de un sonido profundo y parejo, la gran inventiva y su buen gusto han hecho su personalidad, tanto como solista como en la conducción orquestal.

Sus ídolos fueron dos hombres de jazz, Art Tatum y Teddy Wilson, en el tango Orlando Goñi: “su mano izquierda fue una revolución”, declaró alguna vez⁸⁰.

Azzi, refiriéndose a la importancia de los solistas en las agrupaciones de Piazzolla desde la época del Octeto lo cita, ya sea para “improvisar frases de tango (no de jazz)” o “adornar las partes escritas por él”:

Tanto el pianista Osvaldo Tarantino como los violinistas Antonio Agri y Fernando Suárez Paz y el percusionista Enrique “Zurdo” Roizner eran maestros de la improvisación tanguera (Azzi-Collier, 2002: 269).

Tarantino inició su formación musical en el conservatorio de su padre José, donde aprendió a tocar también el bandoneón y la guitarra, lo cual le permitió integrar, siendo muy joven, diferentes agrupaciones, y realizar posteriormente giras por Estados Unidos y Japón.

Como dije anteriormente, al referirme a la discografía de Saito, Tarantino grabó en 1972 –ya con 45 años de edad- para Piazzolla y su *Conjunto 9*. Fruto de ello es un elaborado registro titulado *Música popular contemporánea de la ciudad de Buenos Aires*, segundo volumen de su homólogo del año anterior con Osvaldo Manzi en el piano (Fig.10).

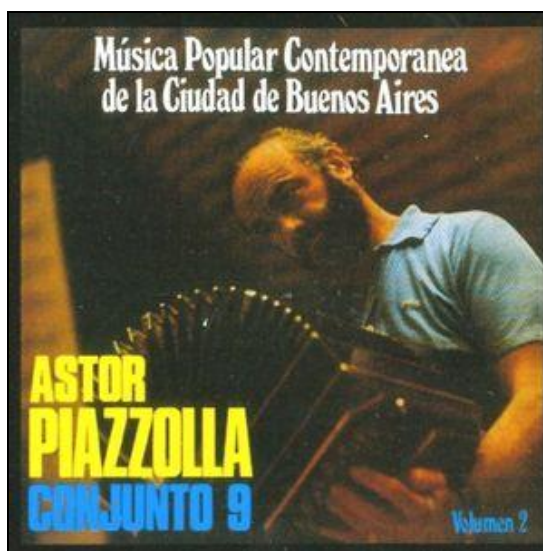


Fig.10. Portada del LP *Música Popular Contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires*. Volumen 2.

seguimiento pormenorizado tanto de sus actuaciones como de las circunstancias que rodearon su creación. (Azzi-Collier, 2002: 215-224).

⁸⁰ Ferrer, Horacio y Del Priore, Oscar: *Osvaldo Tarantino. Semblanza*. En www.todotango.com [Consultado el 09-09-2015].

En este registro “volumen 2”, el protagonismo de Tarantino adquiere mayor relevancia en el tango *Onda nueve*, donde el pianista toma la iniciativa con una introducción en la que imprime su tan alabado *swing* tanguero, y en donde el estilo de sus admirados músicos de jazz se deja entrever en la complejidad de las improvisaciones melódicas.

Con esta agrupación emprendió “una larga gira que comienza por Argentina, prosigue en Brasil y Venezuela y llega a París y Roma”, y fue junto con el Octeto, una de las agrupaciones más creativas, experimentales, y que más satisfacciones dio a Piazzolla:

El Quinteto –recordémoslo: Agri, López Ruiz, Díaz y Manzi (reemplazado en 1972 por el experimentado y talentoso Osvaldo Tarantino, que improvisaba en tango con un excepcional sentido del *swing*)- fue completado con algunas figuras que ya han aparecido en nuestra historia: Hugo Baralis (violín), Néstor Panik (viola), José Bragato (violonchelo) y José Corriale (percusión). Fue uno de los grupos más destacados de todos los que formó Piazzolla; para Baralis, “lo mejor que tuvo Astor”; para Bragato, “su mejor concepto”; para Oscar Del Priore, “su punto máximo”. Es posible que Piazzolla lograra concretar con el Noneto su sonido más personal (Azzi-Collier, 2002:215).

Respecto a la trayectoria de Osvaldo Tarantino, Ferrer y Del Priore continúan diciendo, “no nos dejó en el disco todo lo que hubiéramos querido, pero sí unas doscientas composiciones”.

En el archivo de SADAIC se incluyen un total de más de 270 registros de Tarantino, sin embargo Piazzolla se interesó solo por dos de sus tangos: *Del bajo fondo* –de autoría compartida con su padre José Tarantino- incluido en *Tango en Hi-fi* (sello Music Hall, 1957) y *Ciudad triste*, incluido en el disco *Tango contemporáneo* (sello CBS, 1963) interpretado con su Nuevo Octeto y con Jaime Gosis en el piano. En ellos, el peso de los arreglos de Piazzolla -tal y como ocurre también en otros casos-, incide notablemente en el contenido de estos discos. Es así como, por ejemplo, la selección de arreglos en *Tango en Hi-fi*, muestra a un Piazzolla interesado en transformarlo todo, haciendo una irreconocible versión del tradicional tango *La comparsita* que intercalará con otros de propia autoría, como el que es una de sus más osadas obras, el tango *Tres minutos con la realidad*⁸¹.

⁸¹ Un exhaustivo análisis musical de Malena Kuss sobre este tango, puede encontrarse en la compilación de trabajos sobre Piazzolla hecha por García Brunelli. Kuss, Malena: “La poética referencial de Astor Piazzolla”. En García Brunelli, Omar: *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Editorial Gourmet Musical. Buenos Aires, 2008, pp. 57-76.

En esta línea experimental, el tango de Tarantino, *Del bajo fondo*, se presenta con un insistente ostinato del piano y la percusión junto a las barrocas improvisaciones del bandoneón para introducir la melodía, encauzando luego toda la orquesta hacia una sonoridad e interpretación más tradicionales. Finalmente, una vuelta al ostinato inicial enmarca este juego entre tradición y vanguardia, una atrevida propuesta que ya venía generando polémica un año antes con el Octeto Buenos Aires.

Cinco años después, y tras un fallido intento de residencia en Estados Unidos, Piazzolla retoma la experiencia de su Octeto que se tradujo en la grabación del LP *Tango contemporáneo* -registro al que me he referido en el epígrafe sobre Bragato-. La experimentación y los contrastes anteriores remiten, dejando paso al aplomo y homogeneidad de todos sus arreglos, más allá de que Piazzolla siga incluyendo obras de otros compositores. En este contexto, la elección de *Ciudad triste* – como de *Noposepe* de Bragato y *Sideral* de Balcarce- no es casual. Una vez más el “canon piazzollístico” de Ferrer se impone en este tango de Tarantino, estructurado a partir de las tradicionales dos secciones contrastantes, y con todas las características instrumentales que lo requieren. Una primera idea temática más extensa y rítmica está presente en casi todo este tango, intercalando pequeñas secciones de notas largas que sirven de contraste.

Donde se puede apreciar mejor la personalidad de Osvaldo Tarantino como compositor es en la edición de alguno de sus tangos, la mayoría de ellos en coautoría con otros músicos; una manera de componer conjunta que, según se puede constatar, resultaba ser una práctica muy habitual entre estos músicos del ambiente popular. Al no haber podido encontrar hasta el momento alguna de las pocas composiciones que escribió en solitario, o grabaciones propias de sus obras⁸², he recurrido a los tangos que escribió conjuntamente con otro de los músicos que se ha declarado en todo momento admirador y deudor de Piazzolla: el compositor y pianista Saúl Cosentino (Olavarría, Provincia de Buenos Aires, marzo de 1935). Cosentino posee también un largo recorrido, especialmente en la canción porteña, y Tarantino escribió junto a él once tangos. Ellos son: *Convicciones* (1980); *Callao y Santa Fe* (1981); *Pandemonium* (1983); *Tango del negro* (1985); *La depre* (1986); *Nueva propuesta* (1986); *El nuevo tango* (1987); *Himno*

⁸² Su registro más interesante, citado por Ferrer y Del Priore, es un LP “acompañando al cantor Néstor Fabián y en el reverso seis temas instrumentales”, dos de Piazzolla y cuatro de su autoría, editado por el sello Cabal – del que fue Tarantino su presidente- del año 1977, “con un clima especial y bellas imágenes” aún no he podido encontrarlo. Ferrer, Horacio/ Del Priore, Oscar: *Osvaldo Tarantino. Semblanza*. En www.todotango.com [Consultado en 10-9-2015].

a *Buenos Aires* (1987), con letra de Lidia Rosalía de Jijena Sánchez; *Carismático* (1990); *Ideas y emociones* (1992) y *Toda mi tristeza* (1992).

Aunque no haya sido considerado por Ferrer en su listado, Saúl Cosentino responde a las premisas que me impuse para este estudio, y es necesario incluirlo en esta investigación.

Así se expresa Cosentino en relación a Tarantino:

Alrededor de 1980 nos habíamos hecho muy amigos con Osvaldo Tarantino, que fue un extraordinario pianista, compositor, arreglador y director. Un día le dije que había compuesto un tema pero que no le encontraba la segunda parte. Él lo escuchó y me dijo: “Yo te lo sigo”. A los tres días me trajo una hermosa segunda parte y así nació “Convicciones”. En otras oportunidades Osvaldo me traía a mí un tema suyo sin terminar y yo se lo completaba, como el “Himno a Buenos Aires” o “Toda mi tristeza”. Con Tarantino compusimos diez temas (Solare, 2010).

Convicciones, registrado en el año 1980, es un tango que responde al canon piazzollístico propuesto por Ferrer: una primera parte construida a partir de la reiteración de un motivo melódico con fuerte presencia de acentuaciones rítmicas, y una sección contrastante generalmente más lenta, “melódica y de notas largas”, tal y como él la define.

En la primera parte de esta composición, el motivo rítmico-melódico a cargo del violín, está conformado de una sucesión de tres notas ascendente por grados conjuntos -en corcheas picadas y acentuadas-, que descenderán de la misma manera, adornadas con dos bordaduras de semicorcheas (Ej.9).





Ej.9. *Convicciones*.Primera parte.

Esta célula generacional de toda la primera parte, se sustenta sobre un bajo caminante en el registro grave del piano, modificado rítmicamente con el característico 3-3-2 que tanto popularizó Piazzolla en sus composiciones. Sobre el mismo, también se construye una secuencia armónica de acordes “modernos” con séptimas (menor con 7ª menor y mayor con 7ª mayor) en una progresión descendente, completándose este motivo con las acentuaciones disonantes del piano en su registro agudo, y con la misma marcación tanguera. Con esta célula se construirá la primera parte, repitiendo, acortando y trasponiendo el material para armar una primera frase clásica de 16 compases agrupados en dos semifrases de 8 compases cada una.

Finalizada esta sección, la segunda parte comienza con la indicación *un poco più lento*, en la que el lirismo del violín cobrará todo su protagonismo (Ej.10).



First system of musical notation, consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Second system of musical notation. The piano accompaniment includes a *cresc.* marking above the right-hand part, indicating a gradual increase in volume.

Third system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

Fourth system of musical notation. The piano part features a *trave* marking above the right-hand part, likely indicating a trill or a specific articulation.

Fifth system of musical notation, showing the final part of the piece.

Ej.10. Convicciones. Segunda parte.

Esta segunda sección de gran aliento, donde empleará toda la amplitud del registro del piano, contrasta notablemente con la descrita anteriormente, y de no ser por el interés de sus autores de enriquecer la armonía, podría tratarse de la adaptación instrumental de una frase vocal tradicional, construida a partir de relaciones armónicas tonales clásicas, con sus antecedentes y consecuentes bien diferenciados, y todo los patrones rítmicos tradicionales que de antaño han caracterizado al género.

Una tercera sección (A') a partir de la transposición cromática del material de la primera parte funciona como hilo conductor, en donde ahora sí se define el *walking bass* a cargo del piano (Ej.11).

Ej.11. *Convicciones*. Vuelta al material temático inicial.

Su función será de puente para volver a la segunda sección más lírica, como variación melódica a cargo del piano; un solo, elaborado a partir de ese enriquecimiento armónico, que dará un toque más jazzístico a la composición (Ej.12).

System 1: Treble clef with a melodic line starting with a *p* dynamic and a *sul tasto* marking. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand.

System 2: Continuation of the piano accompaniment with *cresc.* markings in both staves, indicating a gradual increase in volume.

System 3: Further development of the piano accompaniment, featuring *cresc.* and *cresc. molto* markings, leading to a more intense and complex texture.

System 4: Introduction of a melodic line in the treble clef with *tr* (trills) and *pesante normale* markings. The piano accompaniment includes *pesante* markings and triplet figures.

System 5: Final system on the page, featuring *gliss.* (glissando) markings in the treble clef and a rhythmic bass line in the piano accompaniment.

Ej.12. *Convicciones*. Variación melódica del piano a partir del segundo tema.

A modo de improvisación, el piano adquiere el protagonismo y conduce el desarrollo de la frase hasta la sección final en la que se acopla al unísono con el violín para generar una mayor densidad sonora y dar fuerza conclusiva al final.

La exquisita factura de este nuevo tango se deja ver en la elaboración de los motivos, el tratamiento armónico, los contrastes de carácter y el equilibrio en el diálogo de los dos instrumentos, otorgándole una mayor calidad a la composición.

Volviendo a las palabras de Cosentino respecto a este tango, el autor deja constancia de que la idea temática de la primera sección le pertenece, mientras que la segunda habría sido escrita por Tarantino. Una forma de componer curiosa que evidentemente ha funcionado tanto en este caso como en el resto de sus composiciones conjuntas. Es así como en la mayoría de ellas se reconocen estas dos ideas musicales básicas que serán tratadas de diferentes maneras según el caso⁸³.

En el tango *Callao y Santa Fe*, estos dos temas se hallan ordenados de manera muy tradicional, respondiendo a una forma tripartita cíclica (A B A), con dos temas contrastantes y complementarios de fácil reconocimiento.

En la primera parte, este motivo rítmico-melódico de dos compases se encuentra conformado en su diseño por dos células que se combinarán en el desarrollo de toda la frase, y donde el ritmo insistente de negra, corchea y corchea ligada a una blanca es el elemento preponderante (Ej.13).

⁸³ De *Tango del negro* como de *Nueva propuesta* no he podido encontrar hasta el momento ni partitura ni grabación.

A Leopoldo Federico, con gran admiración y afecto. (Los Autores)

CALLAO Y SANTA FE

M. A. I.
Editorial

TANGO

Música:
OSVALDO TARANTINO y SAUL COSENTINO

PIANO

mf

The image shows a piano score for the tango 'Callao y Santa Fe'. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The second system continues the piece with similar notation. The tempo and dynamics are indicated as 'PIANO' and 'mf'.

Ej. 13. *Callao y Santa Fe*, dedicado a Leopoldo Federico.

Una segunda idea musical diferente, indicada con tempo *mas lento* y *cantabile* complementa a la primera. Aquí las síncopas en la melodía, carentes de toda acentuación, no entorpecen su linealidad, sino que juegan con los dos sonidos que la conforman; todo esto a partir de una sucesión de bajos rítmicamente muy estables (Ej.14).

Mas lento Cantabile

The image shows a musical score for a section titled 'Mas lento Cantabile'. It features a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The tempo and mood are indicated as 'Mas lento Cantabile'. The melody consists of a series of notes with syncopation, and the accompaniment provides a steady rhythmic foundation.



Ej.14. *Callao y Santa Fe*. Segundo tema contrastante.

Ambos temas en este tango están expuestos claramente y sin intención de desarrollarlos de ninguna manera. El *Da capo al fine* en el último compás, indica la vuelta a la primera sección con su correspondiente segunda casilla para finalizar.

El tango que analizo a continuación, *Pandemónium*, ofrece algunas diferencias en el tratamiento del material respecto al anterior. Más allá de lo que pudiera sugerir la alusión caótica de su título, la intención de los compositores parece centrarse en desarrollar la obra a partir de un motivo germinal, aplicando un concepto “constructivista” de composición, y no la mera exposición de frases contrastantes.

PANDEMONIUM

Music by Saúl Cosentino and Osvaldo Tarantino
Arrangement by Saúl Cosentino

$\text{♩} = 132$

The image shows a musical score for three instruments: Violin, Violoncello, and Piano. The score is in 4/4 time and features a tempo marking of 132 beats per minute. The music is written in a key with one flat (B-flat). The Violin part starts with a *mf* dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The Violoncello part also starts with a *mf* dynamic and provides a harmonic accompaniment. The Piano part features a complex rhythmic pattern with slurs and accents. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ej.15. *Pandemónium*, arreglo de Consentido para violín, violonchelo y piano.

La insistencia abrumadora en la reiteración de este motivo de dos compases –expuesto en el inicio por el violín- será la idea dominante en toda la composición (Ej.15) que tendrá solo un breve respiro en la pequeña parte central a modo de interpolación de 16 compases –la obra, en su totalidad, comprende 113 (Ej.16).

Ej.16. *Pandemónium*. Interpolación central.

Sin más indicaciones que las metronómicas para diferenciar el cambio de tempo entre ambas secciones, esta idea central no busca expresar el lirismo visto en obras anteriores. El contrapunto austero de sus voces convierte a este pasaje en un ejercicio racional de composición que se opone a ese pandemónium de la sección precedente, y que se expresará con su mayor fuerza en la amplia sección final. En ella, las constantes transposiciones modulantes del motivo inicial, y los sucesivos estrechos a que se halla sometido -apoyado además en el cromatismo armónico de los graves-, llevan la obra con un ritmo vertiginoso a su punto culminante en el compás 97. Con una intensidad que no decaerá en ningún momento, y que llevará la obra hasta el final, la factura de este tango refleja el espíritu vanguardista de las interpretaciones que Piazzolla dejó en sus registros sonoros.

En oposición al carácter aguerrido del tango anterior, *La depre* se mueve en un registro diferente, acercándose al anteriormente analizado *Convicciones*, y por lo tanto al canon piazzollístico. El primer tema surge de construir una frase clásica a partir de un motivo de tan solo un compás de duración (Ej.17).

LA DEPRE

Musica de Saúl Cosentino y Osvaldo Tarantino
Arreglo de Saúl Cosentino

♩ = 116

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system begins with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. The second system continues the piece, showing a melodic line in the right hand and a more rhythmic bass line. The third system concludes the first theme, featuring a triplet in the right hand and a steady bass line.

Ej.17. *La depre*. Primer tema.

De este primer tema de 16 compases, se muestra su antecedente de 8, primera semifrase que conduce a la dominante. La segunda, semejante la primera, se completará con los 8 compases restantes y su respectiva cadencia que concluirá en el centro tonal de la composición. El diseño melódico del motivo es muy sencillo. Con características similares al del tango *Convicciones*, consta básicamente de tres notas ascendentes – *sol, la, si*- organizadas por grados conjuntos y adornadas con bordaduras. En su aspecto rítmico, la aparente simpleza de la sucesión de corcheas no es tal debido a su rica articulación, con acentuaciones en tiempos débiles en combinación con los bajos. La resultante rítmica de esta primera parte -corchea-corchea, silencio de negra, negra con puntillo, corchea- contrasta en cambio con la segunda, más estable, apoyada en la continuidad del bajo en negras y con una melodía sin acentuaciones especialmente marcadas (Ej. 18).

Ej.18. *La depre*. Segundo tema contrastante.

Más allá de los saltos descendentes de séptima y octava de corte netamente instrumental, la melodía de esta segunda parte apenas se mueve, dando una sensación de aquietamiento y desolación propios del carácter que inspira el título de la obra. Toda esta parte central se repetirá completamente con una variación melódica, escrita de tal

manera que sonará como una improvisación jazzística, resaltando la importancia que sus autores conceden a toda esta sección (Ej.19).

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system shows a melodic line with triplets. The second system, starting at measure 43, includes a 'cresc.' marking and a five-fingered passage. The third system, starting at measure 46, features a six-fingered passage and a dynamic 'f' marking.

Ej.19. *La depre*. Repetición variada del segundo tema.

Expuesta esta variación melódica, versión ornamentada de la idea central, se produce una vuelta a la primera parte, la que es reelaborada para evitar así su repetición textual. Esta vez, luego de los 8 compases de la primera semifrase, una modulación cromática ascendente -por ataque directo de la nueva tonalidad-, crea la tensión necesaria para introducir una nueva idea musical, y extender así la composición. Esto genera un clímax imprevisto, si se piensa en el carácter apacible de toda la composición (Ej.20).

8va

76 *ff*

8va

78

8va

81

8va

84 *decresc. e rall.*

8va

87 *a tempo* ♩ = 84 *p*

Ej.20. *La depre*. Inclusión de una nueva idea musical.

En los dos últimos compases de este ejemplo, luego de ese arrebatado desenfrenado aparentemente fuera de contexto, vuelve la calma con la entrada de la idea central, variada nuevamente -ahora con un acompañamiento de dos corcheas, silencio de negra, negra, silencio de negra- y en un registro aún más grave, sugiriendo un estado de agonía con el cual finalizará toda la composición.

Contrariamente al anterior, con un carácter optimista, *El nuevo tango* responde también al canon en cuanto al principio bitemático y contrastante de su forma. Con un título

explícito, este tango busca ampliar su forma de una manera muy similar al anterior, creando nuevas secciones luego de haber expuesto sus dos componentes fundamentales. En este caso, y a diferencia de *La depre*, el acento para su elaboración formal, está puesto ahora en la primera de ambas ideas musicales, la cual es sometida a trasposiciones tonales, simplificación de su diseño melódico y enriquecimiento de su textura, logrando así la ampliación de su forma.

El extenso primer tema, construido melódicamente a partir de una sucesión de motivos transpuestos de forma descendente, están elaborados rítmicamente a partir de la clásica acentuación piazolliana del 3-3-2 sugerida en el bajo de los cuatro primeros compases de introducción, que luego abandona y vuelve a utilizar en los compases 15, 16 y 17 como refuerzo al finalizar esta sección (Ej.21).

EL NUEVO TANGO

Música de Saúl Cosentino y Osvaldo Tarantino
Arreglo de Saúl Cosentino

The musical score for "El Nuevo Tango" is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 144. The score begins with a piano introduction (mf) featuring a 3-3-2 rhythmic pattern in the bass line. The melody is characterized by descending transpositions and a complex texture. The score is marked with measures 1, 5, 8, and 11. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning. A fermata is indicated over measure 8.

Ej.21. *El nuevo tango*. Exposición del primer tema.

Luego de repetir esta primera frase variándola en su densidad textural con el agregado de octavas, presenta un segundo tema mucho más libre que se presta a un *tempo rubato*, con las indicaciones *ad libitum*, *acelerando* y *ritardando* (Ej.22).

45 *accelerando*

48 *ritardando*
decrec.

51

Ej.22. *El nuevo tango*. Segundo tema contrastante.

Luego de la inestabilidad que genera la línea fluctuante de una melodía poco cantable por la alternancia de grandes saltos y cromatismos, reaparecerá nuevamente el primer tema totalmente reelaborado (Ej. 23).

Tempo primo subito

Ej.23. *El nuevo tango*. Elaboración a partir del primer material temático.

Manteniendo la base armónica del primer tema, se impone la variación en la melodía al punto de casi no poder reconocerla. La construcción melódica inicial da paso aquí a la variación libre que genera nuevos motivos, como si se estuviera improvisando a partir de la idea original. Esta primera sección conduce a través del *crescendo* a una

modulación cromática ascendente –de *fa menor* a *fa sostenido menor*- que genera aún más tensión, y que conjuntamente con su mayor densidad textural, mantienen el punto climático hasta la resolución cadencial final.

Continuando con el análisis de las obras de la dupla Tarantino-Cosentino, los cuatro tangos restantes son de factura más sencilla, especialmente en cuanto a la búsqueda de ampliar de alguna manera la forma y por lo tanto su duración.

Aunque sin abandonar la premisa bitemática de composición, en *Carismático*, el contraste entre una y otra parte es mucho menor, buscándose una unidad y similitud mayores entre ambos temas. Es así como el discurso se desarrolla con continuidad entre una sección y otra, sin necesidad de volver a la primera. Sin cerrarla cíclicamente, la obra finalizará con la repetición variada de la segunda parte: A B B'.

En *Ideas y emociones*, aunque el contraste existe entre una primera sección más rítmica y otra más lírica, la obra no ofrece ninguna repetición variada ni agregado de ideas nuevas, limitándose a la exposición de dos amplias frases A y B.

Finalmente, y para completar el análisis de estas composiciones, tanto *Himno a Buenos Aires* –única de estas composiciones con letra-, como *Toda mi tristeza* se mueven más cercanamente al tango-canción, perdiendo por esta razón algunos de los rasgos que definen este canon piazzollístico netamente instrumental, especialmente en cuanto a la elaboración de las ideas musicales básicas. Dicho esto, y tal como puede observarse en el ejemplo siguiente, la inclusión de recursos jazzísticos se deja ver también en la edición de este último tango, donde la inclusión del cifrado anglosajón en conjunción con la escritura tradicional de una composición para piano, recuerda a los estándares del género norteamericano (Ej.24).

A la memoria de mi querido amigo Manfred Lützeler,
con mucho dolor. Saúl Cosentino

TODA MI TRISTEZA (TANGO)

EDITORIAL MUSICAL KORN INTERSONG S.A.L.C.

Música:
OSVALDO TARANTINO/
SAUL COSENTINO

Lentamente

PIANO

Chords: D7-9, G7-9, Cm, Dm7-5, G7-9, Cm, Gm/Bb, Abmaj7, Db6/9, Dbmaj7, Bbm7, Gm7-5, cresc., C7-9

Ej.24. *Toda mi tristeza*. Agregado de cifrado americano.

El agregado de este cifrado -que sintetiza la utilización de armonías enriquecidas- fue una práctica poco habitual, muchas veces inexistente en estos “estándares de tango”. Y digo estándares, ya que por tradición, la función de una partitura en el género rioplatense no es su reproducción fidedigna desde una visión clásica de interpretación, sino que es un patrón más o menos acabado que contiene una línea melodía y un acompañamiento básico que permitirá su posterior re-armonización –y “orquestración” a gusto del intérprete o del arreglador. Contrariamente a esta tradición, estos tangos de la dupla Osvaldo Tarantino–Saúl Cosentino, muestran innovaciones propias de este Nuevo Tango.

2.3. La interpretación del tango a partir de un canon renovado

El tango rioplatense ha presentado, a lo largo de su relativa corta historia, aspectos muy particulares de su desarrollo musical que merecen ser tratados de manera específica para

su estudio. Entre ellos, la figura del arreglador ha sido fundamental en el trabajo de interpretación del tango, ya que el arreglo es, muchas veces, la versión definitiva y trascendente de una composición que en principio –y por práctica- se considera inacabada en su edición escrita.

2.3.1. La práctica del arreglo en el tango rioplatense

En los códigos performáticos del tango, no se entiende su interpretación sin el previo ejercicio del arreglo, una práctica de recreación que ha ofrecido múltiples posibilidades de elaboración musical. Llevado a cabo, sea por el mismo compositor para una determinada ocasión, por un arreglador elegido específicamente para ello, o por el intérprete, el arreglador es quién da su toque personal a la obra, llegando a transformar en mayor o menor medida su discurso original. Pudiendo proponer diferentes versiones, incide tanto en su orquestación –eligiendo los instrumentos que participan- como en los elementos del lenguaje musical de su composición, proponiendo diferentes modelos de acompañamiento, es decir células o patrones rítmicos ya establecidos por tradición, generalmente utilizados como soporte de una melodía, y que definen los diferentes estilos de ejecución del tango.

Los estudios más actuales atienden especialmente a este aspecto de su interpretación. Ramón Pelinski, en el libro *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, dice:

El tango no es una “obra” musical que está definitivamente terminada por el compositor en un texto escrito. Un tango es más bien una producción y no un producto (Pelinski, 2000:38).

Y da una importancia determinante a su interpretación final, y su preparación previa a través del arreglo:

El arreglo remite a una pluralidad de lecturas del tango que fundamenta su movilidad estilística, y, en consecuencia, le asegura una actualización dinámica, transitoria y siempre renovada. Permite también un sistema de cruzamientos recontextualizados de los textos musicales (Pelinski, 2000:39).

Pelinski detalla además, las formas que adoptó pragmáticamente ese arreglo en la historia del género, diferenciando una primera etapa de transmisión oral -cuando el

tango se interpretaba en muchos aspectos en forma improvisada, esto es “a la parrilla”-, de una etapa posterior donde fue necesario el soporte escrito:

Cuando, hacia finales de los años veinte, la composición de la “orquesta típica” creció, y se desarrolló una preocupación por la perfección técnica de la interpretación (Sierra, 1976, 49-72), el arreglo hizo su aparición en la historia del tango. La primera orquesta que utilizaría los arreglos sería el “Sexteto” de Julio De Caro hacia finales de los años veinte (Pelinski: 2000:39).

A continuación establece dos modos diferentes en que se presenta ese texto escrito:

- como una guía o un texto escrito reducido a la forma de una partitura, ó
- como un arreglo -propiamente dicho- para los diversos instrumentos de una orquesta típica, arreglos que en su mayoría nunca han sido editados, y por lo tanto, queda el registro sonoro como único testimonio de ellos (Pelinki:2000: 39).

Esta dinámica relega la mayoría de las veces el valor de la partitura a un segundo plano -equiparable en su caso a un estándar de jazz-, convirtiendo a la grabación en el centro del análisis musical para su estudio. Por lo tanto, desde el punto de vista de la difusión y de la recepción, el arreglo y su concreción en el registro sonoro han jugado un papel primordial en la evolución de este género rioplatense, sea en su renovación dentro del canon como más allá de él, cobrando especial importancia en la década del cincuenta para el estudio de esta vanguardia.

Por su parte, Diego Madoery en su artículo “El arreglo en la música popular” ofrece un agudo y minucioso trabajo de reconocimiento de los factores que intervienen en este particular proceso de re-creación musical, práctica que extiende a toda la mesomúsica:

...se entiende a la obra en el contexto de la música popular como el producto de una continua dinámica entre *tema*, *interpretación-arreglo* e *interpretación-ejecución*.

Entender el *arreglo* como interpretación significa que este procedimiento constituye un proceso semántico de base enciclopédica por lo que implica un contexto, una hipótesis de significación a partir del *marco-especie* y el *tema*, y una inferencia por parte del arreglador. (Madoery: 2000:91)

Además, Madoery afirma que el arreglo se encuentra condicionado por una gran cantidad de variables, diferenciando tres grupos:

- La *especie-marco*.
- La enciclopedia particular del arreglador (formación/enciclopedia cultural).

- El tipo de interpretación que desarrolle en función de: demandas del mercado, estructuras ideológicas.

Y distingue al menos tres situaciones, en función del tipo de vínculo que se establece entre el tema y la especie:

- Interpretación dentro del *marco-especie*. Las especies implican como hipótesis un tipo de arreglo particular. [...]
- Interpretación metafórica del *tema*, del *marco-especie* o de ambos. La metáfora implica [...] algún nivel de semejanza entre *tema* y/o *marco-especie*. [...]
- Uso del tema. En este caso el *tema* es utilizado como incrustación (cita) en contextos lejanos de su *marco-especie*. (Madoery: 2000: 91-92)

Estos tres tipos de vínculos que propone son de especial importancia para comprender el progresivo acercamiento o alejamiento entre lo que este autor llama *tema* –que en el tango correspondería a la propuesta inicial en forma de partitura más o menos elaborada- y el posicionamiento del arreglador frente a ella, y que muchas veces determina, en los compositores/arregladores aquí estudiados, la postura que adoptan frente al género, pudiendo considerárseles según este criterio como conservadores, renovadores o vanguardistas.

2.3.2. Osvaldo Requena, esencialmente arreglador

Entre los músicos propuestos por Ferrer, encontramos a OSVALDO REQUENA (Buenos Aires, junio 1931- marzo 2010)⁸⁴, un músico que centró su labor profesional prioritariamente en este oficio, quién además reconoció a Piazzolla como uno de sus mejores referentes:

Mi trabajo fundamental es el de arreglador.

Yo creo que lo mejor que tiene Piazzolla son los arreglos orquestales de los tangos de otros autores. Lo que hizo con “Boedo”, el tango de Julio De Caro, es una barbaridad. Otro, del

⁸⁴ Arreglador, compositor, director de orquesta y pianista, Osvaldo Requena proviene de una familia de músicos. Estudió primeramente con su padre, Miguel, para continuar más tarde con Edwin Leuchter sus estudios de armonía y composición, y de piano con Vicente Scaramuzza, dos de los pedagogos más renombrados de Argentina, este último maestro de Argerich y Baremboim. Su tío Paquito Requena creó una escuela de bandoneón de la que se consideran deudores Leopoldo Federico, Julio Ahumada o José Libertella o Eduardo Rovira.

tango de Vicente Greco “Ojos negros”, otra barbaridad y así muchos. El arreglo es un marco embellecedor de acuerdo al sentimiento, a la intención del que lo hace⁸⁵.

Sus palabras muestran la importancia que otorga a los comienzos de Piazzolla como arreglador para otras agrupaciones, momento en que el bandoneonista todavía no se había impuesto como compositor de sus propios tangos.

Además, Requena se posiciona claramente respecto al género en cuanto a su creación y recepción, y en particular a Piazzolla, diciendo:

El tango es importante en su historia, pero debe tener una evolución, si no hay evolución se pierde.

A De Caro [...] no se lo aceptaba. Hoy es el maestro que marcó una etapa, un punto de inflexión en la historia del tango. Lo mismo ocurre con Piazzolla, él fue el alma máter del lápiz. De tantos arreglos te nombro uno que hizo para Troilo: “Chiqué”...eso es un dechado de virtudes.

La discusión sobre la música de Piazzolla es interminable y ya se torna tediosa. Hay que aceptar lo que el público dice, me gusta o no me gusta⁸⁶.

Tal es así que su faceta fundamental de arreglador, con la que Requena se autodefine, le abrirá las puertas a la creación de diversas agrupaciones, con las que emprendió las tradicionales giras por diversos países donde el género se ha proyectado en su creciente difusión internacional. *Tango Sessions* es una de ellas.

Desde 1985 tengo mi conjunto, es un trío que a veces se incrementa en número según las circunstancias, se llama *Tango Sessions*. Estaba conformado por Reynaldo Nichele, el bandoneonista Carlos Pazo y yo. La idea y el trío surgieron en un espectáculo para Michelangelo, titulado *Jazmines*, con la coreógrafa Ana María Stekelman y el bailarín Miguel Ángel Zotto. La formación inicial era con Suárez Paz y Daniel Binelli. Tuvimos éxito y viajamos a Norteamérica para una gira muy interesante⁸⁷.

Requena fue director también del sello discográfico Microfon a partir de 1968, y durante más de una década sus registros sonoros se cuentan por centenares: “como director de orquesta, incluidos los acompañamientos de diversos cantores, grabé más de 400 discos, y como pianista más de 800” -expresa en la misma entrevista-. Compositor y arreglador prolífico, se ocupó especialmente en la difusión del género y en sus estrategias de venta más efectivas:

⁸⁵ Pinsón, Néstor: *Requena – Un réquiem para mi amigo Requena. (Una charla de 1999)*. En www.todotango.com [Consultado de 04-11-2014].

⁸⁶ Pinsón, Néstor: *Entrevista a Osvaldo Requena*. En www.todotango.com [Consultado el 04-11-2014].

⁸⁷ Pinsón, Néstor: *Idem*.

Aquí [en Argentina] hay un problema de estructura, por lo menos para nuestra música, somos un país pobre que no sabe exportar, que no entiende cual es el negocio de la música. Los norteamericanos lo saben desde siempre, es el ABC para ellos, incluso los brasileros también. Cuando se graba música brasilerá, como se considera cultura, los impuestos bajan totalmente. La sociedad de autores protege a los creadores y estos obtienen mayor rédito.

Los yanquis siempre pensaron en difundir y exportar su música. Observá que ahora cada país tiene su rock. Está el argentino, el uruguayo, el alemán, el español y cuantos más. Fue impuesto por ellos, la penetración cultural por todos los medios. La música fue uno de ellos⁸⁸.

Tal contundencia de ideas quedará plasmada en una manera muy clara y concreta respecto a la necesidad de responder a las demandas del mercado internacional con un producto musical adecuado, pero no siempre de la misma calidad en su factura.

A su faceta de arreglador, hay que sumar en Requena la no menos relevante faceta de productor discográfico que vio en el género rioplatense un potencial claro como producto de mercado.

Los argentinos aún no se han dado cuenta del tesoro que tienen en las manos con el tango, a los productores de música me refiero. Los extranjeros ya se dieron cuenta y no solo estudian a Piazzolla, sino cómo se llega a él, qué hubo antes de él. Y se encuentran con que a su lado hubo grandes músicos. A mí me gustan mucho unos cuantos tangos de Piazzolla, pero ninguno de sus tangos me gusta más que “Mala yunta” o que “Berretín” o que Flores negras” o que “Tiernamente” de Agustín Bardi⁸⁹.

Requena se posiciona estéticamente en ese punto intermedio de renovación del género sin perder de vista sus raíces, es decir aquello que lo define como tal. Y es esto lo que constatan sus grabaciones. Dos registros sonoros de su prolífica discografía son un ejemplo de su perfil estético, sea como arreglador o como compositor: El primero, *Oswaldo Requena. Tango Sessions 2000* (Fig.11), “grabado en Buenos Aires muestra al tango argentino según el programa de “Tango Sessions 2000”⁹⁰, un espectáculo de música y danza pensado para un público internacional:

⁸⁸ Pinsón, Néstor: *Un réquiem para mi amigo Requena (Una charla de 1999)*. En www.todotango.com [Consultado el 04-03-2014].

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ *Idem.*

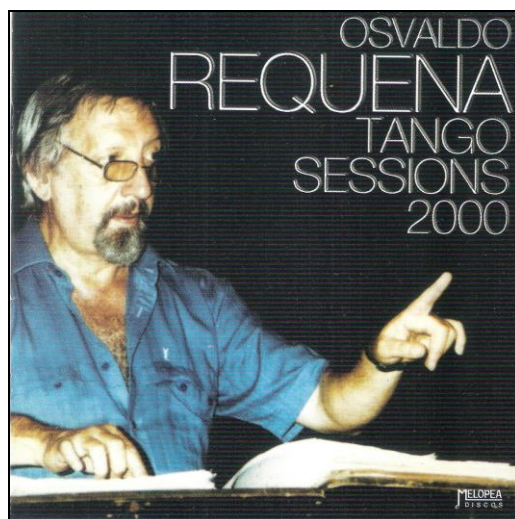


Fig.11. Portada y contraportada del CD *Oswaldo Requena. Tango Sessions 2000*.

Tanto el diseño, como el contenido musical y el comentario de los temas, están orientados a resaltar la figura de este músico y su espectáculo, del cual se incluye un logotipo inspirado en los pasos de los bailarines al danzar, una marca de identidad que también incluirá en la portada del disco *Tango Sessions For Export* (Fig.12).

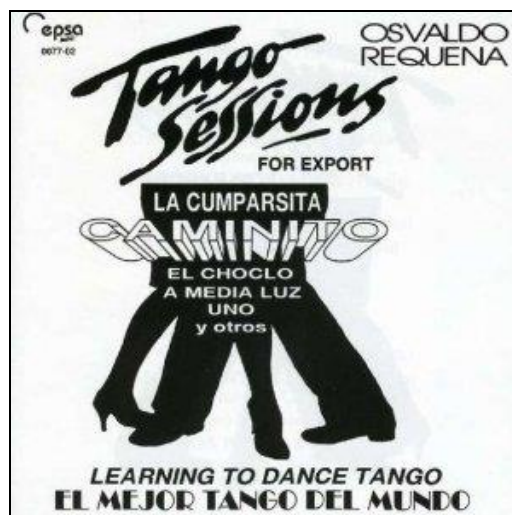


Fig.12. Portada del CD *Tango Sessions for export*.

Designado por el propio Requena como tango “argentino”, cuando no rioplatense, fue – y es- la manera en la que tantas veces se promociona en el extranjero una manifestación cultural que excede el territorio de este país. Y esto se debe a que fue Argentina, y en particular Buenos Aires, el lugar donde se centró en gran medida su industria, y desde donde se proyectó al mundo. Un tango *for export*, tantas veces complaciente con el consumidor, o pensado desde su origen para el consumo, concebido a partir de fórmulas que han funcionado de manera exitosa a lo largo de su historia. Todos los ingredientes necesarios se encuentran en este disco, y claro está, no falta entre ellos, las referencias a Piazzolla, al que Requena dedica el primer tema del registro y un arreglo de su *Verano porteño*.

El disco efectivamente abre con *Introducción* (registrado en SADAIC en el año 1959), composición de más de cinco minutos de duración, “una de mis primeras obras musicales, que fuera dedicada a Astor Piazzolla y que sirve como apertura del espectáculo”, especifica Requena en los comentarios del este CD⁹¹. Cuatro acordes al unísono, con el agregado de séptimas a sus tríadas básicas, introducen una primera idea temática construida a partir de la repetición de un motivo rítmico melódico. Este recurso compositivo tan característico del tango instrumental dará paso, sin solución de continuidad, a la más famosa de las composiciones del género, el tango *La comparsita*. Aquí, el arreglo de Requena aporta una visión un tanto más actual de este tango de la Guardia Vieja, compuesto por el uruguayo Matos Rodríguez.

⁹¹ Notas incluidas en el CD *Osvaldo Requena. Tango Sessions for export*. Sello Epsa Music 17414. Buenos Aires, 1994.

Expuesto primeramente en su versión tradicional, es en las repeticiones donde los solos instrumentales se explayan con sus variaciones a modo de improvisación, para finalizar transformando el ritmo de este tango en milonga, y de allí pasar al sintético 3-3-2 piazzolliano para su remate final. Una conclusión inteligente que conecta con el segundo número de este registro, la milonga urbana compuesta por Requena, y que titula *Milonga del rufián melancólico*. Las palabras de su autor permiten apreciar el sentido programático de esta música pensada en función del espectáculo *Tango Sessions*: “es el tema donde aparecen las mujeres por primera vez en escena”, y su intención de relatar a través de él la historia del género.


Un nuevo ingrediente, indispensable para lograr el éxito deseado, se halla en el siguiente número, *Madreselva*, al que Requena se refiere como “uno de los tangos cantados preferidos por los cantantes, por sus versos románticos y sentimentales”. Interpretado por Patricia La Sala, el arreglo de Requena elimina cualquier rasgo moderno de interpretación. Una línea tradicional que mantendrá en los tres números siguientes, los tangos *Tres iniciales*, *Felicia* y la milonga *A sola firma* –el primero y la última compuestos por Requena- donde se impone una rítmica constante y marcada que puede resumirse en otro comentario del músico sobre *Felicia*: “tango muy rítmico preferido por los bailarines y los que comienzan a aprender a bailarlo”. Y por si esto fuera poco, a continuación, un homenaje al pueblo japonés con otro tango cantado, *Buenas noches Japan (Kom Banwa Japan)*, país cuya afición por el género rioplatense aportó tantos dividendos a los músicos de todo el mundo.

Las siguientes interpretaciones continúan en la misma línea tradicional, con adaptaciones instrumentales de los tangos cantados *A media luz* de E. Donato y C. Lenzi, el vals criollo *Desde el Alma* de R. Melo y H. Manzi/V.Vélez, y nuevamente la participación de la misma artista cantando *Malena*, de L. Demare y Manzi.

Con *Preludio nochero*, compuesto conjuntamente con el bandoneonista Leopoldo Federico, Requena advierte: “entramos en la noche de Buenos Aires de hoy, es ese el sonido nocturno que inspiró este tango”, la modernización del género siempre asociada a la capital argentina como su inspiradora, una constante que se repetirá tantas veces en los títulos y en ese sonido tan característico creado por Piazzolla y que imitarán luego todos estos músicos en sus composiciones.

Nuevamente una milonga, ahora cantada, de Sebastián Piana y letra de Homero Manzi, *Milonga sentimental* “es la siempre milonga porteña que como el tango forma parte de la música de Buenos Aires”⁹².

El primero de los dos últimos tangos, *Verano porteño*, “donde Astor Piazzolla retrata a Buenos Aires” está arreglado por Requena pensando en el baile, el ingrediente más importante para un espectáculo audio-visual como éste donde la danza es su protagonista. Para finalizar este registro sonoro, *Quejas de bandoneón* “es el tema obligado de los bailarines y los bandoneonista, es uno de los tangos más milongueros (se llama también milonga al lugar donde se toca y baila el tango)”. Bandoneón y danza se unen para poner un broche de oro a la música de este espectáculo de exportación.

- Guía sonora (Anexo I): 

CD/ Pistas 9 a 11, corresponde a esta sección las obras: *Preludio nochero* (Requena-Federico), *Milonga del rufián melancólico* y *Tres iniciales* (Requena), interpretadas por Osvaldo Requena y su Agrupación Tango Sessions 2000.

2.3.3. El tango “for export”, un producto de la industria cultural

Coincidentemente con la amplia repercusión mundial del espectáculo *Tango argentino* y la consolidación de Piazzolla en su carrera internacional, el término tango “for export” se encontró ligado, en los años 80, a una iniciativa empresarial de la discográfica RCA Victor, cuya filial argentina recurrió a este etiquetado para promocionar y mejorar las ventas de los álbumes que producía y cuyo destino final era un mercado que excedía el ámbito rioplatense. En la contraportada de uno de ellos, dedicado a Juan D´Arienzo, puede leerse:

Con la edición de este long-play, el sello RCA Víctor entrega la tercera realización de música argentina grabada en sistema estereofónico, destinada al mercado internacional del disco. En primer término se dieron a conocer las versiones de Aníbal Troilo. Luego, las de Los Chalchaleros. Le toca el turno ahora a una de las figuras máximas del tango argentino: JUAN D´ARIENZO, quién en el presente volumen interpreta temas que, en algunos casos,

⁹² Notas incluidas en el CD *Osvaldo Requena. Tango Sessions for export*. Sello Epsa Music 17414. Buenos Aires, 1994.

son considerados “clásicos” dentro de la extensa producción de este ritmo, ya que tienen mucho que ver con los primeros balbuceos de la música de Buenos Aires⁹³.

Títulos tan conocidos como *La comparsita*, *A media luz* o *El Choclo* componen este registro pensado para acrecentar las ventas en un mercado que en la década de los 90 crecía más allá de sus fronteras, contrariamente a lo que sucedía en la región, compartiendo cartel con otra de las manifestaciones musicales argentinas más importantes: el folclore nacional.



Fig.13. Portada del LP *D'Arienzo For Export*. Sello RCA-VICTOR.

Sea en forma de compilados, o recurriendo al nombre de las figuras más populares del tango tradicional como fueron Gardel, Troilo o Di Sarli, este etiquetado “for export” ha tenido un recorrido hasta la actualidad, con un significado cambiante y muchas veces peyorativo. Las alusiones en libros y artículos periodísticos dejan entrever esta problemática, diferenciando al tango pensado casi exclusivamente para su comercialización exterior, de aquél que persigue intenciones artísticas más auténticas.

En su libro *The Tango in the United States*, Carlos Groppa indaga en este término junto a otro denominado Tango “de catálogo” emitiendo una valoración poco favorable de uno y otro.

These two expressions were seemingly invented by recording companies' executives with little imagination. Tango “For Export” was used when they wanted to produce a record to

⁹³ Notas críticas de la contraportada del LP *D'Arienzo for export*. Sello RCA Victor AVS-3512.

catch the attention of potential buyers, “Tango of Catalog” when they didn’t know how to classify tango music (Groppa: 2010:177)⁹⁴.

Poco imaginativo o no, el término *for export* admite más de una interpretación: sin hacer un juicio de valor previo, un producto “de exportación” implica a un mercado exterior que lo demanda y para el cual se crea, muy acorde con las estrategias de venta de las empresas discográficas. Cuestionable, en cambio, es si el producto exportable es o no de calidad. Si consideramos que tal etiquetado fue colocado a grabaciones de personalidades tan importantes del género como han sido Carlos Gardel o Aníbal Troilo, esa calidad tampoco podría ponerse en tela de juicio.

Diferente es el uso que se ha hecho más recientemente del término *for export* asociándolo muchas veces con un tango poco o nada innovador, y que responde generalmente a fórmulas estereotipadas, pensado para saciar las demandas efectistas del espectáculo, y consumido supuestamente por un turismo que asocia al tango esencialmente danzario con los tópicos del área rioplatense, y especialmente con Buenos Aires. El artículo “Incidencias de la cultura en la economía: el tango como recurso” publicado conjuntamente por las autoras Betiana Bergher, Carina Kart, Daniela Marchini y Carolina Mouriño, indaga en las actuales relaciones entre el arte como bien cultural susceptible de ser explotado y su industrialización en la economía de mercado.

El turismo, por ejemplo, actividad ligada a grandes organizaciones transnacionales, vende al Tango como uno de sus atractivos principales, y al hacerlo ofrece el disfrute del patrimonio material y cultural de Buenos Aires separado de sus raíces y funciones fabricando una imagen de la ciudad. Es así que, “...*diferentes vivencias culturales se transforman en espectáculos y se venden en el mercado como pura forma, carentes de contenido*” (Margulis, 1988).

En síntesis, se podría decir que los lugares se vuelven mercancías que se ofertan y que utilizan a la cultura como recurso para estetizarlos y reforzarlos en relación a la competencia. El enfrentamiento tiene, como dijimos, el fin de capitalizar el máximo de inversiones. Es así que, la globalización, que comprende a la localización, lejos de ser un proceso de homogeneización, agranda las brechas diferenciales y apela a los aspectos culturales de cada lugar en pos de fines económicos. (Bergher, Karp, Marchini, Mouriño, 2009: 6).

⁹⁴ Estas dos expresiones fueron aparentemente creadas por ejecutivos de compañías discográficas con escasa imaginación. Tango “De exportación” se usó cuando querían producir un disco que captara la atención de compradores potenciales, “Tango de Catálogo” cuando no sabían cómo clasificar la música de tango. (Traducción del autor)

Y va más allá al cuestionar lo que subyace en la declaración del tango como patrimonio inmaterial de la humanidad en el año 2009.

Si bien al Tango desde la primera parte del siglo XX, se lo ha reconocido como una identificación genuina y popular de la ciudad con una expresividad original y variada, tanto de música como de danza y poesía, exponemos argumentos para preguntarnos por los fines en cuanto a su patrimonialización. Es decir, nos tenemos que preguntar por el artificio del fenómeno y sobre los intereses de diversos actores implicados por activarlo.

Bajo este interrogante debemos tener en cuenta pues, que las construcciones simbólicas siempre están enmarcadas en ideologías que responden a valores y proyectos políticos diversos. Activar un patrimonio inmaterial implica la imposición de una identidad cultural cristalizada y responde a políticas con fines específicos. (Bergher, Karp, Marchini, Mouriño, 2009: 7).

Intereses que exceden lo económico serían los que subyacen en estas intenciones, donde cualquier recurso, sea material o inmaterial, es susceptible de ser utilizado para obtener un rédito.

Por su parte, la musicóloga Mercedes Liska reflexiona sobre la importancia de la industria turística como motor de un tango *for export* y el papel que están jugando las instituciones públicas al defender y promover el tango como espectáculo remunerable, en detrimento de propuestas más personales y menos masivas, las que han tenido que nuclearse en torno a festivales independientes:

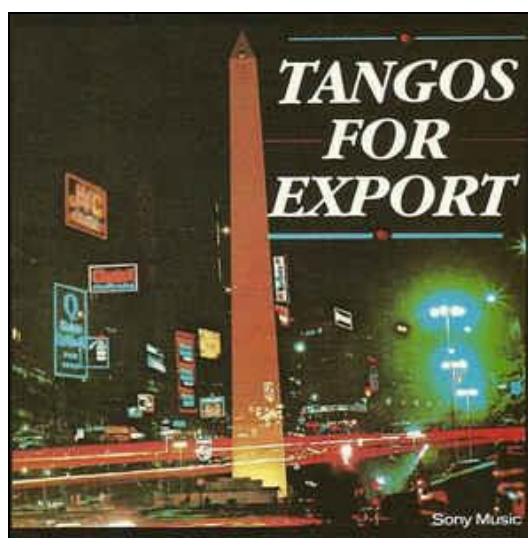
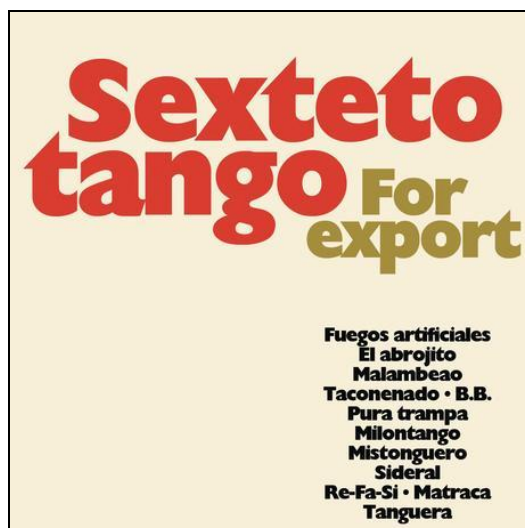
Pensar en *tango for export* remite al turismo que se desea del tango desde afuera, a las tanguerías. ¿Qué es lo que el turista quiere? El tipo de turismo se ha diversificado. En los 90s el poder adquisitivo era elevado. Luego empezó a venir un turismo joven que no va a tanguerías.

¿Qué piensa el estado? Con una estética muy común, tradicionalista. El Festival de Tango Independiente del 2011 fue el tango contracultural, muy variado. Los festivales resignifican los espacios, no el mega evento y después no queda nada. En el festival de la ciudad, ese dinero no va a los bailarines, ni los músicos⁹⁵.

Músicos que tienen que luchar constantemente para que sus propuestas sean escuchadas, muchas veces sin el apoyo de las instituciones públicas y menos aún de las discográficas y de la industria en su conjunto. La iniciativa de muchos de ellos, de cuestionar las políticas estatales conservadoras se ha visto concretada desde el año 2010

⁹⁵ Conferencia ofrecida por Mercedes Liska, Germán Marcos, y Victoria Polti (coordinadora) en el 1er. Festival de Tango de Caballito en el mes de abril de 2013, y publicada en Martínez, Christian: “¿Tango for export o identidad cultural?”. *Tinta roja, Revista de tango*. En www.tintaroja-tango.com.ar [Consultado el 15-07-2017].

en las ya numerosas ediciones de este Festival de Tango Independiente. El carácter contestatario de las nuevas generaciones pretende marcar un camino o una forma de hacer tango que impida el encapsulamiento de la creación artística. “Un tango contracultural, muy variado” como expresa Liska, y no el “mega evento y después no queda nada”, refiriéndose al Festival y Mundial de Tango de la ciudad de Buenos Aires, que el gobierno municipal organiza cada año en el mes de agosto con el fin de responder a las demandas de un turismo internacional que arriba mayoritariamente en esas fechas⁹⁶.



⁹⁶ Las propuestas de ambos festivales pueden consultarse en sus respectivas páginas webs: publicado como *Tango BA. Festival y Mundial*, en <http://festivales.buenosaires.gob.ar/>; y como *Festival Tango Independiente*, en <http://orquestodromo.com.ar/festival/>.

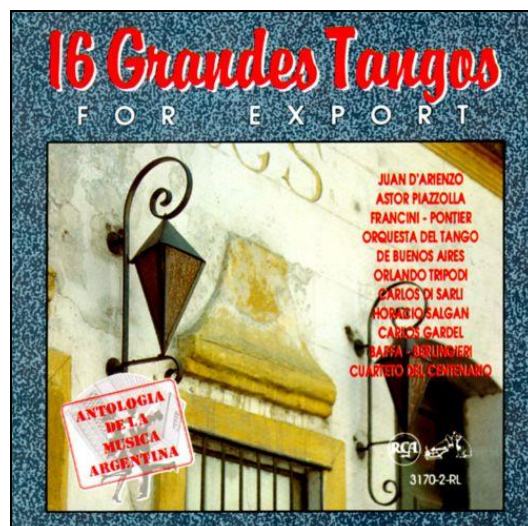


Fig.13. Portadas de registros que incluyen el término “for export”.

2.3.4. Roberto Pansera y la canción internacional: el arreglo más allá del tango

ROBERTO PANSERA (Mar del Plata, mayo 1932- Buenos Aires, marzo 2005) “fue en 1955 miembro fundador del Octeto Buenos Aires para el que arregló su tango *Renacimiento* y en el que actuó fugazmente, dejando su lugar a Leopoldo Federico” (Ferrer, 1980: 788). Niño prodigio del bandoneón, estudió composición con Alberto Ginastera.

...[Pansera] conoció a Astor Piazzolla, quién lo estimuló para que estudie armonía y lo conectó con el maestro Alberto Ginastera. Con él aprenderá todos los secretos de la música, especialmente en lo relacionado a la armonización y composición y también al estudio del piano. Además, el maestro le consiguió una beca para que perfeccionara sus estudios en el Instituto Santa Cecilia de [Roma] Italia⁹⁷.

Luego de integrar como bandoneonista las orquestas de Juan Carlos Cobián y de Francini-Pontier, en la década del cincuenta ingresa en la Orquesta de Osvaldo Fresedo convirtiéndose en su arreglador, actividad que interrumpió solo durante un breve período, mientras participó del Octeto Buenos Aires:

Sus ideas vanguardistas contribuyen a uno de los ciclos más destacados de Fresedo en el sello Odeón y, posteriormente, en Columbia. En esa década, el maestro incorpora a su repertorio temas de Piazzolla y renueva algunos de sus clásicos⁹⁸.

⁹⁷ Palermo, Abel: *Roberto Pansera. Semblanza* en www.todotango.com.ar [Consultado el 05-07-2015].

⁹⁸ *Idem*.

Entre sus trabajos junto a Fresedo, se encuentra la versión que su orquesta hizo en el año 1956 de su composición *Preludio n° 3* junto al famoso trompetista de jazz Dizzy Gillespie, encuentro histórico que ha trascendido como emblema de las relaciones entre el tango y el jazz. Esta obra, citada por Ferrer, se enmarca en la línea de los tangos orquestales, con la elegancia y el lirismo propios de las cuerdas y el contraste de la sonoridad del piano que remite a los grandes conciertos románticos para solista y orquesta.

Leopoldo Federico, su sucesor en el Octeto, lo retrata como un gran arreglador, lo hacía “sin instrumentos y sin probar”, pero destaca también su gran informalidad e incumplimiento con los compromisos contraídos, de ahí su corta duración en la agrupación de Piazzolla:

Él iba a formar parte del Octeto de Astor Piazzolla pero solamente llegó a ensayar y, al final, fui yo. Me contaron que iba a escribir los arreglos pero Astor decidió hacerlos él y ahí se complicó la cosa (Dimov-Echenbaum, 2009: 169).

En las décadas siguientes su carrera se desarrolló con un amplio espectro de colaboraciones para artistas de la talla de Plácido Domingo, Paul McCartney, Chabuca Granda, Olga Guillot o Mercedes Sosa, y específicamente, dentro del género rioplatense, acompañó a famosos cantantes como Roberto Goyeneche y Néstor Fabián e integró entre otras, la orquesta de Mariano Mores.

Un curioso registro junto al cantante Daniel Riobos, titulado *Los diez mandamientos*⁹⁹ (Fig.14) tiene a Pansera, junto a Roberto Lambertucci y a la orquesta de Fresedo, como arreglador. Cada una de estas “canciones tango” –y no “tango canción”- muestran la necesidad de darles a estas interpretaciones un aire de tango pero sin llegar a serlos. Una estética que respondía mejor a los intereses de un cantante que había logrado sus mejores éxitos fuera de Argentina interpretando boleros y baladas románticas.

⁹⁹ *Oswaldo Fresedo-Daniel Riobos. Los diez mandamientos. LP. Sello Arte. PC3301.*



Fig.14. Portada del LP *Los diez mandamientos*.

En la contratapa del disco puede leerse una introducción titulada *La creación. Poema sinfónico* y a continuación las canciones asociadas a cada uno de los mandamientos cristianos, pero que muestran la ductilidad –y el desprejuicio- de un músico como Pansera, y también de Fresedo, al incursionar en los límites del género.

La intensa actividad que desarrolló este músico en toda la geografía americana, lo llevó a vivir en Estados Unidos y Venezuela, realizar giras con el espectáculo *Tango argentino* y explorar otros estilos como el jazz.

Ya en los ochenta asumió la presidencia de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC) y recibió el premio a la mejor obra latinoamericana por su composición *Concierto en instrumentos de viento* otorgado por la Universidad de Yale; también en esa década compuso la ópera-tango *Evita. Tango popular ópera*, más un musical que una ópera.



Fig.15. Portada del CD *Evita. Tango popular ópera*.

La obra *Evita. Tango popular ópera* fue escrita en coautoría con Domingo Federico sobre textos de Miguel Jubany, y cuenta con un registro sonoro¹⁰⁰ (Fig.15) integrado por un conjunto de canciones variadas y con pocas referencias al género rioplatense: luego del primer número, titulado *Prólogo para el pueblo*, se suceden el único tango propiamente dicho y dos milongas entre una cantidad de ritmos diferentes como un vals, varias marchas, un malambo, un carnavalito y una huella, todos presentados con algunas buenas interpretaciones vocales, pero con muy pocas ambiciones musicales. No obstante, el registro también ofrece varios elementos para poder perfilar las preferencias estéticas de este músico más cercano a la canción internacional a través del arreglo y el acompañamiento de famosas figuras, que de incursionar especialmente en el tango.

- El LP *Pansera 3*

En este contexto de un quehacer musical polifacético, el LP *Pansera 3*¹⁰¹ parece ser una excepcionalidad. Una propuesta auténtica, alejada de los encargos más o menos comerciales, y que podría enmarcarse en los postulados de esta vanguardia.

¹⁰⁰ CD *Evita. Tango popular ópera*. Sello Music Hall MH 10. 021-2. USA 1989.

¹⁰¹ LP *Pansera 3*. Sello CBS 20.099. Buenos Aires, 1980.




Fig.16. Portada del LP *Pansera 3*.

Con una curiosa formación integrada por dos bandoneones más el piano, Roberto Pansera, junto a Osvaldo Montes y un segundo bandoneonista –el registro no incluye el nombre de ninguno de los intérpretes más que la foto de portada- propone un conjunto de arreglos osados por el empleo de ritmos irregulares y nada usuales en un ritmo de milonga –como es el caso de *Nocturna* de Julián Plaza-, la aguerrida marcación piazzolliana de 3-3-2 en *Don Ludwig* -tango de su autoría-, o una introducción libre a partir de la Pavana Op. 50 de Gabriel Fauré al tango de Bardi y Cadícamo *Nunca tuvo novio*.

El virtuosismo de los bandoneones en la realización de “variaciones” complejas, muy semejantes a las propuestas por Piazzolla en sus arreglos, pareciera emular sus interpretaciones, llenas de vitalidad y desenfreno, donde destaca también el empleo osado que este músico hace de armonías enriquecidas más cercanas al jazz que al tango tradicional.

La calidad y homogeneidad de estos arreglos, más el ajuste y precisión de los intérpretes contrasta notablemente con los registros analizados anteriormente, permitiendo pensar en un Pansera más acorde con su formación y con los premios obtenidos por su producción académica, que por las necesidades de un mercado que exige una música fácil y complaciente.


-Guía sonora (Anexo I): 

CD/ Pista 12, corresponde a esta sección la obra *Don Ludwig*, de Roberto Pansera, interpretada por Roberto Pansera, Osvaldo Montes y un segundo bandoneonista no especificado.

En 2003, dos años antes de morir, Pansera conforma la agrupación juvenil *El espejo*, con arreglos y dirección suyos emulando el estilo de su amigo y admirado Troilo de quién dirá “el misterio del tango hay que buscarlo escuchando a Troilo y a Gardel¹⁰²”.

Llaman la atención los 251 registros de sus obras en SADAIC, la mayoría de autoría compartida, lo cual contrasta con los tres tangos instrumentales relacionados por Ferrer en este listado: los dos primeros, el ya citado *Preludio N° 3* y *Naturaleza muerta* figuran con número de registro durante los años 1953 y 1955 respectivamente, y del tercero, con el título *Renacimiento*, existen cinco entradas de diferentes compositores pero ninguna que especifique a Pansera como su autor. Tampoco lo recoge la discografía de M. Saito como grabado en ningún registro de Piazzolla.

Del material consultado hasta el momento, se deduce que su estilo se mantiene dentro de cánones tradicionales con algunas innovaciones armónicas y la inclusión de instrumentos de viento propios de sus experiencias en el campo del jazz.

-Guía sonora (Anexo I): 

CD/ Pista 13, corresponde a esta sección la obra *Preludio n°3*, de Roberto Pansera, interpretada por Osvaldo Fresedo y su orquesta, con Dizzy Gillespie como trompeta solista.

2.3.5. José Libertella y el Sexteto Mayor: tradición y calidad para un tango “for export”

JOSÉ LIBERTELLA (Calvera, Italia, julio de 1933, París, diciembre de 2004) fue fundador junto a Luis Stazo del Sexteto Mayor en el año 1973. Este bandoneonista y

¹⁰² Palermo, Abel: *Roberto Pansera. Semblanza* en www.todotango.com.ar [Consultado el 05-07-2015].

compositor tampoco tuvo una relación directa con las agrupaciones de Piazzolla. No obstante reconoce que “tuvo una gran influencia sobre los músicos y los compositores. En el caso mío, yo también tengo una influencia. Mi tango *Pasión y tango* (1997) en principio fue pensado como un homenaje a Piazzolla”¹⁰³.

Durante las tres décadas que se prolongó su participación como arreglador y bandoneonista en ese reconocido sexteto, el estilo que adoptó en sus interpretaciones se mantuvo fiel a la tradición, incorporando elementos innovadores, especialmente aquellos que funcionaban como un “gancho comercial” fuera de Argentina, un tango *for export* en el que las obras de Piazzolla se adaptaban perfectamente a tal fin. Junto a esta agrupación apostó por hacer del tango un espectáculo en el que la danza jugaba un papel primordial, logrando importantes éxitos con el espectáculo *Tango argentino*, uno de los hitos que impulsó la reactivación del género a nivel internacional en la década de los ochenta, y dio un nuevo impulso a la industria local y a la adhesión de las generaciones jóvenes.

En la misma línea de creación, en la década siguiente un nuevo espectáculo, *Tango Passion*, llevó al sexteto a realizar nuevas y numerosas giras internacionales, celebrando ya en el 2003 los treinta años de formación instrumental con la edición de un nuevo disco, *Homenaje a Piazzolla*¹⁰⁴ (Fig.17). Este disco fue premiado con los Grammy Latinos, galardón que se sumará a los ya recibidos por esta agrupación en diversas oportunidades.



¹⁰³ Palabras de Libertella para la entrevista de la película *Piazzolla in portrait*, En www.youtube.com/watch?v=KD0yiCOob7c [Consultado el 07-08-2015].

¹⁰⁴ CD *Sexteto Mayor. Homenaje a Piazzolla*. Sello Epsa Music 0269-02. Buenos Aires, 2003.



Fig.17. Portada y contraportada del CD *Sexteto Mayor. Homenaje a Piazzolla*.

Con tomas en vivo en diferentes auditorios del mundo como los de la Orquesta Filarmónica de Colonia, Champs Élysées o la Comedy de Melbourne, el registro no se limita a incluir solamente obras de Piazzolla. La primera mitad del disco abarca un repertorio variado con tangos del propio Libertella –*Pasión y tango*, y *París otoñal*–, el ya tradicional *A fuego lento* de Horacio Salgán, las milongas *Al galope* de Leopoldo Federico y Domingo Rolio, *Nocturna* de Julián Plaza, y el vals criollo *Palomita blanca* de Anselmo Aieta. A continuación las obras de Piazzolla se suceden ininterrumpidamente haciendo honor al título de este registro, siempre con arreglos pensados para la sonoridad y manera de hacer de esta agrupación que tanta solidez muestra en sus interpretaciones. Más allá de que Piazzolla haya impuesto su fuerte personalidad, tanto en su música como en sus interpretaciones, los arreglos aquí propuestos parecieran ser los originales, como si el mismo Piazzolla los hubiese escrito para el sexteto. Esto, sumado a la energía casi mágica que otorga la interpretación en vivo, confirma los varios galardones que ha recibido el registro.

Gaspar Astarita, en su artículo *Sexteto Mayor. Pasa el tiempo y no envejece*¹⁰⁵, cita las claves que llevaron a esta agrupación a ser considerada tal vez la más reconocida a nivel mundial.

El Sexteto Mayor, de salida no más, tuvo dos originalidades: la primera, volvió a la antigua y precursora planta orquestal del sexteto –dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo–, modalidad instaurada por Julio De Caro en 1924, cuando creó con su famoso sexteto, la corriente evolucionista del tango.

¹⁰⁵ Astarita, Gaspar: *Sexteto mayor. Pasa el tiempo y no envejece*. En www.todotango.com [Consultado el 14-03-2015].

Y la segunda, que prescindió del cantor. Toda su trayectoria se mantuvo dentro del más puro tango instrumental.

Dos premisas que mantuvieron vigentes en su larga trayectoria -a pesar de los cuantiosos cambios de integrantes que tuvo-, y a las que sumó una acertada elección del repertorio y su personalísima manera de interpretarlo.

El Sexteto Mayor ha alcanzado una densidad sonora que nos hace suponer, al escucharlo, que se trata de una agrupación más numerosa. Es que han sabido aplicar al tango todos los conocimientos y combinaciones, técnicos y emocionales, para lograr esa sólida y vibrante temperatura tanguera que les ha permitido consolidar algo muy difícil en el campo orquestal: personalidad artística.[...] Obras tradicionales y modernas han sido atinadamente escogidas dentro del vastísimo repertorio de nuestra música ciudadana¹⁰⁶.

Una combinación de aciertos que han sabido administrar en sus innumerables presentaciones mundiales, complaciendo a públicos muy diferentes, fueran estos conservadores o no.

Sus responsables saben que determinados auditorios, especialmente en el extranjero, se componen de muchos snobs y de público al que le interesa el tango y otros condimentos gimnástico-bailables. En una palabra: el show. Entonces, para esas oportunidades, se presentan con “un tango de escenario”. En cambio para la grabación y la oreja tanguera más cultivada, vuelven a ser el sexteto que nosotros más admiramos. Los intérpretes de una música exquisita, muy nuestra, muy rioplatense, grata a nuestros oídos y a nuestra emoción¹⁰⁷.

Finaliza el artículo con dos frases que sintetizan la conciliación de posiciones antagónicas que tanto dieron que hablar entre los amantes y estudiosos del género rioplatense durante la segunda mitad del siglo pasado: la escisión entre tradición y vanguardia, y que, en este caso del Sexteto Mayor, parecen poder superarse.

Continúan en su línea de trabajo. El tango evolucionado, con sentido e invención de vanguardia, pero respetando la esencia del género.

Creemos que en esa progresión, llegaron a una frontera que ellos mismos habrán admitido como límite. Trasponerla, ya no sería tango. Sería discusión¹⁰⁸.

De José Libertella, en su faceta de compositor, además de las dos obras incluidas por Ferrer en su listado -*Rapsodia de arrabal* (SADAIC, 1955) y *Universo* (SADAIC,

¹⁰⁶ Astarita, Gaspar: *Sexteto mayor. Pasa el tiempo y no envejece*. En www.todotango.com [Consultado el 14-03-2015].

¹⁰⁷ *Idem*.

¹⁰⁸ *Idem*.

1961)-, el archivo de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música incluye 27 títulos, seis de autoría propia: *De azul y barro* (sin fecha), *Seis y As* (1956), *Sabor a Buenos Aires* (1975), *Campai Japón* (1979), *París otoñal* (1991) y *Romántico bandoneón* (2004).

El CD *Pepe Libertella inédito. Tango orquestal*¹⁰⁹ (Fig.18) muestra un resumen de su actividad en cuatro etapas de su carrera, aparte del Sexteto Mayor.



Fig.18. Portada del CD *Pepe Libertella inédito. Tango orquestal*.

Por iniciativa de sus hijos, y cumpliendo el deseo de su padre, este registro –editado junto a otro titulado *Pepe Libertella inédito. Tango íntimo*–, agrupa un conjunto de grabaciones realizadas en diferentes etapas de su vida: inéditos, tres tangos cantados de Di Sarli, Gobbi y una “selección” de obras de De Caro del año 1966; dos tangos de Canaro grabados para un programa radiofónico del año 1972 “como un modo de desafiar una época complicada para el tango”; tres composiciones al frente de su propia orquesta en 1978, donde se incluye *Universo* –del propio Libertella– y otra “selección”, esta vez de obras de Piazzolla, y finalmente, a partir de 1979 cuatro composiciones “que pertenecen a un proyecto realizado especialmente para Japón”¹¹⁰.

Libertella toma melodías tradicionales de ese país y realiza arreglos tangueros, cuyo resultado allí se conoce como “Tango meets Japan”¹¹¹.

El registro se cierra con sus propias palabras, emitidas en uno de los homenajes al músico los días posteriores a su fallecimiento en diciembre de 2004.

¹⁰⁹ CD *Pepe Libertella inédito. Tango orquestal*. Sello Típica Record 324-02.


¹¹⁰ Notas incluidas en el CD y aportadas por los hijos del músico.

¹¹¹ *Idem*.

La escucha de este registro permite corroborar lo antes expuesto en relación a su colaboración con el Sexteto Mayor: aunque fue un admirador de Piazzolla, y reconoce abiertamente su influencia, su música se enmarca dentro del canon tradicional, tanto en lo que respecta a sus composiciones como al gusto en sus arreglos e interpretaciones de otros autores. Las selecciones de tangos de De Caro y de Piazzolla, muestran la importancia que para este músico reviste la renovación del género, pero los arreglos que hace de los mismos se mantienen dentro de una estricta tradición, y aún aquello que podría parecer, por exótico, más vanguardista, no lo es. Me refiero a los arreglos que Libertella hace de melodías de autores japoneses: todas ellas no tienen siquiera giros que remitan a la música tradicional de ese país ni nada que se le parezca.

Respecto a sus dos únicas composiciones incluidas en este registro, a saber *Universo* y *¡Campai!...Japón*, la primera -citada por Ferrer en su listado- responde a un canon que poco tiene que ver con ser “piazzollístico”. El caso de *¡Campai!...Japón* es un tanto diferente, especialmente si atendemos a los compases iniciales del arreglo aquí presentado. La exposición del primer tema remite indiscutiblemente a Piazzolla, ya sea por su típica acentuación rítmica, el barroquismo de la melodía a cargo del bandoneón y las secuencias armónicas sobre la que se construye, que hacen perfectamente reconocible los estereotipos que remiten a él.

Si comparamos esta primera idea temática con la de su otra composición *Pasión y tango*, incluida en el registro anterior con el Sexteto, ambas son prácticamente idénticas y muestran claramente los giros que este músico asocia con Piazzolla.

-Guía sonora (Anexo I): 

CD/ Pista 14 a 16, corresponde a esta sección las obras *Pasión y tango* y *¡Campai!...Japón* de José Libertella, interpretadas por el Sexteto Mayor, e *Invierno porteño* de Ástor Piazzolla, interpretada por José Libertella y su orquesta.

2.3.6. Intérpretes y virtuosos de su instrumento: Francini, Baralis, Manzi y Federico

Entre los músicos propuestos por Ferrer dentro del canon piazzollístico, muchos de ellos destacan por ser excelentes intérpretes más que prolíficos compositores. Esto no fue

casual, ya que al igual que Piazzolla –y por requerimiento propio- los músicos integrantes de sus agrupaciones debían responder a los importantes desafíos que proponía la ejecución de sus obras. Así es como, además de dotes musicales, la mayoría tuvieron una buena formación académica como intérpretes. Destaca una elite de ejecutantes del violín o del piano, instrumentos tradicionales en las enseñanzas del conservatorio, y otros, no tan solicitados pero indispensables para el género- como el contrabajo. Aunque requeridos con menor frecuencia, el violonchelo y la viola también han participado en el desarrollo de un tango que podríamos considerar –desde más de un punto de vista como “tango de cámara”.

De la selecta lista de violinistas integrantes de las agrupaciones piazzollianias¹¹², Ferrer solo admite a dos de ellos en sus listados: sitúa a Enrique Francini dentro de su canon piazzollístico con su *Tema otoñal*, y deja a Hugo Baralis en la siguiente sección, en “otros modos de tango”, “compositores de la más diversa inspiración” con sus tangos *Anoné* y *Siempre a punto*.

Ambos integraron el Octeto Buenos Aires, y merecen nuestra atención ya que, además, Piazzolla grabó algunas de sus composiciones arregladas.

El también compositor y director, ENRIQUE MARIO FRANCINI (San Fernando, provincia de Buenos Aires, enero 1916- Buenos Aires, agosto 1978) grabó junto a Piazzolla los discos *Tango progresivo* y *Tango moderno*. En el primero de ellos se incluye una de las cerca de cincuenta composiciones de Francini, su tango *Tema otoñal*, registrado en SADAIC en el año 1957, e interpretado también por el compositor con su propia agrupación un año antes.

Formalmente, este *Tema otoñal* podría responder al canon propuesto por Ferrer en cuanto a la estructura bitemática y contrastante en el carácter de ambas ideas musicales. Así y todo, si comparamos el arreglo que Piazzolla escribe para el Octeto, con el que Francini escribe para su orquesta¹¹³ (Fig.19), se pueden apreciar varias diferencias. Por un lado, en el manejo de los tiempos internos de la obra, y por el otro, en el tratamiento tímbrico de los instrumentos.

¹¹² Además de Enrique Francini y Hugo Baralis, integraron estas agrupaciones violinistas de la talla de Elvino Vardaro, Antonio Agri, Simón Bajour y Fernando Suárez Paz.

¹¹³ CD *Enrique Mario Francini y su orquesta, con Alberto Podestá y otras voces. 1955/1959*. Remasterización del archivo RCA Víctor. Sellos BMG y Euro Records. EU16006.




Fig.19. Portada del CD *Enrique Mario Francini y su orquesta*. Archivo RCA Víctor.

Mientras la orquesta de Francini, al igual que la mayoría de las “típicas”, busca enfatizar la marcación bailable a lo largo de toda la interpretación, reduciendo así el contraste entre ambos temas, Piazzolla pone especial énfasis en esto último, permitiendo que el *cantabile* del segundo tema se vuelva más lento y expresivo, especialmente en los momentos finales de la interpretación. En todo ello juega también un papel importante las características propias de cada instrumento. Piazzolla destina su bandoneón y la guitarra eléctrica para los temas rítmicos y más marcados, creando variaciones con ese barroquismo melódico tan característico de sus interpretaciones y deja para las cuerdas los sonidos largos y ligados, donde destacan los solos creados especialmente para el violín de Francini.

Estas diferencias entre el arreglo de Piazzolla y el original de Francini, ponen en evidencia las intenciones estilísticas preferidas por ambos compositores-intérpretes. La totalidad de los registros del disco *Enrique Mario Francini y su orquesta* remite -como sucede en el caso de Leopoldo Federico y su orquesta- a una manera de interpretar el género con los clichés propios de un tango para ser bailado –aún aquellos que son cantados-, con fuertes acentuaciones rítmicas dentro de una regularidad de *tempo* donde cualquier *rubato* o cambio del mismo no está contemplado más allá de los finales retenidos.

Esta orquesta fue formada por el violinista, luego de disolverse la que integró durante diez años junto a Armando Portier. Los registros sonoros incluidos en esta grabación - todos para el sello RCA Víctor-, responden al canon tradicional de interpretación bailable. La excelente calidad de sus intérpretes -especialmente los solos del violín de

Francini, el piano de Juan José Paz o el bandoneón de Julio Ahumada, y en los cantados, la voz de Alberto Podestá-, pone de relieve la calidad que jerarquiza estas grabaciones históricas.

-*Guía sonora (Anexo I):* 

CD/ Pista 17 y 18, corresponde a esta sección dos versiones de *Tema otoñal* de E. Francini interpretada, la primera por Enrique Francini y su Orquesta, y la segunda por Ástor Piazzolla y su Octeto Buenos Aires.

De las 49 obras de Francini registradas en SADAIC, la mayoría son de autoría compartida con músicos de la talla de Héctor Stamponi o el poeta Homero Expósito, siendo solamente cuatro de autoría propia: *Tema otoñal*, *Paloma mía* (1948), *Paloma* (1950) y *Delirio* (1950). Este último, publicado como “fantasía en tango” en una partitura editada por Julio Korn, incluye en su portada la imagen de Piazzolla joven (Fig.20).

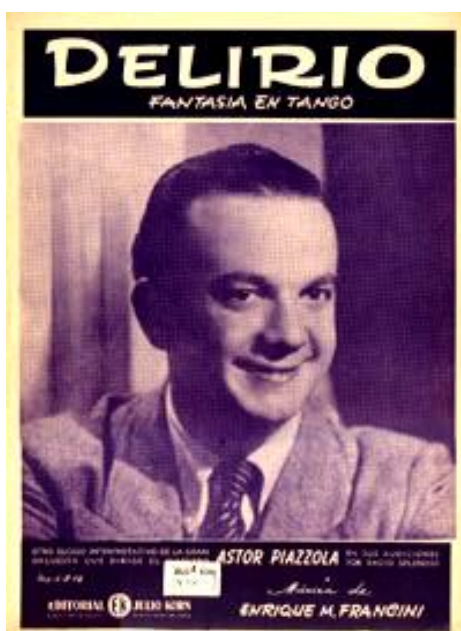


Fig. 20. Portada de la partitura *Delirio. Fantasía de Tango*, de E. M. Francini.

DELIRIO

FANTASIA EN TANGO

EDITORIAL JULIO KORN

Música de ENRIQUE M. FRANCINI

The musical score for 'Delirio, Fantasia de Tango' is presented in five systems. The first system begins with a forte (*ff*) dynamic and a 'poco a poco accell.' instruction. The tempo is marked 'Tempo di Tango'. The second system includes a piano (*p*) dynamic and a 'rit' (ritardando) marking. The third system features an 'Ossia' section. The fourth system contains '8va alla' markings, indicating octave passages. The fifth system concludes with a 'poco a poco accell.' instruction, a '7 a tempo' marking, and a piano (*p*) dynamic.

Ej. 25. *Delirio. Fantasia de Tango*. Primera página.

Como puede apreciarse en la primera página de esta partitura (Ej.25), su escritura es netamente romántica. Con el empleo de arpeggios, escalas octavadas y acordes simultáneos en ambas manos Francini explota las posibilidades tímbricas y de registros del piano, dejando muy pocas referencias a la rítmica del tango, a la utilización de la síncopa y las acentuaciones en contratiempo. La versión que de él hace la orquesta dirigida por el mismo Francini junto a Armando Portier muestra la esencia de esta

fantasía escrita en concordancia con la tradición europea de los grandes conciertos para solista y orquesta, práctica que otros compositores asociados al tango también desarrollaron, tal y como se verá en el siguiente capítulo dedicado al tango de cámara y sinfónico.

A su vez, fue Piazzolla quién dedicó su tango *Melancólico Buenos Aires* a Francini, haciendo figurar una dedicatoria y su imagen en la portada de su partitura (Ej.26), práctica habitual que se repite en varias ocasiones, y sirve a las editoriales para promocionar, según convenga, la venta de estas publicaciones impresas:

Dedicado a Enrique Mario Francini y a su señora Soemi, con cariño. A.P.

MELANCOLICO BUENOS AIRES

TANGO

de ASTOR PIAZZOLLA

(Melancólicamente)

PIANO

Ej.26. *Melancólico Buenos Aires*. Dedicatoria de Piazzolla a Francini.

VÍCTOR HUGO BARALIS (Buenos Aires, 2 de abril de 1914 – 4 de febrero de 2002) se encuentra vinculado a Piazzolla mucho tiempo antes de su participación en el Octeto Buenos Aires. Ya en la década del cuarenta varias referencias los unen: la composición conjunta del tango *Por culpa tuya* -registrado en SADAIC en 1941-; en 1943 Baralis le cede la dirección de una orquesta conformada para acompañar al cantante Francisco Fiorentino mientras él se mantiene en ella como violín solista, y más tarde integra la Orquesta Típica de Piazzolla de 1946.

Horacio Ferrer se refiere a este violinista diciendo:

Cultor de una exquisita modalidad de ejecutar y de “decir” el tango, enraizada a la escuela de Elvino Bardaro, aunque plenamente definida en los personalísimos caracteres de vibrado, de sonido y de fraseo que lo hacen inconfundible entre veinte violines. Sus aptitudes de estilista auténtico están expresadas en sus solos de *Villeguita*, *La rayuela*, *Se fue sin decirme adiós*, *De mi bandoneón*, *Pigmalión* y *Tierra querida* con la orquesta típica de Astor Piazzolla (discos Odeón, 1946-1949, *Triste* y *La comparsita* (discos T.K., 1951) con la misma; *Anoné*, *Marrón* y *azul* (disco Disc-Jockey, 1957) y *La revancha* (disco Allegro, 1956) con el Octeto Buenos Aires, en el que ofreció una llamativa confrontación de modalidades violinísticas, temperal y musicalmente diversas, con Enrique Mario Francini; y *Guardia vieja* y *Pájaro azul* con José Basso (discos Odeón) y en las realizaciones de su quinteto y su sexteto (disco Music-Hall, 1973-1978) (Ferrer, 1980: 83).

Esta enumeración que Ferrer realiza de los registros de sus interpretaciones lo define como un intérprete magistral, más que como compositor.

Herederero de la escuela de Elvino Vardaro -su maestro y a quién tanto admiraba Piazzolla¹¹⁴ -, solo un registro sonoro, el LP *Tangosetentaytres*¹¹⁵ (Fig.21), tiene a Baralis como protagonista, al frente de su propio quinteto.

- El LP *Tangosetentaytres*



Fig.21. Portada del LP *Tangosetentaytres*.

¹¹⁴Refiriéndose al incentivo que fue Vardaro para su decisión de dedicarse al tango, Piazzolla expresó: ...faltaba el flechazo definitivo. Lo recibí cuando ya de muchacho mi familia decidió volver definitivamente a Mar del Plata. Fue cuando escuché al Sexteto de Elvino Vardaro. Me volví loco, me dije: “Yo quiero hacer esto”. Le mandé una carta al maestro y él tuvo la gentileza de contestarla con una foto dedicada. Muchos años después Elvino sería solista de mis conjuntos. Gorín Natalio: *Astor Piazzolla. Memorias*. Editorial Alba. Barcelona, 2003.

¹¹⁵ LP *Tangosetentaytres*. Sello Music Hall MH 2410. Buenos Aires, 1973.

En este disco la dirección, los arreglos y el violín están a cargo de Baralis, compartiendo formación con el bandoneonista Daniel Binelli, el contrabajo de Héctor Console – ambos músicos también de Piazzolla-, “Chocho” Ruíz en la guitarra eléctrica y Horacio Valente en el piano.


El LP *Tangosetentaytres* abre con *Anoné (Escuchen)*, primer y único tango de Baralis incluido en el registro, y que Piazzolla grabó en su disco *Tango moderno* en el año 1957. Al igual que en aquella ocasión, el arreglo propuesto en este registro muestra una gran libertad de tempo, sin una marcación rítmica constante, colocando estas interpretaciones en el campo de la escucha y no del baile. Una introducción del bandoneón presenta una célula rítmico-melódica con giros pentatónicos a la que se suman el punteado de la guitarra eléctrica y la “chicharra” de violín creando la suficiente expectación para la entrada del piano solista.

Baralis expone el primer tema de corte romántico con octavas quebradas y arpeggios, utilizando todo el registro del instrumento. Inmediatamente se acoplan el violín y el bandoneón que se reparten la interpretación del segundo tema acompañados siempre por el piano. Con una retención del tempo se llega a un solo de bandoneón muy libre y fuera de toda marcación rítmica donde es difícil reconocer una nueva idea temática. La irrupción, inesperada, del piano conduce a un tercer tema conclusivo expuesto magistralmente por Baralis con su violín, finalizando todo el conjunto al unísono y de forma grandilocuente con la vuelta al tema inicial. La gran fluctuación de tempos y las constantes variaciones melódicas dificultan el reconocimiento claro de la forma, que parece ensancharse y estrecharse según los requerimientos expresivos de cada instrumento.

El registro continúa con *Ciudad noche* de Horacio Valente -pianista de esta agrupación-, que junto con *Ciudad tango* son las dos composiciones de este autor que se incluyen en el disco. *Ciudad noche* comienza con un fugado inicial a modo de introducción, a partir de un primer tema de fuertes acentuaciones rítmicas y en tempo rápido. Aquí, muchas de las características innovaciones propuestas por Piazzolla en su música están presentes: la elaboración contrapuntística del tema rápido, reforzado por efectos percusivos como la “chicharra” o golpes en la caja de resonancia, y la inconfundible marcación del 3-3-2; todas, remiten una y otra vez al creador de *Adiós Nonino*. Sigue una segunda sección de notas largas y más lenta en la cual Valente busca destacar la expresividad de los instrumentos solistas, especialmente el violín de Baralis, ya sea

ejecutando la línea melódica principal u oponiendo un contracanto al bandoneón. Dos vueltas al primer tema serán variaciones que permitan exaltar el virtuosismo técnico de este instrumento y luego del piano, terminando al unísono todo el conjunto con una gran cadencia final.

El registro continúa con *Tema otoñal*, composición de Enrique Francini que junto a *Anoné* ha sido arreglada por Piazzolla, e incluidas ambas en la grabación de sus LPs. *Tango moderno* y *Tango progresivo*. El arreglo para el registro de Baralis dista mucho del que Francini hace con su propia orquesta – antes analizado-, eliminándose aquí cualquier intenciónailable y reafirmando esta línea de tango para ser escuchado más que danzado que propuso la vanguardia. Esto remite una vez más a las intenciones de Piazzolla de acentuar a través de sus innovadoras propuestas la variedad de caracteres contrastantes en su música, quitándole toda uniformidad rítmicaailable y apuntando a la cada vez mayor elaboración de los diferentes parámetros musicales. En *Tema otoñal* resalta el carácter nostálgico y romántico de la idea temática principal interpretada por el violín de Baralis, a la que se interpola por momentos unos pocos compases rápidos, fluctuando constantemente el tempo y creando un efecto colage y de gran libertad en la elaboración del arreglo.

-Guía sonora (Anexo I): 

CD/ Pista 19 Y 20, corresponde a esta sección las obras *Anoné* de Hugo Baralis y *Tema otoñal* de Enrique Francini, interpretadas por Baralis y su quinteto.

El primer lado de este disco finaliza con el que podría ser considerado el himno de esta vanguardia del tango: *Adiós Nonino*. Como ha sucedido y sucede con *La comparsita*, *Adiós Nonino* admite múltiples reinterpretaciones a través del arreglo. Esto se debe a la gran cantidad de veces que han sido requeridas estas composiciones para su ejecución y la necesidad de no repetirse siempre de la misma manera. Una cadencia inicial del piano conduce directamente al tema lento que será el hilo conductor de todo el arreglo, y en el que solo aparecerá interpolado en unos pocos compases el tema enérgico y rítmico característico de este tango tan popular.

Ciudad tango, es la segunda obra de Horacio Valente. Un solo de contrabajo introduce la composición, exponiendo un motivo rítmico-melódico dos veces, que repetirán

inmediatamente el violín y el piano y volverán a hacerlo a tutti el resto del conjunto, completando con una segunda semifrase este primer tema de carácter enérgico y semejante rítmicamente al que Valente utiliza en *Ciudad noche*. En oposición a este tema, el siguiente “de notas largas” y en tempo lento ofrece el contraste a esta composición de innegables sonoridades piazzollianias. Otra vez a cargo del violín de Baralis, parece que el registro está pensado para que los arreglos resalten la expresividad y el fraseo tan personal de este artista. Ambas ideas se suceden alternándose: el primer tema es retomado ahora para lucimiento del piano pero solo por un momento, ya que súbitamente, y sin completar la idea vuelve al segundo tema lento que varía en su melodía, dándole un aire de improvisación jazzística con el agregado de *blue notes* sobre armonías enriquecidas con séptimas y novenas. Con un nuevo corte se retoma el motivo enérgico del primer tema, que repetido varias veces oficiará de cierre final con toda la fuerza que Piazzolla solía imprimir a sus interpretaciones.

La versión instrumental que aquí se ofrece del tango de J. C. Cobián, con letra de E. Cadícamo, *Los mareados*, está arreglada en la misma línea de los anteriores. Secciones expuestas en tempos diferentes que se suceden buscando crear contrastes y variedad rítmica, a veces desdibujando totalmente la línea melódica original para crear variaciones que vuelvan más interesante la interpretación instrumental, en las que destacan especialmente los solos de violín, bandoneón y piano.

Nuevamente Piazzolla está presente en el registro con una de sus *Estaciones porteñas*. El arreglo propuesto de *Verano porteño* comienza con un solo de bandoneón interpretando una cadencia inicial pensada a partir de la idea temática lenta de esta composición. Luego le sucede el primer y segundo tema, con tempos y caracteres contrastantes pero expuestos sin grandes cambios respecto a la partitura original. Diferentes son las repeticiones variadas que a continuación se presentan donde destaca la última incursión solista de la guitarra eléctrica, que con un punteo virtuosístico anticipa a modo de coda la cadencia final.

El registro finaliza con un elaborado arreglo del tango de Bardi-Cadícamo, *Nunca tuvo novio*. Una curiosa introducción, en la que el violín y la guitarra interpretan al unísono una melodía con giros pentatónicos, están acompañados por un ostinato rítmico a cargo del piano. A diferencia de la interpretación anterior, las ideas temáticas que se suceden a continuación no se reconocen claramente: las transformaciones melódicas y los constantes cambios de tempos en los que prima la idea del *rubato* desdibujan las

melodías originales de este tango, unos de los clásicos del repertorio tradicional. Solamente hacia el final, y a modo de reminiscencia, el bandoneón expondrá más claramente unos pocos compases del tema principal finalizando todo el conjunto a tutti y al unísono.

En su conjunto, este LP *Tangosetentaytres* se encuentra claramente concebido en el marco estético de la vanguardia y bajo el influjo de las sonoridades de Piazzolla, manifiesto en la elección de los instrumentos que conforman este quinteto con la inclusión de la guitarra eléctrica, igual al que acompañó al bandoneonista la mayor parte de su carrera, y poco –o nada– habitual en estos primeros años de la década del setenta. Así y todo, y más allá de este registro un tanto excepcional, el peso de Baralis como compositor o arreglador no es determinante¹¹⁶, ni superior a su trascendencia como intérprete de su instrumento, el violín.

La continua colaboración a lo largo del tiempo entre Baralis y Piazzolla, basada en la admiración del primero, y muchas veces desde un lugar secundario, es comparable a la que también entabló Bragato con el bandoneonista. Así lo atestiguan las palabras que Abel Palermo le dedica en su semblanza:

Quiero para el final, destacar la importancia de Hugo [Baralis] en la carrera de Ástor Piazzolla. Fue él quien lo integró a la orquesta de Aníbal Troilo; quien le cedió la batuta en la dirección de la orquesta de Fiorentino; él que integró y colaboró, en todo sentido, en sus primeras formaciones, en el Noneto, en el Octeto Buenos Aires, en la *Operita María de Buenos Aires*. Es decir, en toda la idea musicalmente novedosa del maestro. Pero sobre todo, quiero resaltar la admiración y el afecto que sentía por el creador de “Adiós Nonino”¹¹⁷.

OSVALDO MANZI, pianista, compositor, director y arreglador, -su nombre completo fue Osvaldo Ramón Manzione- (Buenos Aires, agosto 1915- abril 1976), integró entre otras las agrupaciones de Aníbal Troilo -desde 1954 a 1957- y de Osvaldo Pugliese, a quién sustituyó en su orquesta ocasionalmente entre los años 1957 y 1959. A partir de entonces comienzan sus colaboraciones con los dos compositores y bandoneonistas más importantes y paradigmáticos de la vanguardia en el tango rioplatense: Eduardo Rovira y Ástor Piazzolla.

¹¹⁶ La información que se ofrece en la contraportada del LP *Tangosetentaytres* es ambigua respecto a la pertenencia de los arreglos incluidos: mientras en los titulares se asigna a Baralis tanto la dirección del conjunto como los arreglos, en las notas críticas escritas por Ferrer se apuntan las colaboraciones de “tres jóvenes y dotados arregladores (Horacio Valente, Luis Di Mateo y Rodolfo Mederos)”.

¹¹⁷ Palermo, Abel: *Hugo Baralis. Semblanza*. En www.todotango.com [Consultado el 10-02-2015].

Acerca de Manzi, dice Néstor Pinsón:

En toda su carrera hay una búsqueda hacia un sonido distinto para el tango tradicional. Cuando en 1959 tuvo su segunda experiencia como director de orquesta, llevó como primer bandoneón y arreglador a Eduardo Rovira. Quedó como testimonio de un disco 78 rpm: “Febri!”, del propio Rovira, donde se pueden apreciar las virtudes de ambos músicos en toda su magnitud. Se trata de un hermoso tango, excelentemente interpretado y con un arreglo del autor que permite el lucimiento de las cuerdas con un ritmo marcado por el piano. En la parte final y muy breve, se destacan piano y bandoneón¹¹⁸.

En la discografía de Rovira hecha por Oscar Del Priore (1997), este disco no figura dentro de su catálogo. Sí, en cambio, puede escucharse una grabación de este tango en el portal www.todotango.com, una versión interpretada por la Orquesta Osvaldo Manzi, donde se pueden apreciar sus virtudes en la claridad del toque pianístico, y donde resaltan tanto el lirismo de las cuerdas -muchas veces utilizadas en sus registro graves-, en contraste con una marcada pulsación al “estilo Pugliese” del piano y los bandoneones, imprimiéndole ese sello bailable y tradicionalista tan característico de estas interpretaciones.

Si bien, posteriormente comenzó sus participaciones en las agrupaciones de Piazzolla, su situación parece no ser estable. Azzi lo cita integrando ya el Primer Quinteto, pero en todas las grabaciones incluidas en la discografía de Saito figura aún el pianista anterior Jaime Gosis

...después de 1962 Gosis alternaba con Osvaldo Manzi, tanguero a carta cabal, quién antes había trabajado con Troilo y Pugliese (Azzi-Collier, 2002: 153).

Es a partir de entonces que grabó con el quinteto *Nuevo Tango* los discos LP *Nuestro Tiempo*¹¹⁹ (Fig.22) y *Tango para una ciudad*¹²⁰ (Fig. 23).

¹¹⁸ Pinsón, Néstor: *Osvaldo Manzi. Semblanza*. En www.todotango.com [Consultado el 10-3-2013].

¹¹⁹ LP *Nuestro tiempo*. Astor Piazzolla. Sello CBS8351. Buenos Aires, 1962.

¹²⁰ LP *Tango para una ciudad*. Astor Piazzolla y su quinteto *Nuevo tango*. Sello CBS8392. Buenos Aires, 1963.

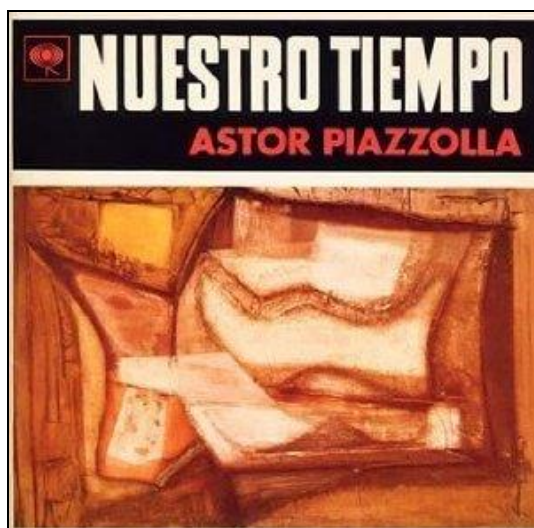


Fig. 22. Portada del LP *Nuestro tiempo*. Astor Piazzolla.



Fig. 23. Portadas del LP *Tango para una ciudad*. Astor Piazzolla y su quinteto Nuevo tango.

En el primero de ellos, *Nuestro tiempo*, la participación del piano de Manzi es bastante limitada ya que el mayor protagonismo en estos arreglos lo otorga Piazzolla a su bandoneón, al violín de Antonio Agri, y en los tres temas cantados, a la voz de Héctor de Rosas. La reducida participación del piano como instrumento solista se extiende también a la guitarra y al contrabajo que se limitan a acompañar una selección de obras variadas. De los diez tangos incluidos, seis son de Piazzolla: *Introducción al ángel*, *Muerte del ángel*, *Imágenes 676*, *Nuestro tiempo* –que da el título al registro-, *Rosa río* y *Todo fue* –con letra de Juan Carlos Lamadrid, el primero, y el segundo con letra de su hija Diana Piazzolla. Entre los restantes, *Milonga triste*, de Sebastián Piana, *Sin retorno*,

de Alberto Coronato –compositor incluido también en este listado de Ferrer-, *Simple*, del propio Osvaldo Manzi y, para cerrar el registro, un curioso arreglo del tango *Los mareados*, de Juan Carlos Cobián.

Respecto a *Simple*, una de las pocas composiciones de Manzi –figuran solo once registros de sus obras en SADAIC, la mayoría de autoría compartida-, el arreglo de Piazzolla mantiene, como en todo el registro, la fuerte presencia del bandoneón, y sobre todo, en este caso, del violín. Una importante introducción, interpretada por este instrumento, da paso primeramente a la idea temática más lenta que alternará luego con una más rápida y rítmica de carácter contrastante, compuesta a partir de la repetición de un motivo rítmico-melódico con todas las características a las que refiere Ferrer en su “canon piazzollístico”. *Simple* es un tango que también será arreglado y grabado pocos meses después por Rovira para su disco *Tango vanguardia*, al cual me remitiré más adelante cuando trato a este compositor.

El recorrido de Manzi por estas innovadoras agrupaciones continúa:

Luego intentó nuevamente junto a Rovira una agrupación, también de avanzada, que le permitía mayor libertad a su necesidad de expresión. Duró poco tiempo. Retorna con Piazzolla, y con él permanece hasta 1965¹²¹.

El conjunto de Rovira al que se refiere Néstor Pinsón en su semblanza sobre Osvaldo Manzi, es la *Agrupación de tango moderno* que llevaba trabajando desde comienzos de la década del 60, y que fue “diseñada para el tango de la cintura para arriba”, es decir para escuchar sin bailar¹²². La presencia de Manzi en las grabaciones de este grupo liderado por Rovira se limita al disco *Tango vanguardia*, ya que en sus dos registros anteriores, *Tango en una nueva dimensión* (1961) y *Tango Buenos Aires* (1962) participó otro pianista, Leopoldo Soria, y en la última, sustituyendo a Manzi, Atilio Stampone grabó junto a otras agrupaciones en el disco *Círculo de amigos del buen tango*. Tanto Stampone como Rovira están incluidos en el listado de Ferrer, y serán tratados en las páginas siguientes.

Según la discografía de Saito (García Brunelli, 2008: 263-300) Manzi grabó con Piazzolla, además de los LPs. *Nuestro tiempo* y *Tango para una ciudad*, en los siguientes períodos:

¹²¹ Pinsón, Néstor: *Osvaldo Manzi. Semblanza*. En www.todotango.com [Consultado el 10-02-2013].

¹²² García Blaya, Ricardo: *Eduardo Rovira. Semblanza*. En www.todotango.com [Consultado el 06-09-2015].

- En 1964 con el Quinteto *Nuevo Tango* y una orquesta de cuerdas, ampliación del quinteto, grabó el LP *Astor Piazzolla 1944-1964 / 20 Años de vanguardia con sus conjuntos*.

- En 1967 *La historia del tango Vols. 1 y 2* con gran orquesta y también con el quinteto, y a partir de 1970, de forma más estable. Durante ese año, grabó otra vez con el quinteto el LP *Piazzolla en el Regina*, además de los LPs. *En persona* y *La bicicleta blanca*, con Amelita Baltar y letras de Horacio Ferrer.

- En 1971, con el quinteto, el LP *Concierto para quinteto*.

- En 1972 con el Conjunto 9, el LP *Música popular contemporánea de la ciudad de Buenos Aires Vol.1*.

- El LP *Tangos en visto & oído*.

El asiduo contacto de Osvaldo Manzi con los músicos más importantes de esta vanguardia, lo llevará a conformar una agrupación propia, y grabar en el año 1966 el LP *Tangos en visto y oído. Osvaldo Manzi y su trío para la música de Buenos Aires*¹²³ (Fig.24).



Fig. 24. Portada del LP *Tangos en visto & oído*.

Integran este trío de cámara, además de Manzi en el piano, Rubén Ruiz en la guitarra eléctrica y Benigno Quintela en el contrabajo. A ellos se suma la participación del cantante Héctor Morano en tres obras vocales. Interesados en resaltar todas las cualidades de esta vanguardia a través de sus interpretaciones, las composiciones

¹²³ LP *Tangos en visto & oído. Osvaldo Manzi y su trío para la música de Buenos Aires*. Sello Microfon. I-85. Buenos Aires, (s/f).


elegidas son: de Piazzolla (*Adiós Nonino* y *Milonga del ángel*), Eduardo Rovira (*Contrapunteando*), Roberto Pansera (*Preludio n° 3*), Héctor M^a Ártola (*Tango para la calle empedrada*) y dos composiciones de Manzi (el tango *Simple*, y la milonga *Furtiva*). Se completa el registro con los tangos cantados *Tema para la tarde de viento*, también con música y letra suyas, *Sexto piso* de Roberto Nievas Blanco y letra de Homero Expósito, y *Mensaje* de Cátulo Castillo y Enrique Santos Discépolo.

La forma en que este compositor y pianista aborda los arreglos pone de relieve sus cualidades instrumentales, su formación académica, y también sus conocimientos del lenguaje armónico del jazz, con giros que remiten al género norteamericano. Secundado por la guitarra eléctrica, con la que comparte el punteado de las melodías, y el respaldo del contrabajo en los graves, esta grabación resulta interesante en el tratamiento que Manzi hace de sus propias obras, pero es menos atractiva cuando aborda composiciones ajenas. Los arreglos de *Adiós Nonino* y *Milonga del ángel* –los de mayor duración– no aportan elementos novedosos. Otro tanto sucede en *Contrapunteando* y *Preludio n° 3*, pues son pensados más como transcripciones que como arreglos. Este registro no cubre las expectativas que ofrece la recreación a través del arreglo, en este caso “de vanguardia”.

Diferente es lo que Manzi hace con sus composiciones, al liberarse de cualquier condicionante compositivo e interpretativo: *Simple* es un tango que responde al “canon piazzollístico” de Ferrer con dos secciones contrastantes: un tema rápido, rítmico y enérgico en *do sostenido menor*, es expuesto por el piano, que desarrolla las armonías básicas de tónica, subdominante y dominante. A pesar de su simplicidad, el arranque de esta interpretación muestra empuje y vitalidad. En oposición, se sucede luego la calma con un tema lento, “de notas largas” diría Ferrer. Aquí la guitarra de Ruiz adquiere mayor protagonismo y dialoga constantemente con el piano, retomando ambos el tema rápido inicial con improvisaciones melódicas jazzísticas que aportan espontaneidad a la interpretación. *Furtiva* es otro ejemplo de la excelente compenetración entre el piano de Manzi y la guitarra de Ruiz. Aquí la vitalidad de la milonga-candombe o milonga rápida se convierte en el medio idóneo para que ambos músicos den rienda suelta a su creatividad, transmitiendo toda la vitalidad que sugiere su ritmo.

En su conjunto, la elección de obras con ritmos variados y la participación de la voz con las excelentes interpretaciones de Héctor Morano, ofrecen variedad y riqueza a un registro pensado –como su título afirma– “para la música de Buenos Aires”, y donde

esta agrupación, según las palabras de Edmundo Eichelbaum para la contraportada de este LP “se coloca de inmediato en la legítima vanguardia, con los derechos que les otorga el tango a los artistas que, como ellos, se realizan a través del estudio por y para la música de la ciudad”¹²⁴.

-*Guía sonora (Anexo I):* 

CD/ Pista 21 y 22, corresponde a esta sección las obras *Simple* y *Furtiva* de Osvaldo Manzi, interpretadas por Osvaldo Manzi y su Trío para la música de Buenos Aires.

Osvaldo Manzi, además de un pianista de sólida formación clásica, fue también periodista y poeta:

El Buenos Aires actual está representado, entre los poetas, por Juan Gelman o Héctor Negro, pero también se necesita de otros como Tejada Gómez o Jaime Dávalos. No se de que manera, en esta época de grupos subversivos y secuestros... Horacio Ferrer se juega, es uno de los pocos, a nivel popular, que está tratando temas esotéricos. Está contra los que hacen música con mentalidad atrofiada, con quienes no se puede conversar de nada¹²⁵.

En estas palabras –correspondientes a un reportaje publicado en la revista *Primera Plana* en el año 1971- , ya se deja ver su conciencia respecto de las profundas escisiones sociales de la década, anticipándose con ellas a los momentos más crueles de la historia argentina con la dictadura militar de 1976. Además, presta un especial interés a la renovación literaria en el tango cantado, y a la figura de Ferrer como protagonista de ella.

Y volviendo al tema aquí tratado, dirá respecto a Piazzolla:

El tango necesita nuevos valores. Creo en Piazzolla por su vitalidad y fuerza creativa. Le he dedicado mi última obra, la titulé con su nombre¹²⁶.

Si bien, esa última obra no figura como tal en los archivos de la Sociedad de Autores, sus palabras resultan elocuentes por su admiración y agradecimiento hacia el creador de *Adiós Nonino*.

¹²⁴ Notas de contraportada del LP “*Tangos en visto y oído*”. Osvaldo Manzi y su trío para la música de Buenos Aires, a cargo de Edmundo E. Eichelbaum.

¹²⁵ Pinsón, Néstor. *Osvaldo Manzi. Semblanza*. En www.todotango.com [Consultado el 10-02-2013].

¹²⁶ *Idem*.

Otro de los reconocidos instrumentistas incluido por Ferrer en su listado es el bandoneonista LEOPOLDO FEDERICO (Buenos Aires, 12 enero de 1927- 28 diciembre 2014). Motivado inicialmente por responder a la tradicional conformación de la orquesta típica –que requería un mínimo indispensable de dos bandoneones- Piazzolla incluyó en su Octeto Buenos Aires del año 1955, primeramente a Roberto Pansera e inmediatamente después a Leopoldo Federico en su reemplazo. La participación de un segundo bandoneón en sus agrupaciones fue puntual y un tanto particular, ya que siempre fue él el emblema de sus formaciones.

Finalmente en su última agrupación de finales de los 80, y cuando su salud física ya se había resentido, Julio Pane y Daniel Binelli fueron los bandoneonistas que compartieron –también por un breve período de tiempo- las presentaciones de su último Sexteto.

Más allá de la rivalidad que pudiera suponer la presencia simultánea de los dos virtuosos más importantes de este instrumento durante la segunda mitad del siglo XX, la relación que mantuvieron Federico y Piazzolla a lo largo de sus respectivas carreras fue siempre de absoluto respeto y camaradería, relación que aporta una valiosa información respecto al posicionamiento de ambos músicos en la interpretación del tango y en la renovación del género.

Antes de su participación en el Octeto Buenos Aires, Leopoldo Federico ya había grabado previamente con Piazzolla integrando su Orquesta Típica del año 46 en los comienzos de una precoz y larga carrera musical. Comienzo que coincidió con la llamada Época Dorada de tango, y que aportó a este joven músico un rico bagaje de experiencias en las más importantes agrupaciones de este período:

Comienza aquí un largo derrotero que cubrirá un prolongado período de nueve años en los que transitó por las más importantes orquestas de la década del cuarenta. Sin duda alguna, ha sido uno de los músicos que por su talento y capacidad fue requerido por los grandes directores de la época. Fue así que su desfilar por tantas y prestigiosas agrupaciones orquestales se convierte en un fenómeno singular que se observa en muy pocos artistas, puesto que requiere poseer una gran versatilidad, humildad y adaptabilidad (Dimos-Echenbaum, 2009: 37-38).

Cualidades estas que definieron una carrera de más de setenta años, en la que este músico supo abrirse paso muchas veces con condiciones laborales difíciles y en un país de constantes cambios.

Como ya se ha referido, el ser bandoneonista, al igual que Piazzolla, limitó las colaboraciones entre ambos músicos a su participación en la Orquesta típica del 46 y al Octeto Buenos Aires, con el que grabó los discos “larga duración” *Tango progresivo*¹²⁷ y *Tango moderno*¹²⁸ (Fig. 25).



Fig.25. Portadas de los dos LPs. *Tango progresivo* y *Tango moderno*.


De los cuatro registros sonoros que dan testimonio de cómo sonaba esa agrupación revolucionaria que enarboló la bandera de la lucha vanguardista, en estos dos primeros registros grabados entre los años 1956 y 1957, Piazzolla incluyó, además de algunas obras suyas, composiciones de sus propios músicos. Entre ellas el tango *Cabulero* de

¹²⁷ LP *Tango progresivo*. Sello Allegro. ALL 6001. Buenos Aires, 1956.

¹²⁸ LP *Tango moderno*. Sello Disc Jockey. DIS15001. Buenos Aires, 1957

Federico, -rebautizado luego por Piazzolla como *Neotango*-. En el mismo disco grabó además *Tangology* del guitarrista del grupo Horacio Malvicino.

A cerca de *Cabulero*, si se compara la versión del Octeto con la que pocos años más tarde recreará Federico con su propia agrupación del 58, se pueden apreciar grandes diferencias en la forma en que cada uno entiende y siente el tango. Su disco LP *Milonguero de hoy. Leopoldo Federico y su orquesta típica* (Fig.26) pone en evidencia las preferencias estéticas y estilísticas de este bandoneonista, más cercanas a Troilo – con quién paradójicamente nunca llegó a trabajar- que a Piazzolla. Estas preferencias se hacen notar especialmente en una instrumentación tradicional del arreglo, encuadrado siempre en las sonoridades y la marcación bailable de la orquesta típica, algo que Piazzolla ya había buscado superar dos años antes con las versiones trasgresoras para su octeto.

-Guía sonora (Anexo I): 

CD/ Pistas 23 y 24, corresponde a esta sección las obras *Cabulero* y *Milonguero de hoy* de Leopoldo Federico, interpretadas por Leopoldo Federico y su Orquesta Típica.

En la reedición crítica de este disco, incluida en la colección *Renovadores del tango*, Sandra de la Fuente valora las cualidades de este músico:

Siempre sorprende la humildad con la que Leopoldo Federico habla de su arte. Sin referencias a un talento del que parece inconsciente, se describe a si mismo como un simple trabajador algunas veces abrumado y generalmente feliz en su oficio. [...] Lejos de cualquier pretensión vanguardista, ser músico, tocar y componer, era –y es aún hoy- para Federico, antes que ninguna otra cosa, cumplir con la responsable práctica del movimiento de sus dedos sobre los botones del bandoneón, pulir las frases y encontrarse con ese sonido claro, brillante y puro, su sello distintivo¹²⁹.

De estas palabras se deduce que el especial interés de Federico como músico radica en su dominio del instrumento y en su ductilidad como intérprete, más que en la búsqueda innovadora de sus composiciones. Y es esto lo que se trasluce en este registro sonoro, conformado por dos de sus composiciones: *Milonguero de hoy* –en coautoría con Osvaldo Requena y del que toma su nombre el registro- y *Cabulero*, junto a composiciones de Plaza, Salgán, Fresedo, Donato, Arolas, Troilo, Sanders y Piazzolla,

¹²⁹ Fuente, Sandra de la: Nota crítica para la reedición en disco compacto del LP *Milonguero de hoy. Leopoldo Federico y su orquesta típica*. Sello CBS1964. Colección *Renovadores del tango*.

una gran variedad de autores cuyas composiciones pasan por el tamiz de sus arreglos, dando así la unidad necesaria a esta grabación. El sonido “claro, brillante y puro” de su bandoneón lo traslada a su orquesta, a la que arrastra con la frenética y vertiginosa rítmica tan característica de sus interpretaciones, llevándolas a veces hasta la saturación: una música límite –como la define Carlos Kuri (2008) -, herencia de su paso por las agrupaciones piazzollianias.



Fig.26. Portada del LP *Milonguero de hoy*.
Leopoldo Federico y su orquesta típica.

El libro de Dimov y Echenbaum *Leopoldo Federico. El inefable bandoneón del tango* (2009), con importantes entrevistas realizadas al bandoneonista, nos acerca no solo a su vida sino también a una época, incluyendo un capítulo especialmente dedicado a su relación con el creador del Octeto Buenos Aires. En el capítulo titulado “Astor Piazzolla, la prueba de fuego”, Federico se expresa de la siguiente manera:

Creo que los bandoneonistas fuimos los primeros que descubrimos a Piazzolla y no porque seamos más músicos que otros músicos, sino porque lo que se metió de él en nosotros fue esa manera de escribir las variaciones de los tangos y que es lo que hacía la orquesta del 46. Los bandoneonistas estábamos todos locos con esa manera de escribir. Eran muy diferentes esas variaciones, aparte del sonido que esa orquesta tenía y que ya se notaba antes cuando la había armado para acompañar a [Francisco] Florentino (Dimov-Echenbaum, 2009: 50-51).

Su interés se centra especialmente en esas demoníacas variaciones escritas por Piazzolla, y que ponían a prueba su destreza como intérprete. Pero no fue solo este aspecto el que despertaba la admiración de Federico. La importante relación epistolar que mantuvieron ambos músicos, también recogida en el libro, da sobrada cuenta de la

admiración mutua que se profesaban, alguna vez puesta a prueba surgidas ciertas diferencias: las opiniones de Federico en un artículo periodístico que llega a manos de Piazzolla provocaron en una oportunidad su reacción y descontento:

-Querido amigo Leopoldo:

He recibido aquí en New York el artículo que te hicieron en Clarín Revista. No lo leí con bronca, quedé triste. Triste por nuestra larga y sincera amistad. Triste porque vos has sido el bandoneonista que más admiré y siempre lo he dicho. [...] Gordo, seguís pensando como D'Arienzo y todos sus semejantes, la preocupación por el ritmo. El ritmo no es machacar en 4. El ritmo es sentido. El tango necesita tener sentido sino no sirve. Gardel jamás tuvo ritmo, sin embargo ES EL TANGO TOTAL. El "Octeto Buenos Aires" no era un conjunto de ritmo 4x4, sin embargo el swing tanguero que tenía era de locura (Dimov-Echenbaum, 2009: 56).

Una concepción del ritmo, la de Piazzolla, que va más allá de la "sobreactuada" y machacosa marcación de los pulsos y acentos del compás a la que muchos tangueros recurrían para enfatizar el sentidoailable de sus interpretaciones y así lograr la aprobación de un público que esperaba esto de ellos. Y continúa aclarando esta cuestión:

Cuando vos decís que hablo mal de mucha gente no significa que he hablado mal de Gobbi, Salgán o Troilo. Solo he atacado a los mediocres. [...] Yo soy yo y siempre fui yo, y vos lo sabés. Soy hijo de Gobbi y nada más, los demás no me enseñaron nada. [...] Seguís tocando como en el 40 y eso ya no corre [...] Lamento enojarme un poco contigo, pero te quiero, te aporreo. Te escribí porque sos Leopoldo Federico (Dimov-Echenbaum, 2009: 56-57).

A lo que Federico responde:

-Querido Astor:

Realmente no sé como empezar esta carta; porque ahora soy yo el que está dolido y triste, ya que jamás me tiré con Piazzolla y si hay alguien que se llena la boca reconociendo todas las virtudes que te dio Dios y el conservatorio ese soy yo [...].

Siempre he dicho que Piazzolla es punto y aparte, y que los demás (modernos en su mayoría) son malos imitadores de tu escuela, porque les falta el TALENTO que a vos te sobra.

Yo elegí un camino y no me arrepiento, porque hago lo que me gusta; ¿es eso un pecado? Y cuando me refiero al ritmo no critico a Piazzolla y tampoco hablo del 4x4 de D'Arienzo y Cía., hay una manera intermedia que puede ser la de Troilo, Salgán y otros que considero no debe desaparecer... (Dimov-Echenbaum, 2009: 58).

Una larga carta donde continúa hablando de la difícil situación que atraviesa el tango en esos momentos, y donde gracias a los turistas y al Tango-Danza dirá “todavía sobrevivimos”.

Aquí Federico, a través de sus palabras, busca posicionarse entre lo que podríamos llamar el buen o mal tango, o mejor dicho los buenos y malos intérpretes del tango, haciendo referencia a las asociaciones de admiradores que surgieron a ambos lados del Río de la Plata -primeramente fue en Montevideo el Club de la Guardia Nueva, y luego en Buenos Aires, el Círculo de amigos del buen tango-, y justificarse así en sus gustos musicales: “ser como” Troilo o Salgán “y no como” D’Arienzo.

Finaliza la carta disculpándose por los malos entendidos y recalcando ese PUNTO Y APARTE (así, con mayúsculas, está escrito) que para él es su apreciado amigo. Un punto y a parte, que equivale a no poder clasificarlo o encasillarlo en ninguna corriente interpretativa.

La carta de respuesta de Piazzolla no tardó en llegar, tratando de volver a colocar las cosas en su sitio y derivando la responsabilidad a las malas interpretaciones del periodista.

Sean malos entendidos o notables diferencias de concebir el tango, queda clara la mutua y profunda admiración que se ve por un momento dañada ante la presión de las opiniones externas. Piazzolla dirá también que “el artículo de *Clarín* como casi todos los artículos míos o tuyos son normalmente cambiados por los periodistas. Ellos logran que nosotros nos agarremos a patadas. Ponen lo que se les da la real gana”, remarcando así la constante luchas que a cada presentación de sus agrupaciones generaban los medios de comunicación, y de las cuales intentaba defenderse.

Respecto a Federico como compositor, la completa biografía citada anteriormente incluye, además de un listado cronológico de las numerosas agrupaciones que integró y los más de sesenta registros sonoros en los que participó, un conjunto que supera las sesenta obras, la mayoría de autoría compartida. Entre sus “compañeros de composición” de tangos instrumentales, hecho muy frecuente en este género, figuran entre otros, Osvaldo Requena,, Raúl Garelo, Osvaldo Berlingieri, todos ellos propuestos por Ferrer en su “canon piazzollístico” y además el mismo Ferrer u Oscar Del Priore como poetas para sus temas cantados.

2.3.7. Osvaldo Montes, un bandoneonista tradicional

OSVALDO “MARINERO” MONTES (Rosario, enero de 1934 - Buenos Aires, julio de 2014) fue bandoneonista, compositor y arreglador. Ferrer lo define así en su *Libro del Tango*:

...de definida línea moderna tanto en sus obras como en su promisorio labor de orquestador profesional, reveló la vasta influencia ejercida por la personalidad de Astor Piazzolla en las figuras jóvenes. Ejecutante dotado del mismo excelente sonido y depurado estilo que es clásico en los bandoneones rosarinos se distinguió por la calidad musical de sus interpretaciones, su dominio del instrumento y su brillante sonoridad (Ferrer, 1980: 726-727).

Sus virtudes como intérprete del bandoneón pueden constatarse una y otra vez en los registros que grabó, y entre los que cabe destacar para este trabajo el LP *Concepto*, - integrando la agrupación dirigida por Atilio Stampone- o el LP *Pansera 3*, discos que analizo cuando trato a estos compositores y arregladores. Además trabajó junto a Leopoldo Federico y el cantante Julio Sosa y de quienes se ha declarado un admirador.

Respecto a lo que Ferrer refiere primeramente, no puede constatarse que haya perdurado en él la influencia de Piazzolla. El dúo que ha conformado junto al guitarrista Aníbal Arias en la década del 70, cuya larga andadura los llevará a presentarse en el famoso local de Stampone *Caño 14*, e integrar en los 80 la Orquesta del Tango de Buenos Aires, así lo corrobora. Fruto de la trayectoria de este dúo son dos tardíos registros sonoros de 1997 y 2007: *Juntos por el tango*¹³⁰ (Fig.27) y *Bien tanguero*¹³¹ (Fig.28).

¹³⁰ CD *Juntos por el tango*. Sello Epsa Music, 1997.

¹³¹ CD *Bien tanguero*. Sello Epsa Music, 2007.



Fig.27. Portada CD *Juntos por el tango*.

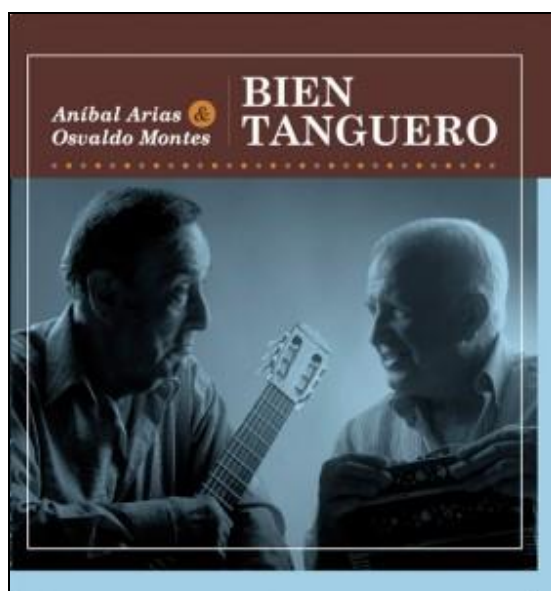


Fig.28. Portada del CD *Bien tanguero*.

En el primero de ellos, una selección de tangos, valeses y milongas –indistintamente tangos instrumentales como adaptaciones de tangos cantados- se suceden con la tradicional sonoridad del bandoneón y, sobre todo, de la guitarra acústica española, o “criolla”, tal y como se la suele llamar en el Río de la Plata. Destaca la compenetración entre ambos músicos, claro reflejo del trabajo conjunto de tantos años, pero estas interpretaciones distan mucho de cualquier rasgo de modernidad, y nada que pueda asociarse a Piazzolla y a la vanguardia del tango, constatando una intención clara de mantenerse a través del tiempo en una línea tradicional. Tampoco ninguno de los

compositores de la vanguardia figura entre los elegidos para este registro, y las obras incluidas no van más allá de Pedro Láurenz o Juan Carlos Cobián. Solamente se incluye una obra de Osvaldo Montes, su tango *A mis amigos*, que junto con las de estos últimos hacen de contraste a las sencillas composiciones de la Guardia Vieja, y donde destaca la cuidadosa elaboración de las variaciones melódicas como elemento más llamativo de estas interpretaciones.

En octubre de 2007, la Academia Nacional de Tango le brindó un homenaje, donde a través de una charla, Montes aparte de hacer una síntesis de su vida, concluye diciendo:

«Lo que más me gustó toda la vida es tocar el bandoneón». Y así, la noche termina con un solo de bandoneón, “Silbando” y luego, en dúo con Arias, con una serie de clásicos que concluye con “La cumparsita”¹³².

2.4. La renovación en la interpretación y en la orquestación: ¿modernidad más que vanguardia?

Dos de los músicos propuestos por Ferrer pueden considerarse, aunque por razones diferentes, en un punto intermedio entre renovación y vanguardia. Ellos son Osvaldo Berlingieri y Raúl Garelo. Si bien ambos mantuvieron sus interpretaciones fieles a un canon evolucionista formal dentro de lo tradicional, pueden observarse ciertas particularidades en el quehacer musical de cada uno de ellos. Respecto a Berlingieri, la búsqueda incesante de no repetirse con su piano, ha hecho que introdujera en sus arreglos giros y elementos del lenguaje musical ajenos a la tradición del tango, a veces asociados al jazz. En el caso de Garelo, sus búsquedas se han centrado en ampliar la riqueza tímbrica del tango, proveyendo a sus interpretaciones de una sonoridad sinfónica, es decir, pensando el tango más allá de la orquesta típica tradicional, aunque mantenga sus composiciones dentro de la estructura formal del género. Ambas propuestas son parcialmente trasgresoras, y solo se limitan a los aspectos expuestos, dejando ambos clara constancia de su posicionamiento tradicional respecto al tango.

2.4.1. El pianismo de Osvaldo Berlingieri

OSVALDO DAVID BELLINGHERI –tal es su apellido verdadero- (Buenos Aires, febrero de 1929- febrero 2015) tuvo una fuerte y constante presencia como pianista en la música

¹³² González, Marcela-Tomasello, Pablo: “Osvaldo Montes y un merecido homenaje”. En www.todotango.com [Consulta 11-02-2013].

popular rioplatense desde comienzos de la segunda mitad del siglo XX, cuando logró – según palabras de Ferrer- la “consideración pública, alternando entre los ejecutantes que animaron la generación de 1955, bajo el influjo de Horacio Salgán y de Astor Piazzolla” (Ferrer, 1980: 101-103).

Berlingieri fue sucesor de Osvaldo Manzi en la orquesta de Aníbal Troilo en el año 1956, y permaneció en esta importante agrupación durante doce años hasta 1968, aportándole visibilidad y prestigio en el panorama nacional del género rioplatense. Bajo la dirección de Troilo, el sonido de Berlingieri con su piano marcó una etapa en el recorrido de esta orquesta. Una entrevista hecha al artista en el periódico *Página 12*, así lo corrobora:

Habría escuchado a muchos que dicen que yo puse jazz: no es verdad. Yo tengo otro sonido y otra manera de ver el tango, y solamente cuando hacía algún solo con la orquesta del Gordo [Aníbal Troilo] le pedía permiso y cambiaba algunas notitas. Tenía una manera de marcar que era diferente a todos, aunque con una cosa parecida a Orlando Goñi, la mano izquierda. Pero nunca puse jazz, puse lo que sentía en ese momento¹³³.

Atendiendo a estas palabras, la búsqueda de un sonido personal encuentra un límite en lo que genéricamente se denomina jazz, pero no invalida la intención de atreverse a experimentar con su piano, en pos de encontrar una manera única y diferenciada de expresarse en el género.

En otro momento de la entrevista, donde habla de su excelente relación con Troilo, y de su colaboración como arreglador de su orquesta, aparece la figura de Piazzolla.

...Yo arreglé muy poco para su orquesta, porque quería ser más amigo que arreglador suyo. Uy, cuando [Troilo] agarraba la goma... Pero borraba la verdad; borraba lo que no servía. Yo debuté en su orquesta grabando en Odeón “Lo que vendrá”, de Astor Piazzolla. Agarró la goma y empezó: acá, acá... ¡No quedó nada! Pero lo que borró estaba bien borrado¹³⁴.

La contundencia de estas declaraciones, deja entrever por un lado las diferencias con Troilo en cuanto a la confección de los arreglos, pero también con Piazzolla, posicionándose en ese punto de renovación siempre dentro de la tradición, y desmarcándose de alguna manera de las intenciones rupturistas de vanguardia.

Quince años más tarde, en la década de los ochenta, se hace cargo de la dirección musical del aclamado espectáculo *Tango argentino*, integrando, junto a los

¹³³ Micheletto, Karina: *Quizá piensen que me morí*. Entrevista a Osvaldo Berlingieri, una leyenda del tango. Periódico *Página 12*. En www.pagina12.com.ar [Consultado el 18-11-2015].

¹³⁴ *Idem*.

bandoneonistas José Libertella y Luis Stazo, el Sexteto Mayor. Un acontecimiento que marcará la vuelta del tango al panorama internacional, y que muchos historiadores lo colocan a la par del recorrido profesional de Astor Piazzolla.

Aunque considerado por Ferrer en este listado, por hallarse bajo la “absorbente gravitación de Piazzolla”, la que “se advierte, por igual, en su obra de compositor de temas instrumentales: *Demonio, B.B., A mis viejos, Ciudad dormida, Boulevard, Ritual*” (Ferrer, 1980: 102), nunca intervino en ninguna de sus formaciones. Su carrera profesional la desarrollará de forma paralela, trabajando desde joven en muy diferentes agrupaciones, especialmente en conjuntos “de cámara” como el trío Los Modernos y el cuarteto Los Notables del Tango, y acompañando a importantes cantantes como Libertad Lamarque y Roberto Goyeneche. Junto a este último, y asociado al bandoneonista Ernesto Baffa, logró conformar en 1967 su propia orquesta, dejando testimonio de estas interpretaciones en el LP *Ciudad dormida*, uno de los tantos registros de su variada y dispersa discografía. Entre las formaciones pequeñas, destaca ya en la década del 70 su colaboración con el bandoneonista Leopoldo Federico y Fernando Cabarcos en contrabajo, conformando el trío Federico-Berlingieri, con quienes grabará los registros sonoros *Siempre Buenos Aires* y *Tango x 3*.

El LP *Siempre Buenos Aires*¹³⁵ (Fig.29) es su tercer registro sonoro y el primero de esta agrupación.



¹³⁵ LP *Siempre Buenos Aires*. Sello RCA Víctor. AVLP-3954.



Fig. 29. Portada y contraportada del LP *Siempre Buenos Aires*.

El avasallante temperamento y virtuosismo en la interpretación de estos músicos, y la concepción orquestal de los arreglos aquí presentados, trascienden el sentido camerístico que podría suponer escuchar una agrupación tan pequeña. La característica intensidad sonora que Federico imprime a su bandoneón, se halla en perfecta sintonía con la potente pulsación de Berlingieri, siempre al servicio de un tango que no busca transgredir los lineamientos tradicionales del género, indagando más en la autenticidad de las interpretaciones que en la innovación de la composición. La intensidad de las mismas, y especialmente la calidad y variedad de los arreglos de Berlingieri para el piano sorprenden y hacen pensar que aquí la vanguardia podría estar presente en su incesante búsqueda de no repetirse.

Los autores más exitosos y sus obras más escuchadas, como *A fuego lento* de Horacio Salgán, *La yumba* de Osvaldo Pugliese, *Los mareados* de Juan Carlos Cobián, *Boedo* de Julio De Caro, la milonga *Payadora* de Julián Plaza y *Otoño porteño* de Ástor Piazzolla, comparten el registro junto a otras menos reconocidas. Solo una obra escrita por esta dupla Federico-Berlingieri, el tango *Siempre Buenos Aires* da nombre a este disco, y lo enmarca en el amplio corpus de grabaciones que se consagraron a la renovación del tango desde aquella década del cincuenta en la que Piazzolla inauguró la vanguardia.

Otro registro de este trío de virtuosos, "*Tango x 3*". *Trío Federico Berlingieri*¹³⁶ (Fig.30) se encuentra remasterizado para la colección *Renovadores del tango* y permite constatar una vez más esas infinitas posibilidades de reinterpretar el género rioplatense.

¹³⁶ LP *Tango x 3. Trío Federico- Berlingieri*. Sello RCA CAL-3329. Buenos Aires, 1972.



Fig.30. Portada del LP “Tango x 3”. *Trio Federico-Berlingieri*.

El disco comienza con *Saludos*, una optimista composición de Francisco y Domingo Federico. De carácter festivo, el arreglo que aquí se presenta está pensado a partir de variaciones entre los ritmos del tango propiamente dicho y la milonga urbana. Desde el inicio, la marcada acentuación del 3-3-2 piazzolliano y la exposición de la primera semifrase con armonías enriquecidas y acordes de reemplazo otorgan un aire moderno a esta sección. A partir de allí, tanto el primero como el segundo tema discurrirán de manera tradicional, más acorde con esta composición escrita en la década del cuarenta. Será en las dos repeticiones siguientes, al retomar la primera idea temática, cuando este tango se convierte en milonga rápida, cambiando súbitamente a otros ritmos que poco tienen que ver con el tango, y que podrían asociarse al music hall o al circo. Un collage de acompañamientos diferentes que brotan de la fantasía creativa de Berlingieri, que es quién los expone más claramente con su piano.

La segunda composición, *Sentimiento tanguero* de Lucio Demare, mantiene la línea del anterior en cuanto a enriquecer la interpretación con todos los recursos que ofrecen tanto el bandoneón como el piano, respaldados por el contrabajo que por momentos adquiere una mayor relevancia y participación con golpes percusivos en su caja de resonancia. A ello se suman las constantes fluctuaciones de tempos y cambios de carácter que hacen que ambos temas siempre suenen diferentes. Es especialmente llamativa la variación final del piano y del bandoneón aprovechando las dotes virtuosísticas de estos músicos.

A continuación, la primera de las tres composiciones en coautoría, de Federico y Berlingieri, que se incluyen en este registro es *Diagonal gris*. Dedicado a resaltar la presencia del contrabajo, que hasta ahora se había mantenido prácticamente en su habitual, pero tan esencial segundo plano, dialoga aquí especialmente con el bandoneón, limitándose el piano a un acompañamiento que solo se permite destacar con la interpolación esporádica de algún ritmo foráneo –esta vez tres o cuatro compases de fox trot- y algún pasaje de gran virtuosismo romántico.

Los tangos siguientes, *Julián* –de E. Donato y J. L. Panizza-, *El bulín de la calle Ayacucho* –de J. y L. Servidio y C. Flores-, *Canaro en París* –de J. Calderella y Scarpino-, *Retirao* –de C. Posadas- y *El Pollito* –de F. Canaro- se mantienen dentro de los cánones tradicionales de interpretación, exceptuando las introducciones, que es donde la fantasía de estos músicos crea la expectación necesaria de apertura, un recurso habitual que es utilizado también por otros compositores.


Pisciano es otra de las composiciones conjuntas de Federico y Berlingieri. El primer tema es expuesto por el piano a partir de un ritmo de milonga con las acentuaciones piazzolliananas del 3-3-2, completado luego por el bandoneón sobre una base rítmica diferente. A continuación, será este instrumento el que exponga un segundo tema de notas largas, pero que inmediatamente contestará el piano mezclando pasajes rapsódicos chopinianos y la interpolación de los sonidos graves del contrabajo. La vuelta a la primera idea temática cierra a modo de tutti, con una sonoridad casi orquestal este ecléctico arreglo.

Seguidamente la milonga urbana *Calentísima*, tercera de las composiciones de estos músicos, ofrece el contraste con la anterior por su carácter alegre y festivo pero sin llamativas innovaciones en la interpretación.

Antes del final, el arreglo que ofrece Berlingieri del tango de Bardi y Cadícamo, *Nunca tuvo novio* muestra su interés por llevar esta composición de los años 30 fuera del ámbito del tango y adentrarla en el mundo del jazz. Acompañado solo por el contrabajo, que pausadamente realiza un *walking bass*, su piano enriquece las armonías, y una melodía que así lo permite, con sextas, séptimas y novenas agregadas, acercando su interpretación a las sonoridades del blues.

Estos dos instrumentos serán también los que inicien a continuación –y para finalizar- el siguiente arreglo del más clásico de los temas piazzolliananos, *Adiós Nonino*. Con cinco

largos minutos de duración, el arreglo aquí presentado rescata especialmente todo el carácter nostálgico y de despedida de esta composición. En su totalidad, este registro es una invitación a escuchar buena música sin diferencias de géneros.

-*Guía sonora (Anexo I):* 

CD/ Pistas 25 a 27, corresponde a esta sección las obras *Saludos* (Domingo y Fco. Federico), *Pisciano* (L. Federico y O. Berlingieri) y *Nunca tuvo novio* (A. Bardi y E. Cadícamo), interpretadas por el Trío Federico-Berlingieri.

El lenguaje ecléctico que Berlingieri expone en estos dos registros, puede verse claramente plasmado a través de sus arreglos, en los que se explaya con todo el bagaje adquirido en multitud de agrupaciones por las que pasó. A ello se suma su destreza en el dominio técnico del piano y el conocimiento no solo de los diferentes estilos interpretativos del tango sino que incluye elementos del jazz y diferentes ritmos latinos. Su biógrafo, Rafael Flores Montenegro lo sintetiza así:

En el mundo del tango es un músico que tras las diatribas de colegas y críticos tradicionalistas, se vuelca a la polémica identificados con los que sostienen aires renovadores. Éstos ponderan la libertad interpretativa que hay en el jazz y desean para el tango algo similar. O, más precisamente incluir las emociones del momento en la interpretación, hacerlas parte constitutiva de lo que se está tocando. Sus intenciones alientan la intención de separar aguas entre la buena música y el gremialismo barrial de ciertos tangueros. En tal sentido, además de Piazzolla muy pocos afrontaron el reto con tal contundencia de ideas (Flores Montenegro, 2009: 86).

Reflexión ésta que prioriza la libertad y originalidad para expresarse con su piano, y aplicar a sus arreglos diferentes texturas y sonoridades, pero siempre manteniéndose formalmente en la tradición, y buscar a través de la interpretación otras formas de expresar la música de su ciudad natal:

-Me pasé la vida buscando nuevas formas. Cuando notaba que otros hacían las cosas como las hacía yo, enseguida cambiaba. Sino aquello iba a parecer que había un solo piano (Flores Montenegro, 2009: 144).

Una declaración de intenciones, que su biógrafo completará con esta conclusión:

Sin embargo, así los años pasen y muchos pianistas repitan sus hallazgos con mayor o menor fortuna, un pasaje de Berlingieri suena original, marcado por una cambiante belleza.

Sentir el tango desde su piano refresca el género, lo instala, otra vez, en sus “posibilidades infinitas” (Flores Montenegro, 2009: 144).

Pensado desde esas posibilidades infinitas, el piano de Berlingieri nunca pasa desapercibido al sorprender constantemente con nuevos y osados pasajes instrumentales, aprovechando todas sus posibilidades sonoras y convirtiéndolo muchas veces en una verdadera orquesta.

2.4.2. Sonoridad sinfónica para los “tangos modernos” de Raúl Garelo

Entre las múltiples posibilidades que ofrece el arreglo, el trabajo de orquestación —es decir la elección y modo de empleo de los instrumentos participantes— está orientado a la elaboración tímbrica de una obra, y se lo considera muchas veces como un tratamiento específico dentro de este oficio. Daniel Lomuto, en su artículo “El arreglo y la orquestación” diferencia esta rama del arreglo.

Orquestación significa decidir cuales instrumentos o voces ejecutarán lo concebido en el arreglo. Es decidir si determinada parte estará a cargo de los bandoneones, o de los violines o de todos juntos. Si un pasaje será al unísono o a voces separadas. La orquestación también tiene como finalidad lograr el equilibrio del conjunto, el buen diseño y terminación de la pieza musical. [...] Resulta evidente que arreglo y orquestación son las claves que definen los estilos de los diferentes intérpretes. Cada uno le da a la obra un sesgo que la hace distinta¹³⁷.

Receptor de todos aquellos recursos que pueden enriquecer y actualizar su música, el bandoneonista y arreglador —además de compositor y director de orquesta— RAÚL GARELLO (Chacabuco, enero 1936 – Buenos Aires, septiembre 2016) fue un músico que imprimió a sus trabajos una sonoridad esencialmente moderna, siempre manteniéndose dentro de los cánones tradicionales en lo que respecta a la estructura formal del género. Considerado “uno de los más importantes aportes en lo que se considera la promoción de músicos post Piazzolla”¹³⁸, y uno de los mejores representantes de la corriente evolucionista del género, Mario Safier, en la semblanza que dedica a este músico, relaciona a ambos bandoneonistas de la siguiente manera:

¹³⁷ Lomuto, Daniel: “El arreglo y la orquestación”. En www.todotango.com [Consultado el 02-08-2017].

¹³⁸ Safier, Mario: *Raúl Garelo. Semblanza*. En www.todotango.com [Consultado el 04-10-2015].

Ástor marcó una verdadera brecha entre el sonido de los cuarenta y el tango actual, un antes y un después en la música porteña. Garelo es una feliz consecuencia de este proceso¹³⁹.

Hablar de un sonido anterior y posterior a Piazzolla es tal vez el rasgo más importante que define las grabaciones de Garelo. Su registro sonoro para el sello Odeón *Raúl Garelo. Tangos modernos*¹⁴⁰ (Fig.31), con grabaciones comprendidas entre los años 1977 y 1998, muestra a una orquesta ampliada con un total de 28 músicos e instrumentos “a-típicos” para el género como el oboe, la flauta, la batería o el arpa, que conjuntamente con la ampliación de las cuerdas otorgan una riqueza sonora diferente a la tradicional.



Fig. 31. Portada y contraportada del CD *Raúl Garelo. Tangos modernos*.

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ CD *Raúl Garelo. Tangos modernos (Modern tangos)*. Sello EMI Odeón. EU19002. Buenos Aires, 2006.

Este registro, con composiciones suyas, a las que suma los arreglos para las estaciones porteñas de Piazzolla, es una clara muestra de las preferencias de un músico que apuesta por diversificar los recursos expresivos de una gran orquesta, un aspecto que fue explotado casi tres décadas antes por Mariano Mores. Un “sonido para el espectáculo” en estos arreglos que incluyen además constantes referencias a recursos netamente piazzollianos, y un enriquecimiento armónico que moderniza estas grabaciones.

El registro abre con una composición de Garelo: *Che bandoneón*, el único de sus tangos incluido por Ferrer en su listado. Su estructura responde perfectamente al canon piazzollístico por las características de su composición: el primer tema construido a partir de un motivo esencialmente rítmico abre el registro con toda la fuerza de la vanguardia y a toda orquesta, dando paso, a continuación, a los solos más melódicos del piano de José Colángelo, el violín de Antonio Paz y el bandoneón de Garelo. Como si de un concierto romántico para instrumentos solistas y orquesta sinfónica se tratara, los contrastes opuestos entre las mazas sonoras se suceden y dialogan.


Algo similar acontece en el siguiente tango *Muñeca de marzo*, pero en este caso la línea melódica del primer tema, más propia de un tango-canción, se desarrolla con un carácter diferente, más próximo al lirismo de las cuerdas, completado luego con el cálido sonido de un oboe. A esta primera parte le sucede otra mucho más original, ya que ahora será una voz femenina secundada al unísono por el bandoneón la que tararea con valores rítmicos iguales, y sin decir palabra alguna, una melodía muy simple sobre un bajo piazzolliano con su tan característico 3-3-2. Completando esta primera parte del registro con grabaciones del año 77, la primera de las cuatro estaciones porteñas de Piazzolla, *Invierno porteño* mantiene las cualidades sonoras de los anteriores arreglos. La densidad de las cuerdas da opulencia y profundidad a esta versión en la que Garelo busca llevar la composición de Piazzolla a su terreno. Las características de esta orquesta que trasciende la sonoridad tradicional de “la típica”, da unidad a todo el registro, y se mantendrá prácticamente inalterable a pesar de haber transcurrido más de veinte años entre la primera y la última de estas grabaciones.

De los años 1979 a 1981 son las siete composiciones siguientes, destacando para este trabajo la inclusión de un fugado muy al “estilo Piazzolla” en la primera parte del tango *Margarita de agosto*, una composición en la que Garelo claramente homenajea al bandoneonista. Con un llamativo parecido en su comienzo a *Fuga y misterio* -primero de los tangos instrumentales compuesto para la operita *María de Buenos Aires* en

conjunción con el libreto de Ferrer-, Garello desarrollará a continuación ideas más personales, que se plasmarán en el segundo tema, recurriendo otra vez a la voz femenina tratada como un instrumento más de la orquesta, al igual que como ya se vio en *Muñeca de marzo*. Dos estaciones más de Piazzolla, la *Primavera* y el *Otoño* estás arregladas con una fuerte presencia del conjunto de cuerdas, que opone su sonoridad a los solistas, especialmente al bandoneón, y a veces con el refuerzo de la batería.

Las cuatro composiciones siguientes, todas del año 1986, *Pasajeros del tiempo*, *Vaciar la copa*, *Bien al mango* y *Verano porteño* muestran a un Garello más íntimo y reflexivo, que se muestra desde su bandoneón, siempre respaldado por la sonoridad tan particular de su gran orquesta. En *Vaciar la copa*, un fugado nuevamente abre la composición, dando paso a continuación a sucesivos solos y alternando momentos de euforia y de gran riqueza orquestal con otros de profundo intimismo.

Para finalizar el registro, y en oposición al sonido de su gran orquesta, Garello interpreta a modo de postludio su tango *La danza del fueye*, la única y más reciente composición registrada en el año 1998, creando un contraste íntimo con su solo de bandoneón, en el que se lo puede admirar no solamente como a uno de los mejores intérpretes de su instrumento sino del tango en su totalidad.

-Guía sonora (Anexo I): 

CD/ Pistas 28 a 30, corresponde a esta sección las obras *Muñeca de marzo*, *Margarita de agosto* y *Vaciar la copa* de Raúl Garello, interpretadas por Raúl Garello y su Orquesta.

Volviendo al artículo citado, Safier caracteriza en pocas palabras a este músico:

La música y el estilo de Raúl Garello se identifican plenamente con el Buenos Aires actual; con un sonido personal, su riqueza armónica y una envolvente belleza estética. [...] Sin duda la esencia verdadera del tango está presente, ya que lejos está de ser un músico “rupturista”¹⁴¹.

Esta última apreciación, que relaciona lo que es esencial en el tango con la idea de no-ruptura remite una vez más a la pregunta de que “es” y “no es” tango, una constante en los juicios emitidos por quienes de alguna manera tenían mucho que decir en contra de

¹⁴¹ Safier, Mario: *Raúl Garello. Semblanza*. En www.todotango.com [Consultado el 04-10-2015].

la vanguardia, un término que se utilizó muy asiduamente y de manera muy general para todo aquello que rompía especialmente con el canon tradicionalailable.

Aún así, y más allá de esto, el propio Garelo –según las palabras de este biógrafo- se reconoce deudor de Troilo, músico con el que trabajó primero como bandoneonista y más tarde como arreglador de su orquesta:

En un reportaje radial, Garelo manifestó que más que arreglador se consideraba instrumentador, dado que el verdadero arreglador era Pichuco que aprobaba y vetaba lo que él escribía.

[Garelo] defiende la concepción de que el tango es un largo devenir evolucionista con más de cien años de historia. Y por supuesto, mantiene el espíritu troileano del cual jamás renegó y adhiere fervientemente, a tal punto de reconocer públicamente que su ascendente trayectoria no hubiera sido posible sin los años transcurridos junto a “Pichuco”¹⁴².

En este artículo, en ningún momento está la referencia a Piazzolla, más allá de que se ha podido constatar su importante influencia en las grabaciones analizadas de su música.

Desde la década de 1980, Garelo es co-director fundador de la Orquesta de Tango de la ciudad de Buenos Aires, recibiendo en tres oportunidades el Premio Konex por su importante carrera como autor y director del género rioplatense.

2.5. Los vanguardistas

Del conjunto de compositores que Horacio Ferrer asocia a Piazzolla a través de ese canon renovador que llama “piazzollístico”, y considerando que este compositor es sinónimo de vanguardia, trato a continuación y como final de este capítulo, un pequeño grupo de músicos a los que considero como vanguardistas, ya que experimentaron desde la composición y el arreglo con los límites del género, trasgrediéndolo de una u otra manera.

2.5.1. Mariano Mores: el germen de la vanguardia en plena Época Dorada del tango rioplatense

Casi un siglo define la exitosa trayectoria de quién fuera uno de los artistas más conocidos y admirados por el público rioplatense, el compositor, pianista y director de orquesta MARIANO MORES (Mariano Alberto Martínez, Buenos Aires, febrero 1918 -

¹⁴² Safier, Mario: *Raúl Garelo. Semblanza*. En www.todotango.com [Consultado el 04-10-2015].

abril 2016). Este músico adoptó el nombre artístico de Mariano Mores del conjunto integrado junto a las hermanas Moragues, del cual formó parte siendo muy joven.

Sin relación directa con Piazzolla - solo le ha grabado algunas de sus famosas composiciones vocales, tales como *Uno* o *Cafetín de Buenos Aires*-, Ferrer lo incluye dentro de su “canon piazzollístico” con su obra *Tanguera*.

La visión que Mores tiene del género busca la integración de las diferentes ramas artísticas, siempre asociadas al concepto de espectáculo. Su condición de showman, lo convierte en un caso atípico, y justifica de alguna manera, porqué ha sido incluido en este listado por Ferrer.

Los diez años que trabajó junto a Francisco Canaro como pianista de su orquesta – entre 1938 y 1948 siendo aún muy joven-, han influido posteriormente en su preferencia por un tango sinfónico asociado a grandes producciones. Una manera de concebir el género que desarrolló en diversas oportunidades, y difundió muy hábilmente a través de sus incursiones como actor de cine. La próspera industria cinematográfica en plena Época Dorada del tango, le permitió a Mores afianzar su imagen de la mano del resonante éxito de sus composiciones. Un recorrido ya hecho por el mítico Carlos Gardel, de quién admitió su influencia:

Ponían música de Gardel todo el tiempo y me enamoré de su voz. Esa fue mi inspiración, y creo que gracias a él nací como compositor. Quería ser un compositor de tango diferente a los demás. Con esa idea concebí “Cuartito azul”, que es muy romántico y afrancesado. Encontré el Mariano Mores que quería para mi futuro, con más romanticismo que carga dramática (Gambier, 1999).

La influencia de Gardel se notó en sus composiciones. Sus cualidades vocales alcanzaron su máxima expresión en los tangos *Uno* y *Cafetín de Buenos Aires*, ambos con letra del poeta Enrique Santos Discépolo. Ferrer se refiere a él “dotado de una imaginación musical fuera de lo común, sus ideas tienen esa enigmática vibración interior que hacen inconfundible al melodismo del tango” (Ferrer, 1980: 738).

Su concepción del sonido también era particular, encontrándose un tanto restringido en el ámbito de la tradicional orquesta típica.

Tiene que haber esplendor, la gente debe recibir al tango con una expectativa romántica, con colores y emoción. Es mi manera de saborearlo. [...] Cuando salgo al exterior para llevar a nuestra música, debo mostrarla en toda su grandilocuencia. Es así como lo siento. Lamentablemente hoy el tango se conoce afuera por intérpretes regulares y orquestas

medianas. Los arreglos son desarreglos, salvo contadas excepciones como Julián Plaza o Raúl Garelo [ambos incluidos en este listado de Ferrer]. Yo cierro los ojos y sueño con una orquesta de 300 músicos, con mis amigos que ya se fueron. José Contursi, Troilo, Discépolo, Manzi, el gran Canaro. Es una lástima que no les den la importancia que merecen (Gambier, 1999).

De ambas premisas surge su música, de una riqueza melódica y un sentido rítmico únicos. Si bien el compositor, en sus palabras hace más hincapié en el romanticismo que en la carga dramática de sus obras, estos no son conceptos opuestos. Lo dramático, presente en toda su música, alterna constantemente con momentos de gran optimismo, jugando histriónicamente con elementos opuestos del lenguaje musical: el cambio modal, y de staccatos y legatos son una constante tanto en sus tangos cantados como en los instrumentales.

Tanguera, citado por Ferrer, reúne todas las características de su estilo. Un tango sinfónico, pensado para una gran orquesta romántica, como la que él mismo formará hacia finales de la década del 40 y a la que llamó Orquesta Lírica Popular, un intento vanguardista de aunar lo culto y lo popular, que, como puede apreciarse a lo largo de este trabajo, simbolizaba en la sociedad rioplatense de esos años una clara marcación de diferencia de clases.

Simpatizante de las ideologías peronistas, Mores apostó siempre por integrar aspectos diversos en su vida artística, su faceta de director y a la vez pianista, siendo el protagonista de películas que versaban sobre historias de su propia vida, y donde integraba la danza y el ballet a su gran orquesta. Un ejemplo de ello es la película *La doctora quiere tangos*, comedia musical dirigida por Alberto de Zabalía y rodada en el año 1949, donde una médico, mujer profesional y con solvencia económica, se enamora de un músico de tangos (Fig.32).



Fig. 32. Afiche publicitario de la película *La doctora quiere tangos*, 1949.

El guión es romántico, pero sin duda también original y adelantado a la época respecto a la imagen de independencia femenina que se brinda de la protagonista. En lo musical, la escena en la que Mores se presenta junto a su orquesta, haciendo gala de su virtuosismo pianístico, a la vez que un numeroso ballet representa y teatraliza el contacto entre el tango barriobajero y la música que se bailaba y escuchaba en los salones frecuentados por la alta burguesía bonaerense. Este contraste es un ejemplo de las intenciones de Mores: una mezcla de music-hall y revista tanguera, tal y como se le ha llamado en algunas ocasiones.





Fig. 33. Afiches publicitarios de las películas *Corrientes...calle de ensueños* (1949) y *La voz de mi ciudad* (1953)¹⁴³.

Los afiches publicitarios de otras dos películas (Fig.33) muestran claramente el rol central que jugaba Mores en estos largometrajes, hechos especialmente a su medida. En la primera, *Corrientes...calle de ensueños* –su título alude a la famosa avenida bonaerense donde se emplazan los teatros más importantes de la ciudad–, el músico, a parte de tocar como solista y junto a la orquesta de Francisco Canaro, se acompaña con el piano cantando su “tango malambo” *Una lágrima tuya*, una de sus curiosas creaciones en conjunción con el poeta Homero Manzi.

UNA LAGRIMA TUYA
Tango malambo

EDITORIAL MUSICAL KORN S.A.I.C. Música:M. MORES
Letra:H. MANZI

♩

CANTO. *La voz — triste y sentida — de tu canción — desde otra vida — me llega —*

PIANO. *p*

¹⁴³ Fuente: www.cinenacional.com [Consultado el 17-10-2015].




Ej. 27. *Una lágrima tuya*. Compases iniciales.

Aprovechando la tradicional y arcaica escritura del tango en compás de 2 x 4 – donde las cuatro corcheas se marcaban prácticamente por igual llevando en definitiva un pulso de 4 tiempos-, Mores aúna dos danzas de procedencias dispares, una combinación muy particular que no se ha vuelto a ver en ningún otro músico ni antes ni después de él. En esta partitura, el tango netamente urbano y el *malambo* -danza masculina de las zonas rurales con la que el gaucho hacía alarde de sus habilidades para el baile- se mezclan en la imaginación del músico, creando una ambientación solemne y un tanto marcial, que podría recordar en este aspecto al *pericón*¹⁴⁴ de no ser por su decisivo compás de tres tiempos (Ej.27).

Otro aspecto a considerar, es la importancia de su interpretación. El compositor sugiere, con la marcación de las cuatro corcheas iniciales, un ritmo que puede aplicarse tanto a un tango como a un malambo, jugando con esta ambigüedad. Pero lo que sí define la clara evocación del malambo es la secuencia armónica de los bajos, un ostinato rítmico-armónico sobre el cual generalmente se improvisa una melodía con las notas que componen tales armonías. La melodía de Mores tiene un aliento mucho más largo en la construcción de la frase, nada frecuente en los malambos tradicionales y una linealidad descendente opuesta al ostinato de los bajos. Otro tanto sucede con la orquestación de las diferentes versiones: escuchar este malambo por una orquesta típica de tango en principio descoloca al oyente, y más si a la melodía la canta un coro. Diferente es su

¹⁴⁴ Danza tradicional del Río de La Plata, el *pericón* –derivado del *cielito*- gozó de amplia popularidad en Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XIX, cayendo en desuso años más tarde. Heredera a su vez de la contradanza europea, el *pericón* es una danza de parejas, que se ha ido resignificando al emigrar de una clase social a otra, adoptando los usos y costumbres de cada grupo social, para convertirse ya en la segunda mitad del siglo XX en la danza nacional argentina por excelencia. De carácter pomposo y ceremonial, se baila con las vestimentas propias de las zonas rurales –cuyo estereotipo es la imagen del gaucho y la china-, volviéndose muy popular al ser incluida en la enseñanza primaria y representada en las celebraciones nacionales.

versión cantada, donde Mores se acompaña simplemente con su piano, dando relieve a la línea melódica y dejando el acompañamiento casi insinuado en un segundo plano.

-*Guía sonora (Anexo I):* 

CD/ Pistas 31 y 32, corresponde a esta sección las obras *Tanguera* y *Una lágrima tuya*.

Si bien, estos ejemplos no bastan, ni mucho menos, para abarcar la larga carrera que desarrolló este músico tan particular, permiten un primer acercamiento a su auténtica y desprejuiciada forma de ser y de expresarse a través del arte. Su osadía y libertad compositiva anticipan en unos años lo que luego sucederá con la vanguardia, y lo sitúan como un precursor de la misma, y de todo lo que aconteció posteriormente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Será necesario volver a él en el tercer capítulo cuando trato la ampliación de las formas y el tango sinfónico.

2.5.2. Pascual Mamone y sus arreglos para un tango de cámara

El compositor, bandoneonista y arreglador PASCUAL “CHOLO” MAMONE (Buenos Aires, abril de 1921- septiembre de 2012) trabajó a lo largo de su carrera asociado a importantes agrupaciones y músicos. Ricardo García Blaya lo describe así:

Este eximio bandoneonista es, sin duda, uno de los grandes arregladores de nuestra música porteña, requerido por maestros de la talla de Osvaldo Pugliese y Alfredo Gobbi, supo ganarse un singular prestigio en el difícil arte de embellecer la melodía¹⁴⁵.

Sin relación directa con Piazzolla, se le encuentra también asociado posteriormente a muchos de los músicos que trabajaron con él, entre ellos Leopoldo Federico y Atilio Stampone, ya abordados en este capítulo.

Iniciada la vanguardia, de comienzos de la década del 60 son dos los registros que lo tienen como arreglador, y que destacan por lo particular de su propuesta. Se trata de los arreglos hechos para las grabaciones del *Cuarteto de Cámara del Tango*.

La declinación del género se hizo muy notoria a partir de 1960, por esa razón los músicos buscaron expresiones alternativas, algunas más culturales que comerciales, otras, todo lo

¹⁴⁵ García Blaya, Ricardo: *Pascual Mamone. Semblanza*. En www.todotango.com [Consultado el 07-12-2015].

contrario. Entre las primeras se destaca el Cuarteto de Cámara del Tango, una idea del violinista Leo Lipesker quien encargó los arreglos a Mamone. El conjunto estaba integrado por: Lipesker y Hugo Baralis (violines), Mario Lalli (viola) y José Bragato (cello). Grabaron dos long plays, el primero para la empresa Odeón, en 1961 y el otro para Microfón, en 1965. Fue un válido intento de resistencia tanguera, aunque insuficiente para paliar la transculturación producida a favor de otros géneros¹⁴⁶.

Efectivamente, pensados para la sonoridad del cuarteto de cuerdas, estas grabaciones fueron “un válido intento de resistencia tanguera”, poniéndose a la par de las propuestas experimentales de Eduardo Rovira, en cuanto a sonoridad se refiere, para conformar lo que podría llamarse “tango de cámara”, y al cual adherirá pocos años más tarde, desde Uruguay, Manuel Guardia y su agrupación Camerata de Tango.

Este Primer Cuarteto de Cámara de Tango reunía, además de Lipesker y Mamone para la mayoría de los arreglos, a otros músicos “de Piazzolla”: el violinista Hugo Baralis y el violonchelista José Bragato –integrantes años antes del Octeto Buenos Aires, y a Mario Lalli, el violista que trabajó de forma esporádica con Ástor y participó ese mismo año del registro *El tango* con textos de Borges.

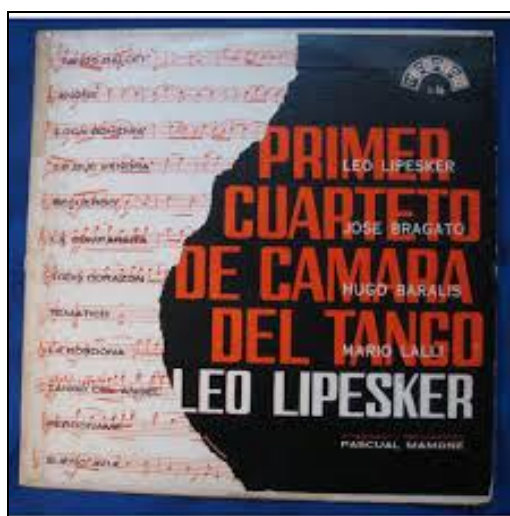


Fig. 34. Portada del segundo registro sonoro *Primer Cuarteto de Cámara del Tango* Leo Lipesker.

La presentación de este registro (Fig.34) se encuentra a cargo de Eduardo Parulla, quien firma en la contraportada como Presidente del Círculo de Amigos del Buen Tango, una asociación de características similares al Club de la Guardia Nueva, que ya había comenzado su andadura en Montevideo organizando conferencias y conciertos en

¹⁴⁶ *Idem.*

defensa del “buen tango”. La visión de Parulla es un tanto diferente a la de Blaya en la cita anterior:

Buenos Aires, y por prolongación toda la República, asiste en estos momentos a un proceso de revitalización del tango, consecuencia fenoménica de los factores de evolución que se incorporan a las nuevas etapas, y resultante de la mayor preparación técnica de los músicos que abrazan el tratamiento de la canción ciudadana.

El tango no podía escapar a las exigencias del desarrollo formal y académico que encausa, fortalece y ensancha la intuición y la sensibilidad en el proceso creativo que el arte manifiesta en todas sus formas.

Producto de estas circunstancias es la creación del PRIMER CUARTETO DE CÁMARA DEL TANGO “LEO LIPESKER”, única formación que en estos momentos se expresa atendiendo a las características de los conjuntos clásicos, en lo concerniente a la forma, la estructura y exposición musical, pero con mensajes del folklore ciudadano en su esencia, vigor y contenido¹⁴⁷.

Aunque con algunos matices en cuanto a cómo describir esos años de cambio para el tango durante la década del 60, ambos cronistas destacan la importancia de esta agrupación como “expresiones más culturales que comerciales” –en el caso de Blaya ó, como justifica Parulla, por “exigencias del desarrollo formal y académico” y una “mayor preparación técnica de los músicos”. Todas estas, razones válidas que permiten entender una época y el porqué de este registro que propone un tango más allá del tango. Un intento de acercar el género a las sonoridades de una de las formaciones por excelencia de la tradición europea: el cuarteto de cámara. La sonoridad exclusiva de las cuerdas aporta gran unidad a todo el registro, proponiendo a su vez un quiebre con la tradicional sonoridad de la orquesta típica.

La primera obra que interpreta esta agrupación es *Tango Ballet*, una composición de Piazzolla arreglada, como tantas otras por el violonchelista de este cuarteto, José Bragato. Consta de varios movimientos: una introducción –*Allegro vivo*– y a continuación los siguientes *La calle*, *Encuentro/Olvido*, *Cabaret*, *Soledad* y *Retorno a la calle*, expuestos de manera programática, por momentos más cercana por su estética a un joven Ginastera si no fuera por las secuencias armónicas tan características de la obra del bandoneonista. Luego de los más de once minutos que dura esta obra, continúa el tango *Anoné*, una de las pocas composiciones de Baralis, que ya había sido arreglado y

¹⁴⁷ Parulla, Eduardo: Nota crítica para el LP *Primer Cuarteto de Cámara del Tango Leo Lipesker*. Sello Microfon I-56.

grabado por Piazzolla con el Octeto en 1956. En este registro *Anoné* es presentado con un aire de habanera. La simplicidad de este arreglo para cuerdas contrasta notablemente con el de 1956, y su placidez nos retrotrae a la música de salón del siglo anterior que tanto deleite dio a la burguesía. Otro tanto sucede con *Loca bohemia* –de F. De Caro-. Si bien aquí el solo de violonchelo en el comienzo genera un momento de expectación, tanto este arreglo como el anterior están muy lejos de las intenciones de renovación del género.

El registro continúa con otra obra de Piazzolla: *Lo que vendrá* es uno de los tangos que más ha grabado su autor. El arreglo también es de Bragato y junto con la primera obra marcan la diferencia entre modernidad y tradición. Pero una tradición que no refiere al género rioplatense sino a la música de cámara europea. De esta misma manera se presenta *Recuerdo*, una de los “tangos maestros” de Osvaldo Pugliese, una versión que adolece de la fuerza rítmica tan característica de las interpretaciones de su autor, pero que logra salir adelante gracias al cuidado tratamiento armónico y melódico de su original.

Curiosamente, el segundo lado de este *long play* lo abre *La comparsita*, el tango tradicional por excelencia. Probablemente, y debido a esto, el arreglo que aquí propone Mamone es el más innovador de los que ha presentado hasta el momento, incluyendo nuevas melodías y enriqueciendo armónicamente a este tango de la Guardia Vieja que ha trascendido por su sencillez.

Con *Todo corazón* –de J. De Caro- se vuelve a la tradición, expresada a través de la exposición de la melodía, generalmente en las cuerdas más agudas –los violines o la viola- dejando una reducción de los acordes y ritmos básicos del tango al resto de instrumentos y especialmente al chelo, tal como ocurrió anteriormente en *Anoné* y *Loca bohemia*.


A continuación *Temático*. Este tango adjudicado a José Bragato, subtulado *Si-sol-la* y arreglado por su autor, no figura con ese nombre en el registro de SADAIC y tampoco en el catálogo de obras del compositor publicado por la editorial alemana Tonos. Aún así, tanto Ferrer como Brunelli, citan a Bragato como su autor, muy probablemente por figurar en este registro sonoro. La originalidad de esta composición escrita a partir de un motivo formado por la relación interválica de las notas *si, sol, la* y a continuación una primera sección modal pentatónica “oriental” o “incaica” propone el modernismo del que carecen las composiciones no-piazzollianias anteriores. Si a ello sumamos su

característica rítmica 3-3-2 en la parte central, el resultado es una composición que dista mucho de lo que puede ser un tango tradicional, acercándola al nacionalismo mágico de Ginastera o al Nuevo Tango de Piazzolla.

Los pizzicatos y el rasgueado de la viola, imitando una guitarra, introducen *La bordona*, la composición más ejecutada de Emilio Balcarce. Es uno de los mejores arreglos presentado por Mamone, ya que la composición se adapta mejor a la sonoridad del cuarteto de cuerdas. La riqueza de articulaciones y el contrapunto entre las diferentes líneas melódicas de cada instrumento destacan para una obra que es uno de los hitos del tango instrumental por lo original de su composición.

La tercera y última obra de Piazzolla que se incluye en este atípico registro es *Tango del ángel*, ya grabado en 1957 junto a su orquesta de cuerdas. El arreglo aquí presentado, pierde buena parte de la fuerza del original, como si esta conformación instrumental no fuera la más apropiada para interpretar su música.

Para finalizar, *Perdóname* y *Sueño azul* –de H. Stamponi y C. Castillo el primero, y de F. De Caro el segundo- no aportan novedades a un registro que tiene su importancia histórica por acercar el género rioplatense a las sonoridades de la música de cámara europea, y con ello al desarrollo posterior del tango en este ámbito asociado por tradición a la interpretación culta historicista. Aunque fuera de contexto respecto a las expresiones renovadoras de vanguardia que buscaban abrirse paso en la década del 60, esta propuesta experimental de Mamone excede los límites del tango al descontextualizarlo y reubicarlo en otra tradición, la del cuarteto clásico de cámara con todo el bagaje de significados que ello conlleva.

-Guía sonora (Anexo I): 

CD/ Pistas 33 a 35, corresponde a esta sección las obras *Tango Ballet* (Piazzolla), *La bordona* (Balcarce) y *Temático* (Bragato), interpretadas el Primer Cuarteto de Cámara del Tango Leo Lipesker.

En cuanto a Pascual Mamone como compositor, de las casi cien obras registradas en SADAIC, la mayoría de autoría compartida, solo dieciséis de ellas lo tienen como único

autor. Se encuentran entre ellas las ya citadas por Ferrer *Sin alardes* (1954) y *Siempre a tiempo* (1955) y *Negroide* (1961).

Por su parte, la Biblioteca Nacional Argentina “Mariano Moreno” posee varias de sus partituras instrumentales: *Sin problema* está publicado por la editorial Julio Korn en 1957, pudiendo responder al “canon piazzollístico de Ferrer por sus dos secciones contrastantes. Destaca la foto de un joven Piazzolla fumando y escribiendo, incluida en su portada. Por su parte, la partitura de *Siempre a tiempo* figura en coautoría con Armando Cupo, y también consta de dos secciones contrastantes por el empleo de los modos mayor y menor.

Respecto a *Negroide*, si bien posee un tratamiento armónico más rico que la anterior, no responde al contraste bitemático del canon. En esta partitura se incluye la foto del cuarteto, el subtítulo: Tango – Grabado en Discos Odeón por el Primer Cuarteto de Cámara del Tango “Leo Lípesker” y una dedicatoria de Mamone a esta agrupación. Sin embargo, no consta su grabación en ninguno de los dos registros.

Finalmente *Vislumbrando* es un tango posterior, del año 1973. Tiene a Leopoldo Federico tocando el bandoneón, y se reconoce en su estructura formal dos secciones contrastantes.

2.5.3. Con la mirada en el jazz y la música culta: la propuesta vanguardista de Atilio Stampone

Entre los pianistas que integraron las agrupaciones piazzolliananas, e incluido por Ferrer en su listado, el además compositor, director y arreglador ATILIO STAMPONE (Buenos Aires, julio de 1926 ha mantenido a lo largo del tiempo una exitosa trayectoria musical, en la que ha sabido combinar, a la vez, tradición e innovación en sus proyectos musicales. Ferrer se refiere a este músico diciendo:

Identificado por sensibilidad y por convicciones estéticas a las tendencias de vanguardia surgidas entre los músicos de la Generación del Cuarenta, actuó desde 1946 -hasta su disolución- en la orquesta de Ástor Piazzolla, con quién grabó buena parte de las realizaciones para el sello Odeón (Ferrer: 1980: 998).

Luego de esta experiencia pre-vanguardista junto a Piazzolla, perfecciona su formación pianística junto a Vicente Scaramuzza en Buenos Aires, viajando a Europa para estudiar con Carlos Zecchi en el Conservatorio Santa Cecilia de Roma, donde realiza además

una gira artística por países de Oriente medio como músico de tango. A su regreso, forma su propia agrupación junto a Leopoldo Federico, y “en 1956, ya como director independiente, presentó su orquesta, estilísticamente volcada a la gran corriente de nuevos intérpretes que consagraron en torno a 1955 los postulados del tango de avanzada” (Ferrer, 1980: 998).

Paralelamente a esta actividad, fue convocado una vez más por Piazzolla para integrar su Octeto Buenos Aires, grabando los dos discos larga duración antes citados *Tango progresivo* y *Tango moderno*, junto a otros músicos de este listado como Leopoldo Federico, José Bragato y Mario Francini.

En su afán de encontrar un estilo propio, Stampone ha innovado desde la búsqueda empírica de nuevas armonías y recursos muy personales, reconociendo influencias de músicos muy diversos, como Maurice Ravel o Bill Evans y, dentro del género rioplatense, Astor Piazzolla y Horacio Salgán. Algunas de sus declaraciones así lo corroboran:

Estudié dodecafonismo, pero me resistía a incorporarlo al tango. Armónicamente, como sostén de la melodía, estoy con Ravel. Tengo todas sus partituras en casa, estudiadas, marcadas. ¡Sí, le habré afanado [robado] a Ravel! Si no, a quién le voy a afanar; ¿a los que son menos que yo? No, yo prefiero afanarle a los genios¹⁴⁸.

O éstas, referidas al pianista de jazz Bill Evans:

Creo que de los géneros populares, el tango es uno de los que más se adapta a que haya modificaciones. Y yo, encima, tengo la modificación de ser un amante del jazz. Yo escuchaba los discos de Bill Evans tocando el piano y digo: ¡como puede un ser humano armonizar de esa forma, como armonizaba. Los acordes surgían de Bill Evans, y yo trataba de descubrir como los formaba. Los sé de memoria, ahora –soy honesto- y los utilizo a la manera mía para el tango¹⁴⁹.

Su interés por enriquecer armónicamente al tango y esas “modificaciones” se reflejaron en la elaboración de introducciones muy personales, en muchos de sus arreglos. Introducciones pensadas a partir de las prácticas de interpretación en el jazz: “Descubrí que en las introducciones nunca presentaban la melodía, sino que creaban clima”, y cita ejemplos propios de esta idea aplicada a sus interpretaciones junto al cantante Roberto Goyeneche, o un curioso arreglo del tango *Responso*, compuesto por Aníbal Troilo en

¹⁴⁸ Atilio Stampone: “Prefiero afanarles a los genios”. Entrevista para el diario *Clarín*. En www.clarin.com, el 6-10-2011. [Consultado el 05-08-2015].

¹⁴⁹ Fragmento de la entrevista a Atilio Stampone en *Grandes de la cultura*. En www.encuentro.gov.ar [Consultado el 06-08-2015].

homenaje al fallecimiento del poeta y letrista Homero Manzi, arreglo incluido en su disco larga duración *Concepto* (Fig.35).



Fig. 35. Portada del LP *Concepto*, con el cuadro *Luz y sombra* del pintor salvadoreño Carlos Cañas.

- El LP *Concepto*, su primer registro vanguardista

El tango *Responso*, primero de los arreglos de Stampone para su registro sonoro *Concepto*¹⁵⁰ -disco larga duración grabado en 1972-, es introducido con un Kyrie Eleison, cantado a capella por el coro mixto Ars-Nova, músicos encargados de abrir y cerrar esta original versión.

Basándose en la premisa anteriormente expuesta, Stampone no duda en incluir a modo de introducción esta obra litúrgica, recurso que sorprende desde todo punto de vista en un registro destinado al género rioplatense, pero que define claramente su “concepto” acerca del Nuevo Tango. Una idea vanguardista que recibirá la crítica poco alentadora de Aníbal Troilo, y a la cual Stampone contestará con las siguientes palabras:

Le respondí que él había escrito el tema por la muerte de Homero Manzi, y que eso le agregaba un clima. Además, lo llevé de 4 x 4 a 5 x 4. Al Gordo lo volvía loco con eso. Lo que pasa es que, si bien el tango moderno nació con Pichuco, su capacidad de entendimiento, como la de todo ser humano, tenía un límite. Él jamás podía haber entendido lo que hacía Astor, como quizá yo en unos años no entienda a quienes vienen detrás.

¹⁵⁰ LP *Concepto*. Atilio Stampone. Sello Microfón, M-76019.

Una nueva referencia a lo que fue y puede ser el tango, y a Piazzolla como paradigma del fenómeno vanguardista, un modelo para sus innovaciones estilísticas y un soporte para justificar sus gustos al momento de componer.

Luego de la desconcertante introducción con la que comienza este primer arreglo -y todo el disco-, el sonido final de las cuerdas y un prolongado silencio crearán la expectación necesaria para exponer a continuación el tango propiamente dicho. Para ello Stampone, continuando en esta línea tan experimental, no utiliza la introducción, ni el primer tema de la composición original de Troilo, sino que se remite directamente al segundo¹⁵¹ (Ej.28).

The image shows a four-system musical score for piano. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system consists of two staves with chords and a melodic line. The second system features a complex texture with triplets and sixteenth-note patterns in both hands. The third system continues with dense chordal textures and melodic fragments. The fourth system concludes with sustained chords and a final melodic phrase. Dynamics markings like 'f' and 'p' are present throughout the score.

Ej.28. *Responso* de Aníbal Troilo. Segundo tema.

Presentado en su partitura original, este tema se puede ver tal y como se editaban estos “estándares de tangos” en la época, es decir en su versión pianística más o menos

¹⁵¹ Diez años antes, en el LP *Tango* de 1962, Stampone presentó de la misma manera un primer arreglo para este tango, una versión mucho más “bailable”, aunque no totalmente, y donde curiosamente no incluye ninguna introducción, comenzando directamente con la idea principal.

elaborada. En el arreglo de Stampone, el tema es expuesto por el violín y el bandoneón solistas en un *tempo* mucho más lento y sobre un ostinato de trémolos de cuerdas *sull ponticello*. La suma del piano con acordes en tiempo de negras, genera una ambientación lúgubre que dista mucho de cualquiera de los ritmos asociados al tango rioplatense. Poco a poco aumentan las acentuaciones síncopadas, y un *accelerando* hacia el final de la frase anticipa el tango tal y como se ejecuta a la manera tradicional, con todo el vigor y la fuerza rítmica que imprimían las orquestas típicas a las interpretaciones bailables de esta música.

RESPONSO

Tango Música: ANIBAL TROILO (Pichuco)

EDITORIAL MUSICAL KORN S.A.I.C.

The image shows a musical score for the piece 'Responso' by Anibal Troilo. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system starts with a piano dynamic marking and includes a 'piano' section. The second system features a '8va' marking, indicating an octave shift. The third system begins with '8va alla', suggesting a change in tempo or articulation. The score includes various musical notations such as chords, slurs, and accents, typical of a piano accompaniment for a tango piece.


Ej.29. *Responso* de Aníbal Troilo. Introducción.

Ejecutada la introducción (Ej.29) de manera tradicional, el tema que se desarrolla a continuación se ajusta a la composición de Troilo, que es reinterpretado por Stampone volviendo a un tempo lento y expectante, seccionándolo con la interpolación de ritmos semejantes a redobles de tambores para emular así el clima sonoro fúnebre que inspira este arreglo.

Finalmente, una cadencia para lucimiento del piano funciona tal y como sucede en un concierto clásico para solista. Con un clima rapsódico y constantes modulaciones

impresionistas, Stampone agrega otra idea innovadora que nada tiene que ver con la composición de Troilo ni con el canon piazzollístico propuesto por Ferrer.

Con una duración de más de seis minutos, este arreglo del tango *Responso* obedece más a la fantasía creadora del músico que a la necesidad de responder a la tradición danzaría del género. A partir de un clima de inspiración fúnebre, Stampone se deja llevar por su imaginación, sacando al tango de su función, desarmándolo y haciendo con él un nuevo discurso musical, en donde interaccionan diversas ideas aparentemente dispares, pero que cobran unidad en el universo subjetivo de su personalidad.

-Guía sonora (Anexo I): 

CD/ Pista 36, corresponde a esta sección la obra *Responso*, de Aníbal Troilo, interpretada por Atilio Stampone (piano), Osvaldo Montes (bandoneón), Rubén Ruiz (guitarra) y quinteto de cuerdas.

Continuando con el análisis de este disco, las intenciones rupturistas de Stampone parecen no decaer. El siguiente arreglo, hecho a partir del tango *Orgullo criollo* –de Pedro Laurenz y Julio De Caro-, lo presenta con una introducción inspirada en las composiciones barrocas europeas del siglo XVII.

Al carácter contrapuntístico de estos primeros compases, interpretados por las cuerdas frotadas, opone luego las sonoridades del trío de bandoneón, guitarra eléctrica y piano, que ofrecerán una interpretación más tradicional de este tango. Una nueva irrupción de las cuerdas frotadas genera un interludio para introducir ahora los solos instrumentales: primero la guitarra, luego el violín y finalmente la llamada “variación del bandoneón”, un momento creado tradicionalmente para el lucimiento de este instrumento, y que consiste en ornamentar la melodía a partir de un ritmo constante de semicorcheas, y en la que el instrumentista muestra la claridad de su digitación y su dominio técnico. Para terminar, una cadencia suspendida prepara un pequeño postludio nuevamente a cargo de las cuerdas, y con las mismas sonoridades del comienzo, cierra este final con reminiscencias barrocas.

En el siguiente arreglo instrumental del tango canción *Nunca tuvo novio* –de Agustín Bardi y letra de Enrique Cadícamo- Stampone recurre, como en el anterior, a un

tratamiento similar: por un lado la intervención solista del bandoneón, la guitarra y el piano –todos instrumentos armónicos- y por el otro el conjunto de cuerdas –dos violines, viola, violonchelo y contrabajo-, del cual destaca, de vez en cuando, un violín solista. La creatividad de Stampone se manifiesta en la introducción de este arreglo, donde el sonido nasal de la sordina del violín y el acompañamiento del piano en su registro más agudo, proponen un conjunto de “sonoridades ingenuas” para el inicio de este tango canción.

La cuarta obra de este registro es *Milonga triste* de Sebastián Piana y letra de Homero Manzi, una milonga campera, aquí arreglada para conjunto de cuerdas, sin la participación de los restantes instrumentos. La asombrosa similitud con el arreglo que Manuel Guardia realizó tres años antes para su registro sonoro *Chau che* –registro analizado cuando trato a este compositor- con su agrupación *Camerata de tango* en el año 1969, no pasa inadvertido, y deja en evidencia intereses comunes de ambos músicos en una elaboración o estilización de este género popular para acercarlo a la música culta europea de cámara. Intenciones que iremos viendo repetirse también en otros, por entonces, jóvenes compositores de este listado como una opción de búsqueda en la renovación del lenguaje.

Para finalizar la primera mitad de este disco, el tango que Piazzolla dedicara a Julio De Caro, *Decarísimo* está arreglado por Stampone manteniéndose en la tradición pero con algunos toques de innovación. Si se compara esta versión con la que Piazzolla realizó en la década anterior en su disco *Piazzolla interpreta a Piazzolla*¹⁵², puede advertirse como Stampone busca, especialmente a través del ritmo y la instrumentación resaltar algunos rasgos compositivos del bandoneonista e incluir otros de su propia cosecha. Mientras que en su propia versión Piazzolla interpreta toda una primera vuelta de este tango con su bandoneón, Stampone distribuye los solos de forma más equilibrada entre los distintos instrumentos y adjudica a la guitarra eléctrica, las cuerdas y el piano – además del bandoneón- un papel de mayor protagonismo. Aunque pueda parecer obvio, *Decarísimo* responde al canon piazzollístico de Ferrer en lo que respecta a las dos secciones bien diferenciadas, aunque aquí ambas mantienen un carácter rítmico similar. En cambio, las diferencias se hallan en su construcción melódica.

¹⁵² LP *Piazzolla interpreta a Piazzolla*. Sello RCA Víctor. AVL-3383. Buenos Aires, 1961.

DECARISIMO

TANGO

de ASTOR PIAZZOLLA

The image displays the initial measures of the piano score for 'Decarísimo' by Astor Piazzolla. The score is written for piano and is in 2/4 time with a key signature of two sharps (D major). The first system consists of two measures, with the first measure marked '(marcato)'. The second system consists of three measures, with a triplet of eighth notes in the bass line of the second measure. The third system consists of two measures, with a slur over the eighth notes in the treble line of the first measure. The word 'PIANO' is written to the left of the first system.

Ej.30. *Decarísimo* de Ástor Piazzolla. Compases iniciales.

Este primer tema –del que aquí se muestra la primera semifrase (Ej.30)- se desarrolla a partir de un motivo de dos compases, con el cromatismo descendente de su línea melódica y los “marcados” y “staccatos” de su articulación, respaldados por un bajo caminante también descendente.

El segundo tema, por su parte, está construido de manera diferente, y pensado –como consta en esta partitura- para el violín (Ej. 31).

Ej. 31. *Decarísimo*. Segundo tema.

Aunque similar en su longitud con el anterior, el motivo germinal –también de dos compases- de esta segunda frase, centra su expresividad en el salto de séptima ascendente para volver a través de las notas de la armonía a la octava inferior; un juego instrumental de cambios de registro, pero que esconde la simpleza de un intervalo descendente de segunda menor –do, si-, con el que construye toda la frase.

El arreglo de Stampone lleva la interpretación hacia su terreno, dándole un mayor lirismo y frescura que el que Piazzolla otorga a su propia obra, rasgo ya evidente en sus registros anteriores, y que define su manera de hacer tango, con un aire despreocupado que lo acerca en algunos momentos al jazz, y en otros a las técnicas de los compositores cultos que él tanto admira.

Para el comienzo del segundo lado del disco, Stampone recurre una vez más a Piazzolla: *Adiós Nonino*, está recreada aquí a partir de la oposición del piano como solista y el tutti asumido por el resto de instrumentos, especialmente el conjunto de cuerdas más el bandoneón. Una versión romántica, donde el tratamiento libre de la textura en la línea

del tango rapsódico, remite a propuestas anteriores de Francisco Canaro y Mariano Mores.


Los siguientes arreglos, *Tierra querida* y *Loca bohemia*, compuestos por los hermanos De Caro, Julio y Francisco respectivamente, ofrecen tal vez el lado más tradicional de este disco dedicado a los renovadores del tango. Sin abandonar la innovación, especialmente en las introducciones y los finales, en *Tierra querida*, Stampone busca recordar la sonoridad característica de la orquesta típica, aquí sin el menor resabio romántico otorgado a las cuerdas en las versiones anteriores. La melodía se alterna entre el bandoneón y las cuerdas, mientras que su piano los acompaña con una armonización moderna de acordes enriquecidos con séptimas y novenas pero sin alterar el sabor tradicional y esa manera arrabalera y *canyengue* de las interpretaciones de antaño.

Loca bohemia es un tango-canción. Muy diferente al anterior, contrasta con aquel por el carácter esencialmente lírico de su melodía. Sin abandonar la tradicional sonoridad de la orquesta típica utilizada en el anterior arreglo, en donde el bandoneón y las cuerdas adquieren el mayor protagonismo, el piano una vez más es quién propone – y opone – con una armonización más rica el constante diálogo que hubo desde las primeras décadas del siglo XX, entre el tango y el jazz. En el plano instrumental una novedad: la guitarra eléctrica es suplantada ahora por la sonoridad de la guitarra española, reforzando aún más la idea de recordar un tango de décadas anteriores.

A continuación, el vals criollo *Pequeña*, con letra de Homero Expósito y música de Osmar Maderna, es interpretado íntegramente por Stampone con su piano. Con el escueto apoyo de las cuerdas, que suenan únicamente en la introducción y con unas pocas notas largas en este arreglo de menos de dos minutos de duración, la habilidad de este músico se manifiesta en el dominio técnico del instrumento y en la utilización de esas armonías enriquecidas que tanto despertaban su curiosidad al escucharlas en las composiciones de músicos como Maurice Ravel o Bill Evans.

Para finalizar todo el registro, el arreglo instrumental de *Los mareados* –de Juan Carlos Cobián y letra de Enrique Cadícamo– muestra a Stampone con toda su creatividad al servicio de la música. La introducción del piano está escrita, al igual que en el arreglo anterior, en un compás de 3 x 4 con una interpolación de trémolos de cuerdas. Concluida la misma, su ritmo valseado cambia súbitamente a un ritmo de milonga campera en compás binario, escrito para la guitarra y el piano, y con la típica

acentuación del 3-3-2. Sobre este acompañamiento, el bandoneón expone el primer tema con una ornamentación profusa, al que luego responderán las cuerdas simplificando esa misma melodía, reduciendo su textura a una homofonía sintética a partir de las mismas acentuaciones. Con la segunda idea temática sucederá otro tanto: ahora serán las cuerdas primeramente las que ofrecerán una síntesis homofónica de la melodía, completando la guitarra eléctrica el total de esta segunda frase. Una nueva sección, en la que dialogan las cuerdas con el contrabajo, expone la tercera y última idea temática rematada por un tutti orquestal. Para cerrar el arreglo, una vuelta a la primera idea a cargo del violín solista parece concluir la obra. Y cuando ya se cree que ha finalizado, el bandoneón con el acompañamiento de trémolos en las cuerdas retoma la tercera frase para conducir a una sección conclusiva. Un pequeño desarrollo a cargo de las cuerdas, volverá a exponer el tercer tema en el registro grave, llevando toda la composición hacia el tutti final.

-Guía sonora (Anexo I): 

CD/ Pista 37, corresponde a esta sección la obra *Los mareados* de J.C. Cobián y E. Cadícamo, interpretada por Atilio Stampone (piano), Osvaldo Montes (bandoneón), Rubén Ruiz (guitarra) y quinteto de cuerdas.

Las ideas creativas de Atilio Stampone se ven plasmadas en este particular registro sonoro del año 1972, cuando este músico llevaba editados cuatro discos de larga duración desde finales de la década del 50. La audición de estos registros anteriores, evidencian un antes y un después con respecto a este disco *Concepto*, ya que es aquí donde Stampone se adjudica un lugar más importante como compositor y no solo como arreglador, dando un mayor protagonismo a las introducciones de los tangos que arregla, liberando la imaginación para crear pequeñas composiciones a partir de lo que dicta su fantasía.

Otro tanto sucede con las elaboraciones de las ideas temáticas, donde no escatima en aplicarles todo lo que su intuición le sugiere, ya sea como conocedor del género o de otras músicas: cambios en los patrones rítmicos de acompañamiento, variaciones en los tempos de las diferentes secciones o enriquecimientos armónicos los pone al servicio de su imaginación sonora, para transgredir esa línea tan delicada que separa al tango

bailable del que ya no lo es. Y es eso lo que atestiguan esas primeras grabaciones si las comparamos con este registro, atrevido al concebir un tango que, en boca de la crítica conservadora de su época, ya “no era tango”, un concepto de creación que se aglutinó y denominó bajo el término –a veces tan genérico pero tan en boga- de vanguardia.

Las dos obras citadas por Ferrer -*Ciudadano* (SADAIC, 1972) y *Romance de tango* (SADAIC, 1964) pertenecen a un corpus mayor de obras registradas en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores con 51 títulos más, destacando las coautorías con importantes poetas como Homero Expósito o Eladia Blázquez. Entre los tangos instrumentales, el siguiente listado completa las dos únicas obras propuestas por Ferrer: *Aguatero* (SADAIC, sin fecha de registro especificada), *Un guapo del novecientos* (SADAIC, 1960), *Del ayer* (SADAIC, 1960), *Vals para ella y él* (SADAIC, 1975), *Conceptos* (SADAIC, 1978), *Mi hermano Pepe* (SADAIC, 1980), *Para violín y piano* (SADAIC, 1980), *Y después qué* (SADAIC, 1980), *Estocolmo hotel* (SADAIC, 1982), *La historia oficial* (SADAIC, 1987), *Vals para Discepolo y Tania* (SADAIC, 1988), *Concertango* (SADAIC, 1990), *El niño* (SADAIC, 1991), *El tapir* (SADAIC, 1991), *Impar* (SADAIC, 1991) y *Julito* (SADAIC, 1991)

2.5.4. La música culta como referente y fin último en la obra de Eduardo Rovira

El bandoneonista y compositor EDUARDO ROVIRA (Lanús -provincia de Buenos Aires-, abril de 1925 – julio de 1980) ha sido muchas veces comparado con Piazzolla por su atrevimiento al enfrentarse con los límites del género, creando un corpus de obras que si bien se enraízan en el tango rioplatense, acuden constantemente a los referentes de la música académica de tradición centroeuropea. Aún así, el resultado sonoro de su música es muy diferente al de su tan admirado Piazzolla, marcado por el gusto y la personalidad que diferencian a ambos artistas. Él mismo lo explica de la siguiente manera:

Somos distintos pero necesarios recíprocamente, aunque sea en el terreno del estímulo. Yo quiero mejorar lo que él hace, como quizá él quiera mejorar lo que hago yo. Ojalá hubiera más “Piazzollas” pues la competencia nos haría rendir mucho más a los dos. Él está en Alban Berg y Arnold Schoenberg, yo en Berg y Bartók, como antes lo estuve en Mozart, por buscar una forma de expresión sencilla, clara. No quiero volcar hoy en el papel todo lo que aprendí ayer, pero si estamos en un campo de aprendizaje y experimentación, ¿con quién voy a aprender?, ¿con Canaro? Por lo menos, con los que uno cree que saben más. No sé si es mejor lo de Piazzolla o lo mío, cosa que tampoco me preocupa. Trato de hacer mis cosas lo mejor posible, y lo de mejor o peor, lo dirá el tiempo (Senra, 2015: 46).

Sean unos u otros los referentes, lo cierto es que esta intencionalidad de buscar soluciones al desarrollo de sus respectivos lenguajes musicales acudiendo a expresiones musicales ajenas al tango es la misma, y esto tiene que ver –como también es el caso de otros músicos de este listado- con la toma de contacto, conocimiento y estudio del repertorio culto europeo. Una intencionalidad con un objetivo claro, que Rovira mismo se encarga de hacer constar en otra parte de la misma entrevista. A la pregunta de su interlocutor sobre “¿A dónde va su música?”, él responde:

Estas formas de expresión son las que nos van a conducir hacia la verdadera música sinfónica argentina, fuera de la música popular casi en su nivel más alto (Senra, 2015:46).

A diferencia de Piazzolla, quién, como ya se ha constatado en sus propias declaraciones escondía cualquier intención de hacer “música llamada culta”, Rovira lo plantea directamente como un objetivo, una meta a alcanzar, para así completar las carencias de compositores académicos que no atendieron a este género rioplatense como fuente de inspiración para sus obras. De ellos, el ejemplo más representativo y de mayor peso - como ya se ha visto- lo encontramos en Alberto Ginastera.

Es así como la producción musical de Rovira alcanzaba hacia el año 1971 “en total 107 piezas entre obras sinfónicas y de cámara, y más de un centenar de tangos” (Senra, 2015:48). Obras sinfónicas como la suite de ballet *Tango Buenos Aires op. 4*, el *Concierto op. 20 n° 1 para oboe y cuerdas*, o sus *Sinfonía concertante n° 5*, muchas de ellas premiadas en diferentes concursos internacionales de composición.

Aunque está incluido también en el listado de Ferrer, al llevar a cabo un estudio profundo de la obra de Rovira escapa en principio a las consideraciones de este capítulo por no haber pertenecido a ninguna de las agrupaciones piazzolliananas. Aún así, acercarnos a algunas de sus composiciones y registros sonoros permite una mayor comprensión de lo que fue el movimiento de vanguardia y las impensables posibilidades de elaboración y resignificación de este género, en principio, de raigambre popular.

Ferrer se refiere a este músico diciendo:

Su advenimiento como director queda marcado por el influjo renovador de Astor Piazzolla cuyos supuestos siguió en el plano de la “orquesta típica”, de la orquesta de cuerdas con bandoneón solista y en las formaciones de planta instrumental reducida posteriores a 1955. Artista estudioso, vocacional, profesionalmente independiente, ha volcado los frutos de su estudio en un complejo tratamiento instrumental del tango en el cual el imperio de una escritura muy elaborada sobrepuja a la inspiración y la meditación, toma el lugar del

instinto. Diríase que su obra –tan nutrida y sostenida, como artísticamente valerosa- resulta de una versión razonadora de la obra esencialmente pasional de Astor Piazzolla, tanto en lo que hace a las ideas musicales como en lo que atañe a la expresión de las mismas. De esta incitación intelectual surge gradual y difusamente un modo tanguístico necesariamente diferenciado aunque –hasta el presente- privado de una evolución propia (Ferrer, 1980: 928).

Convertido por la crítica musical en la sombra de Piazzolla, las reiteradas comparaciones que de su vida y obra se han hecho –y se siguen haciendo-, no permiten apreciarlo en su verdadera magnitud. Ferrer explica su música como “una versión razonadora de la obra esencialmente pasional de Astor Piazzolla” comparando, y oponiendo su intelectualidad al concepto de pasión, una valoración que pertenece más al campo de la recepción que a una característica intrínseca de su obra. La cautela de Ferrer en esta valoración se pone de manifiesto en las últimas palabras aquí citadas, dejando abierto al futuro una repercusión mayor del legado de Rovira.

Su música –como en el caso de Piazzolla- puede resultar controvertida si nos ajustamos a los patrones estereotipados del género rioplatense, ya que Rovira no escatimó nunca en apoderarse y citar en sus composiciones a aquellos músicos que admiró. A la pregunta de que diferencias hay en su manera de componer con Piazzolla, Rovira responde:

Hay ante todo una diferencia estética. La armonía que yo empleo tiene patrones distintos a los que emplea Piazzolla. Las influencias musicales son distintas. Mis influencias más marcadas son Bach, Beethoven. Y aunque le suene extraño Bela Bartok. En cambio la influencia más marcada de Piazzolla es Stravinsky¹⁵³.

Unas sutiles diferencias que en todo caso sorprenden si hablamos de referentes para el tango, un género popular urbano que durante buena parte de su relativa corta vida se mantuvo al margen de las manifestaciones artísticas cultas de las capitales del Río de La Plata.

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

El disco *Tango Vanguardia*¹⁵⁴ (Fig.36), además de composiciones propias, incluye dos arreglos de compositores ya incluidos en este listado. Uno, a partir del tango *Nostálgico*

¹⁵³ Portal *Rovira x Rovira*. En www.roviraxrovira.com.ar [Consultado el 16-5-2016].

¹⁵⁴ *Tango Vanguardia. Eduardo Rovira y su agrupación de Tango Moderno*. Sello Microfon I-48 Alta fidelidad 33rpm. Abril de 1963. Reeditado en CD por Sony-BMG en la colección *Renovadores del tango*.

de Plaza y otro a partir del tango *Simple* de Osvaldo Manzi, también pianista de Piazzolla.

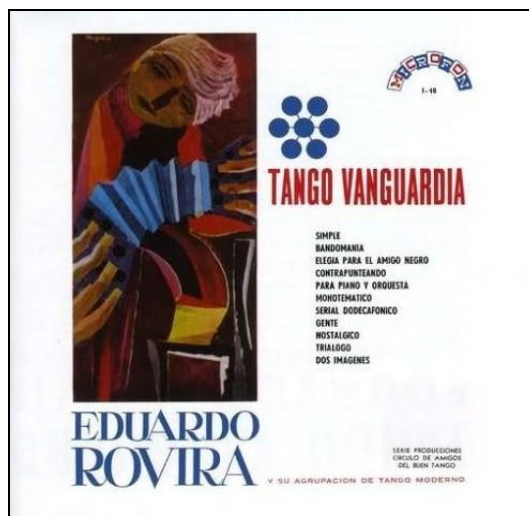


Fig.36. Portada del CD *Eduardo Rovira. Tango vanguardia*, remasterización del LP homónimo del año 1963.

Sobre este registro, Sergio Pujol escribió para la colección *Renovadores del tango*¹⁵⁵, dedicada a reeditar en discos compactos parte de la rica herencia de registros históricos en formato LP de larga duración:


Tango Vanguardia fue durante años la pieza perdida en la retaceada discografía de Eduardo Rovira. Antes de *Sónico*, *Que lo paren*, *Evaristo Carriego* y *Tango en la Universidad* estuvo este disco extraordinario, punto de ruptura en la obra de un músico pero también en la serie de un género. Como será idiosincrásico de su estilo instrumental, Rovira experimentó aquí con un formato diferente a todos los que le precedieron y siguieron: un septeto con cinco cuerdas –lucen el violín de Reynaldo Nichele, viejo compañero de ruta de Rovira, y el cello majestuoso de Enrique Lannoo, un virtuoso injustamente olvidado-, el piano de Osvaldo Manzi y el bandoneón del director¹⁵⁶.

Además de la originalidad en la conformación del grupo instrumental resaltada por Pujol, escuchar el registro completo sugiere un recorrido por la historia de la música de cámara europea, donde la presencia del bandoneón desarraiga con su sonoridad a las cuerdas para transportarlas al Río de la Plata. El dominio del contrapunto se vuelve omnipresente en casi todas las composiciones de Rovira, y donde la maestría en el manejo de los estilos históricos europeos se dejan ver por ejemplo en el barroquismo

¹⁵⁵ Colección *Renovadores del tango*. 14 CDs. Dirección: Andrés Casak y Mariano del Mazo. Sello Sony-BMG Music Entertainment (Argentina) S.A.

¹⁵⁶ Pujol, Sergio: Nota crítica CD *Tango Vanguardia. Eduardo Rovira y su agrupación de Tango Moderno*. Reedición Cd. Colección *Renovadores del tango*. Sello Sony-BMG.

con que trata a un ritmo de milonga en *Contrapunteando*, las constantes preguntas y respuestas, y oposiciones de tuttis y solos en los conciertos clásicos para solista en *Para piano y orquesta* y *Triálogo*, o las técnicas de la segunda escuela de Viena en su *Serial dodecafónico*.

-Guía sonora (Anexo I): 

CD/ Pista 38 a 40, corresponde a esta sección las obras *Contrapunteando*, *Para piano y orquesta* y *Serial dodecafónico* de E. Rovira, interpretadas por Eduardo Rovira y su agrupación Tango Moderno.

En cuanto al tratamiento instrumental, opone la sonoridad amalgamada del grupo de cuerdas frotadas a los pasajes solistas a cargo del bandoneón (*Bandomanía*), del violonchelo (*Elegía para el amigo negro*, escrito e interpretado por el chelista Enrique Lannoo) y del piano (*Triálogo*, donde cita textualmente la cadencia del *Concierto en La mayor* K.488 de W.A. Mozart) en un despliegue de gran virtuosismo.

2.5.5. El Club y el Quinteto de la Guardia Nueva: los uruguayos Manuel Guardia y Ariel Martínez

Iniciador en Uruguay de la vanguardia en los dos géneros populares más representativos del país: el tango y el candombe, el compositor y pianista MANUEL GUARDIA (Montevideo, enero 1938 – marzo 2013) creó junto a su compatriota Ariel Martínez el Quinteto de la Guardia Nueva. Estos dos músicos son los únicos uruguayos que incluye Ferrer en su listado, y ambos se encuentran asociados en Montevideo integrando esta agrupación a comienzos de la década del sesenta, un año después de que Piazzolla conformara su primer quinteto. Al igual que éste, el Quinteto de la Guardia Nueva adoptó la misma novedosa instrumentación: junto a Martínez en bandoneón y Guardia en piano, Federico Fritos en violín, Edunio Gelpi en guitarra eléctrica y Federico García Vigil en contrabajo.

En el disco compacto *El tango del Club de la Guardia Nueva*, editado por el sello Ayuú en el año 2010 (Fig.37), se incluyen las grabaciones de dos conciertos organizados por este club en los años 1964 y 1971. Estos registros sonoros han sido rescatados de sus

archivos para la edición de este disco por el investigador Boris Puga, uno de los miembros fundadores del club junto a Ferrer, que crearon esta asociación “dedicada al estudio y difusión del buen tango”¹⁵⁷”

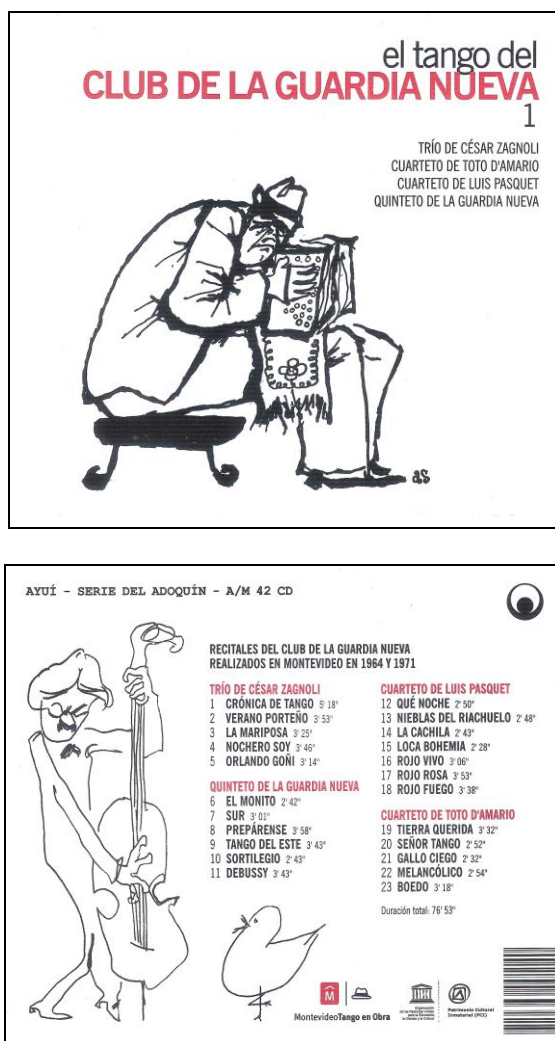


Fig.37. Portada y contraportada del CD *El tango del Club de la Guardia Nueva*. Sello Ayuí.

La escucha de ambos conciertos -solo una muestra de la importante actividad que la institución llevó a cabo durante veinte años, a partir del año 1954- incluye en cada uno de ellos dos agrupaciones diferentes y hasta contrastantes en el estilo de sus interpretaciones. En el primer registro de 1964, el Quinteto de la Guardia Nueva de Manuel Guardia comparte el recital con otra agrupación más tradicional, un cuarteto dirigido por Edelmiro “Toto” D’Amario. En el registro de 1971, ocurre otro tanto: el trío de César Zagnoli comparte programa con el cuarteto del pianista Luis Pasquet,

¹⁵⁷ Palabras incluidas en la edición crítica del CD *El tango del Club de la Guardia Nueva*. Sello Ayuí. A/M 42.

músico esencialmente de jazz que hizo sus incursiones en el mundo del tango. Estas grabaciones daban una pauta de que ese “buen tango”, al que alude el postulado del club, no diferenciaba estilos de interpretación sino que apostaba por la calidad y diversidad de estas agrupaciones.


Las seis obras interpretadas por el Quinteto, para el que Manuel Guardia realiza los arreglos y dirige desde el piano, comprenden tres tangos de diferentes autores: *El monito*, de Juan Carlos Marambio y Julio De Caro; *Sur*, de Homero Manzi y Aníbal Troilo y *Prepárense*, de Astor Piazzolla; más otros tres suyos: *Tango del Este*, *Sortilegio* (incluidos por Ferrer) y *Debussy*.

En todos ellos, puede apreciarse la poca importancia que Guardia da a mantener la continuidad de la característica marcación rítmica de un tango para ser bailado, buscando crear un discurso de contrastes de tempos y ambientaciones más propias de una obra de cámara que de la música funcionalailable. Es así como las obras de tres de los mayores innovadores de la historia del tango, De Caro, Troilo y Piazzolla, se amoldan en manos de Guardia a sus propios intereses: hacer música para un público que se sienta a escucharla, buscando variedad en las sonoridades y los tempos, y la belleza de un sonido compacto, de donde emergen los solos instrumentales.

De sus propias obras, *Tango del Este* se inicia con un solo de bandoneón que apenas acompañan la guitarra eléctrica y el contrabajo. De carácter nostálgico y meditativo, la primera parte de este tango poco tradicional conduce a un momento de exaltación, con unos pocos compases de fuertes acentuaciones rítmicas, que rápidamente remitirán volviendo al mismo clima inicial. Una y otra vez se repite este ir y venir en búsqueda constante, con un divagante cromatismo melódico y como si la danza del tango no llegara a consumarse. Con un final abierto sobre una cadencia suspensiva podría decirse que este *Tango del Este* introduce con su carácter al siguiente: *Sortilegio*. Este último presenta una primera idea más clara en cuanto a pulsación que define el comienzo de esta composición más cercana por sus acentuaciones a Salgán que a Piazzolla, pero que rápidamente admitirá una contraparte más lenta como respuesta. En sentido inverso, se repite el mismo ir y venir del tango anterior, como si el primer motivo interrogara al segundo, siendo uno consecuencia inmediata del otro. La inestabilidad de esta primera parte se compensa con un segundo tema más lento expuesto por el bandoneón sobre el bajo caminante del contrabajo. Casi sin haber concluido, esta segunda idea conducirá otra vez a la primera parte, para volver a repetirse en su totalidad ahora con el violín en

la melodía y una mayor participación del piano y la guitarra junto a este *walking bass*. Si bien su estructura formal responde a un tradicional A B A B A, el contraste entre las tres ideas –dos para el primer tema y una para el segundo- y las constantes fluctuaciones de tempo entre ellas, generan en la escucha un efecto *collage*. Un contraste de pequeñas secciones rápidas y lentas que, de no ser por la habilidad de Guardia para conducir las y enlazarlas, se desmembrarían.

Para finalizar la participación de esta agrupación, el tango *Debussy* resulta ser un obvio homenaje de Guardia al compositor francés. Ya desde el comienzo, la primera idea temática eminentemente modal, es expuesta por el bandoneón citando parte de la melodía de *La plus que lente*, una de sus obras para piano escrita en 1910. La guitarra eléctrica y el piano lo secundan, duplicándola a distancia de quintas paralelas, creando así una exótica melodía que recuerda a las del compositor impresionista. Una vez más, el acompañamiento del bajo caminante estabiliza y da una regularidad rítmica a este primer tema que finalizará en una sucesión de armonías cromáticas y arpeggios que el piano despliega como pinceladas de luz. Dos veces se repite esta idea para dar paso a continuación a otra más marcada. Aprovechando el carácter percusivo del piano, esta segunda idea contrastante con la anterior por sus acentuaciones en contratiempo y la marcación piazzollística del 3-3-2, es apenas un pequeño motivo rítmico con intervalos cromáticos que se repetirá también dos veces. Sin abandonar esta marcación tan insistente, una tercera parte de armonías cromáticas ascendentes con una sonoridad cada vez más intensa conducen la obra a su climax y preparan la vuelta al tema inicial. Ahora, la sonoridad del violín secundada por el bandoneón pareciera aludir al gusto de los impresionistas franceses por lo exótico. El ritual de las repeticiones se mantiene, cerrando la obra con una nueva vuelta a la primera parte, ahora cada vez más lenta y a modo de conclusión.

-Guía sonora (Anexo I): 

CD/ Pistas 41 y 42, corresponde a esta sección las obras *Sortilegio* y *Debussy* de Manuel Guardia, interpretadas por Manuel Guardia y el Quinteto de la Guardia Nueva.

La original factura de estos tres tangos de Guardia pone de relieve sus dotes para la composición, y su amplitud de miras al contemplar e incorporar en sus obras recursos

de compositores modernistas y contemporáneos a él. Una cualidad que puede constatarse también en su carrera musical.

Durante la década 1960-1970 su actividad es profusa: crea el “Quinteto de la Guardia Nueva”, primer conjunto de *tango de vanguardia* en el Uruguay; incursiona en el jazz integrando conjuntos del Hot Club de Montevideo y de la Peña del Jazz, haciendo giras por Brasil, Argentina y Chile; inicia el movimiento renovador *candombe de vanguardia*, del que fueron continuadores, entre otros, Eduardo Mateo, Rada y los hermanos Hugo y Osvaldo Fatorusso¹⁵⁸.

Polifacético en sus emprendimientos musicales, la personalidad de Guardia supo plasmar los ideales del Club de la Guardia Nueva, grupo de admiradores de Piazzolla que abanderaron también –y antes que en Argentina- la crítica y difusión del género rioplatense¹⁵⁹.

Por su parte, el desenvolvimiento del bandoneonista y compositor ARIEL MARTÍNEZ en el tango rioplatense se limitan a la década del 60, con su participación en este Quinteto de la Guardia Nueva y un posterior Trío Nuevo conformado en el año 1964, y de cual no ha sido posible encontrar registro sonoro alguno. Nacido en el Departamento de San José (Uruguay) en diciembre de 1940, su carrera musical se orientó en las siguientes décadas hacia la música culta contemporánea, siendo becario en Buenos Aires del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella (CLAEM), especializándose en medios electroacústicos bajo la guía de Gerardo Gandini y Francisco Kröpfl.

Las fuentes consultadas, la primera de ellas, el *Libro del tango* de Ferrer, lo sitúa como “figura de la generación de 1955 identificado estilísticamente con la corriente encabezada por Astor Piazzolla”(Ferrer, 1980: 688), y el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* centra toda la importancia de su actividad musical en este ámbito de la composición culta y en la docencia: en Uruguay formando parte del plantel de profesores de la Universidad de La República (Montevideo, 1973); y en Argentina, en las universidades de Río Cuarto (1974-92), Córdoba (1986-92), La Plata (1986-90) y

¹⁵⁸ Nota crítica incluida en el CD *Manolo Guardia. Tangos para la mano derecha*. Sello Ayuí – Serie *Sin palabras*- A/E 297 CD.

¹⁵⁹ Aclaración transmitida por Ramiro Carámbula, director de la revista *Tanguedia*, en alusión a la asociación similar que más tarde se creará en Argentina: el Círculo del Buen Tango en la entrevista personal que le realicé en la sede de la Fundación Piazzolla, en agosto de 2015.

Buenos Aires (1991)¹⁶⁰. Respecto a sus composiciones, algunas de las incluidas por Ferrer en su listado, se encuentran aquí mencionadas dentro de su música incidental, escrita entre 1963 y 1972, pero de ninguna de ellas ha sido posible encontrar grabaciones o partituras.

- La agrupación Camerata de Tango y su LP *Chau Che*

Constituida “como etapa siguiente a sus realizaciones de vanguardia con el Quinteto de la Guardia Nueva”, la nueva agrupación conformada por Manuel Guardia fue Camerata de Tango, “originalmente constituida sobre la base de piano y cuarteto de cuerda” (Ferrer, 1980: 158). Horacio Ferrer se refiere a esta agrupación diciendo:

Estimulados por las realizaciones de Ástor Piazzolla, este destacado grupo de ejecutantes provenientes en su mayoría de la sinfónica del SODRE, alcanzó un modo muy personal e inventivo de consumir los tangos clásicos y los contemporáneos: la singularidad tanguística, fue combinada en los arreglos de climas musicales barrocos, románticos e impresionistas. Desde su primer L.P. –*Chau, che*– grabado para Discos de la Planta y reproducido en Buenos Aires por Trova, su actuación durante la década del 60 resultó renovadoramente atractiva. Posteriormente ya en sus presentaciones en Buenos Aires, amplió su repertorio compartido –desde entonces– por los tangos, con temas de Bossa Nova y del repertorio de concierto, con inclusión de flauta y la reducción de su denominación a Camerata (Ferrer, 1980: 158).

Este primer registro sonoro de Camerata de Tango editado en el año 1969 y titulado *Chau che*¹⁶¹ (Fig.38), es un claro exponente de las intenciones de Guardia –encargado de la dirección y los arreglos incluidos en el mismo– respecto a su concepción de un tango de vanguardia, en este caso asociado al bagaje histórico de la música de cámara centroeuropea. En su contraportada, incluye las siguientes reflexiones de Carlos Piriz, encargado de los aspectos técnicos de la grabación:

CAMERATA DE TANGO se constituyó en su forma original y a modo experimental como un quinteto (cuarteto de cuerdas y piano). Posteriormente, su organizador, el pianista Manolo Guardia incorporó un contrabajo y otro violín a los efectos de lograr mayor amplitud y equilibrio en el registro sonoro.

CAMERATA DE TANGO puede entenderse como “tango de cámara”, pero para entender esta expresión en su verdadero sentido musical, debemos ver que es “música de cámara”¹⁶².

¹⁶⁰ Mondolo, Ana María: “Martínez, Ariel”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Casares, E., Fernández de la Cuesta, I. y López-Calo, J. (dirs.). Ed. Sociedad General de Autores y Editores. Vol. VII. Madrid, 2002. pp. 259-260.

¹⁶¹ LP *Camerata de tango Chau Che*. Sello Discos de la planta. Trova XT80013. Buenos Aires.

¹⁶² Nota crítica de Carlos Píriz para el LP *Camerata de tango Chau Che*.

Detallando a continuación lo que fue y es, por tradición, la música de cámara. Esta singular manera de sonar de una agrupación asociada a priori al tango, y en donde queda bien definida la idea de tango de cámara, tenía ya a Eduardo Rovira como a su mejor exponente, quién venía trabajando al otro lado del Río de La Plata desde comienzos de la década del 60 con sus propias agrupaciones.



Fig.38. Portada del LP *Camerata de tango Chau Che*.

Al igual que en el registro anterior del Quinteto, Guardia utiliza el mismo tango de De Caro, *El monito*, para su apertura. Y si allí, las inflexiones poco “tangueras” del discurso sonoro solo se insinuaban, aquí se hacen evidentes. Esta primera obra del registro se desdibuja completamente, adquiriendo totales connotaciones de evocación. Envuelto en un halo de sonoridades románticas e impresionistas, y sin las marcaciones propias del baile, los significantes tradicionales de la palabra tango casi desaparecen, convirtiéndose en excusa para una interpretación netamente camerística. Antes del final, el piano de Guardia expone brevemente, y de forma tradicional, la idea principal de este tango de De Caro pero sin concluirlo. Con un *rallentando* volverá el clima inicial solo por un momento, para rematar con un nuevo impulso final este primer número de apertura. A continuación, una composición del propio Guardia, *Debussy*, -visto anteriormente en su versión para quinteto- recobra la ambientación evocativa del primero. La única diferencia con la versión para quinteto, radica en la ausencia del

bandoneón de Ariel Martínez, marcando una distancia aún mayor con la tradicional sonoridad que da este instrumento para el tango.

Los “staccatos” de las cuerdas introducen otra de las originales composiciones de Guardia, *Los inútiles*, la que podría considerarse dentro del canon piazzolístico de Ferrer por su apuesta bitemática y contrastes. Sin embargo el tratamiento que hace Guardia no es tradicional. La primera idea, más rápida y marcada, sobre un ostinato en pizzicato de las cuerdas, se interrumpe abruptamente para dar paso otra vez a una idea “debussysta” más lenta. La cita impresionista reaparece, remitiendo al tango anterior, y afirmando así la idea de collage, un recurso que, aunque no lo parezca, dará unidad a todo el registro. Una vez más el primer tema reaparece, ahora tratado como un fugado donde las cuerdas se dividen para hacer un contrapunto entre el sujeto y su contrasujeto, respaldados en todo momento por el piano. Con estos elementos jugará Guardia, remitiendo así a uno de los recursos compositivos que dieron tanta personalidad a las obras de Piazzolla: sus fugas tangueras.

Como cuarta obra, *Milonga triste* -de Sebastián Piana y Homero Manzi-, es la interpretación más tradicional de todas las incluidas hasta el momento, en lo que a su estructura formal se refiere. Con un tempo lento, propio de su versión campera, el ritmo de milonga de este subgénero rioplatense es llevado por el piano. Por encima, la homofonía de las cuerdas resalta su melodía triste, aludiendo al contenido emocional de la letra de Manzi.

Manteniendo el clima intimista de esta grabación, se incluye a continuación otro tango tradicional de largo recorrido en la historia del género. *Don Juan*, de Ernesto Ponzio y Ricardo Podestá, recibirá un tratamiento similar al primero de De Caro. Como introducción, Guardia propone exponer la melodía, interpretada al unísono por las cuerdas, en el registro grave y sin ningún tipo de acompañamiento. A ello opondrá a continuación un solo del piano interpretando el segundo tema, y jugará con el recurso barroco de los *tutti* y los solos, hasta definir seguidamente una interpretación más tradicional y con un ritmo más bailable, rematando así, al igual que en *El Monito*, una manera muy personal de elaborar un arreglo.

El siguiente tango es *Sortilegio*. Ya analizado en su versión anterior con el Quinteto, el arreglo propuesto aquí por Guardia se diferencia del anterior por la búsqueda de acentuar aún más los contrastes entre las pequeñas secciones. El efecto collage resulta aún más evidente por los cambios de tempos en cada una de ellas.


Yo te bendigo, tango canción de Juan de Dios Filiberto -y que popularizara Carlos Gardel en la década del veinte-, está arreglado con la intención clara de destacar la expresión de su línea melódica. Heredero de la forma tripartita de los tangos de la Guardia vieja, Guardia se centra en las dos primeras secciones melódicas escritas, la primera en una tonalidad menor, seguida por la segunda en su relativa mayor. A la primera, le opone un contracanto con ritmo estable, creando así un contrapunto barroco muy alejado de cualquier referencia tanguera. Finalizada ésta, el ritmo de tango irrumpe por medio de la sonoridad percusiva del piano que expondrá la segunda melodía interpretada con los adornos y las acentuaciones en contratiempo muy en el estilo de Horacio Salgán, de quién Guardia también se declara admirador. Una vuelta al primer tema, ahora expuesto homofónicamente en tutti por las cuerdas y el piano, dará paso a un solo de violín interpretando la segunda semifrase, que se irá transformando y diluyendo en una cadencia suspendida. Otra vez el segundo tema dirigido por el piano retoma la rítmica marcada del tango para conducir todo el arreglo hacia un final también barroco por la sucesión de secuencias armónicas interpretadas al unísono con todos los instrumentos.

A continuación, del pianista y compositor Carlos Figari, su tango del año 1952 *Tecleando*, es sometido una vez más por Guardia a un tratamiento muy particular. La constante alternancia de tempos lentos y rápidos secciona la frase musical, jugando con el contraste y la oposición de sonoridades y texturas. Varias versiones de la misma obra conviven en un mismo arreglo. Una más lenta y cantable da paso bruscamente a otra más rápida y bailable, generando un constante cambio de carácter que mantiene al oyente siempre atento.

La idea de contraste dentro de la unidad sonora de todo el registro se pone una vez más en evidencia con la interpretación de otra milonga. Esta vez de Ástor Piazzolla, su *Milonga nocturna* –o “de la noche”, como figura en la contraportada- es interpretada de una forma aún más sencilla que la del propio Piazzolla para su disco *El tango*, un LP creado en conjunción con Jorge Luis Borges en el año 1965 a partir de los textos literarios del reconocido escritor. Esta milonga, perteneciente a la suite *El hombre de la esquina rosada*, expone una tranquila melodía interpretada por el violín, sin que Guardia le aplique ninguno de los recursos compositivos anteriores.

Con apenas dos minutos de duración, esta milonga será un momento de quietud entre la agitada interpretación anterior y el último número titulado *Chau che*, también

composición suya. Este arreglo, el más experimental de todo el disco, simboliza el desprejuicio del compositor al momento de incluir sonoridades transgresoras. Por si aún no quedara claro en los anteriores arreglos, los sonidos de la música culta contemporánea aparecerán con clara contundencia en esta composición de casi ocho minutos de duración, expresando la adhesión de Manolo Guardia a las vanguardias sonoras y artísticas de su tiempo. Su discurso musical eminentemente programático sugiere asociar su título *Chau che* a una despedida, desintegración o transformación del género. Si bien el comienzo de este “tango” incluye una idea temática y una marcación rítmica bien definida, la misma desembocará en una sección cadencial y de transición donde solo sobrevivirá la marcación fúnebre del piano con el 3-3-2 piazzolliano en un registro muy grave. A partir de allí ocho solemnes compases con un tutti instrumental abren la puerta a la experimentalidad atonal. A lo largo de casi tres minutos y medio, las cuerdas improvisarán con sonidos aleatorios, armónicos y *glissandos* a modo de sirenas, para converger en un largo unísono y por último un silencio. Cuando todo el registro parece haber finalizado, de la nada surge una vez más la primera idea temática a modo de recapitulación para cerrar cíclicamente la forma con una cadencia final. Tal vez, una “muerte y resurrección” del género rioplatense que tan bien había ya plasmado Piazzolla en su *Serie del ángel*.

-Guía sonora (Anexo I): 

CD/ Pistas 43 a 45, corresponde a esta sección las obras *El monito* (J. De Caro), *Los inútiles* y *Chau Che* de Manuel Guardia, interpretadas por Manuel Guardia y Camerata de Tango.

El análisis de todo este registro permite un acercamiento a la manera en que este compositor uruguayo entiende la composición musical, y es en esto donde radica ese aspecto vanguardista que me interesa destacar: la posibilidad innovadora de pensar una música desde otro lugar, en este caso el tango desde la tradición camarística centroeuropea, y con un resultado de unidad pocas veces alcanzado por otras agrupaciones, y que tienen – como ya dije- un claro referente en las de Eduardo Rovira de comienzos de esta década del 60.

Reforzando esta idea, podría agregarse que aquí la tradición centroeuropea asociada al concepto de música de cámara, no funciona en su caso -como en tantos otros- como un condicionante cultural fruto de la herencia hegemónica eurocentrista, sino que es una opción al momento de decidir una determinada sonoridad para esta agrupación. Guardia se abre a la experimentación y elige dentro del espectro sonoro que domina, y eso se constata una y otra vez en los múltiples proyectos emprendidos a lo largo de su carrera, y en los recursos compositivos aplicados en sus obras. Un recorrido, en lo que respecta al tango rioplatense, que tendrá continuidad en la siguiente década del setenta con una nueva agrupación, Camerata Punta del Este, solo uno de los frentes abiertos por este compositor y pianista que ya venía desenvolviéndose en el campo del jazz y en su fusión con el candombe.

Un compositor polifacético que estrenó ya en las décadas del ochenta y noventa composiciones propias con la Orquesta Filarmónica de Montevideo, algunas de ellas relacionadas con el género estudiado –*Cuatro piezas en forma de tango* (1985) y *Cameratango* (1994), obras que incursionan en el tango sinfónico.

Federico García Vigil, director de la Orquesta Filarmónica de Montevideo entre los años 1993 y 2008, dirá de él:

Es uno de los grandes talentos que ha dado este país, y es una persona que ha hecho con total sinceridad lo que él creía que había que hacer con la música. Y eso para mí es una cosa realmente muy, muy de aplaudir con las dos manos y en forma masiva dentro del medio artístico. La honestidad de Manolo en su creación ha sido brillante¹⁶³.

2.5.6. La fusión del tango con el rock: una opción de vanguardia para Rodolfo Mederos

El bandoneonista y compositor RODOLFO MEDEROS (Buenos Aires, 25 de marzo de 1940) se inserta en el contexto y desarrollo del tango rioplatense de la segunda mitad del siglo XX. Su trayectoria musical se ha desarrollado a lo largo de muchos años alternando proyectos muy diferentes, especialmente entre las décadas del sesenta y setenta, años en los que incursiona en las fusiones con el rock y el jazz. Una etapa sumamente interesante para esta investigación, ya que muestra otro de los posibles

¹⁶³ Entrevista a Federico García Vigil por Andrea Calvete en el programa radiofónico Vivencias. Radio CNX28.Montevideo, 25- 9-2012. En youtube.com [Consultado el 8-11-2015].

caminos emprendidos por estos músicos como opción vanguardista de renovación del género.

Considerado por Ferrer dentro de la órbita piazzolliana, la voz que lo incluye en el diccionario de su *Libro del tango* se limita a enumerar los diferentes momentos de su carrera hasta el año 1977, y la importancia que Piazzolla tuvo en los años de juventud de este músico.

...Y así tocando de noche y en la Facultad durante el día, llegó el momento en que escuché a Piazzolla por radio: me mató. Me devoré uno a uno todos sus discos y me convertí en su fanático. De este momento surgieron hacia 1960 mis primeros arreglos". Fue entonces un sexteto (bandoneón, piano, flauta, guitarra eléctrica, vibráfono y bajo); y luego el Octeto Guardia Nueva (dos bandoneones, cuarteto de cuerdas, piano y bajo), para tocar en televisión y recitales. También durante 1960 ocurrió un episodio decisivo para su carrera: llegó Piazzolla con su quinteto a Córdoba (Ferrer, 1980: 703).

Y continúa detallando la relación de ambos músicos, que derivará en la participación de Mederos en uno de los recitales de Piazzolla en la ciudad argentina de Córdoba, y su posterior traslado a Buenos Aires. Ya instalado en la meca del tango, destaca su participación como bandoneonista y arreglador en importantes agrupaciones tales como el sexteto de Osvaldo Pugliese en el año 1969.

Pero sus inquietudes, y el inconformismo con la situación de represión que vivía la sociedad argentina en los primeros años de la década siguiente, lo llevarán al terreno experimental con la creación de una agrupación propia:

Entonces, cuando entré con Osvaldo [Pugliese], no solamente había pasado Piazzolla por mí, había pasado todo eso. Entonces, estaba con una necesidad de hacer otra cosa. Creo que la dictadura militar también me empujó a hacer otra cosa porque nos empujó a muchos a hacer otra cosa, a algunos a irse del país, incluso, pero yo veía que el tango se nos estaba yendo, como definitivamente se fue. [...] ¿Y qué me quedaba a mí? ¿Qué música es la que yo tenía que hacer en un Buenos Aires que estaba como enrarecido, muy salpicado de militares y de represiones y de cosas? ¿Qué hacer? ¿Y qué surgía en ese momento? Y surgían músicos como Luis Alberto Spinetta y tantos otros, ¿y qué escuchaba yo? Y, bueno, yo escuchaba Emerson, Lake & Palmer, Yes, Focus, todos esos grupos. Es obvio que eso me tenía que dar como una sensación de deseo de manifestarme en una música que, si ya no era el tango, ¿cómo tenía que ser la música de Buenos Aires?

Alguien me podría decir: "Bueno, pero Piazzolla". Está bien, pero Piazzolla estaba haciendo su propio camino y yo siempre creí que seguir el camino de Piazzolla era meterse en una telaraña de la cual era muy difícil salir. Yo creo que ninguna fruta crece a la sombra de un gran árbol, tiene que salirse de esa sombra. Y salirse de esa sombra era reunirme con

esos músicos jóvenes y frescos, con quienes hice ese grupo al que llamé Generación Cero¹⁶⁴.

Esta original agrupación que fue cambiando sus integrantes registro a registro, y que aglutinaba los sonidos del rock y el jazz mezclados con su bandoneón, dio sus frutos en una serie de grabaciones marcadas por una época muy particular, en la que los jóvenes se apoderaron de estas músicas llegadas del hemisferio norte para crear y desarrollar lo que se llegó a llamar, de una manera un tanto genérica, “rock nacional”, y sentar así nuevas bases para recuperar poco a poco una identidad latinoamericana en crisis.

De esta etapa experimental junto a Generación Cero son sus discos larga duración *Fuera de broma* (1976), *De todas maneras* (1977) y *Todo hoy* (1978); y en la década siguiente *Buenas noches Paula* (1983) y *Verdades y mentiras* (1984).

En el primero de ellos, incipiente y promisorio registro que sentará las bases para los dos siguientes de mayor elaboración y acabado, Mederos explica en su contraportada:

Me dijo una vez un amigo, refiriéndose a aquellos músicos que temen “contaminarse” con otras músicas: Toda frontera que impide entrar, también impide salir. Lo recordé siempre. Mi campo operativo fue durante una época el Tango. Un día sentí como si tocara un límite. Me di cuenta que había llegado a un umbral y que a partir de allí me quedaría adentro o intentaría salir ampliándolo, creciendo. Recordé aquel asunto de las fronteras. Repasé entonces cuidadosamente mi relación con la música toda y comprendí que sin duda yo disfrutaba de alguna manera con ciertos aspectos del jazz, del rock, del soul, de la música “pop” y obviamente del tango en sus formas nuevas (Astor Piazzolla), y alguna tradicional (O. Pugliese, H. Salgán). Me puse a trabajar con alegría y sin preconceptos. Pensé luego en la agrupación que debería tocar esta música y así naturalmente surgió la idea del bloque de bandoneones y sección rítmica. Agregué luego el color del saxo y flauta, y estaba resuelto. Ensayamos, nos presentamos en vivo y grabamos el presente L.P. Comprobé que nos gustaba y nos divertíamos y comprendí de alguna manera que habíamos dado un paso más allá del famoso límite. “Generación Cero” no existe hoy como grupo constituido, pero deja este documento a consideración de aquellos que también sienten la necesidad de ampliar esos límites, sus propios límites¹⁶⁵.

Ese traspaso de fronteras marcará la etapa más atrevida y experimental de Mederos, muy acorde con el sonido de una década, la del 70, en donde el rock se imponía en

¹⁶⁴ Entrevista radiofónica para el programa *Encuentro en el estudio*. Lalo Mir, conductor. En www.encuentro.gov.ar [Consultado el 09-06-2016]

¹⁶⁵ Palabras de Mederos en la contraportada del LP. *Fuera de broma*. Rodolfo Mederos y Generación Cero. Sello Diomara 19002. Buenos Aires, 1976.

Argentina -luego de su expansión mundial durante la década anterior-, jugando un rol especial de resistencia de la juventud frente a los abusos dictatoriales del poder.

Junto a Mederos, o paralelamente a él, Piazzolla incursionaba en las sonoridades del rock en una nueva etapa experimental de su carrera, dos tentativas de conformar un octeto electrónico entre los años 1975-77, y que sumaba a la ya tradicional conformación de su quinteto, la percusión, sintetizadores, además de órgano, flauta y saxo alto¹⁶⁶.

Del otro lado de la valla se encontraban los roqueros que buscaban arraigar su música con los sonidos del folclore y del tango, y que recurrieron a los bandoneonistas para dar a sus creaciones un sonido de urbanidad porteña. Es así como Mederos llegará a compartir junto a Luis Alberto Spinetta la grabación de su disco *El jardín de los presentes*. El rock progresivo se imponía y junto a Mederos, Daniel Binelli -bandoneonistas que participó en este primer registro sonoro de Generación Cero y posteriormente músico de Piazzolla – hizo sus aportes al rock junto a Gustavo Moretto y su conjunto Alas en el disco *Pinta tu aldea*.

Luego de ese primer registro *Fuera de broma*, la madurez de Generación Cero se plasmará de manera más contundente en sus LPs. siguientes: *De todas maneras* y *Todo hoy* muestran, no solo lo original de su propuesta, sino una mayor elaboración musical y tímbrica.

- El LP *Todo hoy*

En este disco “larga duración”, la curiosa conformación inicial de tres bandoneones propuesta en el primer registro –junto a Daniel Binelli y Juan José Mosalini- es sustituida por la presencia solista de Mederos, que se rodeará además de otros músicos de excepción como Gustavo Fedel en los teclados o Tomás Gubitsch, en la guitarra, integrante poco tiempo después del Conjunto Electrónico de Piazzolla.

¹⁶⁶ Detalles de esta etapa creadora de Piazzolla pueden consultarse en sus biografías, entre ellas, Azzi-Collier, pp.300-330.

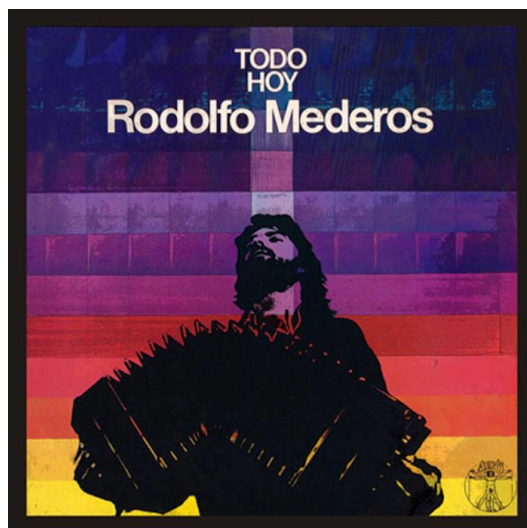



Fig.39. Portada del LP *Todo hoy*.

El LP *Todo hoy*¹⁶⁷ (Fig.39) comienza con *Y mil cosas más*. Mederos se refiere a esta composición diciendo: “noté que la progresión armónica de la primera frase es tan común que se la puede encontrar en mil temas más”. Desarrollada a partir de un bajo con la inconfundible marcación rítmica del 3-3-2 reforzada por la batería, efectivamente el comienzo traduce toda la modernidad que podría proponer Piazzolla con su música y algo más.

-*Guía sonora (Anexo I)*: 

CD/ Pista 46, corresponde a esta sección la obra *Y mil cosas más*, de Rodolfo Mederos, interpretada por Rodolfo Mederos y Generación Cero.


Esa progresión será repetida luego por los sonidos sintetizados del teclado con efectos de cuerdas para dar paso a un solo de guitarra eléctrica que improvisa sobre un ostinato del piano y la omnipresente batería. Una vuelta al bandoneón con la misma progresión preparará el final que más que un final se percibe como una gran introducción a todo el registro, que poco tiene que ver con el tango si no fuera por el sonido del bandoneón.

Últimos días de marzo parece transmitir toda la crudeza de aquellos oscuros años de dictadura militar. Una melodía fúnebre abre el registro, interpretada al unísono por el bajo eléctrico y los sonidos del sintetizador en un registro grave, a los que sigue su

¹⁶⁷ CD *Todo hoy*. Rodolfo Mederos. Reedición del LP. Sello Auris LP7002 -1978. Romedo 59VIR.

repetición por el solo de piano. De ello surge por un momento la melodía del bandoneón reforzada por la batería, un breve momento optimista que no alcanza para desprenderse de carácter melancólico de toda la composición. Un nuevo intento, ahora de la guitarra eléctrica y una vuelta al tema inicial del piano parece conducir al final de esta composición de más de diez minutos de duración. Y cuando pareciera terminar, a lo lejos surge el redoble de un tambor, con un ritmo de marcha militar que se hace cada vez más intenso, y al que se acoplan luego todos los instrumentos para una gran marcha fúnebre final. Las pistas que sobre este tema da Mederos son otras: “Concluir una historia de uno para comenzar otra mejor, es un hecho positivo pero también triste, en tanto implica una despedida”.

A continuación *Tema para Gustavo y su pianoforte* se enmarca más claramente en las tendencias de un jazz-rock que buscaba echar raíces acercándose y fusionándose con referentes rioplatenses, y en este caso con el tango. Pero el resultado es otro: la música de Mederos se acerca más a lo que Piazzolla dio en llamar “música popular contemporánea de la ciudad de Buenos Aires” que a cualquier referente del lenguaje musical del tango tradicional. La repetición obstinada, sea de los bajos como de las melodías y su repetición constante, de las que emergen los solos virtuosísticos aparentemente improvisados, remiten al Piazzolla que experimentó, no siempre tan afortunadamente con su Conjunto electrónico.

-Guía sonora (Anexo I): 

CD/ Pista 47, corresponde a esta sección la obra *Tema para Gustavo y su pianoforte* de Rodolfo Mederos, interpretada por Rodolfo Mederos y Generación Cero.

La siguiente obra *Retrato de Mariángela* “es eso, una acuarela para mi mujer. Los colores dominantes son la inefable ternura y la incomparable “polenta””, explica el compositor en esta reedición en CD del LP original del 78. Así y todo, exceptuando el final del solo central del piano donde parece aflorar esa ternura, el resto de la composición está impregnada de la tristeza de una época especialmente difícil para la historia argentina. Cuando por fin aparece un poco de luz entre tanto tiniebla, el aire vuelve a enrarecerse y la melancolía inunda toda la obra.

Como contraste, y aparentemente fuera de contexto, *De como aquellos personajes se fueron a comer después de la función y algunas cosas más* comienza con una grabación de voces y aplausos recogidas tal vez en algún parque de diversiones urbano. Surgen de la nada, e inmediatamente se impone una música festiva circense que poco y nada tiene que ver con lo hasta ahora escuchado. Poco más de dos minutos dura esta interpolación optimista e inocente para arribar finalmente a la composición que da nombre a todo el registro: *Todo hoy* es música urbana rioplatense, donde se encuentran y entremezclan sonidos diversos, los de rock, el tradicional bandoneón, la gente y el ruido de los coches y las sirenas. Con casi nueve minutos de duración un collage de sonidos resumen la visión actual de un músico sensible a una época y a su propia existencia tanto artística como personal, un registro musicalmente inclasificable y de lo cual el propio Mederos da cuenta de ello:

-Sí, los disqueros no sabían dónde poner esos discos. No sabían si era rock, si era tango, si era clásica, qué era. Estaban en las bateas más inverosímiles¹⁶⁸.

Pero si existe un hecho trascendente en el recorrido de este músico como creador, es su capacidad de autocrítica e inconformismo, actitud que lo ha llevado a cuestionar tanto su propio desenvolvimiento en la música como el entorno en el que se mueve. Una postura, a veces escéptica, que deja traslucir constantemente en las entrevistas, y que invita a reflexionar.

La entrevista antes citada descubre a continuación otra etapa diferente de su carrera, luego de que su relación con Generación Cero se agotara, sumiéndolo en una larga crisis que solucionó refugiándose en la enseñanza: “Y pasó el tiempo y yo sentí como que ya no tenía que hacer eso, que estaba tocando algo que no era mío, que no me terminaba de representar” expresa continuando con el relato de su vida musical. La creación en el año 1986 de la Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA), “un intento hasta ahora único de institucionalizar la formación de músicos populares en tango, jazz y folclore”¹⁶⁹ tanto en Argentina como en toda América Latina, lo tiene como responsable de la carrera de bandoneón:

¹⁶⁸ Entrevista radiofónica para el programa *Encuentro en el estudio*, conducido por Lalo Mir. En <http://www.encuentro.gov.ar> [Consultado el 09-06-2016].

¹⁶⁹ Palabras con las que define esta institución en su historia. En su página web: <http://www.empa.edu.ar/> [Consultado el 23-12-2016].

En esos años desarrollé una tarea maravillosa, que es hacer una orquesta típica con estudiantes. Todos me decían: "Estás loco". [...] "Sí, probablemente". La formé¹⁷⁰.

Una flamante escuela de música popular, rememorando la época de esplendor de la década del 40, sonaba cuanto menos curiosa hacia finales de los ochenta, cuando la figura de Piazzolla ya había logrado dimensionarse a nivel internacional y el tango sobrevivía sobre todo, y especialmente, de los requerimientos *for export*. Este cambio abrupto en su carrera dará lugar por parte de su entrevistador a preguntarle sobre el futuro del tango, y dirige la pregunta comparando su perdurabilidad con la música de Bach o Beethoven: “¿Qué pasará con el tango? ¿Se recreará en otros músicos? ¿Seguirá siendo una música de referencia en el tiempo?”, a lo que Mederos, previo detalle de los diferentes momentos históricos de la música “clásica” occidental y sus compositores más representativos, concluye:

Yo tengo una idea que voy a comentarte. A veces, no sé si no la habré dicho con la suficiente claridad, sé que ha generado cierta reacción pero yo creo que uno no puede ser ingenuo, tampoco puede ser tan egoísta de pensar que las músicas son eternas. A ver, el ser humano transita por épocas. Va generando etapas, períodos. El Renacimiento, antes estuvo el Medioevo, etcétera. Las músicas van reflejando eso. [...] El tango, lo mismo. El tango es un producto acabado, con acabado quiero decir acabado en sí mismo, no hay que hacerle más nada. Es una pintura que ya se le hizo el último pincelazo. Solo hay que alejarse, mirarla y disfrutarla. Entonces, yo voy a escuchar Beethoven, me encanta tocar Bach, pero no puedo pensar que esa es una música actual y no puedo pensar que un músico hoy escriba así más allá de que técnicamente podría. No sería sincero. Hoy, es necesaria otra música. El tango quedó como una especie de valor estético del mundo. Y en eso, su vida es eterna.

Cuando yo digo que el tango ha muerto, digo que ha muerto de la cotidianeidad, ha muerto de la representatividad. Hoy, la gente no está representada por eso. Si no, salgamos a la calle, paremos a diez personas y preguntémosles qué escuchan. Entonces, es eso. Entonces, el músico joven, incluso los músicos que están haciendo tango, tienen un problema que no teníamos nosotros. Nosotros nos desarrollamos en una olla donde era todo tango, por lo tanto, salíamos con olor a tango. Ahora esa olla ya no existe más. Aquellos músicos se murieron. Entonces, la única vía de acceso es "in vitro". Tienen que escuchar discos porque el tango no está vivo. ¿Un pibe joven que quiere tocar bandoneón dónde va a ir a tocar? ¿Con quién va a ir a tocar? Entre ellos se agolpan e intentan hacerlo y está muy bien. Está muy bien que recuperen aquellas músicas y que copien de aquellos estilos, pero tienen que tener la mirada puesta en el futuro y el futuro viene de ese pasado, pero tiene que estar

¹⁷⁰ Entrevista radiofónica para el programa *Encuentro en el estudio*, conducido por Lalo Mir. En <http://www.encuentro.gov.ar> [Consultado el 09-06-2016].

sustanciado de aquello, tiene que tener otra forma de ser. Si esto no ocurre así, terminamos haciendo una copia turística, cuyo valor es sospechoso...¹⁷¹

Y fue esa labor de Mederos y la EMPA, y la acogida que tuvo el tango entre las nuevas generaciones durante la década del noventa y en este siglo, lo que le dio un nuevo empuje. El rescate de su historia, ya como “música clásica”, donde la figura de Piazzolla quedará un tanto desplazada, o mejor dicho reubicada dentro de un espectro más amplio, como hito de la vanguardia con su Nuevo Tango, una de las tantas maneras de recrear la historia de esta música esencialmente urbana.

¹⁷¹ Entrevista radiofónica para el programa *Encuentro en el estudio*, conducido por Lalo Mir. En <http://www.encuentro.gov.ar> [Consultado el 09-06-2016].

CAPÍTULO III

LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE VANGUARDIA Y LA ACADEMIA: EL TANGO DE CONCIERTO

CAPÍTULO III

LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE VANGUARDIA Y LA ACADEMIA: EL TANGO DE CONCIERTO

Delimitado el “canon piazzollístico” como una de las opciones de creación de los compositores propuestos por Ferrer, dedicaré este capítulo a la producción y recepción de aquellas obras que exceden este canon particular y específico.

Tanto Piazzolla como Rovira, Stampone, Bragato o Mores compusieron un repertorio de mayor envergadura, inspirado en las formas clásicas de la música erudita, que requiere ser considerado tanto por su valor musical intrínseco como por su recepción fuera de los espacios habituales del tango.

En coincidencia con la producción de este repertorio, la reactivación internacional del género rioplatense a partir de la década de los 80, hizo que buena parte de estas obras fueran acogidas por agrupaciones y espacios ajenos a él. Entre ellas, la Camerata Bariloche en Argentina y la Camerata Punta del Este en Uruguay, asociadas de una u otra manera a la música culta centroeuropea, comenzaron a incluir estas obras en sus repertorios. Como espacio de recepción, el Teatro Colón de Buenos Aires -por décadas recinto casi exclusivo de la ópera, el ballet y la música sinfónica-, experimentó una gradual y constante apertura a la música popular y al tango. No solo se programaron conciertos completos dedicados a Piazzolla, sino que también fueron los coreógrafos y bailarines de la danza clásica contemporánea quienes prestaron atención a las posibilidades que brindaba esta música.

También, a su vez, hubo otra apertura que se produjo en sentido inverso: la creciente aceptación internacional de Piazzolla repercutió en su reconocimiento final como músico de tango en el ámbito rioplatense, y los festivales dedicados al género incluyen aún hoy su música de forma habitual en las programaciones. Esta apertura también se extendió a la danza, conviviendo la tradicional milonga con expresiones más estilizadas, que se traducen en las disciplinas Tango de escenario y Tango de pista, denominaciones asignadas para las competiciones de estos festivales.

Otro aspecto no menos importante de la repercusión de esta vanguardia fue el tratamiento bibliográfico, y específicamente musicológico, que tuvo el tango a partir de Piazzolla. Desde entonces este interés se hizo extensivo a períodos anteriores de su historia, y actualmente se sigue revisando y completando una bibliografía por años

escasa en el estudio y análisis de esta música. Por tanto, parte de este capítulo también se centra en la revisión crítica de escritos dedicados al tango que carecen de la suficiente información al respecto, así como las curiosas omisiones de algunos de estos músicos de la vanguardia en textos académicos dedicados a la música nacional.

3.1. Diálogo entre “lo popular” y “lo culto”: un motor para la creación

Desde su primera Época de Oro, el tango rioplatense evolucionó de maneras diversas, atendiendo tanto a los intereses y gustos musicales de sus creadores como a los gustos de un público receptor, cada vez más influido por las modas y la acción de los *mass media*. Es así como los compositores han dado diferentes respuestas, adoptando frente a la creación posturas y maneras de pensar diversas. Los hubo quienes no transigieron con sus creencias estéticas, y quienes, en el extremo opuesto, no concebían el hecho artístico aislado de condicionantes externos de diversa índole. Las palabras de Rodolfo Mederos, surgidas de su propia experiencia, invitan a reflexionar:

Siempre he creído que hay dos maneras de hacer música: la que uno desea y la que impone la industria. La primera es la eterna lucha en la búsqueda, sin saber cual será el resultado, sólo anhela el hecho artístico en sí mismo. La segunda es más segura y comfortable en tanto satisface deseos diseñados por la moda: la esclavitud. Aquella en cambio, posee un privilegio: ser uno mismo. Ambas exigen un precio y requieren talento. Yo prefiero la primera; admiro y aliento a los que hacen su música de esta manera. En música, lo que es moda acaba en liquidación¹⁷².

Sin necesidad de entrar en valoraciones radicales, este primer estudio llevado a cabo en el capítulo anterior a partir del listado de Ferrer, permite apreciar como convivieron esas diferentes tendencias compositivas plasmadas una y otra vez en los registros analizados, siendo solo una pequeña muestra de la riquísima producción musical que inspiró el tango rioplatense durante la mayor parte de su existencia.

En este momento de la investigación quiero rescatar especialmente el diálogo que existió entre “lo culto” y “lo popular” como motor experimental e inspirador en las búsquedas de algunos de estos compositores y como expresión auténtica del arte musical, siempre alejado de la industria y de las modas, para poder contextualizarlo al confrontarlo con el resto de composiciones de este período.

¹⁷² Reflexión de este músico en su página web: www.rodolfomederos.com.ar [Consultado el 17-6-2016].

De esta manera, se impone la necesidad de valorar una producción musical que escapa al canon, y que se encuentra jugando continuamente en las fronteras, pudiendo interpretarse de diferentes maneras según cómo se la mire. Para ello, expongo a continuación posibles clasificaciones que contemplen aquellas obras que escapen a la tradicional consideración del género, y que permitirían lograr una mayor comprensión de su esencia musical.

A pesar de la constante necesidad de reivindicación que la música, y los músicos latinoamericanos han necesitado -ya desde mitad del siglo pasado- para abrirse paso y lograr una identidad propia, no se puede soslayar la innegable y determinante influencia que la tradición cultural de Europa ha ejercido sobre ellos, especialmente en las instituciones, y con ello, en el ámbito académico. A tal punto es así, que muchas veces no se puede concebir una sin la otra, y esto es lo que sucede también con algunas expresiones tradicionales y más populares como el tango rioplatense, en donde su lenguaje musical intrínseco es herencia del Viejo Continente, pero con características propias que lo diferencian, ya sea en la conformación y desarrollo de algunos de sus parámetros musicales, y en especial si atendemos a aspectos rítmicos.

La música académica, culta y erudita sobrevive en las instituciones que fueron trasplantadas desde la época de las colonias a territorio americano. Y es en ellas donde muchos de los músicos aquí tratados se alimentaron, y a partir de ese conocimiento crearon, haciendo muchas veces que el tango deje de ser un fin en sí mismo para convertirse en un medio -entre tantos otros- de escribir música. Es por ello que se imponen constantemente a lo largo de esta investigación conceptos como tango de cámara, tango sinfónico o tango de vanguardia, puentes de diálogo entre la música de ambos continentes.

La música popular urbana ha sido atendida por la academia de manera relativamente reciente y los estudios sobre ella en el ámbito latinoamericano también experimentan un paulatino crecimiento. Si bien vemos como existen históricamente muchos trabajos publicados sobre la influencia de la música popular en compositores denominados cultos, y de como éstos se valieron de sus elementos para la composición de sus obras, no puede decirse lo mismo en sentido inverso. A partir de los “nacionalismos musicales”, -y otra vez debemos remitirnos a la tradición académica europea- se ha teorizado mucho sobre la música culta inspirada en raíces tradicionales y populares, pero en el camino han quedado aquellos músicos populares que tuvieron la aspiración

de dotar, o reelaborar los géneros tradicionales o más populares desde su misma práctica, acercándolos a la música culta.

Una vez más la figura de Piazzolla se sitúa trasgrediendo estas fronteras, estableciendo puntos de contacto que hasta entonces parecían prohibidos, generando siempre interrogantes acerca de su obra, o de su condición de músico culto o popular. Esteban Buch, en su libro *Tangos cultos*, que reúne “nueve estudios sobre la presencia del tango en la obra de compositores argentinos de música culta, erudita, académica o clásica” lo explica así:

En la Argentina, Astor Piazzolla parece resumir por sí mismo el lío inextricable de las atribuciones genéricas, tanto a causa de las características de su obra como por sus declaraciones polémicas. Una de las mejores muestras de la originalidad de su música acaso sea su capacidad de generar interrogantes sin fin sobre la categoría a la que pertenece. El rótulo “música popular contemporánea de la ciudad de Buenos Aires”, utilizado por Piazzolla a partir de los años sesenta, ilustra mejor que un largo comentario su idea de crear una música capaz de resumir todos los géneros, a costa de alentar con cada uno de ellos una suerte de malentendido permanente. Una aspiración ecuménica o megalómana, según se lo mire, que en lo musical ha sabido nutrirse efectivamente del tango, del jazz y de la música clásica sin jamás satisfacer todos los criterios capaces de anclarlo en alguno de esos puertos genéricos. Salvo, al fin y al cabo, el del tango mismo, cuya historiografía ya se ha habituado a ver en Piazzolla al único artista que a partir de los años sesenta supo asegurar la continuidad del género, a condición de dar previamente una verdadera batalla por su redefinición, y ganarla. Eso solo debería bastar para que el tango vea en él a su único héroe moderno¹⁷³.

La música de Piazzolla es una síntesis que explica por si misma lo que sucedió y sigue sucediendo con el arte de nuestro tiempo; cómo, por ejemplo, las expresiones más populares han ganado terreno en todos los ámbitos de difusión, muchos de ellos antes reservados exclusivamente a las expresiones más eruditas. Sean teatros o libros, las expresiones populares tienen ahora su propia voz, un lugar en la academia, respaldadas democráticamente por la demanda de un público muchas veces mayoritario.

3.2. El tango de cámara

Arraigado en la cultura occidental, el concepto de música de cámara remite por tradición a la música que se hacía en las cortes europeas ya entre los siglos XVI y XVII

¹⁷³ Buch, Esteban (compilador): *Tangos cultos. Kagel, J.J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales*. Ed. Gourmet Musical. Buenos Aires, 2012. p.18.

para goce y disfrute de los sectores aristocráticos, una tradición que alcanzó uno de sus puntos culminantes en el siguiente siglo con las composiciones para cuarteto de cuerdas de Joseph Haydn y Ludwig van Beethoven, y que continuó formando parte del catálogo de diferentes músicos europeos y latinoamericanos, con mayor o menor intensidad en distintas épocas.

Pensada para grupos pequeños –de dos a un máximo de veinte integrantes-, esta música es susceptible de ser comparada con el tango en lo concerniente a su factura esencialmente instrumental, faceta que no ha logrado desplazar el reinado de la voz. Ambas, la producción vocal y la instrumental en el género rioplatense, han evolucionado paralelamente a lo largo de su relativa corta historia. En lo que aquí interesa, muchos de los compositores incluidos en esta tesis han tenido a la tradición de la música de cámara europea como referente para la elaboración y estilización de sus arreglos.

Antes de adentrarnos en la producción musical “camarística” inspirada a partir del tango, considero necesarias algunas consideraciones respecto al término “tango de cámara”:

Si pensamos que el nacimiento mismo del género involucró desde sus orígenes pequeñas agrupaciones instrumentales que se han mantenido y evolucionado hasta la actualidad, no haría falta especificar su uso. Los conjuntos reducidos formaron parte de los orígenes instrumentales del tango, y si bien, su desarrollo, especialmente en épocas de bonanza económica llevó al agregado de mayor cantidad de instrumentistas para la formación de orquestas y además, la inclusión del cantor de tangos, las pequeñas agrupaciones han tenido siempre un lugar destacado como reducto de experimentación e innovación.

Pero esta práctica inherente al género no alcanza para diferenciar el tratamiento tímbrico que ciertos compositores y arregladores llevaron a cabo en diferentes períodos, y es por ello que se impone la necesidad de designar como tango de cámara a aquellas composiciones que reorientaron su sonoridad alejándola de las típicas -por prescindir del bandoneón- y acercándolas a las del cuarteto de cámara. Tampoco esta designación es caprichosa, sino que está sustentada en los nombres que muchas veces estos músicos fueron dando a sus especiales formaciones cuando con ello querían diferenciarlas de las más tradicionales. Así fue como, por ejemplo, Leo Lipesker llamó a su agrupación Primer Cuarteto de Cámara del Tango, o en Uruguay, Manuel Guardia a su Camerata de Tango.

3.2.1. Antecedentes

Luis Adolfo Sierra en su libro *La historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango*, en una de sus numerosas y concisas reseñas titulada “El Cuarteto de cámara y el Septimino” incluye a quién fuera el inspirador de su libro, el violinista y fundamentalmente arreglador de tangos ARGENTINO GALVÁN (Chivilcoy, 1913- Buenos Aires, 1960).

Con su agrupación Los Astros del Tango encontramos a Galván asociado a músicos ya citados por Ferrer e incluidos en estas páginas. Ellos son los violinistas Enrique Francini y Elvino Vardaro, el violonchelista José Bragato, Mario Lalli en viola, Jaime Gosis en el piano –todos ellos relacionados también con Piazzolla-, Julio Ahumada en bandoneón y Rafael Del Bagno en el contrabajo. Esta agrupación, que ya a finales de la década del cincuenta imprimió a sus arreglos una sonoridad particular, editó tres *Long play*, con arreglos de tangos de De Caro y Cobián el primero, Arolas y Bardi el segundo y Delfino y Aieta el tercero¹⁷⁴, “abordando la interpretación de páginas para ser tratadas con sentido esencialmente melódico, respetando estrictamente las partituras originarias, sin más ornamentaciones formales que una adecuada y sobria combinación de timbres sonoros” (Sierra, 2010: 187).

El resultado de ello es un tango tradicional en cuanto a su rica marcación rítmica y su estructura formal, pero donde destaca una cuidada elaboración y preeminencia de las cuerdas frotadas, y un equilibrio en la orquestación que se sitúa a mitad de camino entre las innovaciones tímbricas de Osvaldo Fresedo en la década del treinta y los estilizados arreglos de Horacio Salgán de años posteriores.

Pero las búsquedas tímbricas de Galván comienzan mucho antes de estos tres registros con Los Astros del Tango:

Cuando Troilo debuta en Radio El Mundo en 1940, ya tiene el respaldo de Galván y el primer trabajo es el tango de Fresedo: “Pimienta”. La enumeración sería extensa, pero se debe nombrar la obra que Troilo consideraba más importante, “Recuerdos de bohemia”, una revolución en ese tiempo (1945), donde el arreglador deja traslucir al músico de su predilección, Claude Debussy¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Estos tres registros sonoros han sido reeditados en el CD doble *Los astros del tango. Arreglos y dirección Argentino Galván*. Serie “Grandes del tango”. Nº 54. Sello Landtower. DPCD51802. 2009.

¹⁷⁵ Astarita, Gaspar: *Argentino Galván. Semblanza*. En www.todotango.com [Consultado el 8-10-2016].

El cuidado tratamiento de las cuerdas que Galván hace en este arreglo, en la larga sección introductoria, revela sus intenciones, y una vez más debemos remitirnos también a Anibal Troilo como artífice y aglutinador, que respalda con sus agrupaciones las propuestas innovadoras de estos recreadores que fueron los arregladores de tangos. Este apadrinamiento ya lo había llevado a cabo con un joven Piazzolla en la década del 40, pero no prosperó por lo transgresor de sus propuestas.

El detallado, y completo artículo que Gaspar Astarita publica para el portal *Todotango* refleja paso a paso la particular carrera de Galván como arreglador y su militancia en este oficio, llegando a promover, en 1953, la creación de la Sociedad Argentina de Orquestadores y Arregladores:

En el año 1953, promovió la creación de la Sociedad Argentina de Orquestadores y Arregladores. Los músicos pretendían el reconocimiento de su trabajo intentando reformar los estatutos de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC). También pedían la difusión del nombre del arreglador en la etiqueta de los discos y en las ediciones impresas. La fuerte resistencia por parte de las empresas grabadoras y de los directores de orquesta frustró el intento¹⁷⁶.

Siguiendo el rastro de los antecedentes del tango de cámara, Sierra cita a continuación otra agrupación de igual conformación que el septeto de Galván:

Los planteos sustentados por el conjunto “Los astros del tango”, tuvieron su réplica – excelente, por cierto- en Montevideo. El pianista y arreglador Luis Pasquet formó el “Septimino de cámara” para el tango, sobre la misma estructura instrumental de aquél, desarrollando una interesante y constructiva labor artística, con la colaboración de figuras tan conocidas como el bandoneonista Oldimar Cáceres y el violinista Emilio Pellejero, junto a otros destacados elementos noveles (Sierra, 2010: 188).

El resultado de esa experiencia musical fue un disco que incluye solo cuatro composiciones, pertenecientes a diversos autores y titulado *Luis Pasquet y su Septimino de Cámara para el Tango*¹⁷⁷ (Fig.40).

¹⁷⁶ Astarita, Gaspar: *Argentino Galván. Semblanza*. En www.todotango.com [Consultado el 8-10-2016].

¹⁷⁷ LP *Luis Pasquet y su Septimino de cámara para el tango*. Sello Guardia Nueva. Montevideo, 1965.

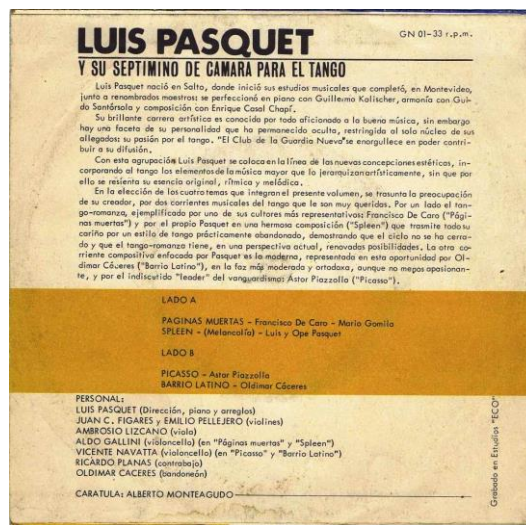


Fig.40. Portada y contraportada del disco *Luis Pasquet y su Septimino de cámara para el tango*.

Presentado por el Club de la Guardia Nueva, en su contraportada se lee: “Con esta agrupación Luis Pasquet se coloca en la línea de las nuevas concepciones estéticas, incorporando al tango los elementos de la música mayor que lo jerarquizan artísticamente, sin que por ello se resienta su esencia original, rítmica y melódica”. Y da referencias, a partir de los cuatro arreglos propuestos, acerca de los gustos y predilecciones de Pasquet por dos “líneas compositivas” diferentes: una de ellas es el tango-romanza “ejemplificado por uno de sus cultores más representativos: Francisco De Caro (“Páginas muertas”) y por el propio Pasquet en una hermosa composición (“Spleen”); la otra “moderna, representada en esta oportunidad por Oldimar Cáceres (“Barrio Latino”) en la faz más moderada y ortodoxa, aunque no menos apasionante, y por el indiscutido “leader” del vanguardismo: Astor Piazzolla (“Picasso”).”

Aunque no me ha sido posible escuchar hasta el momento esta grabación de 1965, los datos aquí aportados corroboran el compromiso del compositor con la innovación del lenguaje.

Volviendo a la asociación que Sierra hace de ambas formaciones, la de Galván y la de Pasquet, esta puede ser acertada en cuanto a los instrumentos que las integran, pero no pueden compararse las carreras ni el resultado en la producción de estos músicos: si bien, ambos nacidos en la década de 1910, la corta carrera de Galván se desenvuelve en los límites del tango tradicional hasta 1960, año de su prematura muerte. Por el contrario, encontramos a Luis Pasquet asociado desde sus comienzos al jazz, lo cual se refleja en la estética de sus obras, a veces muy cercana al Nuevo Tango de Piazzolla. Su larga vida lo llevó a residir en países poco frecuentados por músicos emigrantes del tango, como Líbano y finalmente Finlandia, lugar donde se desarrolló una de las diásporas más importantes del género, y donde falleció en 2013.

Pasquet fue uno de los músicos uruguayos más destacados del tango, y citar su recorrido dentro del movimiento de renovación se hace imprescindible. Sus tempranas búsquedas en el terreno del jazz y posteriormente del Nuevo Tango han quedado plasmadas en más de un registro sonoro. En el ya analizado CD *El tango del Club de la Guardia Nueva* - cuando se abordó a Manuel Guardia-, y en un LP titulado *Tangos en rojo y en gris*. *Luis Pasquet y su cuarteto de cámara*¹⁷⁸ (Fig.41).



Fig.41. Portada LP *Tangos en rojo y en gris*.
Luis Pasquet y su cuarteto de cámara.

¹⁷⁸ LP *Tangos en rojo y en gris*. *Luis Pasquet y su cuarteto de cámara*. Sello Cantares del mundo. Montevideo (s/f).

En ambos registros, la agrupación que acompaña a Pasquet y su piano está integrada por violín, violonchelo y contrabajo, instrumentación con la que presenta arreglos de tangos de Bardi, Cobián, Arolas, De Caro, Demare y Trilo. Como contrapunto a la interpretación de estos autores ya tradicionales, Pasquet aborda la segunda parte de ambos registros con composiciones propias: en el CD, graba la serie *Rojo vivo, Rojo rosa* (ó *Rojo antiguo* en el LP) y *Rojo fuego*; y en el LP suma además la serie *Gris lluvia, Gris trasnochado* y *Gris tango*.

Como en el caso de su compatriota Manuel Guardia y su agrupación Camerata de Tango, las similitudes sonoras son notorias. La ausencia del bandoneón y la fuerte presencia de las cuerdas frotadas hacen de esta práctica instrumental una especie muy bien definida, para la cual el concepto tango de cámara describe con exactitud esta línea innovadora del género rioplatense. Una línea de creación que recurre a la tradición europea, muchas veces con el preconceito de considerarla “música mayor” y en la búsqueda de “jerarquizar artísticamente” al tango, considerado por entonces en un rango musical inferior. Tradición y modernidad conviven en estas grabaciones de comienzos de la década del 70, siempre expuestas con la sonoridad particular que dan las cuerdas frotadas más el piano.

El contraste de lenguaje entre los tangos de otros autores y estos “tangos rojos y grises” de Pasquet es notorio, sorprendiendo no tanto por su concepción tímbrica “a-típica”, como por el lenguaje que utilizan, pudiendo considerarselos dentro del “canon piazzolístico” de Ferrer y de la vanguardia, ya que convergen en ellos buena parte de los recursos impuestos por Piazzolla.

Otro de los compositores de la vanguardia del tango que debe ser considerado por su obra camarística es Eduardo Rovira. Al igual que Piazzolla, Rovira fue además de un gran compositor, un excelente bandoneonista, y casi toda su música de cámara, sea o no de inspiración rioplatense, tiene al bandoneón como protagonista. Algunas excepciones las encontramos por ejemplo en uno de los números del LP *Tango vanguardia*¹⁷⁹. El tango de Julián Plaza, *Nostálgico* se encuentra aquí arreglado por Rovira para las cuerdas de su Agrupación de Tango Moderno prescindiendo tanto del piano de Manzi como de su bandoneón. Esto y el tratamiento contrapuntístico de todo el arreglo

¹⁷⁹ LP *Tango Vanguardia. Eduardo Rovira y su agrupación de tango moderno*. Sello Microfón I-48. Buenos Aires, 1963 (Remasterizado en CD, *Colección Renovadores del tango*. Buenos Aires, 2008).

desdibujan el ritmo que pueda asociarse a este tango y lo transforman en una partitura propia de la escucha más atenta en una sala de conciertos.

3.2.2. José Bragato: sus tangos de cámara

Una vez considerados los antecedentes innovadores del género en relación a las sonoridades camerísticas en manos de arregladores como Argentino Galván, y de las tempranas aportaciones uruguayas de Luis Pasquet y Manuel Guardia, el tango de cámara tiene además a uno de sus mejores exponentes en la figura del violonchelista José Bragato. Citado anteriormente por su cercana relación con Piazzolla y la vanguardia, y sus composiciones dentro del “canon piazzollístico” propuesto por Horacio Ferrer, he reservado este momento de la investigación a dos de sus tangos de cámara más difundidos, ambos con el violonchelo como protagonista principal: *Milontan* publicado en la editorial Tonos en tres versiones diferentes -violonchelo y piano; trío de violín, violonchelo y piano; y quinteto con piano- y *Graciela y Buenos Aires* para violonchelo y piano, y su versión para violonchelo y orquesta de cuerdas.

La inclusión de obras de Bragato en el catálogo de esta editorial se completa con un total de veinticinco composiciones propias y diversas transcripciones de obras de Piazzolla tales como sus *Cuatro estaciones porteñas* (también para piano y orquesta de cuerdas), *Oblivion* y *La muerte del ángel* para trío clásico –violín, violonchelo y piano-, *Tango Ballet* para cuarteto de cuerdas, *La muerte del ángel* para piano y cuarteto de cuerdas, *Ave María* (bandoneón, piano y orquesta de cuerdas) y *Balada para un loco* (voz, piano, bandoneón, percusión y orquesta).

Remitiéndonos una vez más a las fuentes consultadas -sean biográficas y la catalogación de sus composiciones-, observamos la casi total predilección de Bragato por elegir a las cuerdas como destino tímbrico de sus obras. Su participación como intérprete del violonchelo en diversas agrupaciones de cámara, avalan este hecho. A lo largo de su vida integró conjuntos muy prestigiosos como el Cuarteto Pessina, el Cuarteto Buenos Aires y el primer Cuarteto de Cámara del Tango Leo Lípkesker, lo cual le llevó a emprender por iniciativa propia la ardua tarea de transcribir muchas de las obras de Piazzolla a estos instrumentos: “Con el Octeto se inicia para mí una nueva etapa musical como cellista, pero también un nuevo oficio: copista”, dijo Bragato en el libro que Diana Piazzolla dedicó a su padre. “Lo hacía solo por Ástor. La cuestión es que ya llevo

treinta años copiando su música y jamás existió un interés comercial de por medio” (Piazzolla, 1987:181).

Sus motivaciones, como bien detalla a continuación, son la perdurabilidad de las obras más allá del bandoneón; un instrumento que, por entonces, no había adquirido la popularidad de la que goza actualmente y que poco podía compararse con la ya afianzada tradicionalidad de las cuerdas, tanto entre las agrupaciones de tango como en la música culta europea. En el libro citado, finaliza diciendo:

Astor nunca piensa lo que pueda ocurrir mañana...No le preocupa. Es más, él es su bandoneón y no puede imaginar una obra sin ese instrumento. Se pone furioso cuando le digo: - Y si faltás algún día, y si desaparecés, ¿qué pasará con tus cosas? –Pero a veces pienso que él no existe sin ese bandoneón y que solo goza su música tocándola (Piazzolla, 1987: 181).

Un retrato elocuente, y con la sabiduría de quién lo conoció durante tanto tiempo y con tanta cercanía, pero que también denota la predilección de Bragato por llevar “a su terreno” una música que amaba, siempre con el altruismo que caracterizó su personalidad, y que definió muchas de sus actuaciones a lo largo de su extensa y variada carrera musical.

- *Milontan*

Esta obra de José Bragato está publicada en la editorial alemana Tonos, y ha sido difundida ampliamente por violonchelistas de la talla de Chistine Walevska.

Milontan refleja la intención de su autor de asociar en una misma composición los ritmos de la milonga y del tango propiamente dicho. Esto puede constatarse en la partitura que se presenta a continuación, en su versión para violonchelo y piano, donde el compositor especifica con las indicaciones “Tempo di milonga lenta” y “Tempo di tango”, el contrapunto entre dos secciones bien diferenciadas en su carácter.

Un solo *ad libitum* de veintiún compases de duración introduce este primer tiempo de milonga expuesto en la tonalidad de *la menor*, y que estará asociado en toda la obra a un tema esencialmente lírico, al que recurre Bragato para explotar la cualidad cantable de su instrumento. La exposición de este primer tema, de ocho compases de duración, está construido a partir de una célula o motivo de blanca con puntillo y dos corcheas. Con ella genera una melodía primero ascendente –en los cuatro primeros compases- que

lleva a la dominante, la cual repite a continuación de forma descendente, a partir de la misma estructura armónica (Ej.32).

Tempo di Milonga lenta (♩ = 92-100)

p

Tempo di Milonga lenta (♩ = 92-100)

p

5

mf espress.

mp

9

p

pp

Ej.32. *Milontan*. Primer tema en Tiempo de milonga lenta.

El sencillo tema expuesto anteriormente será desarrollado luego con el agregado de escalas y saltos melódicos, y una mayor densidad en el acompañamiento pianístico, creando el punto culminante de esta primera sección entre los compases 21 y 27 (Ej. 33).

Ej.33. *Milontán*. Ampliación y punto culminante de la primera sección.

Finalizada esta primera parte de la obra, los siguientes cuatro compases del piano introducen el segundo tema a partir de un *Tempo di Tango* con acentuaciones de acordes en tiempos débiles y un bajo caminante. De carácter esencialmente rítmico, este segundo tema propone al solista un mayor desafío virtuosístico en el dominio de su instrumento (Ej. 34).

The image displays three systems of musical notation for the second theme of Liszt's 'Milontan'. Each system consists of a grand staff with a right-hand treble clef and a left-hand bass clef. The first system (measures 32-35) is marked *mf* and features a melodic line in the right hand with slurs and accents, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 36-39) is marked *f* and shows a more rhythmic right-hand part with slurs and accents, and a bass line with a similar accompaniment. The third system (measures 40-43) is also marked *f* and concludes with a glissando in the right hand, indicated by a diagonal line and the word 'gliss'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Ej.34. *Milontan*. Segundo tema en Tiempo de tango.

Contrastando con el primer tema lírico, este segundo está formado por la trasposición de un motivo de tres notas que se mueven por grados conjuntos ascendentes.

Luego de trasponerlo dos veces, y con ligeras variantes en su textura, Bragato insiste con uno nuevo, más sintético y con notas acentuadas y alargadas en contratiempo, que finaliza en un glissando ascendente (Ej. 35).

The image shows a musical score for a piece titled 'Milontan'. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system starts at measure 47, the second at measure 51, and the third at measure 55. The piano accompaniment is highly rhythmic and complex, featuring many slurs and accents. The vocal line includes some glissandos and accents. The key signature has one sharp (F#).

Ej.35. *Milontan*. Elaboración a partir del segundo tema.

De estos glissandos surge a su vez un nuevo motivo, más corto y donde se acelera el ritmo armónico, llegando a su punto culminante con la nota más aguda y cuya larga duración completa rítmicamente el piano. Este recurso de acumulación de motivos cada vez más cortos genera tensión y expectación, que resuelve finalmente en una sección con pasajes de semicorcheas de difícil ejecución para el violonchelo (Ej. 36).

Ej.36. *Milontan*. Punto climático de la segunda parte.

Nuevamente el piano ejerce de transición hacia una nueva sección A', creada a partir del material del *Tempo di Milonga* ahora expuesto en modo mayor, acrecentando el lirismo romántico del anterior (Ej. 37).



Ej.37. *Milontan*. Enlace y vuelta al tiempo de Milonga lenta.

Una nueva irrupción del piano sirve de puente para volver al originario *la menor* y cerrar esta composición con la simplicidad de la primera idea temática, generando, con la alternancia de ambos ritmos, la forma A B A' B' A''.

Registrado en SADAIC en 1985 y publicado en Tonos en 2001, la simplicidad armónica de este tango-milonga para violonchelo y piano -u orquesta de cuerdas-, no invalida las grandes posibilidades expresivas que ofrece esta música esencialmente emotiva, romántica en su concepción, pero que incluye particularidades, especialmente en su elaboración rítmica, que exceden la herencia europea y delinear buena parte de la creación culta americana.

- *Graciela y Buenos Aires*.

Entre las obras de Bragato que más repercusión ha obtenido en los últimos años, su “tango de concierto” *Graciela y Buenos Aires* se encuentra registrado en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) en 1974. Fue publicado veinte años más tarde por la editorial alemana Tonos en la versión para violonchelo solista y piano, además –como en el caso de *Milontan*- cuenta con una versión para orquesta de cuerdas y el mismo instrumento como solista.

Si consideramos el escaso repertorio para violonchelo solista inspirado en el género rioplatense, inmediatamente debemos remitirnos a *Le grand tango* de Ástor Piazzolla, composición que escribió en el año 1981. Esta obra fue dedicada al célebre violonchelista Mstislav Rostropovich y actualmente se ha convertido en obra de referencia para muchos intérpretes de este instrumento.

Al comparar esta obra de Piazzolla con *Graciela y Buenos Aires* de Bragato, más allá de su similar duración -considerablemente mayor que los tres minutos de un tango tradicional-, encontramos importantes diferencias estilísticas. *Le grand tango* puede

asociarse en su estética compositiva a Prokofiev o a Bartok, donde el sonido del violonchelo se amalgama al del piano para crear una franja sonora constante de fuerte intensidad rítmica y percusiva. En cambio, en *Graciela y Buenos Aires* –al igual que en *Milontan*– el discurso que prefiere Bragato es sobre todo romántico, para exponer así todo el caudal cantable de este instrumento con amplias melodías acompañadas ya sea por el piano o la orquesta como sostén armónico y rítmico de la obra.

En *Graciela y Buenos Aires*, la primera sección introductoria del piano, que luego repite el violonchelo, expone buena parte del material con el que Bragato desarrolla y amplía la forma. Destacan las cambiantes fluctuaciones de tempo, con sugerencias metronómicas a partir de una primera indicación de *Tango Lento*, a la que recurre el compositor en el transcurso de la obra para delimitar la entrada de secciones importantes.

El primer compás *ad libitum* en el registro grave del piano lo forma una escala ascendente, duplicada a distancia de dos octavas, que introduce el primer tema. Esta escala incluye las notas de la tríada de tónica, *mi menor*, con dos apoyaturas cromáticas en el tercer y quinto grado, lo que imprime inmediatamente las características melódicas que prevalecerán en buena parte de la obra. Esto es, la utilización de segundas mayores y menores en muy diferentes maneras (Ej.38).

The image shows a musical score for piano, titled 'Graciela y Buenos Aires'. It is divided into three distinct tempo sections. The first section is 'Tango Lento (♩ = 68) ad. lib.', featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, marked with dynamics 'pp' and 'mf'. The second section is 'a tempo (♩ = 88)', showing a more rhythmic accompaniment. The third section is 'Più mosso (♩ = 116)', which includes dynamics 'dim.' and 'rall.'. The score is written for piano and includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Ej.38. *Graciela y Buenos Aires*. Exposición del primer tema.

Transcurrido este primer compás, el empleo de síncopas y acentuaciones en contratiempo define el papel que tiene el piano a lo largo de toda la obra, encargado de desarrollar las secuencias armónicas y de reforzar el ritmo esencial del tango, rol que por tradición se le adjudicó siempre en las agrupaciones típicas.

Finalizada esta sección inicial a cargo del piano – primeros 23 compases-, el violonchelo la repite de forma variada, poniendo en evidencia el interés de Bragato por mantener en todo momento el sentido cantábil y la línea melódica sobresaliente en su instrumento (Ej.39).

The image displays two systems of musical notation for a piano and cello. The first system, starting at measure 23, features a piano part with a treble clef and a cello part with a bass clef. The piano part includes a 'Solo' marking and a dynamic of 'mp'. The cello part has dynamics of 'p' and 'f'. Tempo markings are indicated as (♩ = 68), (♩ = 92), and (♩ = 116). The second system, starting at measure 28, continues the piano and cello parts. The piano part includes a 'rall.' marking and a dynamic of 'p'. The cello part has dynamics of 'p' and 'mf'. Tempo markings are indicated as (♩ = 68) and (♩ = 92). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ej.39. *Graciela y Buenos Aires*. Repetición variada del violonchelo.

Una pequeña transición –compases 53 y 54- conduce esta primera sección al tema lírico del violonchelo conformado de una frase “clásica” de ocho compases, que luego será repetida con una mayor ornamentación melódica. Otra vez la indicación de *Tango Lento* recuerda el carácter lírico de este tango ampliado, en estas dos secciones analizadas, con el recurso de la variación (Ej.40).

Ej.41. *Graciela y Buenos Aires*. Variación melódica del segundo tema.

A continuación una cadencia del violonchelo, inspirada en el lucimiento del solista de los conciertos clásico-románticos decimonónicos, determina la supremacía de este instrumento en la obra (Ej.42). Compuesta con el material de los compases iniciales, se desarrolla sobre una base de arpeggios y apoyaturas cromáticas acentuadas que buscan explorar el registro completo del violonchelo, enlazando el *Tango Lento* anterior con el único *Allegro*, que constituye el punto climático de toda la composición.

72 **Allegro** (♩ = 126)
f

73 **Allegro** (♩ = 126)
mf

Ej.42. *Graciela y Buenos Aires*. Cadencia solista y punto climático.

En este *Allegro* se pone a prueba la agilidad del violonchelo en la elaboración de un motivo ya expuesto por el piano en el *Piú mosso* de la primera sección en los compases 10 y 11. Este motivo, de comienzo acéfalo, se utiliza como antecedente y/o complemento del siguiente, que es tético, sincopado y con un marcado acento en el cuarto tiempo del compás.

Ambos se repiten también variados, retomándolos el piano para conducir la obra nuevamente al tema cantábil del violonchelo, ahora en otra tonalidad, *sol menor*, y nuevamente con la indicación de *Tango Lento* (Ej.43).

97 **ad lib.** **Tango Lento** (♩ = 80)

Tango Lento (♩ = 80)

Ej.43. *Graciela y Buenos Aires*. Vuelta a la indicación de Tango Lento.

En esta sección conclusiva, el violonchelo retoma el segundo tema inicial cantábile, que el piano se encarga de finalizar de manera casi inadvertida. Con un *sotto voce* que no impide escuchar la extinción de la larga nota del violonchelo, de casi cuatro compases de duración. El armónico en la segunda cuerda del violonchelo y el último acorde del piano, dan el aliento final para concluir toda la obra en pianísimo y con indicación “muy Lento” (Ej.44).

Ej.44. *Graciela y Buenos Aires*. Conclusión de la obra.

3.3. La interpretación y recepción del tango de concierto

La repercusión que la obra de Piazzolla logró, especialmente hacia el final de su vida, y más aún después de su muerte, permite valorar y reconsiderar las palabras de Bragato respecto a la necesidad de transcribir la música del bandoneonista para las agrupaciones tradicionales cultas por excelencia. El arduo trabajo que significó esta tarea permitió que intérpretes de música culta de todo el mundo accedieran con mayor facilidad a un repertorio que permite mostrar a la vez virtuosismo técnico y caudal expresivo, dos valores románticos de la interpretación tan requeridos por un público receptor muchas veces poco afecto a las corrientes musicales vanguardistas cultas del siglo XX. Si bien Piazzolla prescindió alguna que otra vez del bandoneón en su prolífica producción, y que obras tales como *Le grand tango* ocupen ya un lugar destacado en el repertorio de grandes chelistas y dúos de cámara, otras tan difundidas como sus *Cuatro estaciones porteñas* no habrían llegado tan fácilmente a importantes salas de concierto si no fuera por las transcripciones de José Bragato.

3.3.1. La Camerata Bariloche

Una muestra de la importancia que tuvieron las transcripciones de obras de Piazzolla hechas por José Bragato la encontramos, solo dentro del ámbito rioplatense, en la reconocida carrera de una de las formaciones más tradicionales y emblemáticas de Argentina, la Camerata Bariloche, que cuenta con un amplia trayectoria desde el año 1967 con más de dos mil conciertos en treinta países de América, Europa y Oriente, y una discografía que supera ya los treinta registros sonoros. En la página web de la agrupación se aprecia sus preferencias en la elección del repertorio. En sus inicios la Camerata difundía casi exclusivamente obras de compositores barrocos. Esto va ampliándose con el correr de los años, abarcando música argentina de diversos autores cultos y populares –Gerardo Gandini o Eduardo Falú, entre ellos- y los nombres de Piazzolla y Bragato están contemplados en varias oportunidades. Uno de sus enlaces – *links*-, incluidos como parte de su historia, llama la atención al respecto. Se titula “Compromiso con la música popular argentina”, y dice:

Una de las características de la Camerata es la inclusión en su repertorio de obras selectas de folclore argentino y de tango, lo que le ha dado a la orquesta un sello distintivo en el panorama de la música mundial.

Eduardo Falú, Astor Piazzolla, Oscar Cardozo Ocampo, Astor Piazzolla [sic], Jaime Torres, José Bragato, Mercedes Sosa y Susana Rinaldi entre otros, fueron autores o intérpretes solistas en muchas presentaciones de la orquesta.

La *Suite Argentina* para guitarra, trompa, clave y cuerdas, de Eduardo Falú, orquestada por Oscar Cardozo Ocampo; *La noche y Tanguango* (dos piezas breves para viola y piano) y la *Suite Punta del Este*, para bandoneón y orquesta de cámara, de Astor Piazzolla; la recopilación realizada por Gerardo Gandini de las obras de Jaime Torres en la *Suite en Concierto*, fueron, entre otras, excelentes muestras de esta característica de la orquesta¹⁸⁰.

Más allá de la llamativa errata al citar en el mismo párrafo dos veces a Piazzolla, puede constatarse la necesidad que esta agrupación tiene de abrirse al ámbito de la música popular, tanto de raíz tradicional “indigenista” como al tango.

Volviendo a la discografía, iniciada en el año 1967, vemos como aparecen primero Bragato y Gandini, antes que Piazzolla, en un registro de 1974 junto a Marcello, Grieg y Hindemith. No fue hasta 1994 cuando esta agrupación tan fuertemente europeísta en su concepción, incluyó a Piazzolla en sus grabaciones, dos años después de su muerte y en un disco compacto titulado *¡Tango!*, grabado y editado en Estados Unidos de Norteamérica

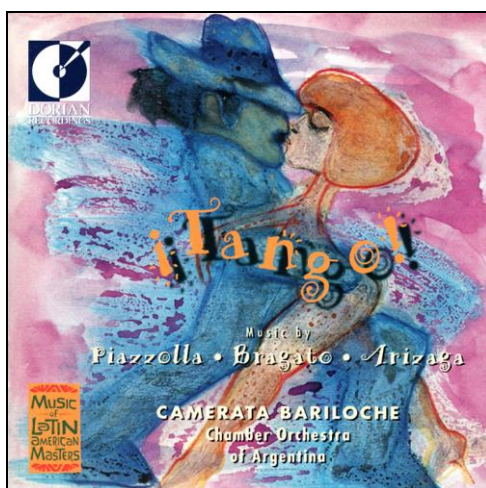


Fig. 42. Portada del CD *¡Tango!*

En su portada (Fig.42) puede apreciarse el tópico de la pareja danzando, como “gancho” publicitario para un repertorio que no es estrictamente danzable, más allá de haber dos suites entre las obras de Piazzolla –*Suite Punta del Este* para bandoneón y cuerdas, con Daniel Binelli como solista, dos tangos para cuerdas y otra suite para oboe y cuerdas-, y

¹⁸⁰ En www.cameratabariloche.org [Consultado el 12-10-2016].

de Bragato, su tango de concierto *Graciela y Buenos Aires* en la versión del autor para orquesta de cuerdas y chelo. El registro se completa con la *Passacaglia Op. 14* de Rodolfo Arizaga, músico argentino más conocido por sus trabajos historiográficos que por sus composiciones.

En 1996, una nueva versión de *Graciela y Buenos Aires* cierra el CD *Camerata Bariloche*, dedicado a compositores argentinos y españoles (Fig.43).



Fig. 43. Portada del CD *Camerata Bariloche*.

Y de 1997, el CD *Death of an Angel* incluye, junto a Ginastera, Villa-Lobos y Blauth, arreglos de Bragato de dos de las obras más conocidas de Piazzolla: *Fuga y misterio* y la que da nombre al registro, *Muerte del ángel* (Fig.44).



Fig.44. Portada del CD *Death of the Angel*.

Finalmente, en 2010 esta reconocida agrupación dedicó un registro completo a la obra de Piazzolla, donde la mayoría de los arreglos son transcripciones de Bragato para orquesta de cuerdas e instrumentos solistas.

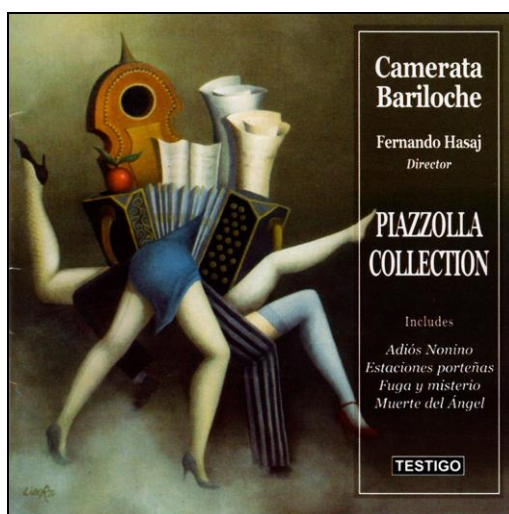


Fig.45. Portada del CD *Camerata Bariloche. Piazzolla Collection*.

Una vez más su calidad y virtuosismo quedan expuestos en este espléndido registro titulado *Camerata Bariloche. Piazzolla Collection* (Fig.45), con obras tan conocidas del bandoneonista como *Adiós Nonino*, *Oblivion*, *La muerte del ángel* o sus *Estaciones porteñas*, además de otras menos frecuentadas como *Decarísimo*, *Escualo* o *Calambre*, todas -exceptuando dos- arregladas por Bragato. La nota crítica de Pablo Kohan, titulada “Piazzolla y su última reunión cumbre” resume la importancia de este encuentro:

No es sencillo ubicar a Piazzolla dentro de alguna taxonomía musical. A nadie escapa que, a quince años de su fallecimiento, en su doble rol de intérprete y compositor, es el músico de tango más célebre del planeta. Pero, al mismo tiempo, [...] es también el músico argentino cuya obra académica es la más ejecutada y grabada en todo el mundo, ya sea por intérpretes individuales, por grupos de cámara o por organismos sinfónicos. En las últimas décadas, desde la interpretación musical, las fronteras tan tajantes entre la música popular y la música clásica fueron franqueadas con gran asiduidad. Pero Piazzolla, además, logró asentarse como compositor a ambos lados de la línea divisoria. [...]

De modo similar, la Camerata Bariloche, que acaba de festejar su cuadragésimo aniversario, tampoco puede ser considerada exclusivamente como una orquesta de cámara de música clásica ya que tal definición peca de ciertas carencias. Más allá de sus veinticinco giras internacionales, la agrupación ha recorrido íntegramente el territorio argentino ofreciendo su arte, incluso, en los lugares más recónditos e insospechados. Hasta tal punto que, sin temor al error, la agrupación se ha transformado en uno de los más

importantes emblemas culturales argentinos. Por lo tanto, este compacto de la Camerata dedicado íntegramente a Piazzolla, se revela como totalmente natural. De alguna manera, ésta es otra de aquellas reuniones cumbre a las que era tan afecto Astor, cuando se encontraba con músicos de otras áreas para avanzar hacia trabajos artísticos admirables¹⁸¹.

Las palabras de Kohan resumen las necesidades de cambio que el ambiente musical rioplatense en particular, y occidental, en general, han experimentado a raíz de las transformaciones socioculturales y políticas acontecidas en las últimas décadas. Cambios dados especialmente en el terreno de la recepción cultural, y que han condicionado y marcado el camino a seguir por muchos músicos y agrupaciones, y de lo cual tampoco han sido ajenas las instituciones.

3.3.2. Desde Uruguay, otra Camerata para la vanguardia

Otra importante agrupación “clásica” con más de treinta años de actividad, y que ha ejercido un papel importante en la difusión de la música latinoamericana y del tango, se encuentra al otro lado del Río de La Plata: esta es la Camerata Punta del Este, formación uruguaya de cámara que se autodefine así:

Es un grupo inquieto con un repertorio que va desde lo clásico a lo popular. Interpreta acabadamente toda la literatura clásica, pero la música popular es parte importante de su repertorio. Ha captado los géneros populares de la Argentina y el Uruguay, especialmente el tango, la milonga y el candombe, y los ha transportado del salón de baile a la sala de conciertos¹⁸².

Aunque en principio puedan encontrarse ciertas similitudes con la Camerata Bariloche, especialmente en cuanto a las características de sus repertorios actuales, esta formación uruguaya ha tenido una trayectoria muy diferente. Fundada dos años después que aquella, en 1969, inició su largo recorrido bajo la guía de Manuel Guardia. Este músico está asociado por Ferrer a las vanguardias populares rioplatenses, como ha sido señalado en el capítulo anterior.

Con Guardia, la agrupación se llamó inicialmente Camerata de Tango, y grabó sus cuatro primeros registros: el ya citado *Chau Che* –del mismo año de su creación–, y hasta el año 1975, tres registros más: *Camerata Café Concert. Volumen 1, Tangueses y Camerata Café Concert. Volumen 2* (Fig.46).

¹⁸¹ Nota crítica para el CD *Camerana Bariloche. Piazzolla Collection*. Sello Testigo. TT10144.

¹⁸² Nota crítica para el CD *Por la vuelta. New tango, Milonga and Candombe*. Sello Testigo. TT10117. Buenos Aires, 1999.



Fig.46. Portadas de los LPs. de Camerata Punta del Este.

En todos ellos, y a diferencia de la agrupación argentina, el concepto vanguardista de Guardia se impone desde un primer momento, y se mantendrá como sello de identidad

hasta el presente. Su apuesta fue la fusión: una agrupación que se autodenomina Camerata, con una fuerte preeminencia de las cuerdas pero que interpreta un repertorio con obras y ritmos populares americanos. El tango, el candombe, la bossa nova o el jazz están reinterpretados, no solo con las sonoridades, en principio, “europeas” propias de una agrupación como esta, sino que a ellas se les ha sumado instrumentos modernos para abordar también obras barrocas.

Como ejemplo, *Camerata Café Concert, vol. 2* reúne todos los ingredientes citados. Y así sucede en *Sonata en La menor*, donde a su último movimiento se le suma el ritmo de una batería. La percusión también está presente con sus tamboriles en los ritmos del candombe propuestos por Rubén Rada para su composición *Chinga Chiringa*, y hasta una parodia de *Happy birthday* reinterpretado a partir del estilo compositivo de Mozart, Beethoven y Chopin. Nada escapa a la experimentación de estos intérpretes, con una formación musical de excelencia y libres de cualquier prejuicio frente al hecho musical.

El final de esta primera etapa de la Camerata Punta del Este se vio signada por la irrupción de la dictadura militar que Uruguay sufrió entre 1973 y 1984, momento en que sus integrantes se vieron forzados a emigrar. Milton Fornaro lo explica así:

Luego vino la noche, la furia contenida se lanzó contra los utópicos, los soñadores fueron perseguidos y prohibidos. La esperanza fue abolida por decreto. El silencio dejó de ser un compás de espera para transformarse en un llanto callado. La persecución, la cárcel y la muerte o el destierro, se instalaron para anunciar el triunfo del orden.

Como miles de sus compatriotas, los músicos de la Camerata debieron exiliarse. Y allá afuera, en México, la Camerata Punta del Este siguió sonando y triunfando, con esa música sin dobleces, vanguardista en su propuesta y a la vez auténtica, solidaria con quienes aquí, en este pequeño país, nos habíamos quedado¹⁸³.

Al exilio pertenecen los siguientes registros: *Gris Tango* -título dado a partir de la composición de Luis Pasquet-, *Camerata Café Concert. Volumen doble*, *Camerata en vivo* y *Camerateando*, los tres últimos editados por el sello Foton en México entre finales de la década del 70 y los 80. Estas nuevas grabaciones van incluyendo paulatinamente temas nuevos, cambia la dirección y los arreglos, ya sin la presencia de Guardia, y aparece Piazzolla con dos de sus tangos más populares *Adiós Nonino* y *Balada para un loco*, y una obra compuesta especialmente por la agrupación titulada *Piazzoleses ambientadas*.

¹⁸³ Fornaro, Milton: Nota crítica para el CD *Por la vuelta. New Tango, Milonga and Candombe*. Sello Testigo. TT10117. Buenos Aires, 1999.

En esta composición, aparece la técnica del *collage*, ya aplicada por Guardia en el primer registro de la agrupación. Los cortes abruptos de tempo y cambios de ritmos, todos inspirados en la música del bandoneonista muestran la importancia que por esos años ya tenía su figura.

Una tercera etapa de la Camerata Punta del Este corresponde a la vuelta del exilio, cuando solo quedaba el violista Moises Lasca como integrante fundador. El lado más atrevido y experimental, que Guardia imprimía a las interpretaciones por medio de la fusión, desaparece, dando paso a cuidados y equilibrados arreglos más allá de la diversidad de autores y géneros.

Por la vuelta es su último registro, grabado en Buenos Aires en 1999 por el sello Testigo. Sello que también grabó a la Camerata Bariloche.



Fig.47. Portada del CD *Camerata Punta del Este. Por la vuelta*.

Como la portada lo indica (Fig.47), el Nuevo Tango, aparte de los ritmos de milonga y candombe, logra la mayor presencia. Y no tanto por las obras elegidas, algunas muy populares, sino por los arreglos que de ellas hicieron Ricardo Nolé (*Por la vuelta*, *Naranja en flor*, *Los mareados* y *La cumparsita*), Sergio Fernández (*La puñalada*), Miguel Pose (*Tecleando*, y su tango *Rufino*) y Vinicio Ascone (*La isla de la Gardenia azul*, con un ritmo de habanera que se convierte luego en candombe, y el arreglo de *Río Sena*, de Piazzolla). Una vez más Luis Pasquet está presente con su composición *Gris trasnochado* y Rubén Rada con *Candombe para Gardel*.

3.3.3. Piazzolla en el Teatro Colón

Otro de los aspectos a considerar en cuanto a la recepción de los compositores de esta vanguardia, es la importancia que adquirió la música de Piazzolla como uno de los símbolos nacionales de identidad en los años posteriores a la llegada de la democracia. La apertura institucional que experimentó Argentina en los años 80, se tradujo en una revalorización de las expresiones culturales nacionales, y en la definitiva apertura institucional del Teatro Colón al tango.

La investigación que llevó a cabo Juan Manuel Peña, reflejada en su libro *El tango en el Teatro Colón*¹⁸⁴, muestra paso a paso como este género rioplatense fue ganando terreno en las programaciones anuales del teatro lírico más importante de Argentina, cambiando su funcionalidad según las necesidades de cada época, adaptándose a los cambios de políticas y de gobiernos, y llegando a ser Piazzolla, en la década de los 80, el punto de equiparación y mimetismo del tango con la tradición musical académica de este espacio reservado hasta entonces casi exclusivamente a tal fin.

Peña es categórico afirmando inmediatamente al comenzar el libro, que “En los últimos años es cada vez más frecuente la presencia de la música popular en el primer coliseo argentino”, y relata en los capítulos siguientes cómo el género rioplatense se asoció de diferentes maneras a este teatro a lo largo de su historia, desde su emplazamiento provisional en un edificio anterior, allá por el año 1825 hasta 2006, fecha de publicación del citado libro.

No fue hasta 1972 cuando fueron programados dos importantes conciertos, “uno de tango y otro de folklore”, dedicados a la música popular, luego de dieciocho años de silencio “desde la última actuación de una orquesta o conjunto o cantores y cantantes de tango en el Colón”. Organizados por SADAIC -en ese momento presidida por Ariel Ramírez-, y presentados como “Conciertos de música ciudadana”, estas dos funciones calificadas por Peña como funciones míticas, tuvieron a Piazzolla y su Conjunto 9 como protagonistas junto a otras glorias del tango, entre los que destacaron las orquestas de Aníbal Troilo y Horacio Salgan. A partir de entonces, la presencia de Piazzolla será una constante, y no porque sea él quién pise su escenario sino porque sus obras comienzan a programarse una y otra vez en cada concierto que se dedique o se inspire en el género rioplatense.

¹⁸⁴ Peña, Juan Manuel: *El tango en el Teatro Colón*. Ed. Marcelo Héctor Oliveri. Buenos Aires, 2006.

La década del 80 inauguró una nueva etapa de apertura del teatro a la música popular presentando regularmente y mes a mes a la Orquesta del Tango de Buenos Aires, institución municipal dirigida por Raúl Garelo y Carlos García, a la que se sumaron otros directores y artistas invitados como los pianistas Osvaldo Berlingieri y Atilio Stampone. La regularidad de sus actuaciones continuó en aumento de manera exponencial al año siguiente:

...la Orquesta actuó en funciones de los meses de mayo, junio, julio, agosto, septiembre, octubre y noviembre, a razón de 3 a 4 funciones mensuales. En el mes de julio en una serie de varios recitales, se presentó la cantante Susana Rinaldi (Peña, 2006:93).

Una actividad frenética impensable para un teatro que siempre se vanaglorió de tener las mejores puestas y elencos de ópera del mundo, y por donde pasaron los más prestigiosos directores y organismos sinfónicos. Todo esto demuestra el cambio que socialmente se estaba operando en el país, en pos de superar el fantasma de una dictadura que se cobró más de treinta mil vidas y muchos exiliados. Recuperado su estado democrático en 1983, Argentina necesitó de todas aquellas manifestaciones culturales propias que le permitieran recobrar y consolidar su identidad como nación, y donde el tango jugó, junto a otras disciplinas artísticas, un papel decisivo.

En coincidencia con este año de apertura democrática, la segunda presentación de Piazzolla en el Colón superó en expectativas a la anterior. En esa oportunidad, el bandoneonista reconstruye su Conjunto 9 a partir de su Nuevo Quinteto, ya conformado por Fernando Suárez Paz (violín), Pablo Ziegler (piano), Oscar López Ruiz (guitarra eléctrica) y él en el bandoneón, a los que suma a Hugo Baralis (violín), Delmar Quarleri (viola), José Bragato (chelo) y Enrique Roizner (batería). Para este concierto, la agrupación de Piazzolla ya no compartirá cartel con otras orquestas de tango, sino que el Noneto se presentó junto a la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires dirigida por Pedro Ignacio Calderón, su director titular. Todas las obras interpretadas fueron de Piazzolla, y junto a sus “tangos de cámara” *Adiós Nonino*, *Verano porteño* o *Fuga y Misterio* –a cargo del Noneto -; la segunda parte se dedicó a dos de sus obras clásicas o académicas, sus “tangos sinfónicos” *Concierto de Nácar para nueve tanguistas y orquesta* y el *Concierto para bandoneón, piano, cuerdas y percusión*.

A este acontecimiento musical Peña dedica varias páginas de su libro, incluyendo fragmentos de críticas periodísticas, fiel reflejo de la trascendencia que para la música, y para Piazzolla, tuvo este concierto:

El Teatro Colón se abrió de forma íntegra para mi música. Por un momento me sentí como aquel Piazzolla que estaba estudiando con Ginastera y que los sábados por la tarde se iba con Roberto Di Filippo a escuchar los ensayos de la Filarmónica...Fue otra gran alegría de mi vida; me sentía reconocido en mi país, que es lo más importante de todo (Peña, 2006:98).

Esta década del 80 se completó con otras presentaciones en el teatro como las de Pugliese y Salgán, y la fuerte presencia de la danza clásica - que tenía por entonces al mundialmente reconocido bailarín argentino Julio Bocca como su mejor valuarte-, quien echará mano de estos músicos vanguardistas para sus creaciones más actuales. Además de Piazzolla –claro está-, Atilio Stampone fue elegido por los coreógrafos de la danza contemporánea. Tal vez alentados por la precursora coreógrafa chilena Ana Ítelman, Oscar Aráiz y en la década siguiente Ana María Stekelman y Julio López resignificarán desde la danza al género rioplatense, abriendo el coliseo argentino también a un baile sin fronteras entre lo académico y lo popular.

3.4. El tango sinfónico

El reconocimiento definitivo que Ástor Piazzolla logró en su país quedó plasmado en el concierto de 1983 en el Teatro Colón, acontecimiento que marcó una nueva etapa consagratoria, no solo para este músico que buscó desde el principio formar parte de ese selecto grupo de compositores eruditos, sino para el tango como expresión cultural viva, un género *cross over*, que ya se manifestaba de manera ubicua en muy diferentes ámbitos de recepción.

Varios factores lo hicieron posible: por un lado, las propuestas de estos músicos inconformistas de la vanguardia como emisores de la renovación del lenguaje, y por otro, el complejo entramado de acontecimientos que rigieron la recepción de una época marcada por la globalización y la necesidad de adecuar las instituciones y espacios culturales a las nuevas demandas de un público que pedía también otras músicas.

Pero la consagración de Piazzolla como compositor “clásico” no fue casual. Logrado ya su afianzamiento en Europa como uno de los mejores representantes de la emergente *world music*, se volcó en los últimos años de su vida a componer y ejecutar como solista del bandoneón obras más extensas y elaboradas:

Creo que el suceso más grande de la música argentina en el exterior lo obtuvo ese Quinteto.
[...] En estos diez años toqué mucho con el Quinteto, pero en materia de composición

apunté fundamentalmente hacia la música erudita, que es el nombre de moda. A mí me parece que decir clásica es lo más correcto, aunque se enojen un poco los vanguardistas. Stravinsky ya es un clásico, aunque sea casi un contemporáneo de todos nosotros.

Escribí el “Concierto para bandoneón y orquesta”, la “Suite del Este”, los “Tres tangos para bandoneón y orquesta”, el “Concierto para bandoneón, guitarra y orquesta, y las “Cinco sensaciones de tango”, que es lo que voy a tocar ahora en Europa con los cuartetos de Salzburgo y Mantova (Gorín, 2003: 146-147).

Aunque estas obras puedan ser las menos conocidas de Piazzolla, su composición contribuyó a cubrir una deuda de la música académica argentina con el tango, y a zanjar ciertas carencias arrastradas desde un ya anacrónico nacionalismo musical, del cual Ginastera había sido hasta entonces su máximo representante. “Mi música y la de mi primer maestro en la misma velada” -dirá orgullosamente Piazzolla respecto a un concierto que incluye obras de ambos-, y agrega “Lo único imposible será un abrazo, porque Alberto falleció en 1983, pero su recuerdo va a estar en el escenario” concluye el bandoneonista años más tarde en el relato de sus memorias (Gorín, 2003:147).

Lo cierto es que tanto Ginastera como la mayoría de sus antecesores -Aguirre, Williams o López Buchardo, por citar solo algunos de ellos- obviaron en muy buena medida referirse al tango como inspirador de sus obras nacionalistas, centrando casi toda su creación en una visión idealizada de la música tradicional del Altiplano o en las costumbres tradicionales gauchescas de las zonas rurales de La Pampa, e ignorando, o cuanto menos relegando a un segundo plano, lo que acontecía popularmente en la ciudad que habitaban. Otro tanto – y como ya se ha ido constatando- sucedió con el mundo del tango, cuyos cronistas y críticos no veían muchas veces la elaboración renovadora del género con buenos ojos, generándose dos mundos paralelos con muy pocos puntos de contacto: el de la música erudita por un lado, cuyos referentes siempre estaban en Europa y por el otro, el de la música popular, negada desde las instituciones y las clases acomodadas.

3.4.1. La ampliación de la forma: suites, conciertos y música dramática

Así como el tango de cámara fue concebido a partir de la búsqueda de un “refinamiento” tímbrico, que por tradición aportó la música culta centroeuropea, los compositores también atendieron a las posibilidades de desarrollo y ampliación de la forma.

Dentro de estas posibilidades que ofrecía la elaboración formal, la repetición variada fue -y es- el recurso más utilizado, una práctica que puede constatarse una y otra vez en muchos registros sonoros, con arreglos que las agrupaciones solicitaban a alguien especializado en este oficio, sea o no uno de sus integrantes. Si bien esta práctica proporcionó siempre una mayor duración a las obras, mantuvo al género dentro de los límites formales que lo definen como tal, buscando simplemente evitar la mera repetición.

Pero existieron otras maneras de ampliar la forma, ya sea a partir de la sumatoria de danzas para conformar obras más extensas, pensadas fundamentalmente como suites de ballet, o a partir de elaborar su planteo tonal a través de la forma sonata presente por ejemplo en los conciertos para solista y orquesta. Todos estos recursos, ya explorados por Piazzolla en parte de su prolífica producción han dado como resultado un conjunto de obras que ocupan hoy el repertorio de muchas agrupaciones sinfónicas. Su *Concierto de Nácar* para bandoneón y orquesta, por ejemplo, ha permitido la difusión de este instrumento en las salas de concierto de todo el mundo e incentivado las carreras de sus intérpretes, músicos que se mueven constantemente entre los espacios populares y cultos de la interpretación.

Entre los músicos ya estudiados dentro de esta vanguardia piazzolliana encontramos a Eduardo Rovira con su suite de ballet *Tango Buenos Aires Op.4*, y a Atilio Stampone con *Concertango*. La forma sonata está presente en obras de compositores e intérpretes reconocidos del tango, como es el caso de Daniel Binelli con *Homenaje al tango*, bandoneonista a quien recurrió Piazzolla en la última agrupación que formó al final de su vida. Este doble concierto para piano, bandoneón y orquesta, al igual que las *Montevideanas* de la compositora uruguaya Beatriz Lockhart –escritas ya en el nuevo siglo- son una clara muestra de las consecuencias que acarrió la irrupción de Piazzolla y la vanguardia tanto en el ámbito del tango como en la música académica latinoamericana.

Además de estas formas estrictamente instrumentales, se han compuesto otras asociadas a la tradición europea de la música sacra, como el oratorio o la misa, y en el terreno profano la ópera. Al igual que, como ya hemos apreciado en la asociación de Horacio Ferrer con Piazzolla para la composición de *María de Buenos Aires* o el oratorio *El pueblo joven*, el poeta uruguayo ha participado junto a Horacio Salgán en la composición del *Oratorio Carlos Gardel*, y un intento menos logrado, es el proyecto de

Pansera junto a otros músicos para la creación de *Evita, tango popular ópera*, un conjunto de canciones poco afortunadas más cercanas al musical que al género dramático.

Retomando los compositores objeto de este estudio, puede constatar a partir de esta vanguardia, la existencia de una producción musical inspirada en las grandes formas de la música occidental de corte romántico. Las composiciones de Mariano Mores y Héctor María Artola aluden constantemente a rapsodias, poemas sinfónicos o simplemente sinfonías, mientras que compositores como Eduardo Rovira o Atilio Stampone asociaron el tango a su manifestación danzaria para crear suites de danzas. Otro ejemplo es el bandoneonista y compositor Daniel Binelli, que es en la actualidad el más claro continuador de la obra instrumental que Piazzolla dedicó a la producción sinfónica, apostando por el concierto con solista.

3.4.2. Mariano Mores y Héctor María Artola, la expresión romántica del tango sinfónico

Mariano Mores, compositor que supo ser el reflejo de una época, fue más que un renovador. Su música, muchas veces inclasificable, logró el favor de un público que siempre lo ha admirado. En la década del cuarenta siguió los pasos de Francisco Canaro en el pujante arte cinematográfico argentino, muy acorde con su desenfado en el papel de showman. Podría afirmarse viendo sus películas, que tanto en Canaro como en Mores, las necesidades musicales reflejadas en la ampliación de la orquesta responden, o están íntimamente relacionadas, con las necesidades histriónicas y de protagonismo como figuras del espectáculo. Y así como al primero podemos revivirlo a través del cine, en películas como *Con la música en el alma*, de Luis Bayón Herrera del año 1951, esto también sucede con Mores en otras que, aunque de mediocre factura, conectan con toda una época de esplendor de la producción cinematográfica argentina.

Como ya se ha visto en el capítulo II, dentro de la producción instrumental de Mariano Mores, aún sus tangos más tradicionales como *Tanguera* o la milonga *Taquito militar* se encuentran asociadas a un histrionismo y una grandilocuencia instrumental única que lo diferencian de cualquier otro músico, permitiéndole a la vez estar y no estar en el género. Y como si esto fuera poco, su exuberante fantasía se adentró en lo que podríamos llamar tango sinfónico romántico. Oscar Del Priore lo expresa así en las

aportaciones que hace en su biografía, en el capítulo “El músico. Un estilista admirable”:

Lo de Mores es melódico, claro, rítmico, muy emotivo. Así como lograba en su orquesta un brillo especial, también Mariano comenzó a escribir obras para orquesta con una extensión algo mayor que las habituales, basándose en elementos de la música de concierto, generalmente de la época romántica, fusionándola con el tango. El aire tanguero se une así a una reminiscencia de los conciertos para piano y orquesta románticos. Los títulos llevaban una aclaración de género que evidenciaban esa intención. Así fueron surgiendo *Sinfonía de mi Ciudad*, que el compositor definió como esbozo sinfónico. En 1957 grabó dos obras que pueden unirse a la saga: *Tango rapsodia*, definido como fantasía en tango, y una nueva versión de *Grisel*, aquí presentado como fantasía melódica. De 1960 es la grabación que completa esta serie tan inspirada: *Poema en tango* (Del Priore, 2005: 48).

Su *Poema en tango*, “esbozo sinfónico”¹⁸⁵ escrito en la década del cuarenta y grabado más tarde con su Gran Orquesta Lírica Popular, es una obra programática que no alcanza los seis minutos de duración, pero que estos bastan para que en ellos despliegue con el piano su gran virtuosismo juvenil en un intrincado diálogo con su orquesta, una agrupación que excede la típica formación tradicional. Esto y más puede apreciarse en sus papeles protagónicos para las películas *Corrientes...calle de ensueños*, *La doctora quiere tangos* (ambas de 1949) y *La voz de mi ciudad* (de 1953) a las cuales me he referido en páginas anteriores.

El otro compositor, innovador en el arte de la orquestación por sus búsquedas transgresoras y por jugar siempre con las fronteras del género es el uruguayo Héctor María Artola. Aunque no ha sido considerado por Ferrer en sus “Cien instrumentales”, es acertado incluirlo en este momento con su obra *Plegaria para un drama de tango*, del año 1963¹⁸⁶, una obra de dimensiones similares a la anterior y con el carácter programático de una gran fantasía para orquesta. En ella, al igual que en *Poema en tango* de Mores, se reconoce la fuerte influencia del poema sinfónico, género instrumental romántico por excelencia que supo canalizar las necesidades expresivas de compositores nacionalistas europeos como Liszt, Smetana o Glinka, y que caló

¹⁸⁵ El entrecomillado responde al subtítulo que lleva esta obra en el registro sonoro L.P. *Poema en tango. Mariano Mores y su Gran Orquesta Lírica Popular*. Volumen 6. Sello Odeón LDM 875.

¹⁸⁶ Juan Carlos Legido data la obra en este año, sin aclarar si es fecha de composición o de grabación, en su libro *La orilla oriental del tango. Historia del tango uruguayo*. Ediciones de La Plaza. Montevideo, 1994.

profundamente en la producción académica rioplatense durante la primera mitad del siglo XX¹⁸⁷.

3.4.3. Eduardo Rovira y las grandes formas

El otro compositor fundamental, que también ha sido muy descuidado por la historiografía musical es Eduardo Rovira. Su música es decididamente culta pero, al igual que Piazzolla, este músico se movió en los circuitos del tango, conformando verdaderas agrupaciones “de cámara” que lo tenían a él y a su bandoneón como protagonista. Fruto de este trabajo son una serie de registros sonoros editados entre 1950 y 1975, en su faceta como músico de la vanguardia. Su obra incluye, además, importantes composiciones sinfónicas que apenas se han estrenado y prácticamente no se conocen. Su biógrafa, Beatriz Cristina Senra plantea en su trabajo el perfil de este músico de la siguiente manera:

Es una biografía novelada, que responde a quienes consideran que Rovira es “un olvidado”. La palabra “olvido” fue movilizadora para mí. Me pareció injusta en su momento y realmente pensé que lo primero que había que reparar era precisamente ese olvido.

No se puede olvidar lo que no se conoce. Cuando llegué a ese pensamiento me di cuenta que nadie sabía a ciencia cierta quién era Eduardo Rovira. Lo conocen por sus grabaciones de los 60's, nada más...porque si bien hay algunas grabaciones caseras en mal estado de música clásica, su gran obra permanece inédita y permanece inédita porque sus partituras estuvieron ocultas durante muchísimos años. Algunas se perdieron como consecuencia de la humedad, muchas faltan porque muchos músicos tomaron los originales y no los devolvieron (Senra, 2015: 61-62).

Con un total de más de cien composiciones, es autor de varias obras para orquesta de cámara y sinfónica, generalmente concertantes, premiadas y ejecutadas en contadas ocasiones. Algunas referencias a ellas se encuentran incluidas a lo largo de esta biografía:

1966 -[...] Es precisamente ese año que Eduardo Rovira con la “Segunda Sinfonía Concertante” recibió el “Premio de Honor Bellas Artes” y fue estrenada bajo la dirección de Pedro Ignacio Calderón en el Teatro Colón.

¹⁸⁷El estudio de Veniard *La música nacional argentina. Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina*. así lo demuestra, citando una y otra vez al poema sinfónico como una de las formas más requeridas por los compositores adheridos a esta corriente. Veniard, Juan María: *La música nacional argentina. Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina*. Ed. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Buenos Aires, 1986.

1969 – 25 de mayo, en el Salón Dorado de la Municipalidad de La Plata, con la Orquesta de Cámara de la Municipalidad estrenó, bajo la dirección de Carlos Sanpedro, el “Concierto para 2 oboes”.

1969/1970 – “2da. Sinfonía y Tango Concertante” Finalista en el concurso Internacional de Música Sinfónica de Río de Janeiro.

1971 – Por “Sinfonía Nro. 5 – Concertante” - 1er. Premio Fondo Nacional de las Artes y Sub-Secretaria de Cultura de la Provincia de Buenos Aires.

1973 – 14 de diciembre – Municipalidad de San Martín. La orquesta Municipal de Cámara [...] participó de un concierto en el Salón Dorado, donde Eduardo Rovira ejecutó “Tangomanía” – Suite para Orquesta.

1974 – 22 de agosto – [...] la Orquesta Sinfónica de Bahía Blanca, lo convoca a un concierto dirigido por Alberto Guala y como solista invitado: Eduardo Rovira.[...] El programa fue: “Tangomanía” y el “Concierto para bandoneón y orquesta”

1979 – 11 de junio: [...] se realizó un Concierto Sinfónico auspiciado por la Secretaría de Cultura y Educación de la Dirección de Cultura en el Teatro 3 de Febrero, dirigido por Reinaldo Zemba. Rovira estrenó la “Sinfonía Nro.5, en Re Mayor “Concertante” (Senra, Op. cit.: 33, 51, 52, 55).

En el segundo capítulo de esta tesis me he referido a Rovira y al registro sonoro *Tango vanguardia* de 1963, pero un año antes el Círculo de Amigos del Buen Tango conjuntamente con el sello Microfón editan otro disco de características bastantes diferentes. Se trata de la *Suite de Ballet Tango Buenos Aires, op.4* (Fig.48):

...primer Suite con temas de folklore ciudadano, en una cuidadosa exaltación de la esencia, los tipos y las situaciones del inspirado libro de poemas “TANGO” de FERNANDO GUIBERT”¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Nota crítica de Eduardo Parulla para el CD *Tango Buenos Aires-Opus 4. Suite de Ballet. Eduardo Rovira y su agrupación tango moderno*. Reedición Sello Sony Music 8869 776097 2.



Fig. 48. Portada del CD *Tango Buenos Aires – Op.4. Suite de Ballet. Eduardo Rovira y su agrupación de tango moderno*, remasterización del LP homónimo del año 1962.

De evidente contenido programático, y enmarcada en el nacionalismo argentino de inspiración porteña, esta obra formó parte de un proyecto mayor que incluiría la danza, y que finalmente no llegó a concretarse:

A pesar de existir el proyecto de estreno para septiembre u octubre de 1962 en el Teatro San Martín bajo la dirección de Oscar Aráiz, talentosísimo bailarín vanguardista y coreógrafo de danza moderna (Rovira en persona le entregó su disco y le pidió a Aráiz que elaborara una coreografía para su suite, reconociendo de esta manera un par talentoso, el único capaz de ponerle movimiento a su obra), “Tango Buenos Aires” nunca subió a escena en versión completa, es decir como suite de Ballet por problemas presupuestarios de la época (Senra, 2015:19).

Esta grabación fue realizada por su Agrupación de Tango Moderno: Hugo Baralis (violín solista), Ernesto Citon y Héctor Ojeda (violines)-, Mario Lalli (viola), Enrique Lanoo (violonchelo), Fernando Romano (contrabajo), Leopoldo Soria (piano) y Rovira en el bandoneón, en total un octeto de cámara. Destaca este registro por el tratamiento de las cuerdas frotadas y por su concepción y sonoridad sinfónicas –más allá de no disponer de una orquesta completa- a lo que se suma su duración de casi una hora.

La sucesión de once cuadros, cada uno con un nombre que lo identifica, sugieren diferentes lugares porteños –*Las casas de las chinas, Conventillo, Ciudad Tango*-, y otros más abstractos –*Pasos en la noche, Músicos o Sonata Baja*- pero en todos ellos se reconoce una unidad de composición, en los que predominan el insistente ostinato

rítmico de las cuerdas en su conjunto, utilizado reiteradas veces por Piazzolla y antes propuesto por Ginastera en la suite del ballet *Estancia* de la década del 40.

3.4.4. *Concertango* de Atilio Stampone: tango y danza

Si la suite de ballet *Tango Buenos Aires, op. 4* de Rovira nunca llegó a ser coreografiada por Aráiz, no sucedió lo mismo con muchas de las composiciones de Atilio Stampone. Al igual que con la música de Piazzolla, los coreógrafos de la danza contemporánea rioplatense reconocieron en las obras de Stampone la manera más idónea de expresarse cuando quisieron referirse al tango.

Aunque hacer un estudio de las transformaciones que sufrió el género en su aspecto danzario escapa a las consideraciones de esta tesis –y en parte también al período investigado–, se hace necesario dedicar parte de ella a la importante influencia de la música de Piazzolla y de la vanguardia en los coreógrafos y bailarines de la danza clásica y contemporánea del Río de La Plata.

Desde los primeros intentos coreográficos de la precursora Ana Itelman en el año 1955 con su espectáculo *Ciudad nuestra, Buenos Aires*, los nombres de estos músicos de la vanguardia se han ido ligando cada vez más y con mayor frecuencia a las innovaciones del lenguaje artístico corporal. Las constantes referencias a estrenos de este tipo de obras consideradas por Juan Manuel Peña en su ya citado libro *El tango en el Teatro Colón* dan muestra de la importancia cada más creciente que tuvo esta música en las programaciones de sus coreografías a partir de los años 80. Compositores como Piazzolla, Stampone, Garelo o Mederos se encuentran ligados a las propuestas coreográficas de la danza moderna y a los ballets que pasaron por este teatro.

Otra temprana referencia a esta precursora coreógrafa chilena la encontramos en las palabras que Piazzolla incluye en la contraportada de su disco *El tango*, con obras de Borges:

La música para “El hombre de la esquina rosada” fue compuesta en el mes de marzo de 1960 en la ciudad de New York. La obra se engendró en una idea de la coreógrafa Ana Itelman, quién adaptó frases del mismo cuento de J. L. B. a esta partitura para recitante, coro y doce instrumentos¹⁸⁹.

¹⁸⁹ Palabras incluidas en la contraportada del LP *El tango*. Sello Polydor 20291. Buenos Aires, 1965.

Formada en la escuela de Marta Graham, Itelman buscó integrar el tango a sus coreografías de danza contemporánea, inaugurando al igual que Piazzolla con su música, un largo camino de reelaboración de la danza tradicional a partir de la ya establecida danza moderna.

Ya en 1981, Atilio Stampone trabajó junto a Oscar Aráiz en la coreografía del espectáculo *El Tango*, que cuatro años más tarde estrenará el Ballet de Ginebra en el Teatro Colón. A estos vínculos con la danza contemporánea se refiere el compositor y pianista de la siguiente manera:

Hice muchos viajes. Con Julio Bocca llegamos hasta China, Pekín. Hicimos todo Europa, que se yo...me he quedado como cuatro o cinco meses en el exterior. Con Aráiz hicimos un espectáculo en Ginebra, con una idea que después se hizo cuando subió y fue presidente Alfonsín. El Mozarteum argentino, cuando sube Alfonsín, trae a todo el ballet de la ópera de Ginebra, que eran cuarenta! Ninguno era argentino de los cuarenta. Hicimos el espectáculo que se llamó Tango. Se inauguró la temporada del teatro Colón con ese espectáculo, el primero de gran abono y el segundo para todo el público¹⁹⁰.

Este trabajo aunaba tanto composiciones tradicionales con otras del propio Stampone - todas arregladas y ejecutadas por él-, advirtiendo Peña que este trabajo se adelantó en cinco años a *Tango argentino*, que “recién comenzó en Broadway a partir de 1986” (Peña, 2006: 99).

A partir de allí se han ido sumando bailarines y coreógrafos de la danza clásica que apostaron por esta vía de inspiración. Entre los primeros, la apuesta de Julio Bocca por la música de Piazzolla fue contundente:

Siempre me gustó el tango de chico, y así fue, junto con el folclore, que empecé a bailar con mi madre. Por supuesto, la música de Piazzolla me llena mucho y siento que es como la sangre en mis venas. Su música es la sangre que hay dentro de mi cuerpo y me hace vivir (Freire, 2009: 24).

El bailarín, galardonado en 1985 con la Medalla de Oro del V Concurso Internacional de Danza de Moscú, se hallaba en plena carrera internacional cuando Piazzolla lograba el reconocimiento en su país, ya en los últimos años de su vida.

El encuentro de Bocca con la música de Piazzolla puede constatarse en varios de sus trabajos con diferentes coreógrafos: *Piazzolla en concierto* y *Concierto a Buenos Aires* (coreografía de Julio López, estrenada en 1987), a partir de la década del 90, con el

¹⁹⁰ Entrevista a Atilio Stampone para el programa radiofónico *Justina Tangos*, publicada el 29 -10 - 2011, en <https://www.youtube.com/watch?v=pcbLD-M55WY>

Ballet Argentino, su propia compañía; *Estaciones porteñas* (coreografía de Muricio Wainrot, estrenada en 1997), *La consagración del tango* y *Boccatango en el Maipo* (coreografía de Ana María Stekelman, estrenada en 1998 y 2001, respectivamente). También para las colaboraciones con el Ballet Argentino, Stekelman recurrió a Stampone y su obra *Concertango*, estrenada en 1997 en el Luna Park.

Concertango, grabada en más de una oportunidad por su autor, es una composición en tres movimientos: Allegro, Andante y Tocata. Como su título sugiere, se inspira en la forma del concierto clásico-romántico para solista y orquesta, en este caso de cuerdas, a la que se une el bandoneón, y donde su piano juega un papel protagónico como solista. Al igual que sucede con la suite de ballet de Rovira *Tango Buenos Aires Op.4*, el lenguaje musical que utiliza Stampone en su obra remite a las técnicas compositivas modernistas de principios del siglo XX, tanto por la insistencia rítmica de sus ostinatos, especialmente en los tempos rápidos, como por el lenguaje armónico, dejando para los tempos lentos – en este caso el Andante- las secciones más lírico-románticas.

Como bien anticipé al comienzo, el encuentro de estos músicos vanguardistas con los coreógrafos y bailarines de la danza contemporánea merecería un capítulo más extenso por la gran importancia de transformación que supuso esto también para el baile tradicional. Sin embargo, estas referencias permiten constatar hasta que punto han podido dialogar disciplinas artísticas, en principio, dispares, llegándose en la actualidad a claros ejemplos de integración. Ana María Stekelman ha compartido jurado con Juan Carlos Copes, considerado el mejor bailarín de tango tradicional de la historia, en los también cada vez más frecuentes festivales y mundiales del género que se llevan a cabo en Buenos Aires. La promoción de estos Festivales en 2013 da una clara muestra de la integración y aceptación de la danza contemporánea en el mundo del tango:

La cartelera de Danza aborda la exquisita tradición del *baile escénico del tango* -su evolución y fusión con otros lenguajes- y el valioso sustrato del *baile de salón*. La grilla de Milongas propone un protagonismo colectivo en las pistas, pobladas de expertos milongueros y nuevos aficionados al ritmo de orquestas en vivo y reconocidos DJ's. Las grandes homenajeadas de esta edición son María Nieves y Ana María Stekelman. En este marco, se presentará por primera vez en la historia del Festival la compañía Tangokinesis, creada y dirigida por Stekelman. La mítica María Nieves, por su parte, será la estrella de la *Gran Milonga de Apertura*, animada por Los Reyes del Tango¹⁹¹.

¹⁹¹ En www.tangovirtual.com.ar [Consultado el 9-1-2017].

María Nieves, la legendaria compañera de baile de Copes, convertidos actualmente en mitos vivientes de la expresión más tradicional del género, comparte protagonismo con Stekelman y su compañía Tangokinesis, mientras que la “grilla de Milongas” aúnan milongueros, orquestas en vivo y pinchadiscos.

Por su parte, el reglamento que rige estos festivales para sus concursos de danza ofrece dos categorías de baile bien diferenciadas pero a la vez equiparadas:

1. TANGO DE PISTA:

La pareja, una vez conformada, no podrá separarse mientras dure la música. Para que la posición sea considerada correcta, el cuerpo de uno de los integrantes de la pareja debe estar contenido, todo el tiempo, por el abrazo del otro, entendiéndose que –en determinadas figuras– esto puede ser elástico. Todos los movimientos deberán ser realizados dentro del espacio que permita el abrazo entre los que conforman la pareja.

El Jurado tomará en cuenta la musicalidad, la conexión entre la pareja y la elegancia en el andar como puntos fundamentales para la calificación. Dentro de estos parámetros de observación, se podrán realizar todas las figuras que son de uso popular del tango "social", incluyéndose barridas, sacadas al piso, enrosques, etc. Quedan completamente excluidos los saltos, las figuras que pierdan el contacto del piso con los dos pies y otra posibilidad coreográfica propia del Tango Escenario. [...] La vestimenta no será considerada parámetro de evaluación.

2. TANGO ESCENARIO

Se podrá bailar de acuerdo a la visión particular que cada intérprete tiene de la danza del Tango argentino, entendiéndose por esto que estará permitido utilizar movimientos, figuras y aplicaciones que no refieran directamente al Tango tradicional, pero deben estar presentes en la coreografía las figuras clásicas del tango: los ochos, los giros, las caminatas largas, los voleos, los ganchos y el “abrazo milonguero”. Podrá romperse el abrazo y utilizar técnicas que sean aporte de otras disciplinas de danza, siempre y cuando tengan razón de ser y se realicen en beneficio de la presentación del intérprete. Los trucos aéreos y demás movimientos propios de otras danzas no deben ser excesivos, entendiéndose por esto que no deben superar la tercera parte de la interpretación. La pareja debe tener secuencias de desplazamiento al piso por todo el espacio escénico. La vestimenta podrá ser considerada parámetro de evaluación¹⁹².

Estas categorías, y los detalles que rigen sus límites y posibilidades de hacer, dan una clara pauta del lugar que ha alcanzado ya en este siglo el desarrollo y complementariedad del género rioplatense en relación con la danza clásica

¹⁹² Reglamento del Mundial de Baile 2013 publicado en la página oficial del Festival: www.festivales.buenosaires.gob.ar [Consultado el 2-10-15].

contemporánea y su convivencia con el tango de salón, conceptos que podrían ser perfectamente aplicables a los principios que rigen su composición musical dentro y fuera del género.

3.4.5. Daniel Binelli, un nuevo bandoneón para el tango sinfónico

Otros de los músicos cuya carrera está estrechamente ligada a la figura de Piazzolla, es DANIEL BINELLI. Este bandoneonista y compositor integró su última y fugaz agrupación formada en el año 1989, el Sexteto Nuevo Tango, contribuyendo a partir de entonces –y desde su faceta de instrumentista y compositor- a la difusión tanto del repertorio erudito de Piazzolla, como a la continuidad de este “tango sinfónico” a través de sus propias composiciones.

Su formación como compositor la ha llevado a cabo paralelamente a su desenvolvimiento en diferentes agrupaciones de tango, habiendo sido de suma importancia su integración a la orquesta de Osvaldo Pugliese con tan solo veintitrés años de edad, experiencia temprana y que se prolongó por más de una década:

Aprendí muchísimo, aprendí la humildad del trabajo primero que nada. Y eso se realiza a diario. [...] hice los arreglos de *A Evaristo Carriego*, compartido con Arturo Penón y otros músicos que estaban ahí, hice *Taconeando*, hice *Que noche* y muchas más...y grabadas están todas esas obras. Eso fue un trabajo mancomunado con el Maestro y con los músicos de ese momento, que éramos un cuarteto de bandoneones muy activos. Estaba Mederos, Juan José Mosallini, y estaba Arturo Penón y yo. Estuvimos siete u ocho años trabajando intensamente y grabando discos además de tocar. Eso es algo que yo lo atesoro.

A partir de ahí nació la posibilidad mía de empezar a escribir música de más duración. En vez de obras de tres minutos, empecé a hacer obras de 10, 15 o 20. Para eso hubo que estudiar. Estudiar desarrollo, composición, armonía, instrumentación...práctica de trabajo, pero todo fue junto, todo fue trabajo y ganarse la vida con la música, y pagar maestros particulares. Largos períodos de trabajo y de estudio¹⁹³.

Ese grupo de bandoneones “muy activos” de la tradicional agrupación de Pugliese, incursionó –como ya se pudo constatar en relación a Rodolfo Mederos- en agrupaciones de rock progresivo que buscaban fusionar sus sonidos con los del tango, y específicamente con los del bandoneón, en plena época de la vanguardia del tango.

¹⁹³ Entrevista al compositor realizada por Miguel García Urbani para el programa radiofónico *La Esquina de Nihuil*. En <https://www.youtube.com/watch?v=VM97cQ-d4mg> [Consultado el 11-1-2017].

Pero más allá de estas esporádicas y experimentales colaboraciones, el espíritu inconformista y de trabajo de este músico irá por otros caminos. Hablando de sus gustos e influencias, expresa en otra entrevista:

...me gusta mucho investigar la música de los compositores del siglo pasado y del XIX, me gusta la música contemporánea también, el jazz. El jazz para mí fue siempre una música que me gusta mucho pero fue siempre por arriba, por alrededor, nunca fue interno, quizás porque tengo muy arraigado el tango. Lo tengo tan arraigado que no me permite desarrollar internamente el jazz como me hubiera gustado. Tengo este mismo problema con el idioma. El idioma inglés para mí es tan difícil como aprender a tocar bien jazz. Lo que pasa es que de pronto puedo llegar a adaptarme, hacer una melodía o tocar con un grupo que toca vientos. Eso es una cosa, pero estar en el tema es otra historia, es otro lenguaje¹⁹⁴.

Ajeno en principio a ese jazz que se le resiste, un corpus de obras relativamente extenso se cuenta en el listado que publica Binelli en su página web, escrita paradójicamente en inglés, y claramente dirigida a un mercado que no es el rioplatense. Su doble residencia, entre New York y Buenos Aires, la comparte con su compañera de profesión y de vida, la pianista uruguaya Polly Ferman, con quién lleva más de una década presentándose en dúo y como solistas de diferentes agrupaciones sinfónicas:

Soy una gran admiradora y promotora de Daniel Binelli como compositor. El crecimiento de Daniel como compositor es enorme. Él hizo un camino a la inversa, él fue del compositor de tango a compositor de la música contemporánea clásica que se toca hoy en salas de conciertos. Así que es interesante nuestra unión, y quizás los aportes que cada uno ha podido hacer en la vida del otro como músico...¹⁹⁵.

Ese recorrido de Binelli como compositor, hecho “a la inversa” desde el dominio de las prácticas musicales populares, y la posterior formación, muchas veces fuera de las instituciones y con profesores “particulares”, fue una constante en muchos de los músicos, sean compositores o intérpretes, de esta vanguardia del tango. El análisis que hace Ferman -pianista de formación y carrera clásicas- es muy acertado y corrobora una de las razones de este trabajo: si hay una diferencia sustancial en el desarrollo del nacionalismo musical en los compositores cultos rioplatenses con estos, en principio, de raíz popular, es precisamente la capacidad de estos últimos de vivir la música del pueblo “in situ”, proveyéndola luego, y poco a poco, de elementos nuevos para reelaborar su forma.

¹⁹⁴ Entrevista por Gabriel Soria a Polly Ferman y Daniel Binelli para el programa radiofónico *FM2x4*. En <https://www.youtube.com/watch?v=WOIvpVmsE3w> [Consultado el 11-1-2017].

¹⁹⁵ *Idem*.

Volviendo al listado que publica Binelli de sus composiciones, el músico lo divide en dos secciones: la primera, aunque sin especificación, reúne veintitrés obras. Entre ellas destacan tangos y candombes, algunos valeses y canciones con diversos títulos que pueden encuadrarse dentro del género popular. La segunda sección de este listado, con el título de “Música para orquesta de cámara y sinfónica” -Symphonic and chamber music- incluye un conjunto de veinte obras concertantes, donde los instrumentos solistas son, sobre todo el bandoneón, el piano y la guitarra, y otros menos frecuentados como el violonchelo, el violín y el arpa:

Symphonic and chamber music

1. TRES MOVIMIENTOS CONCERTANTES FOR BANDONEÓN soloist & orchestra.
2. CONCERTO N°1 for piano & orchestra.
3. HOMAGE TO TANGO, doublé concerto for piano, bandoneón & orchestra.
4. CONCERTO for guitar and strings or symphony.
5. CONCERTO for 2 guitars and strings.
6. HARP CONCERTO.
7. VIOLIN CONCERTO.
8. CONTRABANDO for bandoneón, piano and symphony orchestra.
9. SENSATIONS- for piano trio and bandoneón with symphony orchestra.
10. ENCOUNTERS- for bandoneón- cello and orchestra.
11. GOLDEN GATE FANTASY for three pianos.
12. IMAGES OF BUENOS AIRES.
13. METROPOLIS.
14. PRELUDIO Y CANDOMBE.
15. ENCOUNTERS – double concerto for bandoneón & cello.
16. UN TANGO EN LA NOCHE- band/piano & strings.
17. TANGO DE LOS CUADROS- piano & strings.
18. PARIS DESDE AQUÍ- piano & strings.
19. A LOS QUE SE FUERON- piano/band & strings.
20. ENTRE DOS- band/ piano & strings.¹⁹⁶

Muchas de estas obras, de dimensiones sinfónicas, se encuentran “colgadas” en internet, una herramienta de difusión que evidentemente este compositor considera indispensable para su promoción, y que permite apreciarlo en toda su magnitud. Consciente de la importancia en agilizar la recepción de su obra, emprendió también *Orquestango*, un proyecto sinfónico junto a la Filarmónica de Montevideo, y en el que han estado implicados tanto Ferman como su director, también uruguayo, Federico García Vigil:

¹⁹⁶ Listado publicado en la página web del compositor: www.danielbinelli.com [Consultado el 17-1-2017].

Orquestango es un proyecto que nosotros iniciamos en el 2000 con composiciones del tango para orquesta grande, o sea para sinfónicas. Y lo iniciamos con la Sinfónica de Montevideo: Polly es uruguaya, hicimos un contacto importante con el maestro García Vigil, que es un gran músico, y gran director y compositor. Hicimos dos discos fuertes, donde la orquesta, la Filarmónica de Montevideo, a través de composiciones mías o de arreglos musicales también, hicimos esas dos grabaciones que nos sirvieron para poder proyectarlas en el mundo en este formato que no es habitual. Está el formato de la orquesta típica tradicional, que son cuatro bandoneones, cuatro violines, piano, contrabajo, a veces con violonchelo agregado. Yo lo hice con orquesta grande, proyectos que ya implicaban una orquesta o de cuerdas, o ya sinfónica. El formato sinfónico para el tango no es sencillo tampoco porque tiene que ver con elementos de orquestación que no son tan habituales, sobre todo cuando intervienen los metales o las maderas, entonces requieren un tratamiento bastante especial para que no haya una expresión exageradamente “sinfonista”, y que conserve el sonido del tango. Ese es el desafío¹⁹⁷.

Este corpus de obras que tienen como base de inspiración y de partida las expresiones más populares de la música rioplatense como el tango, la milonga y el candombe, junto a otras “de música folclórica ‘erudita’, entre comillas, que proviene de la música de Ginastera, o algún compositor como [Ariel] Ramírez inclusive”, se encuentran plasmadas en un conjunto numeroso de registros sonoros.

Esta discografía, también incluida en su página de promoción, y con un total de veintidós registros, muestra claramente como Binelli en un principio recurre reiteradas veces a Piazzolla interpretando sus obras junto a diferentes agrupaciones. De los once primeros registros, entre el año 1993 y 1999, cinco están íntegramente dedicados al bandoneonista, con títulos tales como *Piazzolla hoy*, *Piazzolla clásico*, *Borges & Piazzolla*, *Piazzollando ao vivo* ó *Milva. Los tangos de Ástor Piazzolla*. Pero esto cambia con el nuevo milenio, donde solo se lo cita a través de una de sus obras emblemáticas para orquesta sinfónica, *Tangazo*.

El recorrido que Binelli hizo desde sus tempranas participaciones, tanto en grupos tradicionales como experimentales del tango, primero como bandoneonista y más tarde acrecentando su dominio de la composición, lo posiciona en un lugar relevante junto a Piazzolla. No solo ha sido un protagonista fundamental del legado de esta vanguardia, sino que es el más claro continuador del proyecto del creador de *Adios Nonino*, de llevar el tango a las salas de conciertos.

¹⁹⁷ Entrevista a Polly Ferman y Daniel Binelli para el programa televisivo Becuadro, emitido en agosto de 2014 en Buenos Aires. Publicado por la pianista en https://www.youtube.com/watch?v=_R0VGv9K0JQ

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

La red de relaciones establecida entre personalidades musicales claves del período estudiado, permite constatar que la vanguardia en el tango no fue un hecho aislado, ni tampoco extravagante, como a primera vista podría parecer el conjugar conceptos tales como “tango” y “vanguardia”, asociados en principio a tradiciones histórico-musicales y espacios diferentes.

Ser vanguardista implicó para el creador culto latinoamericano un recorrido complejo, ya que muchas veces su formación académica no estuvo orientada a la búsqueda de un lenguaje personal que lo identificara con sus raíces. La educación centroeuropea, que por tradición estos artistas recibieron, sea a través de instituciones como los conservatorios y academias –ya asentados décadas atrás en territorio americano-, o la necesidad de completar esta formación con los imprescindibles viajes al Viejo Continente, dificultó muchas veces el encuentro y desarrollo de una personalidad propia. Tampoco contribuyó a ello los condicionantes y mandatos culturales impuestos por una oligarquía reinante, o los gustos de una burguesía acomodada, que no solo tenía a Europa como referencia y símbolo de la alta cultura, sino a las expresiones regionales y populares en el extremo opuesto de su escala de valores.

Los ejemplos aquí propuestos demuestran que fue, y es posible aunar a través del arte conceptos y contenidos dispares, especialmente si el creador se permite la suficiente libertad y sensibilidad de integrarlos, para poder así generar un mensaje en concordancia con el lugar y el tiempo que le toca vivir.

El caso Piazzolla no fue una excepción, aun cuando su instrumento haya sido el bandoneón y su experiencia musical primaria el tango -allí radica precisamente su originalidad-. Como tantos otros músicos de su generación, procuró su formación musical siguiendo las costumbres de una época y una sociedad que establecía estas reglas. Ser un músico “serio” implicaba para el bandoneonista estudiar con Ginastera y Boulanger, más allá de que –a pesar de su juventud- había acumulado ya un amplio bagaje de experiencias con las mejores agrupaciones e intérpretes del tango. Tampoco esto fue diferente en el desarrollo de su carrera profesional, donde lo veremos una y otra vez ávido de interactuar con otros artistas, sean músicos o no, como fue el caso de Borges y Ferrer, o años más tarde en el mundo del jazz con Jerry Mulligan, Al Di Meola o Gary Burton.

En relación a los límites del tango como género musical tradicional y la postura vanguardista que adoptó tanto Piazzolla como los músicos objeto de mi estudio, surge la siguiente pregunta: ¿Se puede ser vanguardista y respetar un género musical popular como es el tango rioplatense sin desvirtuarlo? Como ha sido expresado anteriormente, las vanguardias históricas centroeuropeas y las latinoamericanas promovieron atentar contra lo establecido, y si bien, en un principio fue un elemento perturbador que buscó derribar lo construido en el pasado, inmediatamente le fue necesario al artista vanguardista encontrar nuevas formas a partir de su experiencia personal y subjetiva, para lograr una nueva visión, su propia interpretación de la tradición, manifiesta en ese “nacionalismo subjetivo” propuesto por Ginastera para su música, o en el “realismo mágico” literario que dio frutos únicos y personalidad a una América Latina que por décadas buscó hacerse un lugar en el panorama cultural occidental y mundial.

Confrontar una postura rebelde, como ha sido la vanguardista, con los cánones estereotipados del tango, los cuales no apuntan en principio a una gran elaboración y desarrollo de su lenguaje musical intrínseco, puede resultar a primera vista incompatible. Tales fueron algunos de los argumentos esgrimidos por los detractores tradicionalistas de la música de Piazzolla: un tango que no se puede bailar, un tango que no suena a danza, decían.

El tiempo se ha encargado de resolver esta encrucijada, equiparando ambas disciplinas: Piazzolla propuso “un tango para ser escuchado y no bailado”, y los artistas más inquietos de la danza contemporánea entendieron en ello un desafío, adaptando sus movimientos a esta nueva música, e imprimiendo a su baile un mayor grado de destreza, complejidad y sofisticación. Nuevas maneras de interpretar con el cuerpo una música visceral, que requiere algo más de lo propuesto inicialmente por el tango como manifestación popular. Y es tal vez en este punto, donde estas disciplinas se convierten en un arte culto. Así lo corrobora una vez más las imprevisibles implicancias que su música tuvo en espacios diversos: el interés creciente que despertó entre los coreógrafos de la danza académica y especialmente contemporánea, desde aquellas propuestas iniciales de una precursora Ana Itelman en la década del 50, la continuidad en Oscar Araiz y la definitiva comunión de Julio Bocca y las coreografías de Ana María Stekelman con la música de Piazzolla en la última década del siglo XX.

La gran capacidad de experimentación que puso en práctica Piazzolla a lo largo de toda su carrera, logró crear una red de vínculos artísticos que fueron decisivos a la hora de

articular lenguajes más flexibles que permitieran resolver la, muchas veces, problemática identidad del creador latinoamericano. No se trata de elegir entre composición académica o popular, historicista o actual, sino que la solución a ello es la integración de elementos aparentemente dispares aunados en su fantasía creadora de manera única. Y es esto lo que generó los numerosos encuentros, ya sea con grandes personalidades creativas rioplatenses –como se lee en el primer capítulo- como con otros universos sonoros tan plenamente vigentes durante el siglo XX como los del jazz. Conducta que será imitada por un grupo de músicos de su entorno, quienes vieron en Piazzolla un modelo a seguir.

Si la osadía de estos artistas visionarios fue el motor de renovación y de cambio, superadas las trabas iniciales de aceptación, la repercusión que toda esta “movida artística” tuvo especialmente a partir de los años 80 y lo que va del presente siglo, justifica y acrecienta el valor de sus respectivos logros.

Por su parte, las instituciones no pudieron mantenerse al margen: “renovarse o morir” parece ser el imperante mandato de este tiempo. En Buenos Aires, epicentro de toda el área rioplatense, el Teatro Colón integró cada vez más, y año a año, las expresiones musicales más populares, sea tango o folclore, manifestaciones que por su parte buscaron ganarse ese espacio idealizado por muchos de estos músicos –incluido Piazzolla- como la meta consagratoria de recepción de su obra.

A ello se sumará otro factor determinante en el campo educativo: la formación de las jóvenes generaciones de músicos “populares”, institucionalizada en el año 1986 con la fundación de la Escuela de Música Popular de Avellaneda, que abrió nuevas posibilidades de formación en tres de las vertientes musicales más importantes y ya tradicionales dentro del ámbito rioplatense: el tango, el folclore y el jazz. Institucionalizar la enseñanza de esa “mesomúsica” -detectada muchos años antes por Carlos Vega- reestructurará junto a las ya tradicionales enseñanzas del conservatorio y universitarias, la compleja red de difusión y recepción de una de las más importantes ramas del arte rioplatense: su música.

Transcurridas ya más de seis décadas desde el comienzo de la vanguardia en el tango, las respectivas carreras de los músicos tratados en esta tesis doctoral dan cuenta de los caminos seguidos por cada uno de ellos. Consultadas y estudiadas sus biografías y discografías, puede constatarse que una buena parte escapa, en principio, a las consideraciones finales de este trabajo. Si atendemos especialmente a su faceta

compositiva, a muchos no se les puede considerar de vanguardia desde el momento mismo en que sus intenciones responden a permanecer en un “canon evolucionista” más que vanguardista, algunos prácticamente ajenos a la influencia de Piazzolla. Si bien todos han sido sensibles a la renovación del lenguaje, hubo quienes no pusieron en juego ni forzaron sus límites, sino que se refugiaron en lo ya creado por otros.

Contrariamente a este posicionamiento conservador, la arriesgada propuesta de Piazzolla es paradigmática pero no la única. Hubo compositores como Mores, Rovira, Stampone, Guardia o Mederos que pensaron en música antes que en tango, y en ello, mucho tuvo que ver no solo la amplitud de sus conocimientos musicales sino pensar el género más allá del género mismo, en una búsqueda de expresar –entre otras maneras– su propia personalidad a través del tango.

Encontramos también una amplia brecha generacional y diferencias notables en los ámbitos en que estos músicos se movieron. Con intereses muy diferentes, la concepción que Mariano Mores tuvo del tango, lo convierte en un músico atípico: un artista que nació en la década anterior a la de Piazzolla y comenzó precozmente su carrera musical conviviendo con Canaro y Gardel. Aunque mi propuesta de ubicar a Mores junto a los músicos de vanguardia pueda ser fácilmente cuestionada –ya que sus intenciones nunca han sido de ruptura con el pasado–, su concepción musical del tango, siempre atrevida y desprejuiciada, puede equipararse a la de músicos como Rovira o Stampone. Sus obras de mayor envergadura se inspiran en la tradición romántica culta del siglo anterior, y exceden al tango en sus búsquedas tímbricas y formales. Sin relación directa con el creador de *Adiós Nonino*, y sin que su música reconozca su influencia, solo desde este punto de vista podría considerársele de vanguardia.

En el extremo opuesto se ubican compositores tan diferentes como Raúl Garelo o Rodolfo Mederos. El primero, si bien mantiene una línea compositiva tradicional, la libertad que muestra en sus arreglos orquestales dan a su música una sonoridad indiscutiblemente moderna. Ya en la década del 70, y con la vanguardia y Piazzolla de por medio, apostó por la innovación tímbrica para su música, incluyendo instrumentos no tradicionales, provenientes de la orquesta sinfónica –como el oboe, el arpa–, u otros llegados del hemisferio norte, como la guitarra eléctrica y la batería, aumentando la cantidad de los ya existentes y ampliando la paleta orquestal, para enriquecer sus obras con sonoridades nuevas. Encuadradas formalmente dentro de un tango tradicional renovado, y con sonoridades más cercanas a las de una gran orquesta, estas obras de

Garello pueden definirse como un Nuevo Tango sinfónico. Sus declaraciones así lo corroboran:

De Piazzolla para acá es bastante común que alguien escriba para una orquesta sinfónica. Eso, hace cuarenta años resultaba impensable. Es una de las tantas cosas que le debemos a Ástor, pero, además, yo estoy plenamente convencido de que la futura gran música argentina tendrá una pata apoyada en el tango. Y recién entonces esa, nuestra música, llegará a ser universal (Peña, 2006:115).

Rodolfo Mederos, por su parte, es un músico que si bien se formó en la tradición, renegó posteriormente de ella y dialogó con el jazz y el rock, para volver más tarde, en estos últimos años, a una total sencillez en sus interpretaciones, especialmente en sus solos de bandoneón, despojados de cualquier artificio.

En el caso del bandoneonista Eduardo Rovira –siempre comparado con Piazzolla por la osadía experimental de sus composiciones- se encuentran similitudes, en cuanto a su apuesta estilística, con el uruguayo Manuel Guardia. El tango de Rovira es un tango “de concierto”, en el que prevalecen las cuerdas y las constantes referencias a la música culta de tradición centroeuropea, combinadas con el inevitable peso atávico de su instrumento.

Por su parte, este tango “de concierto” jugó un papel predominante en las composiciones del violonchelista José Bragato, cuya figura merece aquí una atención especial. Si a Rovira se lo equipara con Piazzolla en cuanto al osado tratamiento rupturista de sus composiciones, Bragato fue quién respaldó y acompañó, muchas veces en un segundo plano, esa lucha personal del bandoneonista por imponer su música. Aunque con un lenguaje menos moderno y experimental que en el caso de los anteriores, las composiciones de Bragato buscan resaltar todas las cualidades de su instrumento y acercarlas a la tradición de la música de cámara europea para cuerdas, y en esa dirección se encuentran tanto sus propias obras como las tan solicitadas transcripciones que hizo de las de Piazzolla.

Atendiendo a esos primeros años de la vanguardia, la presencia de Bragato se hizo notar fuertemente con el arranque del Octeto Buenos Aires. Su colaboración y participación tanto como intérprete, como a través de la inclusión de sus composiciones en las actuaciones y grabaciones de esta agrupación, lo sitúan al frente de esta “revolución del tango”, y de la que también da cuenta el título de su tango *Vanguardista*.

Ahora bien, si evaluamos sus composiciones desde el punto de vista del análisis musical, podríamos concluir que las mismas no alcanzan la abstracción conceptual de las de Piazzolla –pensemos por ejemplo en *Tres minutos con la realidad*- ya que no incorporan elementos lo suficientemente transgresores o de ruptura para considerarlas de vanguardia. Una vanguardia que si bien se inspira inicialmente en modelos eurocentristas, poco tuvo que ver con sus contenidos, y que en todo caso adoptó su forma más acabada en algunas de las obras -y en el quehacer, claro está- de un músico como Piazzolla.

Respecto al resto de músicos propuestos por Ferrer, la mayoría de ellos podrían considerarse dentro de esta línea renovadora pero siempre a partir de una tradición que no desvirtúe el género, tanto en el campo de la composición, en el del arreglo, como en el de la interpretación:

Entre los primeros destaca especialmente Julián Plaza cuyas composiciones de fuerte inspiración melódica, sus tangos, y a la par sus milongas, distan mucho de la influencia de Piazzolla, acercándose más a la línea estilística de Salgán o Pugliese. No menos importante son las pocas, pero tan requeridas composiciones de Emilio Balcarce, destacándose también –como en el caso de Mederos- su posterior y más reciente trabajo institucional junto a la orquesta típica que lleva su nombre, otra manera de “creación” y de perpetuar el tango a través de las instituciones y la enseñanza.

En ese punto intermedio entre creación e interpretación, que es el importante oficio de arreglador de tangos, están Osvaldo Requena, Roberto Pansera o Pascual Mamone. Abarcando un amplio espectro musical, muchas veces volcados al arreglo de otros géneros musicales, o embarcados en aventuras más comerciales, tanto Requena como Pansera han sido compositores y arregladores miméticos, moviéndose, en el caso del primero, entre un tango *for export* y otro más acabado junto a intérpretes destacados como Leopoldo Federico o Fernando Suarez Paz -el último de los grandes violinistas de Piazzolla-.

El caso de Pansera es diferente. Polifacético en la manera de ejercer su profesión, sus ámbitos de acción son la geografía americana y la música popular en su totalidad, arreglando tanto para los cantantes mundialmente más reconocidos como incursionando en el jazz. Sus inhallables y premiadas obras académicas –fue alumno también de Ginastera- contrastan con otros intentos menos felices en el terreno de la canción popular y del musical.

Como eximios intérpretes, el bandoneón de Leopoldo Federico y el piano de Berlingieri destacan especialmente por la calidad y personalidad de sus propuestas. La ejecución del tango ofrece un mayor margen de creación que lo que sucede en el terreno de la interpretación académica, convirtiendo muchas veces a estos músicos en verdaderos “arregladores in situ”, como es el caso de Berlingieri, en quien la *performance* y el sentido improvisatorio del jazz juegan un papel fundamental. Otro músico que podría ser considerado desde el terreno de la interpretación, es el bandoneonista rosarino Osvaldo Montes. Pero si tanto Berlingieri como Federico sobresalen por el virtuosismo instrumental, el bandoneón de Montes es intimista, y más allá de haber participado de agrupaciones vanguardistas, su perfil es la tradición y la sencillez, presentes en sus últimos trabajos junto al guitarrista Aníbal Arias.

Las interpretaciones del pianista Osvaldo Manzi y los violinistas Enrique Francini y Hugo Baralis estarán siempre asociadas a las agrupaciones de Piazzolla, imponiendo cada uno de ellos su personal sonido junto a la selecta lista de los mejores músicos que ha dado la historia de la interpretación musical argentina.

Por su parte, la estrecha vinculación de José Libertella con el Sexteto Mayor, y su criterio abiertamente renovador del género, colocan a este músico y sus compañeros de fila, en el primer lugar en cuanto a la recepción internacional del tango. Sus interpretaciones junto al espectáculo *Tango argentino* han reforzado, junto con Piazzolla en la década del 80, el resurgir del género a nivel mundial.

Finalmente, dos de los músicos propuestos por Ferrer no han trascendido mayormente, o ha resultado imposible hasta el momento acceder a sus datos biográficos y actividades musicales. Ellos son José Márquez y Alberto Coronato. Así como del primero, el silencio es total, de Coronato hay unas pocas referencias a su actividad pedagógica como profesor de armonía de los bandoneonistas Osvaldo Montes y Daniel Binelli, aparte de la grabación que hizo Piazzolla de su tango *Sin retorno*, grabado en 1962 por su Nuevo Quinteto, e incluido en el LP *Nuestro tiempo*. El registro de esta obra en SADAIC data del año anterior.

Ahora bien, ¿a qué se refiere Horacio Ferrer cuando habla de la existencia de un “canon piazzollístico”? ¿Qué es exactamente el “canon piazzollístico”? Estas son las primeras preguntas que surgen luego de haber escuchado una cantidad de composiciones muy diferentes entre sí. Las pistas que da Ferrer en su *Libro del tango* son pocas y muy

generales: “-músicas de dos partes, desarrollo la primera de una célula de ritmo y la otra melódica de notas largas-”.

Si consideramos lo primero, la forma bitemática –y no bipartita- comienza a instaurarse en el tango en la década del 20 con la Guardia Nueva, luego de que en sus orígenes incluyera muchas veces un tercer tema. Es así como a partir de entonces, esto era una práctica muy habitual entre los compositores de la época, tanto para los tangos instrumentales como cantados.

La segunda consideración de Ferrer es un poco más específica pero no excluyente: el desarrollo, en una de las dos partes –generalmente la primera-, a partir de la elaboración de una célula rítmica, se constata como un recurso también muy utilizado, sobre todo en los tangos instrumentales. En Piazzolla lo encontramos en muchas de sus obras más populares. Por citar solo unos ejemplos, en *Adiós Nonino* (Ej.45), en *Calambre*, o en *Libertando* -paradigma de la repetición- donde la insistencia en la reiteración de un motivo se convierte en *moto perpetuo*.

ADIOS NONINO
TANGO

Ediciones Musicales JULIO KORN

Música de: ASTOR PIAZZOLLA
Letra francesa: George Coulonges
Letra castellana: Eduardo Pereda
y: Albert Mayotte

Lentamente

PIANO



The image shows the initial measures of the tango 'Adiós Nonino' by Astor Piazzolla. The score is written for piano and includes the title 'ADIOS NONINO' and 'TANGO'. It also lists the publisher 'Ediciones Musicales JULIO KORN', the composer 'ASTOR PIAZZOLLA', and the lyricists 'George Coulonges' (French), 'Eduardo Pereda' (Spanish), and 'Albert Mayotte'. The tempo marking is 'Lentamente' and the dynamic is 'PIANO' (pp). The score consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system shows the beginning of the piece with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melodic and bass lines, showing the characteristic rhythmic cell mentioned in the text.

Ej.45. *Adiós Nonino* de Ástor Piazzolla. Compases iniciales.

CALAMBRE

TANGO

de ASTOR PIAZZOLLA

2ª vez

PIANO marcato

Em6 F#7 Bm Bm7 b5 E7 b9

Ej.46. *Calambre* de Ástor Piazzolla. Primer tema.

En la partitura de *Calambre*, puede verse también como Piazzolla adjudica gran importancia a la repetición de células rítmico-melódicas, no solamente en su primera sección (Ej.46), sino también en el desarrollo de la segunda parte, superponiendo a la vez una melodía de notas largas como contracanto, que adquirirá mayor o menor presencia según el caso (Ej.47).



Ej.47. *Calambre*. Segundo tema.

Un tratamiento similar aplica Piazzolla a *Libertango* (Ej.48), donde luego de exponerse la primera idea temática -esencialmente motívica y secuencial-, se suma la flauta con un nuevo tema de notas largas, sin interrumpir el ostinato inicial (Ej. 49).

2

EDIZIONE
CURCI
MILANO

LIBERTANGO

Musica di ASTOR PIAZZOLLA

1
PIANO

mf

♩ = 120

Ej.48. *Libertango* de Ástor Piazzolla. Compases iniciales.



Ej.49. *Libertango*. Final de la primera idea temática.

Ejemplos de este tipo de construcción motívica los encontramos también en otras obras de Piazzolla que exceden este canon y han sido tantas veces interpretadas, como sus *Estaciones porteñas* o *Le grand tango*, por citar solo dos de ellas.

Pero este no es un tratamiento exclusivo de este compositor, ya que muchos otros también utilizaron este recurso. Sin ir más lejos, tangos tan emblemáticos como *La yumba* de Osvaldo Pugliese (Ej. 50) o *A fuego lento* de Horacio Salgán (Ej. 51) también están contruidos sobre esta misma premisa.

LA YUMBA

EDITORIAL JULIO KORN" TANGO Música de OSVALDO PUGLIESE

Ej.50. *La yumba* de Osvaldo Pugliese. Compases iniciales.

A FUEGO LENTO

TANGO

Musica de: HORACIO SALGAN

Ej.51. *A fuego lento* de Horacio Salgán. Compases iniciales.

La tercera característica con la que Ferrer designa a este “canon piazzollístico” es la utilización de notas largas en “la otra melodía”, es decir en el segundo tema, que tal y como puede apreciarse fue también un recurso muy empleado en los contrastes tanto de articulación como de carácter entre ambos temas. Y una vez más podemos pensar en estos mismos ejemplos y en tantos otros, sin necesidad de recurrir a las obras de Piazzolla.

Por lo tanto, estos postulados propuestos por Ferrer para la identificación de un canon a partir de la manera en que este compositor construye su música no alcanzan para determinarlo. Lo que sí es cierto, es que escuchando tangos o arreglos de otros compositores es posible identificar recursos de composición que fueron especialmente tratados por Piazzolla, y que, así como por ejemplo Pugliese propuso para sus obras las particulares acentuaciones que definen su estilo –marcando insistentemente el segundo y cuarto tiempo del compás-, Piazzolla logró eso mismo con su ya tan requerido 3-3-2,

otra manera de acentuar que se convertirá en uno de sus sellos más personales y que él mismo adjudicó a su contacto con la música Klezmer escuchada en su infancia en New York:

Allá la bronca era cosa de grandes bandas, y había de todo: italianos, judíos, irlandeses. Yo crecí en ese clima de violencia. Por eso me hice peleador. Y acaso haya marcado también mi música. Todo se va metiendo bajo la piel. Mis acentuaciones rítmicas, tres más tres más dos, son similares a las de la música festiva judía que yo escuchaba en los casamientos (Gorín, 2003: 22).

Asociar la rítmica de esta música al tango, parece en principio descabellado, pero encaja perfectamente con una síntesis de las acentuaciones más importantes del ritmo de milonga, sea en su versión más rápida para la milonga urbana -también llamada milonga candombe- o más lenta para la milonga rural o campera. Pascual Mamone, en su *Tratado de orquestación en estilos tangueros*, deja clara constancia de ello cuando analiza y expone los modelos rítmicos de los diferentes estilos del género:

La utilización de la fórmula rítmica 3+3+2 en el tango tradicional no ha dejado presentir la importancia estructural que adquiriría en la música de Piazzolla. Sus orígenes remontan a la fórmula 3+1.2+2, característica del tango andaluz y de la habanera del siglo XIX. Esta figura aparece en el tango y en la milonga lenta porteños hacia fines del siglo XIX y deja sus huellas en las milongas compuestas por Piazzolla (por ejemplo en la “Milonga del ángel”). [...] La fórmula 3+3+2 adquirió derecho de ciudadanía en el tango porteño desde mediados de los años veinte, por ejemplo en los arreglos para el Sexteto típico (1926-8) de Julio De Caro. Piazzolla ha generalizado su utilización –hasta el punto de convertirla en una de sus marcas estilísticas- (Mamone, 2011:30).

A continuación, Mamone propone una serie de variantes que se desprenden de esta fórmula básica inicial y la asocia – citando el libro de Azzi-, a otro de los recursos que más han dado personalidad a la obra de Piazzolla:

La utilización de ritmos asimétricos no solo permite obviar el binarismo métrico del tango tradicional, sino que contribuye a desfamiliarizar sus fugados de estilo neobarroco al imprimirles su propio estilo de acentuación rítmica (Piazzolla en Azzi 2002: 339).

“Desfamiliarizar” o transplantar los fugados barrocos al tango es otra de sus marcas de identidad, asociación exclusiva de su música, y que Piazzolla mismo describe con tanta naturalidad.

Teodoro Fuchs se maravilló con la fuga que hay en *María de Buenos Aires*. Me dijo una vez que ningún músico de tango es capaz de escribir una fuga. Alguien dirá: se consigue estudiando mucho. A mí me pasó todo lo contrario. Cuando tomaba clases con Ginastera

no me salía una fuga ni haciendo fuerza como una mula. Ahora soy capaz de escribir una en diez minutos. Y es algo complicado, un ejercicio matemático, pura intuición (Gorín, 2003:59-60).


Intuición basada en el arduo trabajo que posteriormente llevó a cabo con Boulanger diciendo: “estuve algo menos de un año con Nadia, estudiando mucho, especialmente contrapunto a cuatro voces, cosa que me volvía loco” (Gorín, 2003:59).

Si a esto sumamos un tratamiento, en muchos casos poco tradicional de la armonía, sea en el empleo de “acordes modernos” –tríadas básicas más el agregado de 6^a, 7^a, 9^a, etc.-, como de secuencias armónicas, que influirá también en el tipo de construcción melódica, el resultado de estas innovaciones es perfectamente identificable en las obras y arreglos de muchos otros músicos, algunos considerados por Ferrer, y otros que escapan a este listado. Ejemplos de ello son los comienzos de los tangos *¡Campai!...Japón* de José Libertella, *En blanco y negro* de Osvaldo Requena o *Qué lo paren* de Eduardo Rovira.

En cuanto al tratamiento contrapuntístico de las voces en estilo fugado, está presente en *Margarita de agosto* o *Vaciar la copa* de Raúl Garelo, así como en *Contrapunteando y Triálogo* de Eduardo Rovira.

Completando el listado de Ferrer, otros compositores como el uruguayo Luis Pasquet, Horacio Valente o Saúl Cosentino suman a este canon mayormente evolucionista, sus propuestas “piazzolísticas”: Pasquet incluye el contrapunto en su tango *Rojo fuego*, mientras que las composiciones de Valente *Ciudad noche* y *Ciudad tango* son claros ejemplos de cómo se puede componer pensando en imprimir el “sello piazzolla” en su totalidad a una composición de este género.

Saúl Cosentino –ya abordado por sus composiciones junto a Osvaldo Tarantino– siempre mostró su devoción a Piazzolla, componiendo en su homenaje los tangos *Fuera de serie* y *A la memoria de Ástor*. Estos ejemplos, junto a *Fuerte y claro*, *Insólito Buenos Aires* o *Callao y Santa Fé* muestran la admiración por quien siempre consideró como su maestro. No falta en ninguno de ellos los ingredientes requeridos para tan fin, poniendo en evidencia una vez más la seducción que Piazzolla ejercía en muchos músicos contemporáneos.

-Guía sonora (Anexo I): 

CD/ Pistas 48 a 54, corresponde a esta sección las obras *Ciudad noche* y *Ciudad tango* (Horacio Valente), *Gente* (José Moreno), *Rojo Fuego* (Luis Pasquet), *Fuerte y claro*, *Insólito Buenos Aires* y *Callao y Santa Fé* (Saúl Cosentino), cuyos intérpretes y sellos fonográficos se especifican en el Anexo I.

Hubo también otras agrupaciones, especialmente de generaciones más jóvenes, -que no fueron incluidas pues extenderían aún más este capítulo-, pero que merecen ser nombradas. Entre ellas, la formación Vanguatrío, integrada por el pianista Horacio Valente -considerado en el LP de Baralis *Tangosetentaitres*-, el bandoneonista Néstor Marconi y José Acosta en contrabajo. Sus acabados arreglos e interpretaciones pueden apreciarse en el LP homónimo publicado presumiblemente en la década del 70¹⁹⁸ (Fig.49) –no se especifica el año de grabación-, cuando se formó esta agrupación.

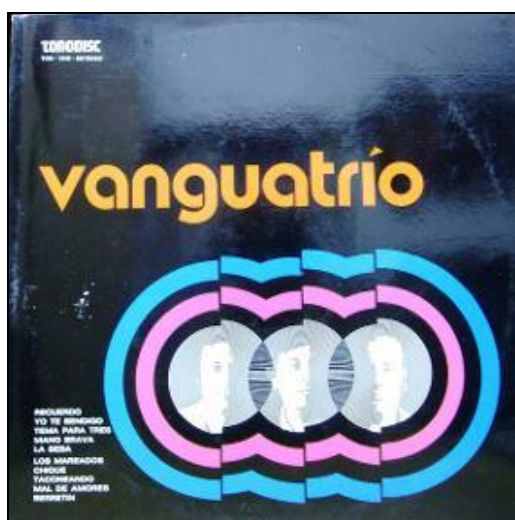


Fig.49. Portada del LP *Vanguatrío*.

O el LP *Quinteto Guardia Nueva. Tango de vanguardia*¹⁹⁹ del año 1972 (Fig.50), que tuvo como protagonistas a Daniel Binelli y a Juan José Mosalini en bandoneones²⁰⁰

¹⁹⁸ LP *Vanguatrío*. Sello Tonodisc. TON-1048-Estereo. Argentina, (s/f).

¹⁹⁹ LP *Quinteto de la Guardia Nueva. Tango Vanguardia*. Sello Fermata SLF212. Buenos Aires, 1972.



Fig.50. Portada del LP *Quinteto de la Guardia Nueva*.
Tango vanguardia.

Títulos tan sugerentes como éstos, permiten constatar una vez más las razones del porqué de este trabajo, e invitan a ampliar el estudio de este período musical del tango, tan particular y rico en su expresión musical intrínseca.

La vanguardia del tango no solo renovó el canon sino que propuso, a través de sus compositores más osados, nuevas formas que pueden y necesitan ser pensadas más allá del género. Las propuestas renovadoras de sus compositores, produjo obras muy diferentes: concebidas como tango de cámara, las de José Bragato recurren al violonchelo, un instrumento poco tradicional en esta música rioplatense. Desde el punto de vista estético, estas obras, - especialmente *Graciela* y *Buenos Aires*- se encuentran emparentadas con *Plegaria para un drama de tango* de Héctor Artola por su fuerte carga dramática. Ambas podrían enmarcarse en un romanticismo tardío, característica que ha perdurado a lo largo del siglo XX como uno de los canales más convincentes de comunicación musical -especialmente a nivel popular-, legado emocional del que muy difícilmente pueda separarse este tipo de música.

Aunque influido por la propuesta piazzolliana, Bragato define a través de los años su personalidad compositiva, manteniéndose fiel al sonido de las cuerdas y a las características expresivas de su instrumento. Su nombre trasciende la figura de Piazzolla

²⁰⁰ Integraron además esta formación Luis Rizzo (guitarra eléctrica), Alfredo Bellomo (contrabajo eléctrico) y Renato Meana (batería).

desde el momento mismo en que, tanto las transcripciones de su música como sus propias obras, pueden ser interpretadas actualmente por grupos tradicionales de cámara sin la necesaria participación del bandoneón, ampliando así los grupos de recepción y estableciendo un nexo directo con la tradición centroeuropea. Sus “tangos de concierto” *Graciela y Buenos Aires* y *Milontan* responden a esta premisa, situándolo definitivamente en el grupo de compositores asociados de una u otra manera a esta evolución del Nuevo Tango rioplatense, y en su caso, abriendo nuevos y múltiples espacios de recepción.

Por su parte, las obras sinfónicas de Mariano Mores poseen además del romanticismo de las anteriores, una cualidad histriónica y de espectáculo que las acerca a la producción del musical norteamericano y que, como dice Del Priore, ha hecho que se lo llame el Gershwin Argentino ²⁰¹. De un romanticismo histriónico, y a veces melodramático, esta vertiente sonora ha trascendido y calado profundamente en la sociedad, difundida internacionalmente por el cine y con una amplia aceptación en la actualidad a través de los grandes musicales para el teatro.

En la música de Eduardo Rovira, al igual que en Piazzolla, confluye un conjunto de recursos compositivos obtenido de los diferentes estilos históricos de la música culta centroeuropea, desde el Barroco a la modernidad. Polifacético en sus influencias, la *Suite de Ballet op. 4* muestra a un músico capaz de aunar en una misma obra elementos muy dispares y conformar con ellos un lenguaje propio, a veces no tan fácil de entender a la primera escucha -especialmente si pensamos en tango-, pero totalmente auténtico en su propuesta. En Buenos Aires encontró Rovira la inspiración para su música. De lo que sus sentidos extraen de la ciudad, de “sus calles, su vida y sobre todo, su gente...” – recordando sus propias palabras-

Y no es diferente lo que sucede con Atilio Stampone, abordado en este trabajo a través de su *Concertango*, una obra que remite a la tradición de los compositores nacionalistas latinoamericanos, y cuyas referencias rioplatenses son Ginastera y Piazzolla. Como su nombre lo admite, estos “tangos aunados en forma de concierto” con sus tres movimientos tradicionales –rápido, lento, rápido-, combina la tradición de esta forma instrumental decimonónica con un lenguaje musical pensado desde las múltiples

²⁰¹ Del Priore, Oscar: *Mariano Mores*. Capítulo “El músico”. Serie Tango de colección. Ed. Clarín. Buenos Aires, 2005. p.48.

influencias musicales que convivieron a principios de siglo XX, tanto cultas como populares.

La posible denominación de estas obras con el término, un tanto genérico, de “tango de concierto” no es caprichosa, ni pretende ser la única. Al igual que ese “acuerdo” alcanzado en los festivales del tango –donde actualmente conviven personalidades en principio dispares como Juan Carlos Copes y Ana María Stekelman- para designar a sus coreografías como “tango de escenario”, y así diferenciarlas del “tango de pista” como manifestación popular y tradicional, la expresión “tango de concierto” permitiría definir de manera general toda aquella música que se inspira en el género pero que lo trasciende especialmente en su aspecto formal, escapando a los patrones estereotipados tanto de su música como de su baile.

Esta denominación, que alcanza indistintamente a composiciones de cámara como sinfónicas, se vuelve imprescindible en la actualidad por varias razones: una de ellas es buscar dar un nombre a este corpus de obras que surgen en principio del género mismo y que mucho tiempo fueron innombradas por inclasificables para los amantes y cronistas del tango. Otra es poder incluirlas de alguna manera dentro del patrimonio cultural y musical rioplatense, una tarea que como se ha podido constatar ha sido descuidada durante décadas por la crítica musical culta de un país, Argentina, que tuvo históricamente serias dificultades en su integración social de clases, ya que su joven historia moderna, y las oleadas inmigratorias dificultaron siempre su unidad y la convivencia de vidas radicalmente diferentes.

A su vez, el nombre genérico “tango de concierto” permite designar diferentes subgéneros:

Uno de ellos es el de “tango de cámara”. Si bien, bajo esta denominación podrían incluirse muchas de las conocidas composiciones de Piazzolla -como sus *Estaciones porteñas*-, y también muchas de Rovira, pensadas para verdaderas agrupaciones cultas de cámara, la práctica del género marca una clara diferenciación: fueron los músicos quienes quisieron designar con este término a aquellas composiciones –y agrupaciones- que se apartaron de la tradición rioplatense de la orquesta típica, y que ni siquiera tenían al bandoneón como su instrumento más representativo, desvinculándolas así de toda referencia instrumental al tango.

El otro subgénero es “tango sinfónico”, un término conflictivo desde el punto de vista de su recepción y un tanto ambiguo en cuanto a la orquestación de sus obras. El mismo puede aplicarse indistintamente para composiciones escritas tanto para una orquesta de cámara, una orquesta sinfónica propiamente dicha, o una agrupación que exceda el grupo de cámara con el agregado de instrumentos de la orquesta sinfónica, e implica siempre un mayor desarrollo formal y con una estructura compositiva más compleja.

Pero tan importante como la creación y catalogación de estas obras o la labor de estos músicos, es el fenómeno de recepción que ellos protagonizaron, y de lo cual Piazzolla es el ejemplo más paradigmático. El siglo XX experimentó una de las mayores transformaciones en la historia de la música, comparable, a mi entender, con lo que sucedió en el siglo XVII durante el período Barroco por la gran confluencia de estéticas diferentes, y en esto tuvieron mucho que ver el surgimiento y posterior desarrollo de expresiones artísticas más populares y de ámbito urbano.

Tanto el tango como el jazz o el flamenco reflejan una nueva sensibilidad, más actual y acorde con las transformaciones sociales que han ido aconteciendo en el mundo moderno. Y esto implicó un reacomodamiento de todas las instituciones que custodiaban la tradición, representadas aquí en las dos Cameratas –como agrupaciones creadas en principio para la difusión de un repertorio histórico- y en el Teatro Colón de Buenos Aires como recinto por excelencia, y casi exclusivo, de la ópera, la música sinfónica y el ballet.

La trayectoria de estas dos agrupaciones rioplatenses, aunque diferentes entre sí, son un claro ejemplo de cómo en las últimas décadas se han ido desdibujando las fronteras entre las músicas más populares y las de tradición académica cada vez con mayor frecuencia, y cómo paulatinamente se llega a una síntesis sonora que aglutina referentes dispares, reflejo de las necesidades de un público receptor que así lo demanda. La interpretación musical académica ya no puede limitarse solamente a revivir un pasado más o menos lejano, sino que hace falta que apueste por el presente y busque la calidad no solo en el reducto de la música culta contemporánea sino en las ya cada vez más complejas manifestaciones populares urbanas.

En lo que respecta al tango, y a los ritmos asociados de alguna manera a él, mientras que la Camerata Bariloche se respalda en la innovación del repertorio a través de las transcripciones de José Bragato del Nuevo Tango de Ástor Piazzolla, la Camerata Punta del Este lo hace a partir de las propuestas de Manuel Guardia, su primer director y

arreglador, quién supo captar muy tempranamente el espíritu de esta vanguardia popular, plasmándola ya a finales de la década del 60, en su discografía, una apuesta que los actuales integrantes de esta agrupación supieron mantener y actualizar con nuevos arregladores.

Finalmente, Daniel Binelli, protagonista desde el bandoneón de esta vanguardia del tango, busca en la actualidad y como compositor, una continuidad de la labor de Piazzolla en el campo de la música culta latinoamericana, reelaborando los ritmos rioplatenses en conjunción con la tradición europea. Para ello ha apostado por la creación de obras para organismos sinfónicos, y por las nuevas tecnologías para la difusión de su carrera, un hecho no poco relevante, ya que como se ha visto en el caso de Rovira, el no disponer de mejores canales de propagación para un repertorio que de por sí es de escasa y difícil difusión, ha bloqueado su recepción. El disco cumplió en parte su cometido, pero fueron más las dificultades que las soluciones, y hoy en día el acceso y recuperación de toda esa música se ha vuelto prácticamente imposible.

La diversidad de propuestas de los compositores estudiados arroja luz sobre los procesos creativos en juego en este período de la historia del tango rioplatense y su particular relación con la música culta latinoamericana en esta región. El recorrido que el tango hizo en manos de estos músicos renovadores e innovadores, desde las prácticas populares hasta conquistar espacios impensados, ayudan a comprender las dinámicas de creación actuales. La cultura urbana, permeable a las fusiones e interacción de individuos de muy diversas procedencias y costumbres, fue y es un terreno fértil donde se intercambian muy diferentes maneras de hacer y de recibir la creación artística, no siendo el tango ajeno a ella.

Como puede apreciarse a través de las obras aquí estudiadas, la vanguardia en el tango rioplatense significó la apertura de estos músicos a experimentar con el hecho sonoro más allá de reconocer y aceptar como punto de partida un canon – sea “piazollístico” o tradicional-, y no condicionarse por sus limitaciones, siendo esto un aliciente para todos ellos, más allá de la forma en que cada uno administró sus propuestas.

Respecto al término genérico de vanguardia, no basta por sí solo para abarcar la diversidad creativa de este período, ni los músicos que generalmente se asocian a ella, y puede aplicarse en todo caso a un pequeño grupo de composiciones o a cortas etapas creativas de sus respectivas carreras. Además de Piazzolla, y también de Eduardo Rovira, se reconoce una actitud o postura vanguardista en Atilio Stampone, al no

encontrar límites en la fusión del tango con el jazz y la música culta, o en Rodolfo Mederos con sus búsquedas juveniles de crear una música que lo identificara a partir de las sonoridades del rock, pero solo representan una parte de su quehacer como músicos de tango. Abarcando el área rioplatense en su totalidad, puede considerarse a Manuel Guardia, el mejor representante de la vanguardia musical uruguaya en el terreno de la música popular, ya que sus propuestas se dirigieron tanto al tango como al candombe, y se plasmaron en la creación y las interpretaciones de la Camerana Punta del Este.

Con la excusa de “ser vanguardista” estos músicos encontraron diferentes maneras de crear, y esto se tradujo en un corpus de obras y arreglos dispares. Por ello, he buscado – y concluido a partir de la bibliografía existente- posibles términos que especifiquen y diferencien mejor estas propuestas. El que denomino como tango de concierto –y sus dos categorizaciones tango de cámara y tango sinfónico- atiende a toda aquella composición que de una o varias maneras trasgrede la composición tradicional del tango y la dinámica del arreglo, pero que fueron compuestas por músicos de sobrada presencia y experiencia en este ámbito. Sean las obras sinfónicas de Rovira o Daniel Binelli, se trata de músicos de tango que llevan la composición al terreno de la academia. En ellos se reconoce una “actitud vanguardista” contemporánea a Piazzolla e inspirada en él.

Piazzolla fue el paradigma, y muy consciente en vida de qué hacía con su música:

Todavía me parece mentira que algunos seudocríticos me sigan acusando de haber asesinado al tango. Es al revés. Me tendrían que mirar como al salvador. Yo le hice una cirugía estética. Sin Piazzolla no hubieran existido los Rodolfo Mederos, los Dino Saluzzi, los Daniel Binelli, y toda la gente que salió a jugarse por algo nuevo. Como Eduardo Rovira, que lamentablemente murió joven. También abrí nuevos caminos, empezando por Europa. Ahora se escucha en todas partes como una moda. Pero hace veinticinco años cuando empecé a recorrer el mundo con el Quinteto, el tango estaba desaparecido²⁰².

Gracias a él y –guste más o menos- a su genialidad, el tango rioplatense pudo también transformarse, evolucionar –o cambiar sin más-, y abrirse paso en lugares impensados.

Por lo tanto, el valor musicológico de esta investigación radica en la posibilidad de discernir cualitativa y cuantitativamente estas dinámicas de creación que contribuyen a entender mejor lo acontecido en la segunda mitad del siglo XX, época de profundos cambios, donde asistimos, superadas las vanguardias, a un nuevo orden social postmoderno.

²⁰² Gorín, Natalio: Astor Piazzolla. Memorias. Editorial Alba. Barcelona, 2003. p.37.

El grado de influencia que ejerció Piazzolla puede constatar en los testimonios de la mayoría de sus contemporáneos, siendo en cambio imposible abarcar en este trabajo el total de repercusiones que generó su carrera internacional.

El período estudiado y delimitado ya por García Brunelli, además de otros autores, tiene un claro comienzo en el año 1955-56, pero mayor es la dificultad para definir su final. Como se ha constatado en el tercer capítulo, la influencia de Piazzolla continúa aún hoy -y más allá de su fallecimiento en el año 1992-, especialmente en el ámbito académico y de concierto de la música culta, pero diferente es su repercusión en las prácticas populares del tango rioplatense, donde a partir de los 90, las generaciones jóvenes han incluido su música como parte de un repertorio histórico tradicional, pudiéndose considerar este aspecto de su recepción como un punto de inflexión y de final de esta investigación.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- Aharonián, Coriún: *Músicas populares del Uruguay*. Ed. Tacuabé. Montevideo, 2010.
- Ayestarán, Lauro: *El tamboril y la comparsa*. Ed. Arca. Montevideo, (s/f).
- Azzi, María Susana y Collier, Simon: *Ástor Piazzolla, su vida y su obra*. Ed. Ateneo. Buenos Aires, 2002.
- Berendt, Joachim E.: *El Jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*. Edición reelaborada y actualizada por Günther Huesmann. Ed. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid, 2002.
- Bergher, Betiana; Karp, Carina; Marchini, Daniela y Mouriño, Carolina: Incidencias de la cultura en la economía: el tango como recurso. *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires*. Ed. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.
- Bragato, Elsa: *La vanguardia de entrecasa*. 1ª ed. Ed. de la autora. Buenos Aires, 2007.
- _____ : *Los Bragato en la música*. Ed. de la autora. Buenos Aires, 2008.
- Buch, Esteban: *Tangos cultos. Kagel, J. J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales*. Ed. Gourmet Musical. Buenos Aires, 2012.
- Corrado, Omar: *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*. Ed. Gourmet Musical. Buenos Aires, 2010.
- Carámbula, Rubén: *El candombe*. Ed. Del Sol. Buenos Aires, 2005.
- Del Priore, Oscar: *El Tango, de Villoldo a Piazzolla y después*. Ed. Manantial. Buenos Aires, 1999.
- _____ : “Discografía de Eduardo Rovira”. Publicada en la reedición crítica en CD de su disco *Sónico*. Sello Acqua Records y Oscar del Priore. AQDP001. Argentina, 1997.
- _____ : *Mariano Mores*. Serie Tango de colección. Ed. Clarín. Buenos Aires, 2005.
- Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Casares Rodicio, E., Fernández de la Cuesta, I. y López-Caló, J. (dirs.). Ed. Sociedad General de Autores y Editores. 10 Vols. Madrid, 1999-2002.

- Diccionario de Tango*. Coordinado por Zona de Obras. Ed. Sociedad General de Autores. Madrid, 2001.
- Dimov, Jorge- Echenbaum, Esther: *Leopoldo Federico. El inefable bandoneón del tango*. Ed. Gourmet Musical. Buenos Aires, 2009.
- Ferrer, Horacio: *El Libro del Tango. Arte popular de Buenos Aires*. Vols. I, II y III. Ed. Antonio Tersol. Barcelona, 1980.
- _____ : *Romancero canyengue: versos lunfas y grotescos*. Ediciones Continente. Buenos Aires, 1999.
- Fischerman, Diego y Gilbert, Abel: *Piazzolla el mal entendido*. Ed. Edhasa. Buenos Aires, 2009.
- Flores Montenegro, Rafael: *Osvaldo Berlingieri. "Yo toco el piano"*. Ed. Abrazos. Unquillo, 2009.
- Fractura Expuesta Radio Tango* (Programa radiofónico disponible en línea): <http://www.fracturaexpuesta.com.ar>
- Freire, Susana: *A solas*. Entrevista a Julio Bocca. En *Boccatango en el Maipo*. Libro y DVD. Ed. Aguilar. Buenos Aires, 2009.
- Gambier, Marina: "Pensando en grande, Mores. Su lema: talento y show en cantidad generosa". Revista *La Nación*. Buenos Aires, 27 de junio de 1999.
- Gandini, Gerardo: "Del recato y otros pudores: Reflexiones sobre el oficio de componer". Ponencia leída en la *Tercera Reunión de Arte Contemporáneo*, Santa Fe, (Argentina), octubre 1997. Publicado en sus anales, en *Pauta* n° 65, México D.F. enero-marzo 1998, y en *Punto de vista* n° 60, Buenos Aires, 1998.
- García Brunelli, Omar: "El tango actual: estrategias para articular la tradición con un enfoque contemporáneo". En *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural* n° 10, mayo 2011. En www.revistaafuera.com
- _____ : *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Ed. Gourmet Musical. Buenos Aires, 2008.
- _____ : "Los estudios sobre el tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile". Portal de publicaciones científicas y técnicas *El oído pensante* 3 (2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>.

- González R., Juan Pablo: “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. *Revista Musical Chilena*. V.55 n° 195. Santiago, enero de 2001.
- Gorín, Natalio: *Astor Piazzolla. Memorias*. Ed. Alba. Barcelona, 2003.
- Göttling, Jorge - Amuchástegui, Irene: *Tango de colección. Mariano Mores*. Editorial Clarín. Buenos Aires, 2005.
- Groppa, Carlos: *The Tango in the United States*. Ed. McFarland & Company, 2010.
- Jáuregui, Jimena Anabel: “Orquesta típica y Jazz band. Contrapuntos mediáticos”. *Revista Lis – Letra Imagen Sonido- Ciudad mediatizada*. Año III. N° 5. UBACyT. Cs. de la Comunicación. FCS- UBA. Buenos Aires, Marzo- Junio 2010. pp. 83-93. Consultado en <http://semioticafernandez.com.ar/revista-lis/>, el 15.5.2015.
- Kohan, Pablo: “Tango (I)”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Casares, E., Fernández De La Cuesta, I. y López-Calo, J. (dirs.), Vol.10, Ed. Sociedad General de Autores y Editores. Madrid, 2002.
- Kuri, Carlos: *Piazzolla. La música límite*. 3º Edición. Ed. Corregidor. Buenos Aires, 2008.
- La historia del tango*. Veintiún tomos y varios autores. Ed. Corregidor. Buenos Aires, 1976- 2011.
- Lambertini, Marta: *Gerardo Gandini. Música-Ficción*. Ed. ICCMU, Madrid, 2008.
- Legido, Juan Carlos: *La orilla oriental del tango. Historia del tango uruguayo*. Ediciones de La Plaza. Montevideo, 1994.
- López, Sergio: “Piazzolla, un culto. Lo intelectual no quita lo tanguero”. *Tanguedia. Revista cultural de tango*. Año IV. N° 11. Ed. Centro Cultural Piazzolla. Montevideo, Abril 2007. pp. 4-13.
- López Ruiz, Oscar: *Piazzolla, loco, loco, loco*. Ed. De la Urraca. Buenos Aires, 1994.
- Luzuriaga, Juan Carlos: *Los procesos inmigratorios en el Uruguay del siglo XIX: Visión de conjunto*. Actas del XIV Encuentro de latinoamericanistas españoles. Santiago de Compostela, septiembre de 2010.
- Madoery, Diego: “El arreglo en música popular”. *Revista Arte e investigación*. Año 4, N°4. Ed. Facultad de Bellas Artes (UNLP). La Plata, 2000. pp. 90-95.

- Mamone, Pascual: *Tratado de orquestación en estilos tangueros: para formaciones reducidas*. Ed. Altavoz. Buenos Aires, 2011.
- Marchini, Jorge: *El tango en la economía de la ciudad de Buenos Aires*. Ed. OIC (Observatorio de industrias culturales), Buenos Aires, 2007.
- Matamoros, Blas: *La ciudad del tango*. Ed. Galerna. Buenos Aires, 1969.
- Mondolo, Ana María: “Martínez, Ariel”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Casares, E., Fernández de la Cuesta, I. y López-Calo, J. (dirs.). Ed. Sociedad General de Autores y Editores. Vol. VII. Madrid, 2002. pp. 259-260.
- Nettl, Bruno y Russell, Melinda: *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Ed. Akal. Madrid, 2004.
- Nommick, Yvan: “La intertextualidad: Un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX”, *Revista de Musicología*, vol. XXVIII, nº 1. SEdeM, Madrid, 2005.
- Ogas, Julio: “Identidad, hibridación y policentrismo. Una propuesta de análisis semiótico desde la música latinoamericana del siglo XX”, *Revista de Musicología*, vol. XXVIII, nº 1. SEdeM, Madrid, 2005.
- Paraskevaídis, Graciela: “Los sesenta años del compositor argentino Gerardo Gandini”. *Revista Pauta*, Diciembre de 1996.
- _____ : “Las venas sonoras de América Latina”. Ensayo escrito para el Festival Alternance, Francia, IX-2007. Consultado en <http://www.gp-magma.net/> (sitio oficial de la compositora), el 8-4 2015.
- Pelinski, Ramón: *El tango nómada*. Ed. Corregidor. Buenos Aires, 2000.
- _____ : *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Ed. Akal. Madrid, 2000.
- Peña, Juan Manuel: *El Tango en el Teatro Colón*. Ed. Marcelo Hector Oliveri. Buenos Aires, 2006.
- Piana, Sebastián: “Del vals al vals criollo y al “vals porteño”. *La historia del tango. “La milonga - El vals”*. Tomo 12. Ed. Corregidor. Buenos Aires, 1978.
- Piazzolla, Diana: *Astor*. Ed. Emecé. Buenos Aires, 1987.

- Puga, Boris: *El Club de la Guardia Nueva. Artículos y documentos. Montevideo 1954/1974*. Compilación y notas Boris Puga. Colección *Fundamentos*. Ed. Tanguedia, 2ª edición. Montevideo, 2013.
- Pujol, Sergio: *Jazz al sur. Historia de la música negra en la Argentina*. Ed. Emecé. Buenos Aires, 2004.
- Salgán, Horacio: *Curso de Tango*. Sin especificación de editorial, lugar y año.
- Schwartz, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 2002.
- Senra, Beatriz Cristina: *Eduardo Rovira. La ultra Vanguardia en el Tango*. Ed. Tanguedia. Montevideo, 2015.
- Sierra, Luis Adolfo: *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango*. Ed. Corregidor. 2ª edición. Buenos Aires, 2010.
- Solare, Juan María: “Saúl Cosentino, un tango de alto vuelo”. Periódico *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 25-8-2010.
- Strega, Enrique: *Bossa Nova y Nuevo Tango: Una historia de Vinicius a Astor*. Ed. Corregidor. Buenos Aires, 2009.
- Suárez Urtubey, Pola: “Ginastera, Alberto”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Casares, E., Fernández de la Cuesta, I. y López-Calo, J. (dirs.). Vol. 5, Ed. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999, pp. 625-642.
- Tango Reporter*. Carlos G. Groppa (ed.). Los Ángeles, USA. Revista mensual en español. 181 fascículos hasta junio 2011.
- Todo Tango*: <http://www.todotango.com>
- Ursini, Sonia: *Horacio Salgán: La supervivencia de un artista en el tiempo*. Ed. Corregidor. Buenos Aires, 1993.
- Vargas Vera, René: “Entrevista Julián Plaza: un fuelle en Japón”. Periódico *La Nación*. Sección Espectáculos. Buenos Aires, 12-01-1996.
- Vega, Carlos: *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Ed. Educa. Buenos Aires, 2007.

Veniard, Juan María: *La música nacional argentina. Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina*. De. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Buenos Aires, 1986.

Ziegler, Pablo: “Tango, jazz y clásica, un cruce demoledor”. Entrevista. Periódico *El Ciudadano*. Rosario, 2003.

DISCOGRAFÍA

DISCOGRAFÍA

AYESTARÁN, LAURO:

- CD *Un mapa musical del Uruguay*. Sello Ayuí. A/M 38. Uruguay, 2003.

BARALIS, HUGO:

- LP *Tangosetentaytres*. Sello Music Hall MH 2410. Buenos Aires, 1973.

BERLINGIERI, OSVALDO:

- LP *Siempre Buenos Aires. Trío Federico-Berlingieri*. Sello RCA Víctor AVLP-3954. Buenos Aires, 1970.
- LP *Tango x 3. Trío Federico- Berlingieri*. Sello RCA CAL-3329. Buenos Aires, 1972. (Remasterizado en CD para la colección *Renovadores del tango*).

CAMERATA BARILOCHE:

- CD *Piazzolla Collection*. Sello Testigo. TT10144. Buenos Aires, 2008.

CAMERATA PUNTA DEL ESTE:

- LP *Camerata Café Concert*. Sello Discos de la planta. KL 8328. Montevideo, (s/f).
- LP *Camerata Punta del Este. Café Concert Vol. 2*. Sello RCA LPUS007. Buenos Aires, 1975.
- LP *Tangueses. Camerata*. Sello RCA Víctor LPUS-002. (s/f)
- CD *Por la vuelta. New Tango, Milonga and Candombe*. Sello Testigo. TT10117. Buenos Aires, 1999.

Círculo de amigos del buen tango. LP Sello Microfón I-54. Buenos Aires, 1964.
(Remasterizado en CD para la colección *Renovadores del tango*).

COLECCIÓN *Renovadores del tango*. 14 CDs. Dirección: Andrés Casak y Mariano del Mazo. Sello Sony-BMG Music Entertainment (Argentina) S.A.

COSENTINO, SAÚL:

- CD *Saúl Cosentino por él y por otros*. Sello Fonocal F335. Buenos Aires, 2006.
- Dante Amicarelli y su Sexteto. Preludio a Buenos Aires*. LP Sello Trova TRX701. Buenos Aires, 1977.
- El tango del Club de la Guardia Nueva I*. CD Sello Ayuí. A/M 42. Montevideo, 2010.

FEDERICO, LEOPOLDO:

- LP *Milonguero de hoy. Leopoldo Federico y su Orquesta Típica*. Sello CBS8509. Argentina, 1964. (Remasterizado en CD para la colección *Renovadores del tango*).

FRANCINI, ENRIQUE:

- *Enrique Mario Francini y su orquesta, con Alberto Podestá y otras voces 1955/1959*. Archivo RCA Víctor. Sello Euro Records. EU16006.

GARELLO, RAÚL:

- CD *Raúl Garello. Tangos modernos (Modern tangos)*. Sello EMI Odeón. EU19002. Buenos Aires, 2006.

GUARDIA, MANUEL:

- LP *Chau Ché*. LP. Sello Discos de la planta. Trova XT80013. Buenos Aires, (s/f).

LIBERTELLA, JOSÉ:

- CD *Pepe Libertella inédito. Tango orquestal*. Sello Típica Record 324-02.

- CD *Sexteto Mayor. Homenaje a Piazzolla*. Sello Epsa Music 0269-02. Buenos Aires, 2003.

MAMONE, PASCUAL:

- LP *Primer Cuarteto de Cámara del Tango Leo Lipesker*. Sello Microfón I-56. Buenos Aires, 1965.

MANZI, OSVALDO:

- LP *Tangos en visto & oído. Osvaldo Manzi y su trío para la música de Buenos Aires*. Sello Microfon. I-85. Buenos Aires, (s/f).

MEDEROS, RODOLFO:

- LP *Fuera de broma. Rodolfo Mederos y Generación Cero*. Sello Diomara 19002. Buenos Aires, 1976.

- LP *De todas maneras. Rodolfo Mederos. Generación Cero*. Sello Diorama 18002. Buenos Aires, 1977.

- LP *Todo hoy. Rodolfo Mederos*. Reedición en CD Sello Auris LP7002 -1978. Romedo 59VIR.

MONTES, OSVALDO:

- CD *Juntos por el tango*. Sello Epsa Music, 1997
- CD *Bien tanguero*. Sello Epsa Music, 2007.

Quinteto de la Guardia Nueva. Tango Vanguardia. LP Sello Fermata SLF212. Buenos Aires, 1972.

MORES, MARIANO:

- LP *Tangocolor. Mariano Mores y su Gran Orquesta*. Vol. N° 4. Sello Odeon. Argentina, (s/f).
- CD *La magia de Mariano Mores*. Colección EMI Lo mejor de siempre n° 9. Sello EMI 7 97687 2. Argentina, 1991

PANSERA, ROBERTO:

- CD *Evita/ Tango popular ópera*. Sello Music Hall MH 10.021-2. USA 1989.
- LP *O. Fresedo-D. Riobos. Los diez mandamientos*. Sello Arte. PC3301 (s/f).
- LP *Pansera 3*. Sello CBS 20.099. Buenos Aires, 1980.

PASQUET, LUIS:

- LP *Luis Pasquet y su Septimino de cámara para el tango*. Sello Guardia Nueva. Montevideo, 1965.
- LP *Tangos en rojo y en gris. Luis Pasquet y su cuarteto de cámara*. Sello Cantares del mundo. Montevideo, (s/f).

PIAZZOLLA, ÁSTOR:

- *Astor Piazzolla, su bandoneón y su orquesta de cuerdas*. Sello T.K. E-10099 (78rpm), T.K. E-10100 (78rpm), Odeón 51997 (78rpm). Bs.As., 1956.
- LP *El tango*. Sello Polydor 20291. Bs. As. 1965.
- LP *En persona*. Sello RCA Víctor AVLP-3982. Buenos Aires, 1971.
- LP *Doble María de Buenos Aires*. 2LPs. Trova TLS-5020/2 y TL-20/2 mono. Bs.As. 1968.

- CD Doble *Oswaldo Pugliese & Astor Piazzolla: Finally Together. Recordet live at The Royal Carré Theatre, Amsterdam, 1989*. Vol. I: Lucho 7704-2 y Vol. II: Lucho 7705-2.

- LP *Piazzolla interpreta a Piazzolla*. Sello RCA Víctor AVL-3383. Bs. As., 1961.

- LP *Sinfonía de tango. Astor Piazzolla, son bandonéon et ses cordes*. Sello Vogue LDM 10004. París, 1955.

- LP *Tango contemporáneo*. Sello CBS CBS8416. Bs.As., 1963.

- LP *Tango moderno*. Sello Disc Jockey –DIS15001. Bs.As., 1957.

- LP *Tango progresivo*. Sello Allegro. ALL 6001. Bs.As., 1956.

- LP *The Central Park Concert*. Sello Chesky JD 107.

PLAZA, JULIÁN:

- CD *Julián Plaza x Julián Plaza = Tango*. Sello Epsa Music 17007. Argentina, 1993.

Rendez vous Porteño. Oswaldo Fresedo con Dizzy Gillespie. CD (Remasterización de grabaciones históricas). Sello Acqua Record AQDP002. Argentina, 2007.

REQUENA, OSVALDO:

- CD *Oswaldo Requena. Tango Sessions for export*. Sello Epsa Music 17414. Buenos Aires, 1994.

- CD *Oswaldo Requena. Tango Sessions 2000*. Sello Melopea CDMPV1163. Buenos Aires, 2000.

- CD *Coincidencias. Oswaldo Requena y su orquesta con Leopoldo Federico*. Epsa Music 17470. Buenos Aires, 2002.

- CD *Encuentro tanguero. Oswaldo Requena – Fernando Suárez Paz*. Sello RGS Music 1485-2. Buenos Aires, 2008.

ROVIRA, EDUARDO:

- LP *Tango Buenos Aires – Op.4. Suite de Ballet. Eduardo Rovira y su agrupación de tango moderno*. Sello Sony Music. Buenos Aires, 1962. (Remasterizado en CD 2010).

- LP *Tango Vanguardia. Eduardo Rovira y su agrupación de tango moderno*. Sello Microfón I-48. Buenos Aires, 1963 (Remasterizado en CD, Colección Renovadores del tango. Buenos Aires, 2008).

- LP *Que lo paren. Eduardo Rovira y su agrupación de tango contemporáneo*. Sello Global 10977. Buenos Aires, 1975. (Remasterizado en CD por Acqua Records, Buenos Aires, 1997).

STAMPONE, ATILIO:

- LP *Concepto. Atilio Stampone*. Sello Microfon. M-76019. Buenos Aires, 1972.

- CD *Tango. Atilio Stampone*. Sello RCA. 8872 546267-2. Buenos Aires, 2012.

VALENTE, HORACIO:

- LP *Vanguatrío*. Sello Tonodisc. TON-1048-Estereo. Argentina, (s/f).

ANEXO I
GUÍA SONORA

ANEXO I

GUÍA SONORA²⁰³

Autor: JULIÁN PLAZA

Títulos: 1. *Danzarín*, 2. *Nocturna*, 3. *Melancólico*, 4. *Buenos Aires-Tokio*.

Intérpretes: Julián Plaza (bandoneón, piano y arreglos) y músicos invitados.

Registro sonoro: CD *Julián Plaza x Julián plaza = Tango*.

Sello discográfico: Epsa Music 17007. Argentina, 1993.

Autor: EMILIO BALCARCE

Títulos: 5. *La transa*, 6. *Bien compadre*.

Intérpretes: Orquesta Escuela de Tango. Dirección: Emilio Balcarce.

Registro sonoro: CD *Bien Compadre*.

Sello discográfico: Epsa Music 0442-02. Buenos Aires, 2002.

Autor: JOSÉ BRAGATO

Títulos: 7. *Vanguardista* (1), 8. *Noposepe* (2).

Intérpretes: (1) *Ástor Piazzolla* (bandoneón, arreglos y dirección), Orquesta de cuerdas y solistas: *Elvino Vardaro* (violín), *Jaime Gosis* (piano), *José Bragato* (violonchelo) y *José Basallo* (contrabajo). (2) *Ástor Piazzolla* y su *Nuevo Octeto*

Registro sonoro: (1) CD *Ástor Piazzolla, 1956-1957*. (2) CD *Tango contemporáneo. Ástor Piazzolla y su Nuevo Octeto*.

Sello discográfico: Remasterizaciones en CDs. (1) Colección *Grandes del Tango* n°52.

Sello Lantower DPCD51802/12. Argentina, 2009. (2) BMG Ariola 8287 674271-2. Argentina, 2005.

Autor: OSVALDO REQUENA

Títulos: 9. *Preludio nochero*, 10. *Milonga del rufián melancólico*, 11. *Tres iniciales*

Intérpretes: *Oswaldo Requena* (piano, arreglos y dirección) junto a *Miguel Ángel Bertero* (violín), *Claudio Poli* (violonchelo), *Carlos Pazo* y *Alejandro Prevignano* (bandoneones) y *Horacio Cabarcos* (contrabajo).

²⁰³ La relación de audiciones de esta guía sonora está en relación con el contenido de la tesis doctoral.

Registro sonoro: CD *Oswaldo Requena. Tango Sessions 2000*.

Sello discográfico: Melopea Discos CDMPV1163. Buenos Aires, 1999.

Autor: ROBERTO PANSERA

Títulos: 12. *Don Ludwig* (1), 13. *Preludio n°3* (2).

Intérpretes: (1) Roberto Pansera (piano), Oswaldo Montes (bandoneón) y un tercer músico sin especificar (referencias a este registro aluden al contrabajista Aldo Nicolini). (2) Oswaldo Fresedo y su Orquesta, solista Dizzy Gillespie.

Registro sonoro: (1) LP *Pansera 3*. (2) CD *Rendez vous Porteño. Oswaldo Fresedo con Dizzy Gillespie*.

Sello discográfico: (1) CBS 20.099. Argentina, 1980. (2) Acqua Record AQDP002. Argentina, 2007.

Autor: JOSÉ LIBERTELLA

Títulos: 14. *Pasión y tango* (1), 15. *¡Campai!...Japón* (2), 16. *Invierno porteño* (1).

Intérpretes: (1) Sexteto Mayor, (2) José Libertella y su Orquesta.

Registro sonoro: (1) CD *Sexteto Mayor. Homenaje a Piazzolla*. (2) CD *Libertella inédito. Tango orquestal*.

Sello discográfico: (1) Epsa Music 0269-02. Argentina, 2003. (2) Típica Records. Argentina, 2008.

Autor: ENRIQUE MARIO FRANCINI

Títulos: 17 y 18. *Tema otoñal* (dos versiones)

Intérpretes: (1) Enrique Francini y su orquesta. (2) Ástor Piazzolla y su Octeto Buenos Aires.

Registro sonoro: (1) CD *Enrique Mario Francini y su Orquesta, con Alberto Podestá y otras voces 1955/1959*. (2) LP *Tango progresivo*.

Sello discográfico: (1) Archivo RCA Víctor. Sello Euro Records. EU16006. Argentina, 2002. (2) Sello Allegro ALL 6001. Buenos Aires, 1956.

Autor: HUGO BARALIS

Títulos: 19. *Anoné*, 20. *Tema otoñal* (E. Francini)

Intérpretes: Hugo Baralis (violín), Daniel Binelli (bandoneón), Héctor Console (bajo), Rubén Ruiz (guitarra) y Horacio Valente (piano).

Registro sonoro: LP *Tangosetentaytres*.

Sello discográfico: Music Hall MH 2410. Buenos Aires, 1973.

Autor: OSVALDO MANZI

Títulos: 21. *Simple*, 22. *Furtiva*.

Intérpretes: Osvaldo Manzi (piano), Rubén Ruiz (guitarra eléctrica) y Benigno Quintela (contrabajo).

Registro sonoro: LP *Tangos en visto & oído. Osvaldo Manzi y su Trío para la música de Buenos Aires*.

Sello discográfico: Microfon. I-85. Buenos Aires, (s/f).

Autor: LEOPOLDO FEDERICO

Títulos: 23. *Cabulero*, 24. *Milonguero de hoy*.

Intérpretes: Leopoldo Federico y su Orquesta Típica.

Registro sonoro: LP *Milonguero de hoy. Leopoldo Federico y su Orquesta Típica*.

Sello discográfico: CBS8509. Argentina, 1964.

Autor: OSVALDO BERLINGIERI (arreglos)

Títulos: 25. *Saludos* (Domingo y Fco. Federico), 26. *Pisciano* (L. Federico y O. Berlingieri), 27. *Nunca tuvo novio* (A. Bardi y E. Cadícamo).

Intérpretes: Osvaldo Berlingieri (piano), Leopoldo Federico (bandoneón) y Fernando Cabarcos (contrabajo).

Registro sonoro: LP *Tango x 3. Trío Federico- Berlingieri*.

Sello discográfico: RCA CAL-3329. (Remasterizado en CD para la colección *Renovadores del tango*). Buenos Aires, 1972.

Autor: RAÚL GARELLO

Títulos: 28. *Muñeca de marzo*, 29. *Margarita de agosto*, 30. *Vaciar la copa*.

Intérpretes: Raúl Garelo (dirección y arreglos) y su Orquesta.

Registro sonoro: CD *Raúl Garelo. Tangos modernos (Modern tangos)*.

Sello discográfico: EMI Odeón. EU19002. Buenos Aires, 2006.

Autor: MARIANO MORES

Títulos: 31. *Tanguera*, 32. *Una lágrima tuya*.

Intérpretes: Compilado de diferentes registros sonoros. Intérpretes sin especificar.

Registro sonoro: CD *La magia de Mariano Mores*. Colección EMI Lo mejor de siempre n° 9.

Sello discográfico: EMI 7 97687 2. Argentina, 1991

Autor: PASCUAL MAMONE (arreglos)

Títulos: 33. *Tango Ballet* (Piazzolla), 34. *La bordona* (Balcarce), 35. *Temático* (Bragato).

Intérpretes: Leo Lipesker y Hugo Baralis (violines), José Bragato (violonchelo) y Mario Lalli (viola).

Registro sonoro: LP *Primer Cuarteto de Cámara del Tango Leo Lipesker*.

Sello discográfico: Microfón I-56. Buenos Aires, 1965.

Autor: ATILIO STAMPONE (arreglos)

Títulos: 36. *Responso* (Troilo), 37. *Los mareados* (Cobián-Cadícamo).

Intérpretes: A. Stampone (piano, arreglos y dirección), O. Montes (bandoneón), E. Walczak y T. Besprovan (violines), A. Selenson (viola), E. Lannoo (violonchelo), R. Ruiz (guitarra) y O. Murtagh (bajo).

Registro sonoro: LP *Concepto. Atilio Stampone*.

Sello discográfico: Microfon. M-76019. Buenos Aires, 1972.

Autor: EDUARDO ROVIRA

Títulos: 38. *Contrapunteando*, 39. *Para piano y orquesta*, 40. *Serial dodecafónico*.

Intérpretes: E. Rovira (bandoneón y arreglos), R. Nichele y E. Citón (violines) O. Manzi (piano), F. Romano (contrabajo), Mario Lalli (viola) y Enrique Lannoo (violonchelo).

Registro sonoro: LP *Tango Vanguardia. Eduardo Rovira y su agrupación de tango moderno*.

Sello discográfico: Microfón I-48. Buenos Aires, 1963 (Remasterizado en CD, Colección Renovadores del tango. Buenos Aires, 2008).

Autor: MANUEL GUARDIA

Títulos: *41. Sortilegio, 42. Debussy.*

Intérpretes: M. Guardia (piano y arreglos), A. Martínez (bandoneón), S. Furas (violín), E. Gelpi (guitarra eléctrica), R. Capobianco (contrabajo).

Registro sonoro: CD *El tango del Club de la Guardia Nueva 1.*

Sello discográfico: Ayuí. A/M 42. Montevideo, 2010.

Autor: MANUEL GUARDIA

Títulos: *43. El monito (J. De Caro), 44. Los inútiles. 45. Chau Che.*

Intérpretes: M. Guardia (piano, dirección y arreglos), C. Vinitzki, N. Gobeia y J.J. Rodríguez (violines), M. Lasca (viola), V. Ascote (violonchelo) y F. García Vigil (contrabajo)

Registro sonoro: LP *Chau Ché.*

Sello discográfico: Discos de la planta. Trova XT80013. Buenos Aires, (s/f).

Autor: RODOLFO MEDEROS

Títulos: *46. Y mil cosas más, 47. Tema para Gustavo y su pianoforte.*

Intérpretes: R. Mederos (bandoneón, dirección y arreglos), G. Fedel (piano y sintetizador), F. Aguirre (guitarra eléctrica), O. Glavic (bajo eléctrico) y G. Calderaro (batería).

Registro sonoro: LP *Todo hoy. Rodolfo Mederos.*

Sello discográfico: Reedición en CD Sello Auris LP7002 -1978. Romedo 59VIR.

Autor: HORACIO VALENTE

Títulos: *48. Ciudad noche, 49. Ciudad tango.*

Intérpretes: Hugo Baralis (violín), Daniel Binelli (bandoneón), Héctor Console (bajo), Rubén Ruiz (guitarra) y Horacio Valente (piano).

Registro sonoro: LP *Tangosetentaytres.*

Sello discográfico: Music Hall MH 2410. Buenos Aires, 1973.

Autor: JOSÉ MORENO

Título: *50. Gente*

Intérpretes: E. Rovira (bandoneón y arreglos), R. Nichele y E. Citón (violines) O. Manzi (piano), F. Romano (contrabajo), Mario Lalli (viola) y Enrique Lannoo (violonchelo).

Registro sonoro: LP *Tango Vanguardia. Eduardo Rovira y su agrupación de tango moderno.*

Sello discográfico: Microfón I-48. Buenos Aires, 1963 (Remasterizado en CD, Colección Renovadores del tango. Buenos Aires, 2008).

Autor: LUIS PASQUET

Título: *51. Rojo Fuego.*

Intérpretes: Cuarteto de Luis Pasquet: L. Pasquet (piano y arreglos), J. C. Figares (violín), V. Addiego (violonchelo) y N. Casco (contrabajo)

Registro sonoro: CD *El tango del Club de la Guardia Nueva I.*

Sello discográfico: Ayuí. A/M 42. Montevideo, 2010.

Autor: SAÚL COSENTINO

Títulos: *52. Fuerte y claro (1), 53. Insólito Buenos Aires (2), 54. Callao y Santa Fé (3).*

Intérpretes: (1) R. Mederso (bandoneón y arreglos), D. Amicarelli (piano), R. Lew (guitarra eléctrica), F. Suárez Paz y R. Nichele (violines), M. Fioca (viola), J. Bragato (violonchelo) y A. Cevasco (contrabajo). (2) O. Tarantino (piano y arreglos), P. Sandra (guitarra eléctrica), A. Cevasco (bajo eléctrico) y E. Roizner (batería). (3) S. Cosentino (arreglo), M. A. Bertero (violín) y Elisa Muñoz (piano).

Registro sonoro: CD *Saúl Cosentino por él y por otros.*

Sello discográfico: Fonocal F335. Buenos Aires, 2006.

SÍNTESIS CURRICULAR DEL DOCTORANDO

SÍNTESIS CURRICULAR DEL DOCTORANDO

Pianista de profesión, Rafael Lucas Coirini, se graduó en Rosario (Argentina) como Licenciado en Música, especialidad Piano (1992), y homologó su titulación como Profesor Superior en España, cuando emigró a este país en el año 2000.

Como musicólogo, obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados en el año 2011, por la Universidad Complutense de Madrid. El título del trabajo final de DEA fue: “El Nuevo Tango rioplatense: Aportaciones de Pablo Ziegler y Gerardo Gandini a la continuidad y evolución del género”.

La revista *Cuadernos de Música Iberoamericana* publicó su artículo “Después de Piazzolla...nuevo tango y postango”. Madrid, 2012. Vol. 23, pp. 107-123.

Paralelamente a su formación académica, ha integrado diferentes agrupaciones musicales tanto en el ámbito de la música culta como en el terreno de la música popular, y entre ellas, las dedicadas a la difusión del tango rioplatense. Destacan el Quinteto Ars Tango, el Trío Iberoamericano y el dúo Entr’Acte.

Ha participado en grupos de trabajo relacionados con la interpretación del tango y su pedagogía.

Actualmente desempeña su actividad docente en el cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas de la Comunidad de Madrid.