

**DODECAFONISMO Y MÚSICA POPULAR EN SUDAMÉRICA. EL TANGO
DODECAFÓNICO: EDUARDO ROVIRA**

DODECAPHONISM AND POPULAR MUSICA IN SOUTH AMERICA. THE
TWELVE-TONE TANGO: EDUARDO ROVIRA

*Edgardo J. Rodríguez
Facultad de Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina**

RESUMEN

En el trabajo se presenta un estudio del tango Serial dodecafónico (1963) de Eduardo Rovira (1925-1980), compuesto de acuerdo con las reglas del dodecafonismo schoenbergiano, según manifestaciones del propio autor. Mediante el análisis estructural de la pieza hemos procurado determinar la naturaleza de las estrategias seriales utilizadas y sus relaciones con algunas de las desplegadas por el propio Schoenberg. Como resultado de ese trabajo se describen también los usos idiosincráticos de la técnica, finalmente los más relevantes de la obra.

Palabras clave: Música popular argentina, tango, dodecafonismo.

ABSTRACT

In this paper, I present a study of the tango Serial dodecafónico (1963) by Eduardo Rovira (1925-1980), composed in accordance with the rules of Schoenberg's dodecaphonic technique, as stated by the composer himself. Through a structural analysis of the piece, we have endeavored to determine the nature of the serial strategies employed and their relationships with some of those utilized by Schoenberg. As a result of this work, the idiosyncratic uses of the technique are also described, ultimately being the most relevant aspects of the piece.

Keywords: Argentine popular music, tango, dodecaphonism.

* Recibido el 30/5/2023 y aceptado el 10/10/2023. Correo electrónico ejrodri440@gmail.com
ORCID 0000-0002-7236-1054

Introducción

El objetivo general de nuestro trabajo es estudiar la recepción del dodecafonismo en el marco de la música popular en Sudamérica. Relativamente pocos autores lo han incorporado a su producción: Arrigo Barnabé y Caetano Veloso en Brasil, Leo Maslíah en Uruguay y Eduardo Rovira, de quien nos ocuparemos en este escrito, en Argentina.

Antes de ir al tema son necesarias un par de aclaraciones. En términos generales, el concepto música popular designa a un conjunto de músicas que se distinguen de la “clásica” (denominación anacrónica), de la “de concierto” (denominación inespecífica por cuanto también se nombra como “concierto” al de música popular, al menos en Argentina), de la “culta” (denominación, por lo menos, problemática si uno asigna el antónimo a las músicas populares) y de la música mediatizada o de masas (que supone que alguna música no está mediatizada en Occidente a fines del siglo XX y comienzos del XXI). Durante el siglo XX la diferenciación ha dejado de ser evidente (si alguna vez lo fue, cuestión también discutible) y ha perdido su capacidad de describir características significativas estructuralmente en la medida que buena parte de la música popular se autonomizó y, por tanto, se asimiló a la música instrumental pura designada, al menos en parte, con la idea de “clásica”; “culta” o de “concierto”. Ejemplos paradigmáticos de ese proceso de autonomización, adecuadamente descrito de acuerdo con los supuestos de Dahlhaus o Bonds¹, fueron a partir de los años cincuenta: el tango instrumental, el free jazz, las músicas instrumentales de Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Paco de Lucía, entre muchos otros.

De hecho, la adopción del dodecafonismo está vinculada, en la mayoría de los ejemplos que hemos estudiado y en el que trataremos aquí, con esa tradición modernista que el dodecafonismo protagonizó en su momento en Europa Central (sin por ello reivindicar la reducción hacia la música ‘culta’ ni su preeminencia ontológica).

Por otro lado, se debe discutir la existencia misma de “la técnica dodecafónica”. Los tópicos más tradicionales asociados con el método, como lo llamaba Schoenberg mismo, aparecieron en su conferencia *Método de composición con doce notas solo relacionadas entre sí*, del año 1934 recién llegado a Estados Unidos: la emancipación de la disonancia, la unidad del espacio musical, el supuesto de que el desarrollo de las ideas musicales debe adaptarse a la capacidad de comprensión de los oyentes (y que ésta es histórica) y la prohibición de octavas. A partir de este grupo de enunciados se constituyó un conjunto de reglas o restricciones lo suficientemente laxas e inespecíficas como para que cada buen compositor hiciera con ellas lo que sus necesidades expresivas le indicaron. La estrictez del método sólo existe en la abundante literatura epigonal, pero no en las obras².

En efecto, en las obras se pueden encontrar una amplísima variedad de concreciones de la técnica. Frente al tematismo tradicionalista neoclásico de Schoenberg ocurrieron el Webern atemático, simétrico y ultravanguardista, el Berg muy cercano al universo tonal, el personalísimo Stravinsky tardío y sus permutaciones hexacordales, Dallapiccola en la franca tradición italiana del flirteo con lo tonal y lo lírico, etc.

¹ Bonds, Mark (2014). **Absolute Music. The History of an Idea**. New York: Oxford University Press; Dahlhaus, Carl (1989). **The Idea of Absolute Music**. Chicago: University of Chicago Press.

²Al respecto es interesante revisar el enojo del muy joven Boulez con su, por aquel entonces, profesor Leibowitz para quien la enseñanza de la técnica consistía en controlar meticulosamente el orden de los sonidos en las series de sus primeras obras. Ver Kapp, Reinhard (1988). “Shades of the Double’s Original: René Leibowitz’s Dispute with Boulez”, *Tempo*, No. 165, pp. 2-16.

En Argentina, por ejemplo, Juan Carlos Paz utiliza el dodecafonismo con restricciones en las posibilidades seriales aún más estrictas que las que lo inspiraron³. Ginastera, por su parte, cuando utilizó la técnica la mixturó con el universo sonoro propio de su nacionalismo anterior: ritmos folclóricos, pentatonías, microtonalismo, entre otras yuxtaposiciones⁴. Ni qué decir del propio principio serial (de orden más general que su concretización dodecafónica) que animó obras puntillistas como las de Boulez y Stockhausen, y las opuestas, de masas como las de Ligeti de los sesentas. Boulez mismo señaló el débil poder prescriptivo de la técnica cuando en los años cincuenta sugirió que el dodecafonismo finalmente era muy poco: ¿Qué es la dodecafonía? ¿Qué es la serie? Se nos explica con ganas; se nos dan ejemplos; se hacen comparaciones aproximativas con las definiciones clásicas del contrapunto. ¿Y después? Munidos de este prontuario policial, podemos agregar: seña particular: ninguna...⁵.

Lo que sí parece haber unido la experiencia dodecafónica independientemente de los compositores que se trate es la creencia de que, adoptándola, a posteriori de los vieneses de la década del veinte, se asumía el papel vanguardístico en las respectivas áreas de influencia. Tal como lo afirma Sabine Feisst⁶, la oposición que se diera en Argentina entre el Paz dodecafónico y modernista y el nacionalismo vernáculo en general, por ejemplo, ocurrió también no sólo en la “periferia”⁷ de la propia Europa (Italia, Irlanda, España, etc.) sino en prácticamente todo el resto del mundo en los mismos años: la dualidad se dio en Australia, China, Japón y Sudáfrica, entre otros países⁸. Aquí se debe hacer notar el carácter doblemente paradójico de la situación, por un lado, el lenguaje atonal regulado desarrollado por Schoenberg fue considerado por él mismo la necesaria continuación de la mejor tradición musical austroalemana, se autopercebía como un heredero y no un revolucionario. Por el otro, para la vanguardia de la música académica el dodecafonismo schoenbergiano fue siempre problemático⁹.

La adopción del dodecafonismo en el marco de la música popular argentina merece una caracterización particular. En efecto, fue la apropiación de un modelo histórico extraño a sus tradiciones que persiguió fines estéticos y/o políticos muy específicos (salvando las distancias entre los lenguajes, la acción es análoga a la de A. Piazzolla en relación con las técnicas del contrapunto tradicional). De este modo, afloró un tipo de autoconsciencia

³ En sus primeras obras dodecafónicas Paz sólo utiliza las formas seriales originales y retrógradas. Corrado (2012). *Vanguardias al sur...*, p. 139 y ss).

⁴ Rodríguez, Edgardo J. (2009). “La técnica dodecafónica de Alberto Ginastera en la Cantata para América Mágica”, *Revista Música e Investigación*, 17, pp. 189-209.

⁵ Boulez, Pierre P. (1954) (1990). *Hacia una estética musical*. Caracas: Venezuela: Monte Avila, p. 25.

⁶ En su trabajo “Tracing the dissemination and selected manifestations of dodecaphony, circa 1921–2021” expuesto en la VI INTERNATIONAL CONFERENCE MUSMAT, 19/10/2021. En: <https://www.youtube.com/watch?v=1GfPWg5uTSc&t=5254s>

⁷ Periferia en el sentido de no haber producido la técnica ni recibido a sus primeros cultores (me refiero específicamente al exilio de Schoenberg en Estados Unidos).

⁸ Esto suscita desde luego la pregunta, para la que ensayamos algunas respuestas al final de este trabajo, de por qué sucedió ese fenómeno, cuáles fueron las características inmanentes del dodecafonismo que posibilitaron esa expansión global con la misma función estético-política.

⁹ Básicamente por su neoclasicismo formal, que estableció un hiato entre el lenguaje atonal y las formas tonales en las que se lo vertió. (véanse Adorno, Theodor (1949) (2006). *Philosophy of New Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press; Boulez, Pierre P. (1952). “Schönberg is dead”, *The Score*, N°. 6, pp. 18-22.

histórica no asociada al desarrollo de las músicas populares (la derivada de la contradicción dialéctica tradición-modernidad), un proceso que, junto con el de la progresiva autonomización, las acerca a las músicas “académicas”.

En lo que sigue presentaremos brevemente al compositor de la obra que luego procederemos a analizar. Nos proponemos caracterizar los posibles vínculos entre las estrategias constructivas de Rovira y las más típicas del Schoenberg dodecafónico: determinaremos las series utilizadas y sus niveles transposicionales más relevantes, la existencia de control armónico sistemático, de particiones seriales, de particiones seriales isomórficas, etc. Nuestra aproximación no es prescriptiva, por el contrario, pretendemos investigar la naturaleza del vínculo que el propio autor manifestó querer construir.

Rovira

Eduardo Rovira (1925-1980) fue un compositor (bandoneonista, oboísta y pianista) argentino que desarrolló su obra a partir de los años cuarenta. Según Martín (2016) su producción se caracteriza por el eclecticismo permeable a las varias influencias estilísticas y conceptuales de la época, incluida la de la oposición música culta-música popular (y la jerarquía implícita). Compuso obras sinfónicas, utilizó técnicas contrapuntísticas, introdujo citas (de una cadenza mozartiana, por ejemplo), modificó el timbre del bandoneón con un pedal de efectos de guitarra, etc.

Su obra esta signada por una destacable ambición de jerarquizar el tango en un diálogo *intertextual* con la música académica de diversos períodos, labor que incluye experiencias tales como obras de gran formato, tangos dodecafónicos, procedimientos fugados, la modalidad, inclusión literal de cadenzas mozartianas... Su búsqueda le ha llevado también a experimentar –y grabar- aplicando un pedal de efectos de sonido de la guitarra eléctrica en el bandoneón. ... Su técnica no se basa solo en la hibridación de ambos campos; en algunas obras es evidente una voluntad poliestilística, manifiesta por un claro proceso de yuxtaposición formal intertextual. Su matriz tanguera no se entronca solamente en la vanguardia (tanguera): es evidente también la utilización transparente de elementos del tango de las décadas del 20’ al 40’ sin ningún tipo de adaptación armónica. Su fusión con otros géneros populares foráneos no es demasiado evidente, a excepción de la utilización de armonía extraída del Jazz. Es de destacar también una marcada tendencia a la complejidad fraseológica, traducida en la irregularidad formal y la dificultad rítmica¹⁰.

Además de las influencias citadas es evidente otra, la de la música de Piazzolla que suena prácticamente en cada compás del disco en el que se editó el tango que analizaremos. La hipótesis de nuestro trabajo es que en el contexto de la música popular argentina¹¹ el dodecafonismo cumplió la misma función de *modernidad aprendida* que cumpliera en la tradición de la música académica a partir de los años treinta. Con esta idea, todavía provisoria, lo que se quiere señalar es que Rovira, adoptándolo, pretendió renovar el lenguaje musical del tango tal como lo hiciera la modernidad musical vienesa desarrollada a partir del atonalismo libre (continuada luego con el dodecafonismo). Esta recreación se centró,

¹⁰ Martín, Leandro (2016). “Tango y Dodecafonismo: Eduardo Rovira”, *Quodlibet*, 62, pp. 3-4.

¹¹ También en la sudamericana a partir de los años ochenta, en la producción de los artistas nombrados al comienzo de este escrito: Barnabé, Veloso y Masliah.

típicamente, en el *aprendizaje* y dominio de la técnica y sus problemas, desconectados de los factores históricos que condujeron a su creación y desarrollo (de allí su marcado carácter heterónomo).

*Serial dodecafónico*¹², la única pieza dodecafónica conocida compuesta por Rovira¹³, está incluida en el disco *Tango vanguardia* del año 1963, cuyo eclecticismo estilístico es evidente: Piazzolla onnipresente, el exotismo de una escala hexatónica expuesta en el piano solista en el tango *Simple*, el nacionalismo musical en una introducción pentatónica (*Elegía para el Amigo*), el contrapunto imitativo con cita de Mozart incluida (*Triálogo*), el fugado (*Dos imágenes*), etc. Varios títulos, además, acentúan las referencias: *Contrapunteando*, *Para piano y orquesta*, *Monotemático*, etc.

Esta propensión a las remisiones se manifiesta también en *Serial dodecafónico* desde el propio título, que denota una concepción muy sofisticada de la técnica serial que, efectivamente, puede o no ser dodecafónica (alternancia que se produjo en la *Serenata* op. 24 del propio Schoenberg). En la época de la composición del tango, esta información circulaba en ámbitos muy reducidos entre los que no se contaba al específicamente tanguero. Al respecto, Martín consigna que Rovira estudió la técnica con su, al parecer, único maestro, el violinista Pedro Aguilar, de quien no se pudo recabar mayores datos, salvo que perteneció a las orquestas de Miguel Caló y Fulvio Salamanca¹⁴.

El título del disco *Tango vanguardia*, y el subtítulo *Eduardo Rovira y su Agrupación de tango moderno*, demuestran que el tango tomó la narrativa vanguardística antes que ningún otro género en la música popular argentina, muy probablemente ese haya sido el legado principal de Ginastera a Piazzolla: la autoconciencia epocal de la posibilidad de lo vanguardístico, de retomar la oposición dialéctica entre tradición y modernismo, histórica en el desarrollo de la composición musical académica en occidente pero extraña en las de las músicas populares.

Esa condición es expresada por el propio Rovira en el comentario sobre la pieza en el reverso del long play¹⁵: Por primera vez en el tratamiento de una obra de tango, se emplea la técnica serial dodecafónica, ordenada y reglamentada por Arnold Schoenberg.

Análisis

Algo de todo lo dicho ocurre ya en el comienzo mismo de la pieza, la introducción en las cuerdas es una cita, sin un atisbo tanguero, del universo de tonalidad ampliada hipercromática que podría haber sonado a comienzos del siglo XX en algún salón vienés burgués y sofisticado. Sólo faltarían las transformaciones temáticas y la duración necesaria para su despliegue si el fragmento hubiera sido schoenbergiano. Sugestivamente, los acordes se pueden interpretar como contruidos con la 9na en el bajo (Fig. 1), lo que recuerda al famoso c. 42 de la *Verklärte Nacht* de Schoenberg¹⁶.

¹² Se lo puede escuchar en la versión del grupo Sonico en: <https://www.youtube.com/watch?v=9tkTveQIJZE>

¹³ Al momento de escribir este artículo se publicaba en redes otra obra dodecafónica de Rovira: sus *Cuatro danzas argentinas seriales dodecafónicas*, grabadas por Ivo de Greef. Se las puede escuchar en: <https://open.spotify.com/album/7thxq50aqO5rHSXQcvMQs1?si=Fr0n5z1IRAq->

¹⁴ En el sitio: <https://www.todotango.com/creadores/ficha/4595/Pedro-Aguilar>

¹⁵ Eduardo Rovira y su agrupación de tango moderno. Sony BMG Music Entertainment (Argentina) S.A. 8869 740877 2

¹⁶ Para la interpretación de la estructura y datos contextuales consúltese

igual función tiene la repetición de 789, otro arpeggio de dominante que se dirige al sonido A. Las alteraciones del orden de los sonidos por la propia dinámica de lo motivico son frecuentes en la música de Schoenberg, no, sin embargo, en la presentación inicial del material, que tiende a ser estrictamente dodecafónica y lineal para poder cumplir la función referencial característica.

En segundo lugar, despliega, como dijimos, estructuras claramente tonales (cadencias V-I, Fig. 2) ausentes, desde luego, en las presentaciones típicas de los vieneses. En tercer lugar, el despliegue de la serie no regula la estructura de agrupamiento como suele ocurrir en la música de Schoenberg, en efecto en el sonido 12 no finaliza ese grupo, sino que queda encabalgado con el siguiente, del cual es a la vez el primero de un RI10. En éste aparece un procedimiento fundamental en la pieza que será analizado en detalle más adelante: la partición tricordal estable con sus sonidos reordenados y repetidos (3231-654-897-dudut). Finalmente, llaman la atención también las alturas no seriales que, con valores muy cortos, funcionan como adornos, una idea extraña a los vieneses que tendieron en general a igualar el valor estructural de los sonidos (el dodecafonismo es, en principio, el resultado de esa igualación). Rítmicamente se despliegan agrupamientos claramente métricos con una estructura yámbica, en fase con los típicamente schoenbergianos.

Lo más llamativo del pasaje es la desconexión de los estratos, en efecto el acompañamiento sigue con sus estructuras entendibles tonalmente todavía, pero sin acuerdo armónico con la melodía. Aunque la intensidad de éste es variable, dependiendo de la presencia o no de complementariedad cromática (Fig. 3). La sonoridad global no dista mucho de la derivada del control armónico por la cobertura del total cromático (sistemáticamente regulado por la combinatoria hexacordal inversa en el caso del Schoenberg dodecafónico maduro¹⁷).

¹⁷ Haimo, Ethan (1990). **Schoenberg's serial odyssey: the evolution of his twelve-tone method, 1914-1928**. Oxford: Clarendon Press.

Figura 3: Rovira, *Serial dodecafónico*, cc. 8-12

Sección A

G7M Fm7/G E 5↓ AM y m BbM y m

Complementariedad cromática, salvo por el Eb Complementariedad cromática, salvo por el G#

Complementariedad cromática, salvo por el D

Vln. S.

Vln. I, II

Vla.

Vc.

Cb.

0

1 2 3 1 2 7 3 4 5 4 6 7 8 9 7 8 9 t u t d 3 2 3 1

1
RI10

En los cc. 17-20 (Fig. 4) el acompañamiento del piano y las cuerdas expresan un R por tricordios armónicos (las particiones isomórficas son típicas del lenguaje dodecafónico schoenbergiano), uno por cada compás. El bandoneón, por su parte, la línea melódica construida a partir de una selección de alturas del O. Estas están distribuidas del siguiente modo: los sonidos 123 en el c. 17, los sonidos 689 en el c. 18 (consistentes con los 456 del R en el acompañamiento), u45 en el c. 19, y finalmente en el c. 20, 9t (que se completarán con ud en el c. 21 del acompañamiento).

El fragmento es interesante porque presenta recursos contradictorios. En primer lugar, el c. 17 está construido alrededor de la complementariedad cromática: los primeros tricordios del O y el R no tienen, desde luego, notas en común. En el c. 18 esa propiedad desaparece, se repiten notas, y las alturas del bandoneón, no ordenadas serialmente, están elegidas para explicitar el núcleo 025 (como sonidos 689u y su variación 027), estructural en la pieza (es un fragmento de una escala pentatónica, como tal aparece en el O4 en el orden 2345).

Figura 4: Rovira, *Serial dodecafónico*, cc. 17-20

17

Vc.

R1 6 8 u

Cb.

Band.

0 (015) Pentatónica (025) (027) (025)

1 2 2 1 3 8 9 6 8 9 6 u 4 5 1

Pno.

R1 6 8 u

1 6 8 u

Figura 5: Rovira, *Serial dodecafónico*, cc. 26-28

La sección B (cc. 25-33) comienza con un solo de bandoneón construido a partir de la disminución¹⁸ del primer tricordio (015) del O del tema A (GBF#) que luego despliega un arpeggio de G. A partir de ese momento el contenido serial se disuelve en la sustancia motívica, por ejemplo: el grupo -2+5-2 no existe en ninguna forma serial, pero expresa dos veces el (025) (las alturas se corresponden con un sector del O8 desordenado), se articulan un arpeggio disminuido (036) (que podría ser considerado como un fragmento de un O8) y un segmento de una escala pentatónica, otro (025) (Fig 5). En el c. 27 este grupo presenta el material central del próximo segmento. En efecto, el violín solista en el c. 29 inicia las imitaciones que caracterizan la sección hasta el c. 33. Los comienzos de éstas son siempre ci 5 o 6 (la ci 6 no está presente en la serie, resulta de una sucesión de sonidos disjuntos). El material del bandoneón en c. 30 (interpretable como los primeros cinco sonidos de un RI11, aunque desordenados) es imitado por el violín (c. 31) pero invertido (pivoteando sobre las notas G#F) (Fig. 6). El proceso continúa con las distintas entradas del material: en el c. 31 en el bandoneón y en el c. 32 en el violín.

Figura 6: Rovira, *Serial dodecafónico*, cc. 29-31

¹⁸ Martin, Leandro (2016). “Tango y Dodecafonismo: Eduardo Rovira”, *Quodlibet*, 62, pp. 73-92.

La sección B1 (cc. 33-53) comienza con la reexposición del bandoneón solista (del c. 25) y del material de las imitaciones (Fig. 5) pero variado de modo tal que lo que fue presentado polifónicamente ahora es sucesivo con la alternancia de piano y cuerdas a partir del solo de piano del c. 37 (Fig. 7). Allí, la mano derecha expone el R mientras que la izquierda un O lo que provoca que en ese compás ambas manos sean complementarias (similar a lo que ocurría en el c. 17). Salvo por la nota común D#, lo mismo ocurre en c. 38. Este tipo de control armónico estricto se puede encontrar en la música de Schoenberg, por ejemplo, en el *Vals* de las Op. 23 (en donde el O de la melodía de los primeros compases está acompañado por fragmentos complementarios desordenados de la misma serie y/o del R).

Figura 7: Rovira, *Serial dodecafónico*, cc. 37-38

El control sistemático se extiende a los cc. 39-40 (Fig. 8), donde el R en el bajo está expuesto por tricordios ordenados libremente, aunque, como veremos, constantes (en este caso: 123-645-879-dut), mientras que la melodía del violín 1, con las mismas notas, pero con valores más cortos, establece una relación de tipo mensural, aunque no estricta.

Por otro lado, el primer acorde, compuesto por los sonidos, del grave al agudo, 12631, tiene el mismo contenido de alturas que ambas melodías salvo el sonido 4, un intento de unificación del espacio musical, tal como lo hubiera entendido Schoenberg¹⁹, que luego no es continuado.

¹⁹ “Method of composing with twelve tones which are related only with one another”, Schoenberg (1950). **Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg**, p. 218.

Figura 8: Rovira, *Serial dodecafónico*, cc. 39-40

Unidad del espacio musical

39 (015) (015)

Vln. S.
1 2 3 6 4
R 5 8 7 9 d t u
3 6 1 6 1 7 8 5 4

Vln. I, II
6 3 2 1 2 8 4 7 5 9 d t u

Vla.
2 1 3 6 5 4 7 8 9 d t u

Vc.
1 2 3 6 4 5 8 7 9 d u t

Cb.
C s/3 Db

En los cc. 41-42 (Fig. 9) recurre el mismo procedimiento que en cc. 37-38: en el c. 41 el RI10 es introducido por la mano derecha con la estructura tricordal estable y la complementariedad cromática ya vistas, expone los sonidos 1-8 mientras que el acompañamiento utiliza 9tud (de la misma serie y/o del I10) más el 7 y el 8 en común. En el c. 42 ocurre lo propio con 789tud acompañados por 1 (en la mano derecha) 23456.

Figura 9: Rovira, *Serial dodecafónico*, cc. 41-42

Complementariedad cromática

Pno.
2 3 1 6 4 5 7 8 7 8 7 9 d
t d 7 4 6 u t
u 9 8 5 3 2

RI 10: C D E b E G B b A B G# F# C# F

Inmediatamente después, en los cc. 43-44 (Fig. 10) reaparece el proceso de 39-40: sobre la exposición del R (primeros cuatro sonidos) en el bajo en valores relativamente largos e isócronos despliega un O en el sector agudo (violín solista y violines I) y un R en el más

grave (violines II y violas) en valores cortos, estableciendo, nuevamente, una relación mensural entre ambos estratos. Las series están partidas y distribuidas entre los instrumentos lo que produce intervalos extraños (como antes, la ci 6 GC# del violín solista y DG# del violoncello en el c. 44) que, de todas maneras, responden a las estructuras motivicas estables ya detectadas. En el caso de la ci 6 del violín solista ésta configura un 026 con el B anterior y un 016 con el G# que sigue.

Figura 10: Rovira, *Serial dodecafónico*, cc. 43-44

I 10: F C# F# G# B A Bb G E Eb D C

El último segmento de B1 (cc. 46-53) se caracteriza por un largo solo de bandoneón con material temático derivado de los cc. 29-33 sobre un ostinato de fondo del resto de los instrumentos. Varios aspectos resultan interesantes: las notas de la línea isócrona del bajo constituyen la armonía que es expuesta por el resto de las cuerdas (violines, viola y violoncelo), que sugiere nuevamente la unificación del espacio musical; estas alturas son siempre (salvo el c. 48) los sonidos 1236 de las distintas series incompletas que aparecen una por compás: R RI6 RI3 RI2 R4 RI2 R4 RI10. El c. 49 es especial en ese sentido, tanto el bandoneón como el acompañamiento utilizan sólo el primer hexacordio del RI2, la versión más estricta de la unificación del espacio musical en esta sección. Por su parte, el bandoneón no explicita ningún contenido serial de largo alcance, lo más significativo es la constancia de ciertos pequeños conjuntos interválicos presentes en el O (por ejemplo: (025), (027) y (012)), es decir el diseño es fuertemente temático, aunque no serial (Fig. 11).

Figura 11: Rovira, *Serial dodecafónico*, cc. 46-49

46

Vln. S.

Vln. I, II

Vla.

Vc.

Cb.

Band.

Pno.

1 2 3 6 (025) 2 1 6 3

6 3 123 4 7 4 54 574 875 du t 9 2 5 432

(013) (024) (013) (024)

3/2 6

1 2 3 2 1 6 3 3 2 1 d 2 1 6 3

R RI6 RI3 RI2

La sección C (cc. 54-66) es altamente disruptiva por la homorritmia de las cuerdas y la menor densidad de ataques (Fig. 12). La melodía más aguda parece estar construida con el primer tricordio desordenado de varias series distintas (una por compás) esa interpretación no es muy conducente, en nuestra opinión, porque el resto de los sonidos no son vinculables a ellas sistemáticamente. Como en varios ejemplos anteriores, es el pensamiento motívico el que guía la construcción tal como queda demostrado con la recurrencia de los núcleos interválicos (013), (015), (025) y (014).

Figura 12: Rovira, *Serial dodecafónico*, cc. 54-57

Sección C

C Gb Ab F6/Dm C Abm Gb Dm

RI8 RI10 I

54

Vln. S.

Vln. I, II

Vla.

Vc.

Cb.

(013) (025)(013) (015) (015)(025) (014)

2 (013) 3 1 1 3 2 (013) 1 3 (013) 8 t 9 (014)

RI5 RI5

1 3 u 4 2

RI5 (025) (025) (027)(025) (015) (015)

7 8 t 9 u 6

A partir del c. 58 se produce una acumulación de ostinatos, sobre el acorde de C en el piano (más el contrabajo duplicando la fundamental) atacan: el resto de las cuerdas (c. 59) con el mismo acorde alterado con la 7ma menor y la 5ta aumentada (Bb y G#, escrita como Ab en la partitura), la mano izquierda del bandoneón con Dm (c. 64) y, finalmente (Fig. 13a), la mano derecha con F# (c. 65). El resultado es una sonoridad de clúster con diez sonidos distintos (sólo faltan el B y el Eb para cubrir el total cromático²⁰, Fig. 13b) que por intensidad, amplitud registral y densidad de ataques constituye el clímax de la obra.

Figura 13a: Rovira, *Serial dodecafónico*, cc. 64-66

The musical score for Figure 13a, measures 64-66, is presented in a multi-staff format. The instruments included are Violin Solo (Vln. S.), Violin I and II (Vln. I, II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabajo (Cb.), Bandoneón (Band.), and Piano (Pno.). The key signature is B-flat major (two flats). Measure 64 is marked with 'C7 5+'. The piano part features a Dm chord in the left hand and a rhythmic pattern in the right hand. The bandoneón part features an F# chord in the right hand. The score shows a dense texture of notes and chords, characteristic of a cluster sound.

²⁰ Martin, Leandro (2010). “Alberto Ginastera y el dodecafonismo: El Concierto para violín (1963)”, *Opus*, v. 16, n. 2, pp. 131-155. Sugiere el vínculo con el acorde de *Petroushka* (C-F#) sin considerar que el contenido cromático obtenido con la articulación del Dm (mano izquierda del bandoneón) configura una estructura más cercana al clúster.

Figura 13b : Rovira, *Serial dodecafónico*, resumen de alturas en los cc. 64-66

Piano + cuerdas:	C	E	G	Ab	<u>Bb</u>
Mano izquierda bandoneón:	D	F	A		
Mano derecha bandoneón:	C#	F#	(A#)		

La sección D es un Trío (una evidente referencia a una configuración formal típica de la tradición académica) por su carácter marcadamente contrastante en tempo, densidad e intensidad con la anterior. Comienza en el c. 67 (Fig 14) con un canon estricto entre la viola y el violoncello con las series R y R8 (a la distancia transposicional de la primera clase interválica del O, ci. 4), nuevamente con la partición tricordal estable y sin control armónico, es decir, con repeticiones de alturas entre estratos.

Figura 14: Rovira, *Serial dodecafónico*, cc. 67-70

Figura 15: Rovira, *Serial dodecafónico*, cc. 77-81

A partir del c. 77 (Fig. 15), mientras el canon continúa entre el violín solista y el violoncello, la viola expresa otro O (también por tricordios) de forma imitativa, aunque no canónica. Por otro lado, en el segmento se pueden reconstruir verticales tonales e incluso un ciclo de quintas bastante evidente. Se articulan contrapuntísticamente los acordes (con alteraciones) de Bb, C#m, E, A, D y G hasta el c. 76; y G, A, E, A, C y F hasta el c. 81.

Otra característica interesante del fragmento es que la línea del violín solista desde c. 77 (un O, como dijimos) es el resultado de la retrogradación exacta de los últimos dos tricordios desordenados de la viola en los cc. 73-75 y de los dos primeros, también desordenados, del violín solista en cc. 71-73 (Fig. 16).

Figura 16: Rovira, *Serial dodecafónico*, comparación violín solista y viola

La última sección antes de la reexposición, es una cadenza a cargo del piano que reexpone el material que tocara en los cc. 37-42 sin las apariciones de las cuerdas. En efecto, cc. 82-85 (Fig. 17) son los cc. 37-39 y 86-87 41-42, Rovira yuxtapuso segmentos originalmente no sucesivos una estrategia de ampliación formal única en toda la pieza. En el c. 82 superpone los primeros tricordios del R y el RI10, aprovechando que ambos comienzan en la nota C, luego sólo continúa el R complementando a la voz superior.

Figura 17: Rovira, *Serial dodecafónico*, cc. 82-85

En los cc. 88-89 (Fig. 18) se suceden cuatro estructuras tonales complejas: (a) Cm6M/7M/9 (adelantada al menos en parte en el c. 82), (b) un arpeggio de un acorde disminuido (DFG#B, adelantado también en el c. 85), (c) C#m6M/7/9 y (d) un arpeggio alterado de G (GBC#E#F#). Lo interesante es que recurren, pero estrechadas (otra demostración del dominio de la técnica tradicional) en el c. 90 (a1, b1, c1 y d1) asociadas a un movimiento del bajo que se dirige a C, éste a su vez a D y finalmente G exactamente antes de comenzar la reexposición. Luego de ésta se agregan tres compases para el final que, nuevamente, están organizados sistemáticamente en torno del R, los sonidos 12346 se exponen al unísono y homorrítmicamente en el c. 93 y los restantes complementarios y los restantes complementarios (5789tud) en el acorde de los cc. 94-95, los últimos de la pieza (Fig. 19).

Figura 18: Rovira, *Serial dodecafónico*, cc. 88-89

RII0: C D E \flat E G B \flat A B G# F# C# F

Piano

Pno.

a 7 b c d
9 8 u d t

a1 7 b1 9 c1 3 d1 d R
3 2 1 2 3 4 5 4 6 5 8 7 9 u
1 d u 5 1 3 d

Figura 19: Rovira, *Serial dodecafónico*, cc. 93-95

Para concluir el análisis haremos un resumen del desarrollo formal: Introducción (cc. 1-8); A (cc. 9-25); B (cc. 26-33); B1 (cc. 33-53) b1 33-36, c 37-45, d 46-53; C (cc. 54-66) D (trío) + cadenza (cc. 67-81 y cc. 82-91, respectivamente). Reexposición: B (cc. 26-33) B1 (cc. 33-53) + final (cc. 93-95).

Comentarios finales

A pesar de lo somero de la descripción podemos proponer algunas ideas. En principio, cabría preguntarse si la obra de Rovira es serial en sentido estricto, fragmentos relevantes de la pieza resisten esa caracterización. La respuesta a esa pregunta no es terminante sobre todo cuando se consideran algunos ejemplos en la obra de Schoenberg en los que el serialismo se disuelve como resultado del impulso variativo. Pero como dijimos en el comienzo del análisis, Rovira omite la presentación clara y referencial de la serie, de modo tal que la teleología schoenbergiana que parte del serialismo estable hacia su disolución no está presente. Por así decirlo, el planteo del argentino es inestable siempre. Por otro lado, la tensión continua que constituye la pieza, la contradicción entre la voluntad modernista y la necesidad subjetiva (estética y/o técnica), se concretiza en la alternancia impredecible de mecanismos constructivos disímiles (control serial, control no serial, segmentación tricordal estable, pero con reordenamientos internos variables, control armónico, descontrol armónico, canon, contrapunto libre, atonalismo, tonalidad, etc.). Estas condiciones determinaron que la implementación de la técnica fuera intensamente idiosincrática, incompatible con el epigonismo.

Asimismo, la pieza está altamente integrada por medio de la recurrencia de motivos derivados de la propia estructura serial, éstos sin embargo no son objeto de las típicas transformaciones schoenbergianas sino más bien repetidos y yuxtapuestos: la estrategia formal es aditiva (como en la mayor parte de las músicas populares). Además, hemos detectado aspectos tradicionales significativos: en primer lugar, la pertinencia de la tonalidad para explicar, sin mayores dificultades, varios segmentos musicales relevantes. En segundo lugar, la concepción formal con la aparición de un trío contrastante (construido en canon) y una cadenza antes de la reexposición, como si el neoclacisismo dodecafónico schoenbergiano resonara en el planteo de Rovira²¹.

Por su parte, la obra es, hasta donde hemos podido constatar, el único ejemplo de su tipo en la historia de la música popular argentina y el primero en Latinoamérica²². Al mismo tiempo, si el año de composición hubiera sido 1958 o incluso 1963, el de su edición, se debe hacer notar que coincide epocalmente con las primeras obras dodecafónicas de Ginastera en las que con la misma función de *modernidad aprendida* se mixturaban la tendencia nacionalista preocupada por la identidad y la internacionalista preocupada por el lenguaje. Ambas resuenan en la obra que analizamos: la identidad en el género tango, el lenguaje en la serie. El carácter heterónimo de esta queda patentemente manifiesto cuando se analiza el resto de su producción (incluido el disco en el que fuera editado) en la que no hay huellas ni de atonalismo ni de control interválico sistemático.

El dodecafonismo fue central para las *modernidades aprendidas* del siglo XX debido a que fue entendido como un conjunto sencillo de reglas convenientemente plásticas al momento de ser puestas en obra, y asociado, en mayor o menor medida, a un contenido atonal que ejerció, aunque sea difusamente una crítica al estado del idioma tonal en el entorno en el que se desarrolló.

Para finalizar, cabría preguntarse qué oyente o, más generalmente, qué recepción supuso Rovira para esta música. Si la apuesta fue la de disputar el campo de la vanguardia tanguera establecida, la hegemonía de Piazzolla en esos años y la dificultad intrínseca del lenguaje propuesto aplastaron la posible revuelta radical. Si se hubiera apelado al minúsculo público de música académica de vanguardia de aquella época, el que asistía, por ejemplo, a los conciertos del CLAEM, la dificultad hubiera sido que aquél ya consideraba anacrónico al dodecafonismo. Quizás estas razones expliquen la relativamente poca trascendencia que ha tenido esta obra a pesar de su relevancia histórica en el desarrollo de la música argentina.

²¹ Desde luego esas características están presentes en el género tango, pero van en fase también con el desarrollo original del dodecafonismo, por eso los vinculamos.

²² En ese marco, queda por estudiar cómo accedió Rovira a esa información que en aquellos años en la ciudad de Buenos Aires sólo circulaba en grupos relativamente pequeños y cerrados como el de Paz y la Agrupación Nueva música o, un tiempo después, el del CLAEM. Pedro Aguilar su mítico maestro, hasta donde hemos podido averiguar, no participó de ninguno de ellos.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (1949) (2006). **Philosophy of New Music**. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Boulez, Pierre P. (1952). “Schönberg is dead”, *The Score* no. 6, pp. 18-22.
- Boulez, Pierre P. (1954) (1990). **Hacia una estética musical**. Caracas: Venezuela: Monte Avila, p. 25.
- Bonds, Mark (2014). **Absolute Music. The History of an Idea**. New York: Oxford University Press.
- Corrado, Omar (2012). **Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz**. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Dahlhaus, Carl (1989). **The idea of absolute music**. Chicago: University of Chicago Press.
- Haimo, Ethan (1990). **Schoenberg’s Serial Odyssey: The Evolution of his Twelve-Tone Method, 1914-1928**. Oxford: Clarendon Press.
- Kapp, Reinhard (1988). “Shades of the Double’s Original: René Leibowitz’s Dispute with Boulez”, *Tempo*, No. 165, pp. 2-16.
- Lewin, David (1987). “On the ‘*ninth-chord* in fourth inversion’ from *Verklärte Nacht*”, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, 10/1, pp. 45–64.
- Martin, Leandro (2010). “Alberto Ginastera y el dodecafonismo: El Concierto para violín (1963)”, *Opus*, v. 16, n. 2, pp. 131-155.
- Martin, Leandro (2016). “Tango y Dodecafonismo: Eduardo Rovira”, *Quodlibet*, 62, pp. 73-92.
- Rodríguez, Edgardo J. (2009). “La técnica dodecafónica de Alberto Ginastera en la Cantata para América Mágica”, *Revista Música e Investigación*, 17, pp. 189-209.
- Schoenberg, Arnold (1950) (1975). **Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg**. London: Faber & Faber.