

bIBLIOTECA
dIGITAL

EL TANGO AYER Y HOY

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN

mec
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

MONTEVIDEO
2014

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy



BANDA ORIENTAL

1ª edición, 2014.

Edición digital, 2016.

© 2014, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2014, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-253-6 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Avenida Luis P. Ponce 1347 / 504-505 - 11300 Montevideo, Uruguay. Teléfono +598 27099494.

TANGO Y MODERNIDAD EN EL GRUPO RENOVACIÓN (ARGENTINA)

El Grupo Renovación, activo entre 1929 y 1944, constituyó el frente musical del movimiento modernizador que reconfiguró el campo intelectual de Buenos Aires en las décadas de 1920 y 1930. En las obras de sus integrantes el tango aparece con una frecuencia significativa en relación con la producción de sus colegas contemporáneos.

El manifiesto fundacional del grupo fue firmado por cinco músicos: Juan José y José María Castro, Jacobo Ficher, Gilardo Gilardi y Juan Carlos Paz. Otros cinco formaron parte del mismo en distintos momentos de su historia: Luis Gianneo, Alfredo Pinto, Washington Castro, Julio Perceval y Honorio Siccardi. Varios de sus integrantes permanecieron durante períodos relativamente breves, por lo cual la formación tuvo una considerable movilidad interna (Cf. Scarabino 2000). Se genera así una dificultad metodológica para nuestro trabajo: hay obras inspiradas en el tango que fueron compuestas cuando sus autores ya no pertenecían al grupo, y otras, incluso, cuando el grupo ya había dejado de existir desde mucho tiempo antes. A pesar de ello, asumimos el conjunto de piezas de esta naturaleza como un corpus integral que responde a una respuesta generacional a la interpelación del género desde una matriz cultural, técnica, estética y conceptual compartida, más allá de la cronología estricta y de las soluciones personales de cada compositor. El repertorio de obras en relación con el tango aparece en los siguientes cuadros¹:

1 La información proviene de los catálogos realizados por Ceñal (1986), García Muñoz (1992, 1994, 1999) Otero de Scolaro (1993), García Acevedo (1999), Mónico (1999) y Corrado (2010) a los que remitimos para mayores datos sobre cada una de las obras mencionadas. El listado que presentamos aquí es el más completo que nos fue posible redactar. Ulteriores estudios pormenorizados de la producción de estos compositores pueden eventualmente revelar la presencia de piezas o fragmentos de ellas con referencias al tango que nos son por el momento desconocidas.

El tango ayer y hoy

Compositor	1930	1940	1950
J. J. Castro	Antes de 1913: <i>Qué titeo!</i> ; <i>El pibe</i> ; <i>Un cimarrón</i> 1934: “Arrabal” de <i>Sinfonía argentina</i>	1941: <i>Tangos</i> 1947: <i>Corales</i> <i>criollos N° 1</i> , var. VII	1953: <i>Corales</i> <i>criollos n° 3</i> , var. V
J. C. Paz	1938: <i>Junto al Paraná</i>		
G. Gilardi			1958: <i>Tango</i>
J. Ficher		1948: <i>Tangos y</i> <i>milongas op. 66</i> (N° 1)	1959: <i>Tangos y</i> <i>milongas op. 66</i> (los demás)
L. Gianneo	S.f., seud. Luis Ariel: <i>Mi changuita</i> ; <i>No tengo</i> <i>corazón</i> 1935: <i>Sonata vl/pn</i> , 2° mov. ² 1938: “Tango” de <i>Tres</i> <i>danzas argentinas</i> 1939-41: “La morochita”, de <i>Música para niños</i>	1946: “Tango”, de <i>Siete piezas</i> <i>infantiles</i>	1954-55: <i>Variaciones</i> <i>sobre tema de tango</i>
H. Siccardi	1932: <i>Tango</i> ³ 1935: <i>Suite Buenos Aires</i>		

Compositor	1960	1970	1980
J. M. Castro	1963: <i>Sinfonía Buenos</i> <i>Aires</i> , 2° mov.		
W. Castro	1969: <i>Tangos</i> circa 1969: <i>Roca 625</i>	1972: <i>Tangos p.</i> <i>orq. de cuerdas</i> 1978: <i>Rapsodia</i> <i>en ritmo de</i> <i>tango</i> 1979: <i>Tango</i> <i>para cinco</i>	1986: <i>Tango vc/pn</i> 1986: <i>Tango</i> <i>nostálgico</i> 1986: <i>Tríptico</i> <i>porteño</i>

2 Este movimiento figuró como “Tango” en versiones previas, según García Muñoz (1994)

3 La partitura de esta obra, si bien figura en los catálogos, aun no ha sido hallada.

Observamos que las décadas del 30 y el 40 registran la mayor concentración de obras relacionadas con el tango. Entre el 60 y el 80, además del segundo movimiento de la *Sinfonía de Buenos Aires*, la única pieza de José María Castro que alude al tango, aparece casi en soledad la obra de Washington Castro, unos quince años menor que sus hermanos. Estas obras “tardías”, superpuestas a otras corrientes y soluciones técnicas, ya no responden al afán modernizador que caracteriza buena parte de la producción anterior, más allá de su propio valor musical. Por ello, nuestro estudio se detiene con mayor detalle en las obras compuestas hasta comienzos de la década de 1950, cuando las resonancias del proyecto renovador conservan todavía vigencia en el panorama musical argentino.

Varios de estos compositores tuvieron una relación particular con el tango en su propia práctica. Sabemos que Juan José Castro tocaba tangos en París durante su estadía de estudios en los primeros años 20⁴ y su catálogo registra piezas del género incluso antes de su partida. De otras similares, de Luis Gianneo, firmadas con seudónimo, se desconoce la fecha, pero es verosímil pensar que fueron de la misma época.⁵ Por otra parte, varios de estos músicos actuaron como pianistas de cine silente y en consecuencia no es imposible que en sus ejecuciones –muchas de ellas probablemente improvisadas– hayan incluido tangos. A ello hay que agregar la popularidad del género en la época, su presencia social como danza y su expansión en la vida cotidiana mediante la radio y la industria discográfica, que impregna la “sonósfera” porteña de esos años a la que era difícil sustraerse, incluso para músicos con preocupaciones más especializadas como éstos.

Configuraciones técnicas:

Algunos de los recursos compositivos con los cuales se enfoca el género aparecen claramente en el “Tango” que integra las *Tres danzas argentinas* de Gianneo. (Ejemplo 1)

4 Declaraciones en un reportaje aparecido en *Crítica*, 7-VIII-1938.

5 García Muñoz (1994).

TANGO

The image displays a musical score for a piece titled "TANGO". It consists of two columns of music, each with five systems of staves. The left column contains the piano part, and the right column contains the bass part. The score is written in 3/4 time and features various dynamic markings such as *pp*, *f*, *dim*, and *pesante*. The piano part includes markings like *meno* and *rit.* The bass part includes markings like *marcato*. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and bar lines.

Ejemplo 1. Luis Gianneo: "Tango" de *Tres danzas argentinas* (1938), pp. 1-2. Editorial Argentina de Música.

El primer tema está compuesto por segundas y terceras sobre un ostinato en la mano izquierda. La armonía resulta ambigua: la tónica podría identificarse como Si bemol o Mi bemol, según la relevancia que se otorgue a la escueta información de cada plano textural y métrico. El fraseo "normal" se interrumpe inopinadamente y da lugar así a una irregularidad que sólo se recompone en la exposición del tema en la octava superior, en novenas paralelas, con un contracanto intermedio. La sección concluye con una extensión bimodal (Si bemol M y m). Le sigue un nuevo ostinato bajo el cual aparece el segundo tema, caracterizado por el arpeggio de acordes mayores o menores, que conduce a la resolución cadencial más clara, sobre Re, en la sección climática de la pieza, la de mayor densidad armónica y grado de disonancia, por la contraposición de acordes con agregado de sonidos fuera de código que percuten la célula característica, y por superposiciones bitonales (sol menor/ Re Mayor). Una variación ornamental planea sobre el primer tema y su ostinato, ahora en contrapunto

trocado. La reexposición abreviada (que no figura en el ejemplo musical incluido aquí) culmina con una superposición bitonal, en estrecho, de las cabezas de ambos temas, que se diluye en la delicada percusión de las segundas en el extremo grave del piano.

Si bien el lenguaje armónico utilizado en estas piezas no abandona la tonalidad, que persiste al menos en sus puntos cadenciales críticos, el tratamiento intensivo de la disonancia la jaquea hasta volverla por momentos irreconocible. Una de las vías es la del contrapunto cromático, de líneas generalmente descendentes, que debilitan el diatonismo explícito de los temas, según escuchamos en la séptima variación de los *Corales criollos N° 1*, de Juan José Castro. (Ejemplo 2)

Quasi tempo di tango, libero (♩ = 48)

mf

p

(a capriccio)

Ejemplo 2. Juan J. Castro: Variación VII, de *Corales criollos N° 1* (1947).
Editorial Argentina de Música.

Las líneas pueden también simular estrechos disonantes, sostenidos por pulsaciones en acordes cuya disposición registral dificulta la percepción de las alturas. En uno de los *Tangos* de Juan José Castro, el material se repite en disminución rítmica sobre un ostinato.⁶ (Ejemplo 3)

6 Sobre el tango en la obra de Juan José Castro puede consultarse García Brunelli (2012), así como García Morillo (1987) en lo relativo a las obras para piano que lo incluyen.

El tango ayer y hoy

The image shows two systems of musical notation for a piano and bass. The top system is marked *molto legato* and *p*. The piano part (treble clef) features a melodic line with slurs and ties, while the bass part (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The bottom system continues the piece, with dynamic markings *mf* and *p* appearing in the piano part. A dashed line with an '8' indicates an 8-measure rest in the bass part.

Ejemplo 3. Juan J. Castro: “Nostálgico” de *Tangos* (1941), p. 17. Editorial Argentina de Música.

El contrapunto imitativo en *stretto* también puede producirse a distancia de semitono en un contexto de superposiciones mayor-menor y falsas relaciones cromáticas, en un material cuya estructura de acorde desplegado y escalas diatónicas descendentes naturalizan la percepción tonal, reafirmada por rotunda resolución sobre re menor del final de frase. (Ejemplo 4)

The image shows two systems of musical notation for a piano and bass. The top system is in 2/4 time and features a melodic line in the piano part (treble clef) with slurs and ties, and a rhythmic accompaniment in the bass part (bass clef). The bottom system continues the piece, with the piano part showing a descending scale and the bass part providing a rhythmic accompaniment.

Ejemplo 4. Juan J. Castro: *Milonguero*, de *Tangos*, comienzo.

Más blando en cuanto a la disonancia, los *stretti* en acordes perfectos producen sin embargo esporádicas superposiciones bitonales (“Nostálgico” de los *Tangos* de Juan J. Castro, cc. 59-63 y 67-71). Encontramos asimismo situaciones en que la cuadratura de la frase y la claridad del diseño rítmico disimulan las “irregularidades” tonales internas del material, provocadas por el cromatismo, el encadenamiento inesperado de grados armónicos o la politonalidad. (Ejemplo 5)

The image displays a musical score for a piano piece, identified as 'Tango' N° 1 by J. Ficher. The score is written for piano and right hand, spanning three systems. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is characterized by complex, chromatic harmonic structures and frequent changes in dynamics, including *sf* (sforzando), *f* (forte), and *p* (piano). The notation includes various chord voicings, arpeggios, and melodic lines with slurs and ties. A small number '5' is located in the upper right corner of the first system.

Ejemplo 5. J. Ficher, “Tango” N° 1, de *Tangos y milongas* op. 66 (1948), p. 5. Ediciones Ricordi Americana.

Dispositivos y forma

La mayor parte del repertorio consiste en piezas breves para piano. Le siguen las obras de cámara, y tres piezas orquestales de mayores dimensiones. Es significativa la ausencia absoluta del bandoneón, instrumento indisoluble del género, y de formaciones camarísticas que se aproximen a las de las orquestas típicas. Se reitera aquí lo ocurrido con la guitarra en el repertorio del primer nacionalismo musical que prescindió de ella aunque la recreó mediante el recurso a *Spielfiguren*, características texturales, idiosincrásicas y de ejecución imitadas por otros instrumentos (Plesch

1996). No está claro, sin embargo, que esa voluntad de transposición de un timbre por otro esté presente de manera notoria en los tangos de los renovadores. El rasgo que más se aproxima a ello es el uso intensivo de la variación ornamental, que puede remitir a la de los bandoneones en las reexposiciones temáticas. Así, el crítico de *La Nación* afirma que en la *Sinfonía de Buenos Aires*, José María Castro hace referencia “a las clásicas ‘variaciones’ del bandoneón, a cargo de las maderas, todo un hallazgo, una estilización de la música popular ciudadana”⁷. Aquí parecen coincidir el procedimiento y la fabricación de un símil tímbrico, pero en la mayoría de los casos esta última acción sólo se cumple esporádicamente en obras orquestales, como en la primera de las *Variaciones sobre tema de tango* de Gianneo o en secciones de las piezas de Juan José Castro.

Las formas que adoptan estas obras responden a tres esquemas básicos: la piezas breves para piano, generalmente bitemáticas y tripartitas, reunidas en ciclo (los *Tangos* de Castro y los *Tangos y Milongas* de Ficher); el tema con variaciones y el primer tiempo de sonata, en la *Sinfonía argentina* de Juan José Castro. En el interior de estos esquemas los procesos pueden organizarse por momentos como módulos que remiten a las llamadas formas mosaico, pero no es lo más habitual. Predomina el trabajo motívico sobre células características del género, que en ocasiones constituye el eje excluyente del proceso compositivo, como ocurre en la variación dedicada al tango de los *Corales Criollos N° 3* de Juan José Castro.

“Arrabal”, el primer movimiento de la *Sinfonía argentina* de Juan José Castro, es un ejemplo convincente de elaboración tímbrica y textural de los materiales temáticos. Así, el segundo tema, lírico, se va constituyendo a partir de una trama dispersa para crecer en intensidad real y expresiva hacia una compleja superposición de estratos contrastantes. (Ejemplo 6)

7 *La Nación*, 27/6/66, p. 11.

The image shows a page of a musical score for 'Arrabal' by Juan J. Castro. The score is for a symphony orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (Cl. G), Clarinet in Bb (Cl. Bb), Bassoon (Fg.), Trumpet (Fa), Trombone (Cb), Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc), and Double Bass (Cb.). The score is divided into two systems. The first system (measures 1-4) is marked 'Tranquillo, poco meno' and 'mp'. The second system (measures 5-8) is also marked 'Tranquillo, poco meno' and 'III.C. p molto espress.'. Handwritten annotations include 'roll' and 'Va'.

Ejemplo 6. Juan J. Castro, “Arrabal”, de *Sinfonía argentina* (1934), transición y comienzo del segundo tema (primeros violines), p. 11. Ediciones Ricordi Milano.

Le sigue el desarrollo del primer tema, en fortísimo, enérgico y desafiante, cuyo marco textural —una marcación rítmica de perfiles netos y percusivos— adquiere protagonismo y ocupa progresivamente todo el espacio registral del *tutti* que culmina esta sección. (Ejemplos 7 y 8)

The image displays a complex musical score for the piece "Arrabal" by Juan J. Castro. The score is arranged in two systems, with various instruments and voices. The top system includes Oboe (Ob.), Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Clarinet in C (Cl. C.), Bassoon (Fg.), and Contrabassoon (C. Fg.). The middle system includes Trumpet (Tr.), Trombone (Tb.), and Percussion (P.). The bottom system includes Violin (Vn.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Cb.). The score is marked with "Brillante" and "Cresc. imp." (Crescendo impetuoso). The music is written in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The overall style is characteristic of the Argentine tango and the Argentine symphonic tradition of the 1930s.

Ejemplos 7 y 8. Juan J. Castro, “Arrabal” de *Sinfonía argentina*, sección de desarrollo del primer tema, pp. 25 y 27.

Recordemos que esta pieza fue compuesta en 1934. Se integra así de pleno derecho al notable florecimiento sinfónico latinoamericano de esa década. Por otra parte, si intentamos colocarla en el contexto de la música argentina de esos años que trabajaron también con referencias a expresiones populares, con prescindencia de los géneros, digamos que fue escrita cinco años después de *El matrero* de Felipe Boero y cuatro años antes de las *Milongas de la orquesta* de Alberto Williams. El contraste no podría ser más evidente. Es, por otro lado, exactamente contemporánea con la primera obra dodecafónica de Juan Carlos Paz: dos regiones, también contrastantes, de la modernidad local.

Intertextualidad

En los ejemplos que escuchamos, circula un repertorio considerable de materiales rítmico-melódicos, de gestos instrumentales que caracterizan

genéricamente al tango, o que al menos lo representan para un oyente familiarizado. Para él, aluden a un territorio asociado con el género, como índices que no requieren mayores precisiones de épocas o estilos ni certificación empírica o autoral. Podría considerarse ese conjunto de estructuras como estilemas, citas genéricas o estilísticas anónimas. Con o contra él se miden las distancias que la nueva obra establece y se evalúa en consecuencia el proceso compositivo y la resultante estética.

Más específica, la cita textual aparece con frecuencia en estas obras. Como todo intertexto, se pliega a distintos proyectos musicales e intenciones expresivas, para lo cual su tratamiento es altamente diferenciado. Veamos tres ejemplos.

El primero es *La morochita*, una de las piezas para niños de Gianneo que cita el tango *La morocha* de Villoldo y Saborido. (Ejemplo 9)

LA MOROCHITA

LUIS GIANNEO

The musical score for 'La morochita' is presented in two systems. The first system begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and the tempo marking 'Andante'. The key signature has one flat (B-flat). The piece starts with a piano (p) dynamic. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment that descends chromatically. The melody in the right hand is composed of eighth and quarter notes. The second system continues the piece, with dynamics ranging from mezzo-piano (mp) to mezzo-forte (mf). The bass line continues its chromatic descent. The score is marked with a '7' in the top left corner.

Ejemplo 9. Luis Gianneo: “La morochita” de *Música para niños* (1939-41), comienzo. Editorial Argentina de Música.

En realidad, del referente sólo conserva el motivo inicial, que es inmediatamente transpuesto, sometido a una ampliación interválica interna, a modo de escorzo, y a una armonización ambigua, concretada en una especie de bajo continuo que, visto linealmente, se organiza como un descenso cromático y armónicamente evita los grados implícitos en la melodía. La resolución en mayor –no incluida en el ejemplo musical anterior– alude al mismo procedimiento en el tango original, que lo hace para su segunda

parte. De ésta permanecen también algunos retazos rítmicos. El efecto resulta un tanto perturbador si se lo compara con la desenvoltura chispeante de la pieza original. Se subraya así la distancia, se jerarquiza el proceso formal de constitución del nuevo discurso y con él la dimensión acordada a la técnica, al trabajo artesanal y deductivo a partir de un objeto previo.

El segundo caso es la presencia de dos citas de piezas paradigmáticas del repertorio tanguero en los *Tangos* de Juan José Castro. La primera abre el ciclo y consiste en una deconstrucción, como diríamos ahora, de *La cumparsita*, que emerge como jirones dispersos que entrega el recuerdo. Una vez más, las armonías están alteradas, las figuraciones rítmicas comprimidas o expandidas, los temas escindidos en distintas regiones del registro. Su valor es, además, icónico: ninguna otra pieza hubiera tenido la misma eficacia como pórtico. La cita que cierra el ciclo proviene, claramente, de la tercera sección de *9 de julio*, expuesta casi sin desvíos, de manera brillante y expansiva. Ambas citas marcarían así un recorrido que conduce de la invocación o el conjuro brumoso al género a su afirmación como clausura de la obra.

También de los sonidos iniciales de *La cumparsita* deriva, aparentemente, nuestro tercer ejemplo. Juan Carlos Paz toma sólo el arpegio disminuido seguido del menor como referencia. En apariencia, porque ese elemento tiene un cierto anonimato, el compositor nunca se refirió a la pieza de Matos Rodríguez, ni llamó tango a estas páginas. Fueron editadas como *At the coast of Parana, Junto al Paraná*, en 1941, pero el primer manuscrito las titula *6 variaciones sobre un tema fácil*. Integran un grupo de piezas sencillas encargadas por Lazare Saminsky para su colección de composiciones breves con algún color local, de distintos autores, editada por Fischer en Nueva York y se encuentran a una distancia incomparable con el ascético dodecafonismo que el compositor practicaba entonces (1938). A la luz de este contexto, se acrecienta el tono paródico que nuestra audición otorga a la pieza, anclado, además, en el propio texto: en la sobreactuación de la cuadratura, las acentuaciones y los estereotipos del género, que dependen en buena medida del intérprete para que se pongan de manifiesto.

Es obvio que existen otras modalizaciones de los intertextos que no podemos detallar aquí. La práctica persiste en los tangos tardíos de estos

compositores, como el empleo del tema de *El choclo* en el segundo de los *Tangos* para chelo y piano de Washington Castro, compuestos en 1986. El diseño ascendente en valores iguales aparece como material más o menos neutro desde el comienzo; se define con mayor claridad en la breve cadencia del chelo, hacia el final. Aunque indisociable de su origen para un oyente competente, su valor se ubica más en el orden de lo constructivo que de la significación o la intencionalidad.

A medida que se suceden y modifican, a través de las décadas, las características del tango popular, se modifica también el uso que de alguna de sus configuraciones hacen los músicos del área culta. Así, si en los 30 la guardia vieja era todavía relativamente cercana, a medida que avanzan las décadas los intertextos remiten ya a un pasado del género que los cargan con una significación suplementaria, sobre todo si tenemos en cuenta que, desde luego, también fue otro el paisaje técnico y estilístico del ámbito culto desde el cual fueron enfocados. La nueva obra que aluda al género no podrá entonces sustraerse a su propia historicidad: estará en disposición de recorrer la historia del tango enfatizando o no las distancias y las dislocaciones en relación con el material citado. Podrá incluso reescribir las distintas estaciones de esa historia en clave culta. Esto ocurre no solo en el plano de las estructuras, sino también en el de los proyectos expresivos particulares. Cuando Gianneo expone el material temático de sus *Variaciones sobre tema de tango*, en 1954, lo hace en un registro oscuro, dramático y tenso (Lento tenebroso, indica la partitura), poco connotado en cuanto a la ubicación histórica del estilo. La tercera variación, explícitamente llamada “1900”, lo transforma en cita estilística de un tango antiguo, en un tempo más rápido (negra=100), predominio del toque *staccato*, reminiscencias del pie rítmico de la habanera y armonías más sencillas, en neto contraste con su contexto inicial.

Tango, neoclasicismo y nación

En las obras de los compositores del Grupo Renovación, en particular, las escritas en las décadas del 30 y el 40, es evidente la recepción local de las corrientes neoclásicas y objetivistas surgidas en la Europa de la primera posguerra y rápidamente internacionalizadas como una de las vertientes de la modernidad (Corrado, 2010). Una de sus estrategias más relevantes

fue precisamente el procesamiento de lenguajes “externos” al estado del material y su dinámica intrínseca, que se buscan tanto en la historia de la música culta como en géneros folclóricos o populares, según se observa en la obra de Stravinsky, Hindemith, el Grupo de los Seis franceses o los italianos de la órbita de Casella, entre tantos. Los argentinos “renovadores” fueron sensibles a estos recursos, con los cuales produjeron desde sonatinas preclásicas hasta pericones y zambas, desde algún *concerto grosso* hasta ragtimes, desde invenciones neobarrocas hasta tangos... Esta estética del *objet trouvé* debilita las taxonomías de alto-bajo, culto-popular, urbano-rural y su consecuente ubicación en el canon. Así, cada manifestación, desdramatizada y aislada de su contexto original, se presenta como producto en un catálogo del cual los compositores seleccionan los que se corresponden con cada proyecto y con cada obra musical personal. Dicho de otro modo, el tango forma parte de los objetos disponibles para ser encontrados por los compositores argentinos en el horizonte cultural porteño de los 30, en el que había ingresado con firmeza, al igual que el jazz, por el impulso de las crecientes industrias del disco y del entretenimiento. Precisamente ese contexto contribuye a inscribir la práctica de estos géneros en un proyecto modernizador que encuentra en estas manifestaciones urbanas, cosmopolitas, las condiciones de posibilidad para su propia gestación y desarrollo.

De todas maneras, y a pesar de estar colocado en esta plataforma niveladora del objeto encontrado, la introducción del tango en la obra culta de estos autores carga consigo significaciones que establecen relieves imposibles de desconocer. Las expresiones populares locales que habían sido hasta entonces casi excluyentes en la producción musical culta fueron las del folclore rural, marca ineludible del paradigma estético del primer nacionalismo. En esa matriz se formaron incluso algunos de los renovadores, en particular, Gilardi y Gianneo. De hecho, la marca campera, por decirlo así, persiste en las primeras referencias al tango en la obra de Gianneo, como en el movimiento lento de la *Sonata para violín y piano*, con su tema claramente deudor del de una obra previa —*El tarco en flor*— que suena, en el ejemplo siguiente, con acentos pampeanos —incluido el cierre “guitarrístico”—. (Ejemplo 10)

Ejemplo 10. Luis Gianneo, “Lento” de la *Sonata para violín y piano* (1935), facsímil del manuscrito, cc. 70-80.

Incluir el tango significó integrarlo al registro de lo nacional en igualdad de condiciones con respecto al folclore, al que se adosa sin conflictos, en franco contraste con el posicionamiento que frente a él tuvieron actores culturales relevantes de la época, de lo cual presentamos sólo un ejemplo. En un ensayo sobre el tango escrito en 1926, es decir, pocos años antes de *Arrabal* de Castro, Leónidas Barletta interpreta esta música como producto indeseable de las recientes transformaciones urbanas y las nuevas condiciones de vida. Se contraponen el tango, ligado a la enfermedad y la condena moral, a un idílico universo folclórico:

“No es el lamento lúgubre y monótono de la quena del indio, en los quebraderos de la montaña poblada de ecos; no es tampoco la tristeza del hombre de la campaña que canta su amor perdido, o su juventud disipada como el humo de su cigarro [...]; es la malicia, la rabia, la impotencia contra la civilización que avanza y devora, que transforma a *la morocha argentina, la que no siente pesares*, en la actual Milonguita, cuya vida puede representarse gráficamente con una curva: *del cabaret al hospital*”.⁸

8 Barletta, Leónidas. “Ensayo sobre el tango”, *La revista del pueblo*, 2, 1926, p. 8. Itálicas originales.

El tango de los renovadores se suma explícitamente a músicas que aluden a tradiciones rurales argentinas —con alguna esporádica referencia a lo indígena, incluso— como observamos en ciclos de piezas de Castro o Gianneo:

Juan José Castro

Sinfonía argentina (Arrabal; Llanuras; Ritmos y danzas)

Corales criollos N° 3 (Coral; Lejanías; Quenas; Fanfarria; Tango; Pastoral; Danza)

Luis Gianneo

Tres danzas argentinas (Gato; Tango; Chacarera)

Siete piezas infantiles (Ronda; Canción de cuna; Atardecer pampeano; El sombrero; Tango; Tamboril; Danza campesina)

Música para niños (Preludio y fuga; El juglar; Zapateado: Vidalita; Quenas, Pericón; La morochita; Aire popular; Arroró indígena; Bailecito cantado)

La condena al tango es asumida contemporáneamente en los ámbitos educativos. El 12 de octubre de 1935 se realizó un concierto coral dirigido por Felipe Boero, cuyo programa estuvo compuesto por numerosas versiones corales de piezas folclóricas. La muestra fue presentada como resultado de las actividades previstas por el Consejo Nacional de Educación para las escuelas de adultos (Murray, 2007). En la ocasión, su presidente expresó los siguientes conceptos:

“El Consejo Nacional de Educación tiene confianza plena en el hombre que ha puesto al frente de esta renovación de los cantos [...]. Espera, confiadamente, en que, con su enseñanza, ha de ser desterrado definitivamente el tango con letra extraída de los bajos fondos sociales, que al atravesar la boca deja un sabor amargo y al pasar por el alma, deposita en ella gérmenes de descomposición moral”.⁹

9 “Los coros de las escuelas de adultos”, Palabras del Presidente del Consejo Nacional de Educación en *El Monitor de la Educación Común*. Año LV, N° 754, octubre de 1935, pp. 79-80, cit. en Murray, 2007.

Si tenemos en cuenta que varias de las piezas de estos compositores referidas al tango están concebidas como materiales didácticos para la formación pianística de niños, resultan claras las fracturas entre el discurso institucional y la polémica cultural, por un lado, y la práctica musical concreta por otro. Indica también la trayectoria de los propios compositores con respecto al género: del seudónimo o el anonimato en sus primeros tangos populares a la integración del género a lo central de su obra culta. Pero hay una restricción significativa: todas las obras de estos músicos son instrumentales. La exclusión del texto implica sortear la zona más conflictiva del género para sus detractores.

Algunas conclusiones

El tango proporcionó a los compositores del Grupo Renovación: 1) un material rico en posibilidades estructurales, en el cual anclar tanto el proyecto modernizador generacional como las estéticas individuales; 2) un rango expresivo amplio y flexible que va de lo lúdico a lo dramático, de lo lírico a la parodia, algunos de cuyos registros se explicitan en los títulos (Nostálgico, Compadrón, Llorón, Evocación son los de las piezas de Castro); 3) la capacidad para ampliar el universo simbólico relacionado con las manifestaciones populares, tanto el referido al espacio de lo nacional, redefinido ahora de manera inclusiva y abarcadora, como al de los nuevos productos de la industria cultural.

El tango se anexó a un repositorio en que convivieron los desplazamientos por la historia –el pasado de la música europea– y las geografías culturales distantes y cercanas –los giros españoles o hebreos, el folclore criollo y el ragtime–, característicos de la gran ciudad políglota. En el interior mismo de la referencia tanguística, las obras diseñan una topografía imaginaria que conduce de las últimas estribaciones rurales a las orillas del arrabal suburbano y de ahí al centro, de la ciudad y del género.

La difusión de este repertorio fue escasa y discontinua; su existencia es todavía ampliamente desconocida. Pocas piezas se incorporaron a la vida musical, y ni siquiera éstas generaron una tradición en la que pudieran inscribirse los músicos que vinieron después, entre ellos, Ástor Piazzolla –el sinfónico y el popular vanguardizante–. Más allá de sus valores intrínsecos y de su particular posición como instrumentista de tango, podría pensarse

también la espectacularidad de su irrupción en el medio musical local en la década del 50 y las consiguientes polémicas desatadas por su música, como derivados del vacío de recepción de las obras que aquí nos ocupan. Los recursos compositivos específicos del nuevo tango no fueron una novedad absoluta: algunos de sus fundamentos ya estaban disponibles en el corpus que analizamos, que ahora se intersectan con otras herramientas, se sintetizan, filtran, intensifican y proyectan. Pero la operación más significativa fue probablemente su cambio de serie, de la culta a la popular, y en consecuencia la reconfiguración del espacio de recepción y los imaginarios que convocó en su articulación con el nuevo contexto socio-histórico.

Bibliografía

- Barletta, Leónidas, “Ensayo sobre el tango”, *La revista del pueblo*, 2, 1926, 8.
- Ceñal, Néstor, “José María Castro”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 7, 1986, 75-94.
- Corrado, Omar, *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz*; Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes, 2013.
- García Acevedo, Mario, “Ficher, Jacobo”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. 5, 125-126.
- García Brunelli, Omar, “Juan José Castro: entre tanguitos y tangos cultos”, en Buch, Esteban (comp.), *Tangos cultos*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2012, 28-43.
- García Morillo, Roberto, “Juan José Castro. La música para piano”, *Temas y contracantos*, X-1987, 2.0.1.1-2.0.1.1.33.
- García Muñoz, Carmen, “Gilardi, Gilardo”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. 5, 610-613.
- García Muñoz, Carmen, “Juan José Castro”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 12, 1992, 137-152.
- García Muñoz, Carmen, “Luis Gianneo”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 13, 1994, 76-90.
- Mórdolo, Ana María, “Castro, Washington”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. 3, 398-401.
- Murray, Verónica. *Felipe Boero y la expansión del ideario del nacionalismo musical. La música coral en la ciudad de Buenos Aires en la década del 30*, monografía inédita. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras - UBA, 2007.
- Otero de Sclaro, Ana María, *Honorio Siccardi. Catálogo General de Obras*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1993.
- Plesch, Melanie. “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”, *Revista Argentina de Musicología*, 1, 1996, 57-68.
- Scarabino, Guillermo. *El Grupo Renovación (1929-1944) y la nueva música en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Cuadernos de Estudio N° 3, 2000.

El tango ayer y hoy

En la exposición de este texto, se escucharon fragmentos de las siguientes obras:

Juan José Castro

- “Arrabal” de *Sinfonía argentina*. Grabación de concierto (sf), inédita. Orquesta Sinfónica Nacional (Argentina), dir. Guillermo Scarabino.
- *Tangos*. Fernando Viani, piano. CD IRCO 218.
- Variación VII de *Corales criollos N° 1*. Marcela González, piano. CD IRCO 217.

Luis Gianneo

- “La morochita” de *Música para niños*. Pervez Mody, piano. CD Naxos-Marco Polo 8.225206.
- “Lento” de la *Sonata para violín y piano*. Ljerko Spiller, violín; Suzanne Gyr, piano. Grabación de estudio, Ginebra, 1954.
- “Tango” de *Tres danzas argentinas*. Fernando Viani, piano. CD Naxos-Marco Polo 8.225206.
- Variación III de *Variaciones sobre tema de tango*. Orquesta Sinfónica Nacional (Argentina), dir. Víctor Tevah, LP Angel Records.

Juan Carlos Paz

- “Junto al Paraná”. Grabación de concierto (26-8-1982), inédita. Carmen Baliero, piano.

Jacobo Ficher

- “Tango N° 1”, de *Tangos y milongas* op. 66. Guillermo Carro, piano. CD Pretal 138.