Origen e ideas en torno a los estudios para piano alrededor del tango

En 1997, el marimbista Angel Frette me comisionó una obra para su instrumento y tres percussionistas, que me obligó a resolver un dilema que venía atravesando mi praxis musical durante la década del 90. Había estudiado composición contemporánea, y estaba dando mis primeros pasos como compositor “académico”. Pero en forma paralela, como pianista, integraba un trío en el que componía, arreglaba y tocaba música asociada a la escena del tango post-piazzolla porteño. Frette, simplemente, me proponía unir mis “dos mundos” en una sola obra.

A fines de los 90, el campo de la música contemporánea argentina estaba fuertemente dominado por lo que Omar Corrado había denominado la “serie autónoma” (Corrado, 1997. Revista Puntos de Vista N° 60). La música contemporánea se mantenía según este paradigma, entre otras cosas alejado de procesos de hibridación con los géneros populares.

Gerardo Gandini, probablemente la principal referencia en el campo en los 90 (por su historia como parte del Di Tella y su presente como director del Centro de Experimentación del Teatro Colón, su cátedra de composición en la UCA, que había creado su maestro Ginastera, su grupo Sinfonietta Omega), reforzaba esta separación en declaraciones públicas. Gandini había tocado en el último sexteto de Piazzolla, se presentaba como pianista en un ciclo que él mismo denominó “postangos” y fue arreglador de conciertos sinfónicos de músicos populares como Fito Paez. Sin embargo, repetía que ambas prácticas no tenían puntos de contacto: “No existe el cruce de música clásica y popular porque son cuestiones distintas y requieren diferentes grados de reflexión”¹:

Después de un par de años de darle vueltas a la propuesta, la recepción de la obra de Mauricio Kagel, en particular sus *Piezas para la rosa de los vientos*, me sirvió como aliciente para hacer el primer intento. “3 piezas alrededor de la ciudad” para marimba y tres percussionistas serían entonces, el comienzo de lo que luego conformaría una de mis “series” de trabajo, cada una con diferentes temáticas y/o abordajes. En este caso la serie se llama “Las dos orillas” y, desde entonces, se propone tomar al tango como “tema-problema” en tanto se pretenden establecer en las obras diferentes tipos de diálogos entre este género popular y la música contemporánea “académica”.

Para iniciar la serie “Las Dos Orillas” tuve que vencer dos prejuicios arraigados en nuestro medio, que yo compartía. Uno se vincula con la experiencia de la corriente nacionalista. Sus integrantes estuvieron mayoritariamente asociados a tendencias conservadoras, no solo en el arte sino también en la política. Para ellos, la utilización de elementos tomados de la música popular suponía una

especie de “elevación” de lo bajo hacia a lo alto, que rechazo. Por otra parte la utilización de estos elementos de la música popular en un contexto vanguardista representan dos problemas: uno es el efecto “color local” contra el que los compositores argentinos vienen combatiendo desde hace años, sin haber logrado del todo su superación. El otro se vincula con el paradigma estético de la música absoluta. La música popular funciona como un elemento “extra”, por fuera de la pura especulación con lo sonoro, y por lo tanto, debía ser dejada de lado. Este punto, por cierto fue un tópico común en todo el mundo que comenzó a ser modificado a comienzos de los 70. Esto incluyó a ciertos movimientos neoconservadores, pero yo rescato particularmente, una vez más, la experiencia de Kagel. En la Argentina, este cambio comenzó a operar recién en los últimos diez años en forma sostenida.

En cuanto a la música en sí, fue para mi un gran alivio distribuir a lo largo de un grupo de obras la cantidad de temas, problemas y materiales que comenzaron a surgir a partir de la propuesta de Frette. Así escribí, por ejemplo, obras con instrumentos totalmente ajenos a la tradición del tango, como la marimba y la percusión como un modo de destilar gestos, fraseos, texturas y ritmos sin apelar a la sonoridad tanguera que garantizaba el bandoneón.

Los estudios para piano alrededor del tango, no solo hacen explícita mi deuda con Ligeti, sino que funcionan simplemente como un espacio de experimentación acotado.

El material sobre el que está construido el primer Estudio, “Milonga” se basa en el arquetipo de acompañamiento en guitarra. La mano izquierda toca el ritmo que corresponde al pulgar. La mano derecha realiza el “arpeggio” de los dedos índice, anular y medio, transformado en un motto de semicorcheas continuas. La diferencia principal con el modelo original radica en que aquí ambos gestos se encuentran superpuestos en el registro. Este es el problema “técnico” para estudio del pianista.

Lo que se ve claro en la partitura, sin embargo, se fusiona en la audición. Aquí estoy jugando con la idea de la “stream segregation” *bregmaniana*. El estudio propone diferentes grados de alejamiento encuentro en el registro entre ambas manos. Por otra parte, según como toque el pianista, puede ayudar a producir una fusión total entre ambas líneas, o poner en relieve uno de los dos aspectos del gesto característico de la milonga.

La “Milonga” estrenada en 2002 pasó a ser el primero de los 12 estudios que decidí completar en el presente proyecto de investigación.

El problema planteado entonces es cómo retomar, siguiendo la idea de Ligeti la idea del género “estudio para piano” pero para que sirva como marco contenedor de un proceso de puesta en diálogo entre la música contemporánea y el tango.

El proceso de diálogo entre música “culta” y “tango” ha tenido una práctica que no solo atraviesa a los compositores argentinos sino también a los extranjeros. Casos como el de Stravinsky,

Berg, Satie, Cage entre otros dan cuenta de este fenómeno que, en el caso de los compositores argentinos dio pie a una compilación realizada por Esteban Buch que se llamó “Tangos cultos”.

Por otra parte, resultan un aporte de interés para los estudios de procesos de hibridación y fusión del tango con otras músicas la investigación emprendida por Ramón Pelinsky condensadas en su categoría de “Tangos nómades” (Pelinsky, 2000).

Las categorías de hibridación, fusión y mezcla también han sido objeto de estudio por los investigadores Piedade, en el caso de la música brasilera, y más recientemente por Berenice Cortí, cuyo objeto de estudio fue la producción del denominado “jazz argentino”.

Estas prácticas compositivas y las investigaciones musicológicas dan el primer nexo de antecedentes y marco teórico sobre el cual emprender el proceso de composición de los 12 estudios para piano alrededor del tango.

A ellos, pretendo sumarle un segundo tema-problema asociado. El de las redes intertextuales intra e intersemióticas que se pueden construir a partir de las cargas de sentido y tópicos que portan ambas tradiciones musicales.

El estudio previo de alguno de estos tópicos me permitirán trazar no solo una red de sentidos de ambas tradiciones sino sumar un entramado que, además, incluya mi propia red de asociaciones autobiográficas.

Los diferentes tipos de cita analizados y tipificados por autores como Corrado, Pelinsky y Lopez Cano servirán como punto de partida para la determinación de múltiples sentidos para cada uno de los estudios.

Así, se estudiarán y se intentará aplicar los cinco tipos de intertextualidad: cita, parodia, transformación de un original, tópico y alusión

En forma preliminar se establece el siguiente índice temático de sus estudios y su “hipotesis de trabajo” respectivas.

Algunos apuntes sobre ejes temáticos y/o núcleos de trabajo:

- Topoi del tango como material “técnico”. Por ejemplo el Estudio 1 Milonga (Ya estrenada) se propone la utilización de un gesto arquetípico de la milonga de un modo que se transforme a su vez en un problema “técnico-pianístico”. En este caso la superposición de ambas manos en el teclado de un gesto típico de la guitarra, pero aquí la mano izquierda tomando la rítmica del pulgar y recorriendo las teclas negras, y la derecha, el arpeggio de los dedos índice, medio y anular, por las teclas blancas. Otro ejemplo es el proyecto de estudio titulado “Los Saltinbanquis” Su problema técnico es el trabajo intensivo sobre la articulación ligado- staccato, staccato. Es un gesto pianístico que me enseñó Sergio Balderrabano para tocar Mozart. Pero que también ¡tan bien! es tanguero. Además, el título saluda a la distancia a los personajes del Carnaval Opus 9 de Schumann.

- Homenajes y encuentros. Por ejemplo, el Estudio 2 se llama “Cuando Alberto conoció a Egberto”. El título abre la red intertextual de un modo doble, que abarca tanto el homenaje como los encuentros “virtuales”. La lista de referencias va a incluir a compositores del tango, la música popular para piano y la música académica. La lista incluye a Horacio Salgán, Astor Piazzolla, Osvaldo Pugliese y Luis Borda. Pero también a Egberto Gismonti, Gerardo Gandini y el ya mencionado Ligeti.
- Diferentes procedimientos de la cita y/o la parodia. Dismunicaciones sobre una milonga. . O la cita de la citá a partir de la escritura de unas “Variaciones sobre una improvisación de Gerardo Gandini sobre La cumparsita”.
- Autocitas con transformación de un original. Para cerrar los caminos paralelos de mi propia música, se preve realizar este tipo de técnica con obras estrenadas con los grupos de tango, arreglé y compuse, como Trío y Punto y el Dúo Puente Alsina durante la década de 1990. Y también, una minisuite dentro del ciclo, tomada mi obra “Inventarios Argentinos 1. Glosario de la Pampa”, originalmente compuesta para narrador del Martín Fierro ordenado alfabéticamente, piano guitarra y video de viaje por la Ruta Nacional N° 3.
- Los estudios fueron estrenados entre 2002 y 2015. Milonga”, por Susana Kasakoff en el Centro Cultural Recoleta el 2 de marzo de 2002 ; “G-G, cuando Alberto conoció a Egberto”, por Fernanda Morello, en el ciclo Música en perspectivas, Manufactura Papelera, 15 septiembre de 2005 y “Sureña” por Bruno Mesz, en el ciclo de música contemporánea del Centro Nacional de la música, en el año 2010.
- La segunda parte del ciclo de seis que completan el primer libro de 12 estudios fue parcialmente estrenada por Claudio Espector en el marco del ciclo Músicas anfibias que se llevó en noviembre de 2015 en el Centro Cultural Kirchner (CCK). Espector estrenó lo estudios “A Don Luis Borda”, “Los Salimbanquis”, “Después de la lluvia”, “Las negativas de Fierro” y “Palo y palo, Astor el aditivo.