

Nuevos aires en el Río de la Plata

Los tangos de Mariano Etkin y Gerardo Gandini¹

Dr. Luis Menacho

IHAAA-FDA-UNLP

Resumen: Este trabajo intentará abordar la múltiple red de influencias entre diversos compositores de vanguardia en el abordaje del universo del tango. Desde la temprana composición del *Tango perpetuel* de Erik Satie -en pleno auge del género rioplatense en el París de comienzos de siglo- pasando por el *Perpetual tango* de John Cage, para recalar en los tangos de los compositores argentinos Mariano Etkin y Gerardo Gandini a comienzos del siglo XXI. Si bien la recepción tanto de Satie como de Cage adecuaron rasgos estilísticos del tango a sus propias búsquedas estéticas, en el caso de Gandini y Etkin quisiéramos mostrar cómo sus tangos no sólo se inscriben en sus propias inquietudes teóricas y estilísticas dialogando con la tradición del género, sino que además le aportan novedosas perspectivas de desarrollo futuro.

Palabras clave: Tango, vanguardias, decolonialidad, intercambio cultural, hibridación.

Abstract: This paper will attempt to explore the multiple connections of influences between various avant-garde composers in their approach to the tango universe. From the early composition of Erik Satie's *Le Tango perpetuel* -at the height of the rioplatense genre in Paris at the beginning of the century- through John Cage's *Perpetual tango*, to the tangos of Argentine composers Mariano Etkin and Gerardo Gandini at the beginning of the 21st century. While the reception of both Satie and Cage adapted stylistic features of tango to their own aesthetic quests, in the case of Gandini and Etkin we would like to show how their tangos are not only inscribed in their own theoretical and stylistic interests in dialogue with the tradition of the genre, but also provide new perspectives of future development.

Keywords: Tango, avant-garde, decoloniality, cultural transfer, hybridization

¹ Este trabajo es la versión corregida del escrito para el Simposio »Piazzolla 2021« *Musical Cultural Transfer Argentina – Europe* 4.-6.11.2021 Institut für Musikforschung. Berlin. Alemania.

Introducción:

Para comenzar remontémonos a la década del ochenta a Estados Unidos. Yvar Mikhasshoff² fue un pianista norteamericano que vivió en Nueva York. Estrecho colaborador y promotor de la avant-garde de su tiempo, son importantes sus primeras versiones de obras de Karlheinz Stockhausen, John Cage y Alvin Curran entre otros compositores de la segunda posguerra. Devoto asimismo de la música del río de la Plata -especialmente el tango- encargó piezas a numerosos compositores como Conlon Nancarrow, Nils Vigeland, Coriún Aharonián, Olivier Knussen, Aaron Copland entre otros.

Uno de los compositores convocados fue John Cage quien compuso su tango en el año 1984 y lo tituló *Perpetual tango* [Tango perpetuo]. Esta pieza, de una bella partitura manuscrita, pone en primer lugar la indeterminación sobre la altura, sólo nos ofrece la indicación de tesitura (pitch range) y una marca que, diferenciando la escritura de las cabezas de las notas, indica los distintos tipos de objetos (nota individual, tercera mayor y cuarta justa) poniendo en juego así una concepción “abierta” de la obra: aquí el intérprete debe decidir la organización de *tempi*, las alturas discretas y la dinámica que desee tocar.

En el centro de la partitura figura una enigmática frase y que nos señala el punto de partida de la obra de Cage: la obra de Erik Satie *Le tango perpetuel* [El tango perpetuo] de los *Sports et Divertissements*³ [Deportes y entretenimientos] escrita en 1914.

“thE devil neveR takes tIme to thinK he juSt tAngos insTead he Is quitE cool hE his daugtheRs wIfE and servants Know they w’never Stop dAncing They never do It’s Every hot.”⁴

Y que como podemos leer en las letras mayúsculas forma el nombre ERIK SATIE, dos veces. Como señala Marina Cañardo en su estudio⁵, esta escritura es un mesóstico, que ofrece Cage en homenaje a la importancia de la obra y el pensamiento musical de Satie para su propia estética. En lo que atañe al procedimiento compositivo del *Perpetual tango* la escritura rítmica resulta de un

² Yvar Mikasshoff. (Troy, Nueva York 1941-Buffalo Nueva York 1993)

³ Los *Sports et divertissements* [Deportes y entretenimientos] son un conjunto de micropiezas que escribió Erik Satie en 1914; donde cada pieza describe una actividad de ocio y recreación. Ilustran la vida típicamente parisina de la *Belle Époque* con actividades como el pic nic, el tenis, la pesca, el yatching y por supuesto, el tango!

⁴ Una traducción posible podría ser -ya que no hay puntuación- “El diablo nunca se toma tiempo para pensar, en lugar esto solo tangos, es bastante genial. Sus hijas, mujer y sirvientes saben que nunca dejarán de bailar. Nunca lo hacen. Hace mucho calor”.

⁵ Cañardo, Marina: *Diálogos imaginarios al ritmo del tango. Satie, Cage y el grupo Línea adicional*. En Buch, Esteban: [Compilador] *Tangos cultos. Kagel, J.J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales*. Gourmet musical. Buenos Aires. 2012. La autora nos ofrece en este escrito un detallado análisis del interés de Cage por Satie y la vinculación con un grupo de compositores argentinos de vanguardia alrededor del tango.

‘filtrado’ de la pieza de Satie. Cage va quitando valores a la continuidad lineal del original y así quedan despojos de la rítmica del tango de Satie.

La idea de un texto que dialoga con la escritura musical se encuentra profusamente en la obra de Satie y la partitura de *Le tango perpetuel* no es la excepción. En ella encontramos un texto en francés que dice

“Le tango est la danse du diable. C’est celle qu’il prefere. La danse pour se refroidin. Sa femme, ses filles et ses domestiques se refroidissent ainsi”⁶

Como vemos el texto que escribe Cage está inspirado en la obra de Satie. La cual es una pieza escrita en estilo, toma la célula rítmica proveniente de la habanera y elabora una textura típica de los primeros tangos que dialoga con su propia la estética. En otras palabras Satie reaprende dentro de “su” estilo pianístico una versión del tango. La recepción de un estilo musical de moda en el París a comienzos de siglo converge así en una pieza de salón de sus *Sports*. Además, el signo de repetición al final de la pieza resulta muy sugestivo ya que le imprime un carácter cíclico a la obra, como en el caso de su pieza *Vexations* [Vejaciones] (1893) la célebre pieza para piano que consta de un *cantus firmus* y dos armonizaciones del mismo que debe repetirse 840 veces y que los primeros editores de la obra del compositor francés tomaron por mucho tiempo como una broma (Cañardo: 2012). Esto cambió cuando el propio Cage redescubrió y puso en valor la singularidad de su concepción sobre el tiempo musical y su uso de la repetición. Aquí nos encontramos con un eco de ese procedimiento de radical repetición. En este caso será, un tango perpetuo⁷.

Yvar Mikhashoff grabó dos versiones del tango de Cage en un disco titulado *Incitation to desire* para el sello New Albion records⁸ donde se recopilaban muchos de los tangos que le fueran dedicados. El legado a la temprana muerte de Yvar en el año 1993 registra en la Biblioteca de la Universidad de Buffalo en Nueva York 127 tangos en la colección⁹ conocida desde entonces como

⁶ “El tango es la danza del diablo. Esta es la que él prefiere. Baila para refrescarse. Su esposa, sus hijas y sus sirvientes se refrescan así”. Como señala Cañardo en los textos de ambos compositores leemos una opción diferente respecto a la danza y los personajes del diablo, su esposa, sus hijos y sus sirvientes. Mientras que en el texto de Satie utilizan la danza para refrescarse, en Cage está asociada a lo irracional -sin tiempo para pensar dice- a un movimiento de danza perpetuo y muy caliente, en otras palabras sensual. (Cañardo: 2012). Encontramos que entre ambos textos (si fuera posible este diálogo) las actitudes opuestas frente al tango en su recepción por las clases medias y altas a comienzos de siglo. Como si en Satie se dijera «no es para tanto» es una danza liviana para el diablo, por eso se refresca bailándola, mientras que por otra parte en Cage el tango fuera la actividad propia del infierno. Además Cage juega con el sentido ambivalente de la palabra *cool* al ser algo así como «fresco», pero también «genial», o «a la moda».

⁷ Resulta muy sugestiva la descripción de Cage acerca de la danza del diablo como aquella que nunca se detiene. En otras palabras, la relación del infierno con la repetición.

⁸ Yvar Mikhashoff. *Incitation to desire*. 1995. New albion records. NA073. CD

⁹ Tangos in the Yvar Mikhashoff collection. Public information. Yvar Mikhashoff Archive. Music Library. University at Buffalo libraries. Disponible en <https://library.buffalo.edu>

la *International Tango collection* y dentro de los cuales también se encuentra *¿Y ahora?* (1984) del importante compositor uruguayo Coriún Aharonián¹⁰.

Conexión argentina

“*Arena que la vida se llevó*”

A. Troilo y H. Manzi, *Sur*

A comienzos de la década del noventa del pasado siglo Haydée Schwartz, pianista argentina y discípula de Mikhasshoff en la Universidad de Buffalo, estaba proyectando grabar un disco dedicado a la música del siglo XX. Entre piezas de Mauricio Kagel, Giacinto Scelsi y Gerardo Gandini convocó al recientemente creado colectivo *Línea adicional* constituido por los compositores argentinos Mariano Etkin, Manolo Juárez, Erik Oña, María Cecilia Villanueva y Gabriel Valverde- a versionar el tango de Cage¹¹. En el año 1989 Mariano Etkin¹² escribió su versión del *Perpetual tango* de John Cage¹³. Su realización de la obra sigue los lineamientos de lo pedido por Cage en la elección de la tesitura de las alturas y la configuración de un gesto lineal donde encontramos un uso de cromatismos melódicos en un ámbito de quinta justa sobre una polaridad sobre si menor-mayor¹⁴. Etkin respeta escrupulosamente tanto la rítmica como la organización de las alturas indicada. Como vemos, con una marcada continuidad lineal encontramos en primer plano una selección cromática que bordea notas polares-como el si en el bajo o el fa en la mano derecha

¹⁰ Un detallado análisis del tango *¿y ahora?* se puede encontrar en mi escrito *Bajo ese azul dilatado. Materiales y procedimientos en la música de Coriún Aharonián*. Menacho, Luis. *Bajo un azul dilatado. Ensayo para una estética musical sudamericana*. 2014.

¹¹ Este grupo tuvo su presentación con el estreno de las cinco versiones del *Perpetual tango* en el Centro cultural Recoleta el 22 de septiembre de 1989 donde Haydée Schwartz ejecutó las piezas y Federico Monjeau ofreció una conferencia junto a la participación del crítico literario Guillermo Saavedra. (Cañardo: 2012)

¹² Mariano Etkin (Buenos Aires 1943-2016) Fue uno de los compositores argentinos más importantes de la generación del Di Tella. Estudió con Guillermo Graetzer y Gerardo Gandini. Becario del Centro latinoamericano de altos estudios musicales del Instituto Di Tella, estudió posteriormente con Luciano Berio en la Juilliard School en Nueva York y dirección orquestal con Pierre Boulez en Basilea. Sus obras han sido ejecutadas en numerosos festivales de música contemporánea. Fue profesor titular de Análisis musical y Composición en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

¹³ Haydée Schwartz. *New piano Works from Europe and the Americas*. 1993. Mode Records. NY. USA.

¹⁴ Típica dualidad bimodal de las secciones de los tangos clásicos., aunque aquí cristalizada en un objeto sonoro.

Figura 1: John Cage. *Perpetual tango*. Versión Mariano Etkin. 1989. Partitura autógrafa. Compases iniciales. Continuidad lineal del si del bajo al fa de la mano derecha desplegando un ámbito pentacordal. Reproducida con permiso de su heredera.

Antes de morir Yvar Mikhashoff declaró a Haydée Schwartz albacea de su colección de tangos la cual, a su vez, y como hiciera su maestro en el año 2001 convocó a varios compositores -esta vez argentinos- para componer nuevos tangos. La *International Tango collection* en su versión argentina consiste en un grupo de tangos que estrenó en Buenos Aires en 2003 en la sala del Goethe Institut de Buenos Aires. A raíz de este evento Mariano Etkin escribió un tango que lleva por título *Pobres triunfos pasajeros*. Con el sugerente subtítulo de *Tango moderno*¹⁵

¹⁵ Título que toma del célebre tango *Mano a mano* con texto de Celedonio Flores y música de Carlos Gardel y José Razzano.

Figura 2: Mariano Etkin. *Pobres triunfos pasajeros. (Tango moderno)* 2002. Edición privada. Reproducida con autorización de su heredera.

Como vemos aquí en el comienzo de la pieza la coexistencia de numerosos materiales diferentes en los primeros compases: línea, contra canto, acorde como bloque, *cluster*. Llama la atención la linealidad sobre la base del compás de 2/4 en la escritura de una línea *espressiva* diatónica con una bordadura cromática al sol y que permanentemente bordea un aparente modo menor en re. En la alternancia de pasajes diatónicos y cromáticos –especialmente concebidos como ornamentaciones– vemos como Etkin pareciera dialogar con el ‘gesto lineal’ del tango y su ‘lírica’.

A primera escucha la idea de escribir el fraseo propio del tango tiene su correlato en el punto de partida del compás de 2/4¹⁶ y un metro que se ensancha (4/4) o se contrae (3/8). Ese metro como ‘patrón’ (2/4) discurre con sus variantes elaboradas de expansión y contracción. A la vez tenemos la escritura de la irregularidad –compás 7–, en la idea de invisibilizar la “cuenta” de la división del pulso desde una escritura rítmica que ‘tensiona’ la claridad en la marcación de cada pulso. Así tenemos en el compás 7 una singular coexistencia: una “disonancia” no sólo en las alturas por los *clusters* sino al mismo tiempo una ‘disonancia métrica’ por la presencia del valor irregular que toma la mitad del compás en su desplazamiento y acefalía. Por último un nuevo elemento gestual lo aporta el *rubato*, los *accelerando* y *ritenutos* que expanden y contraen en el plano del intérprete el material lineal. El compás y el metro aquí, tipificados como elementos propios del tango, son un material que se desenvuelve en un ‘espacio’¹⁷ de tiempo que, como vemos, es sujeto a variadas elaboraciones.

¹⁶ El compás de 2/4 es el típico de la notación métrica de los tangos clásicos aunque en rigor debiera ser escrito como 4/8 ya que en muchos de los tangos clásicos el valor unitario es la corchea, esto se ve claramente en la marcación del llamado “cuatro” definido como el ataque de las cuatro pulsaciones en el clásico acompañamiento de numerosos tangos, como por caso, *La cumparsita*.

¹⁷ Hablar de espacio de tiempo puede parecer confuso, pero es un rasgo distintivo de compositores como Morton Feldman o Mariano Etkin; componer con *bloques de tiempo* en lugar de *en el tiempo*, quiere decir aquí: tomar el tiempo como material constructivo en lugar de someterlo a ser siempre la resultante de la escritura del gesto. Sobre este tema del Tiempo y la superficie en la música véase Menacho, Luis: *Paisaje y duración, en Bajo un azul dilatado. Ensayo para una estética sudamericana*. (2014)

Figura 3: Mariano Etkin. *Pobres triunfos pasajeros*. (*Tango moderno*) 2002. Edición privada. Reproducida con autorización de su heredera. Continuidad e interrupción en el tratamiento de la cita del tango *Los mareados*.

Como bien ha señalado el compositor Leandro Martín¹⁸ esta obra además posee varias citas de tangos clásicos y diversos materiales provenientes de elementos técnico estilísticos propios del género, Martín (2020)¹⁹. En la figura 2 como señala Martín podemos observar la velada cita del tango *Los mareados* en la mano derecha en los compases 27-29 con el comienzo ‘ensombrecido’ por la presencia del si becuadro que desdibuja el perfil lineal de la cita textual y produciendo un arpeggio de doble tercera sol mayor menor, distinto del sol menor original. Además no sólo la presencia de los desplazamientos métricos de semifusa que preceden la cita, sino también los contrastes extremos de la dinámica en un brevísimo lapso temporal: *sff* - *ppp* del compás 30 o el *ffff* (*feroce*) y *ppp* (*dolcísimo*) son rasgos estilísticos propios de la música de Etkin, que -en este contexto- provocan una interrupción abrupta del curso lineal *cantabile* de la cita.

Pero vemos como estos elementos -si bien intentan configurar un gesto *cantabile* proveniente del material de la cita- poseen un tratamiento completamente novedoso al ser vistos con el prisma de la escritura duracional de las últimas obras de Morton Feldman, y que Etkin se encontraba investigando por entonces. En otras palabras creemos que acontece aquí un encuentro entre el gesto de la lírica del tango y la rigurosa escritura duracional feldmaniana que en muchos casos busca ‘perturbar la cuenta del pulso’. No es casual el hecho de que al año siguiente (2002) apareciera publicado un artículo de Mariano Etkin sobre la escritura rítmica en la obra de los compositores

¹⁸ Leandro A. Martín: (2020) *Música contemporánea y tango. la sintaxis de la erudición*. Música e investigación.

¹⁹ Citas directas de los tangos *Adiós muchachos*, *Caminito* y *El día que me quieras* entre otros, además de citas de elementos típicamente estilísticos como el arrastrado del *canyengue*. Martín, Leandro. Op.cit.

norteamericanos Charles Ives y Morton Feldman, que indaga profusamente en las sugerentes e inéditas configuraciones duracionales que se encuentran en sus obras, con el correlato de dificultad que implica marcar la pulsación.²⁰

Mariano Etkin cuenta que Morton Feldman hacia la década del setenta en obras como *Piano* o *Spring of Chosroes* -ambas de 1977- elabora el concepto de ‘tresillo retardado’ como una estrategia para desorientar la memoria en la cuenta de la pulsación. Analiza un sugestivo pasaje de la obra *Spring of Chosroes*, para violín y piano, donde en el compás 5 aparece el siguiente ritmo escrito en la parte de violín

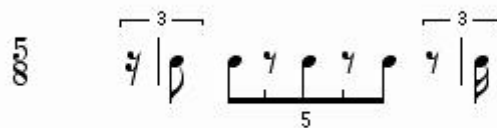


Figura 4

Apunta Etkin

“La existencia de una semicorchea de tresillo de más obliga al editor -tal vez con el consentimiento del compositor- a incluir una nota al pie de página: *"This bar is slightly longer than 5/8 but stands as the composer intended"* (Este compás es ligeramente más largo que 5/8 pero así lo quiere el compositor). La ilegalidad - que el editor se encarga de denunciar asumiendo la defensa de las leyes del sistema notacional y eximiéndose de cualquier acusación por error de imprenta o de copiado - es más que evidente. El tresillo retardado no solamente opera como desestabilizador de la continuidad del pulso y del contar sino que además, al estar imperfectamente escrito, desestabiliza - vuelve irracional - el mismo contexto en el que se produce: la métrica de 5/8 se agranda "ligeramente". ” (Etkin , 2002)

Etkin destaca las semejanzas y diferencias que encontramos entre el tresillo convencional y el tresillo retardado, siendo ambos procedimientos que ponen en juego la discontinuidad, escribe

“El tresillo convencional que interrumpe el flujo de pulsaciones regulares y el tresillo retardado que es interrumpido por otra pulsación, constituyen la expresión en pequeña escala del fenómeno de la interrupción” (Etkin, 2002)

Este fenómeno se enmarca en el trabajo sobre la memoria y la evitación sistemática de la

²⁰ Etkin, Mariano: *Sobre el contar y la notación en Ives y Feldman*. Revista del Instituto Superior de música. Santa Fé. 2002. Un detallado análisis de la escritura de pasajes en *The "St. Gaudens" in Boston Common* de *Three Places in New England* de Charles Ives y el concepto de “tresillo retardado” que muestra en las obras *Piano* y *Spring of Chosroes* de Morton Feldman.

‘idiomática’²¹ de los instrumentos que llevara adelante Feldman, con el foco en la notación considerada un parámetro más junto a la altura, el timbre, la dinámica y la duración. La importancia que reviste la notación -no sólo en la concepción del tiempo como material- la implica como un modo de captación del gesto. En otras palabras ‘cómo escribimos la música, define una poética’.

“No quedan dudas sobre el uso de la notación como parte de un proceso sistemático de "desorientación de la memoria", como el mismo Feldman lo define. En el c.5 de *Spring of Chosroes* la desorientación de la memoria alcanza a la memoria de una de las leyes más estables del sistema tradicional de notación, cual es la de la correspondencia entre la métrica y la cantidad y calidad de figuras por compás.” (Etkin, 2002)

Es por esto que en *Pobres triunfos* no se trata de una escritura rítmica del ‘decir del tango’ como escribe Martín en su estudio, sino más bien algo que responde a profundas inquietudes teóricas del compositor y que como vemos, recalcan en sus obras.

Observemos los últimos compases de la pieza donde encontramos -sobre la pulsación de la marca metronómica = 86- el sutil desplazamiento que ocurre en el segundo tiempo del compás de 4/4, a raíz del agregado de una semifusa que “enturbia la cuenta” del compás. Este pasaje final, a la manera de un sutil *morendo*, escribe un pequeño *rubato* con la notación duracional en lugar de la usual indicación de ejecución de alteración temporal. Para concluir, hacia el compás 110 vemos como irrumpe súbitamente una irónica cadencia “conclusiva”, con dos *clusters* tocados uno con cada mano. Estos elementos, en tantos aglomerados cromáticos desprovistos de toda referencia tonal como sería de esperar en la típica cadencia V-I propia en el tango, sólo muestran aquí su carácter gestual percusivo, descolocado de su función original de tensión y distensión para el cierre de la obra. Vemos que la diferencia dinámica *ff* y *f* marca además ese gesto cadencial típico de apoyo y cierre.

107

Poco più mosso ♩ = 96

rit.!

f

p

loco

ff

Sostener hasta la total extinción. / Sustain until total extinction.

- 5 -

²¹ Entiéndase por la idiomática de los instrumentos al modo general en que se escribe *para* un instrumento.

Figura 5: Mariano Etkin. *Pobres triunfos pasajeros*. (*Tango moderno*) 2002. Edición privada. Reproducida con autorización de su heredera. Compases finales. desplazamiento métrico y cadencia.

La elaboración puesta en *Pobres triunfos* nos muestra el diálogo que Etkin realiza no sólo con elementos provenientes del tango y su tradición, y que podríamos imaginar en tanto su experiencia de escucha; sino también con su propia biografía como compositor, con sus propios materiales y universo sonoro puesto en obra. Tal y como hemos visto con la aparición del *cluster* del compás 7, este objeto -lejos se ser una cita del *yumbeando*²² de Pugliese como señala Martín²³- se asemeja más a las configuraciones verticales de *clusters* ‘incompletos’ que Etkin escribe -en la misma tesitura en que éstos aparecen- y que encontramos profusamente en obras como en la segunda sección de la temprana pieza *Distancias* (1968) o en el comienzo de *Arenas* (1989), ambas obras escritas para piano.

Vemos así en *Pobres triunfos...* como el tango es leído por Etkin bajo el enfoque de la notación feldmaniana, reformulando el procedimiento de la ‘cita a secas’. No sólo dialoga con la historia mediante la cita de viejos tangos pasados²⁴, sino que lo hace además delimitando un fraseo que en el tango siempre se encuentra en la oscilación de la pulsación propia del *rubato*²⁵. Etkin pone meticulosamente en juego una escritura que ‘congela’ el gesto del tango abriendo el espacio a una respiración sonora nueva, y mediante esta notación de extrema tensión.

El acercamiento de Etkin a la composición del tango fue gradual, no sólo en la temprana evocación que da el título a la pieza *Arenas*²⁶ - un velado *requiem* a la memoria de Morton Feldman- sino que creemos posible que ese encuentro haya conducido a visibilizar un ‘lirismo’²⁷ cuyo gística encontramos en su escritura posterior. Hay razones que nos permiten encontrar algo

²² El célebre *yumbeando* de Pugliese en rigor no es un *cluster*. La mano izquierda de Pugliese tocaba casi desprevenidamente un *bajo ensuciado* que configura una textura de monodía con acompañamiento acórdico. Si bien en tanto conjunto de notas cromático podría semejarse a un *cluster*- lejos estaba Pugliese de concebirlo como material sonoro, he aquí su diferencia clave: un *cluster* es un material concebido por determinaciones tanto conceptuales como acústicas que permiten su elaboración en una composición; un bajo ensuciado, es decir, la variante tímbrica de una dualidad bajo-acorde en una textura de monodía con acompañamiento es otro objeto. Mas allá de que puedan compartir las mismas notas -*el bajo y el cluster*- será finalmente el contexto lo que los definan como objeto. Además, y como lo muestra claramente la experiencia de escucha, un *cluster* en su organización de frecuencias, será muy distinto en gran medida por su posición en el registro (por caso un *cluster* cromático en la posición media grave del piano y uno diatónico en la primera octava grave podrían asemejarse en la indeterminabilidad de la altura.)

²³ Ya que estos objetos deberían aparecer dos octavas más grave en primer lugar.

²⁴ Haciendo referencia al título y el guiño a que todos esos tangos alguna vez fueros éxitos; *viejos triunfos pasajeros* de la industria cultural.

²⁵ Esta es una importante diferencia en la escritura duracional de Etkin respecto a Feldman, ya que utiliza sin reparos las oscilaciones de la pulsación producto del *rubato* mientras que Feldman escribe una indicación de tempo lo más constante posible, como vemos en el *exactly* que indica en la partitura de *Rothko Chapel* (1971).

²⁶ *Arenas*, en una pieza para piano a la memoria de Morton Feldman escrita por Mariano Etkin en 1988, como le comentó Etkin al autor de este trabajo, su título fue tomado del célebre tango Sur.

²⁷ Lo lírico ya había sido objeto de otro estudio de Etkin, esta vez sobre la obra *Erdenklavier* (1969) de Luciano Berio. Este concepto por lo que se ve era una de sus preocupaciones estéticas. Etkin, Mariano y Villanueva Cecilia *Un lirismo complejo: Erdenklavier de Luciano Berio*. Revista Arte e Investigación. Facultad de Bellas Artes. La Plata. 2006.

novedoso en las últimas obras respecto a su producción precedente. Nos tienta proponer una hipótesis osada ¿Encuentra Mariano Etkin un lirismo producto de la experiencia del entrecruzamiento de la escritura duracional felmaniana y lo que puede ser el gesto *cantabile* de la tradición del tango? Este entrecruzamiento quizá ha hecho un trasvasamiento a su música.

Lo que constatamos es que Mariano Etkin desde el año 2000 fue alejándose poco a poco de la escritura de objetos y la exploración del sonido en la inmediatez de su materialidad acústica -como ocurre en sus obras compuestas en décadas pasadas- para progresivamente ir acercándose hacia una escritura de mayor pregnancia lineal, esto es claro tal y como muestra Monjeau (2018) a partir de piezas como *La naturaleza de las cosas* (2001), *Alte steige* (2012) o especialmente la serie de las *Lágrimas* (2009-2016).²⁸ Hallamos en este período -que se inicia hacia el año 2000- una clara convergencia de inquietudes del compositor que rondan lo lineal y lo lírico; ambos conceptos indagados profusa y paralelamente en investigaciones publicadas sobre la obra de Morton Feldman y Luciano Berio que, como hemos visto, son aplicados a su propia producción musical.

Es por esta razón que cuando Feldman evita escribir según la propia idiomática de los instrumentos pone en juego cierto ‘desconocimiento’ frente a la fuente sonora, el instrumento tan familiar se muestra con cierto ‘extrañamiento’. Esta notación musical- asentada y legitimada por la historia- no sólo ha desarrollado una organología y una técnica, sino también un *habitus* en tanto corporeización del modo de tocar un instrumento. De esta manera se pueden abordar las piezas de Feldman tituladas sólo con el nombre del instrumento²⁹ como por caso, *Piano* (1977). Despojada de su historicidad, solo busca ofrecernos el ‘rasgo’ de su timbre, y desde la composición, una notación despojada del *habitus*³⁰. Por esta razón, la estética feldmaniana es profundamente anti histórica, es decir, se encuentra en las antípodas de Berio por caso. Curiosamente -en el Etkin tardío- parecieran converger ambos enfoques.

En suma, resulta interesante resaltar todas las trayectorias, proyecciones y resignificaciones que se han puesto en juego con, y a partir del tango. De una danza de origen popular, de importante influencia negra, fue a la vez una música muy receptiva a los instrumentos europeos como el

²⁸ Monjeau, Federico *Un viaje en círculos*. Mar Dulce. Buenos Aires (2018). Aunque debemos precisar lo que Federico Monjeau define en la obra tardía de Mariano Etkin como su ‘giro lírico’, para nosotros sería más preciso proponer como la ‘visibilización de su lirismo’, ya que desde sus primeras obras lo lírico ha estado presente, pero de forma velada o contenida. Esto resulta claro cuando vemos la segunda sección de *Distancias* (1968) con una melodía muy *cantabile* pero escrita en una extrema ‘aumentación’ en el registro agudo, o la evocación del canto en *Recóndita armonía* (1987). ¿Quizá su acercamiento al tango y al gesto del material -con una clara génesis en el canto- le permitió pensar una linealidad muy expresiva y de gran riqueza? No sólo en la tensión que permite el cromatismo, sino también en la que implica -desde el enfoque feldmaniano- la organización del tiempo. Etkin parece haber encontrado, en este cruce, un fructífero diálogo entre la línea y el tiempo.

²⁹ Debo este aporte al musicólogo Björn Heile.

³⁰ La tensión entre el compositor y el *habitus* -que no es otra cosa que cierto estado del arte frente al cual se encuentra el artista- es una clave para leer a las vanguardias en su tiempo. Como lo describe Federico Monjeau en su estudio sobre la relación epistolar entre Schoenberg y Busoni acerca de las op. 11 del primero. Monjeau, Federico. *1- Progreso*. En *La invención musical*. Ed. Paidós. Buenos Aires. Argentina. 2014.

bandoneón y el piano, capaces llevar a cabo las más elaboradas técnicas compositivas, las más ricas armonías y texturas contrapuntísticas³¹. Muchas de estas técnicas fueron aportadas por inmigrantes europeos llegados al río de la Plata. El tango en la primera década del siglo XX vuelve a Europa como una moda musical. La recepción en el París de la *Belle Époque* lo anima a Satie a incluirlo en sus *Sports and divertissements* y años después lo retoma John Cage al otro lado del atlántico en clave *avant-garde*.

Como sostiene Marta Zátonyi en el marco de la dialéctica que se da entre el centro y periferia, la producción de objetos culturales -en nuestro caso el tango- nos permite imaginar, pero a la vez documentar, el complejo entramado de la red de influencias y proyecciones de un objeto. Las múltiples fuentes que han permitido la creación, recepción y difusión en términos de los ‘flujos’ de lo que se recibe y los ‘reflujos’ de lo que se devuelve. Una cartografía virtual que testimonia la permanentemente transfiguración del objeto

“... resulta más interesante y compleja una cartografía virtual de las fuerzas que hacen expandir y diseminar aquello que sucede dentro de una estructura determinada. Allí los hechos en cuestión nacieron y tomaron forma para convertirse en otra que las recibe, que las toma y las transfigura y -en un momento- las transmite, expande y disemina. Este movimiento incesante, una vez visible con claridad y evidencia, otra vez opaco o directamente subterráneo, hace posible una renovación infinita de los aportes culturales dentro de los cuales se destaca el factor artístico. Zátonyi (2007)

Esta cartografía virtual de fuerzas a la que alude Zátonyi no sólo visibiliza la ausencia de una sola dirección en el orden de las influencias que determinan un objeto, sino que colocan en primer plano de idea de un ‘reflujo’

“El reflujo no significa -no puede significar- un rebote contra algo que, de vuelta, recorrerá el mismo camino en dirección opuesta. En este caso también se agotaría en una especie de autofagia. Y el valor del reflujo no puede ser determinado por el mismo sistema axiológico a través del cual impera el epicentro, y lo que se expande por el flujo. El reflujo significa que una cultura que tomó los efectos exógenos puede emitir señales en otras direcciones, con rumbo hacia otras culturas y tiempos. Por eso es más fácil ver y medir, o si se quiere, mapear los efectos que parten desde el epicentro hacia la periferia, y no los reflujos, fenómenos sumamente determinantes; su trascendencia muy pocas veces llegó a ser documentada correctamente” Zátonyi (2007)

Es por esto que el tango se inscribe de manera singular en la categoría centro-periferia al haberse

³¹ Elementos musicales que concebimos como un claro ejemplo de la antropofagia cultural descrita por Oswald de Andrade, para el entramado de la rica mixtura que ha elaborado el tango en su desarrollo. De Andrade, Oswald: *Escritos antropófagos*. Ediciones Corregidor. Buenos Aires. 2008.

originado en el Río de la plata y luego exportarse a Europa³² -que en definitiva era la metrópoli en ese momento- para luego volver a la Argentina como música finalmente aceptada, el camino de vuelta en tanto flujo que validó una música siempre considerada bajo tintes sospechosos. De allí vemos esta cartografía posible que permitiría visibilizar la riqueza de influencias negra, española, criolla y europea y que denotan la singular mixtura del universo del tango. Pero al mismo tiempo el reflujó al que nos alude Zátónyi traza la problematización de los múltiples derroteros posibles que desde sus comienzos se han proyectado y aún hoy emergen y nos interpelan.

Así, el retorno a la Argentina de la línea Satie-Cage de la mano de Schvartz permitió la ‘relectura’ de varios compositores argentinos de la tradición escrita experimental en estrecho vínculo con la tradición del género. Estas múltiples resonancias y reapropiaciones son aquellas que queremos destacar en el ámbito del binomio ‘negación’, ‘resignificación’ e ‘hibridación’³³ entre la distintas tradiciones, ya no solo la del género propio sino también la llevada a cabo por la generación experimental post Di Tella en la Argentina, algunos de los cuales formaban filas en el colectivo *Línea adicional* o como veremos luego con la figura de Gerardo Gandini. El subtítulo que coloca Etkin en la partitura (Tango moderno) marca esta concepción a la vez que denota una sutil ironía. Puesto que el tango desde su propia génesis es un producto de comienzos del siglo XX y que recaló luego en el modernismo en Buenos Aires ¿A qué alude lo moderno que señala el compositor? ¿Un guiño a aquellos viejos éxitos pasados? o ¿Quizá alertando a la escucha de un tango de renovado vanguardismo?

³² Un detallado informe acerca de la recepción del tango en Europa y Estados Unidos se puede encontrar en el capítulo «*La tangomanía en Europa y Estados Unidos: 1913-1914*». En Collier, Simon; Cooper, Artemis; Azzi, María Susana; Martin, Richard: *¡Tango!* Thames and Hudson Ltd. London. 1995

³³ *Negación, hibridación y mestizaje*, como el conocido caso del bandoneón; concebido en Alemania como un órgano portátil para las procesiones religiosas recaló en el Río de la plata y se convirtió finalmente en el instrumento insigne del tango. El concepto de negación - como apunta Rodolfo Kusch- en lugar de ser algo que *forchuye*, es una negación que posibilita lo nuevo, es decir, una negación que dialécticamente posibilita una ‘apertura’. Kusch, Rodolfo. *La negación en el pensamiento popular*. E. Cimarrón. Buenos Aires. 1975. Con el concepto de ‘hibridación’ ocurre algo similar ya que no defendemos la conservación de una pureza inmanente, sino más bien lo contrario, sostenemos que la riqueza cultural se da a partir de la posibilidad de creación que ofrece el encuentro con la *alteridad*. Como sostiene Ernesto Sábato sobre los orígenes del tango. «Los millones de inmigrantes que se precipitaron sobre este país en menos de cien años, no sólo engendraron esos dos atributos del nuevo argentino que son el resentimiento y la tristeza, sino que prepararon el advenimiento del fenómeno más original del Plata: el tango. Este baile ha sido sucesivamente reprobado, ensalzado, satirizado y analizado. Pero Enrique Santos Discépolo, su creador máximo, da lo que yo creo la definición más entrañable y exacta: "Es un pensamiento triste que se baila". Carlos Ibarguren afirma que el tango no es argentino, que es simplemente un producto híbrido del arrabal porteño. Esta afirmación no define correctamente al tango, pero lo define bien a Carlos Ibarguren. Es claro: tan doloroso fue para el gringo soportar el rencor del criollo, como para éste ver a su patria invadida por gente extraña, entrando a saco en su territorio y haciendo a menudo lo que André Gide dice que la gente hace en los hoteles: limpiándose los zapatos con las cortinas” y finalmente agrega ” Porque si es cierto que el tango es un producto del hibridaje, es falso que no sea argentino; ya que, para bien y para mal, no hay pueblos platónicamente puros, y la Argentina de hoy es el resultado (muchas veces calamitoso, eso es verdad) de sucesivas invasiones, empezando por la que llevó a cabo la familia de Carlos Ibarguren, a quien, qué duda cabe, los Cafulcurá deben mirar como a un intruso” Sábato, Ernesto. *Tango: Discusión y clave*. Ed. Losada. Buenos Aires. 1963.

Un viernes santo y lluvioso

El acercamiento de Gerardo Gandini³⁴ no puede ser más opuesto al de Etkin. Pianista de uno de los últimos sextetos de Astor Piazzolla, Gandini tocó las composiciones de Piazzolla de primera mano. En el año 2003 compuso su tango *Viernes santo y lluvioso*, dedicado a la pianista Haydée Schvartz para versión local de la *International tango collection*.

La obra comienza con una textura de arpeggios de acordes con séptima y novena en movimiento ascendente y descendente que enmarcan un gesto oscilante y flexible en el tempo. Desde allí emerge un canto -en el compás 3 (re) hacia el 7 con el (fa)- con un schumaniano³⁵ *mezza di voce* imposible sobre una única nota. De allí irá descendiendo al sol acentuado para retomar el ‘olvidado’ fa y traer todo un movimiento descendente que -como la lluvia- cae inexorablemente en un ámbito de décima por grado conjunto con la bordadura de la que quedará apenas tenido en una síncopa hacia el compás 9-10. Continuado el descenso hasta el re, un nuevo gesto descendente desde el la a la octava y más acotado cae en el acorde de sib menor con séptima mayor con un nuevo *mezza di voce*. Durante todo este momento el acompañamiento consiste en acordes plaqué, algunos con una ornamentación como el caso del sib mayor del compás 10.

Luego del acorde de sib menor del compás 12, retorna el canto de notas aisladas con el lab y los arpeggios ascendentes del acompañamiento desde el re y luego desde mib. Toda esta primera sección se encuentra enmarcada con el uso de *molto pedal* que pide el compositor y que configura la típica sonoridad resonante de su escritura pianística.³⁶

Gandini no solo utiliza materiales propios del lenguaje del tango -la armonía con sonidos agregados o la monodía con acompañamiento con una línea *cantabile* y revestidos de una modernidad propia del género- sino que además su lectura la hace desde la mixtura con otros elementos ajenos y provenientes de otras tradiciones: el tango irrumpe así en el universo gandiniano

³⁴ Gerardo Gandini (Buenos Aires en 1936- 2013). Compositor, pianista y director, realizó estudios de composición con Alberto Ginastera y Goffredo Petrassi y de piano con Pía Sebastiani, Roberto Caamaño e Ivonne Llorca. Su obra está integrada tanto por música de cámara como sinfónica y ha compuesto tres óperas: *La casa sin sosiego* (1992), *La ciudad ausente* (1995) y *Liederkreis* (Una ópera sobre Schumann) (2000). Ejerció la docencia en instituciones de su país y de los Estados Unidos y ha recibido numerosas becas y distinciones como compositor. Entre ellas, la beca del Gobierno Italiano (1966); la Guggenheim (1982); el Premio Municipal de Composición (1960), el primer premio del Congreso para la Libertad de la Cultura (Roma, 1962); el Premio Molière por música para teatro (1977) y el León de Oro del Festival de Cine de Venecia (1998). En 1996, el Fondo Nacional de las Artes (Argentina) le otorgó el Premio a la Trayectoria y ese mismo año recibió el Premio Nacional de Música de su país por su ópera *La ciudad ausente*. Gerardo Gandini fue académico de número de la Academia Nacional de Bellas Artes.

³⁵ Es conocido el aprecio de Gandini por la obra de Schumann, especialmente a ciertos elementos paradójales de su escritura como los *mezza di voce* imposibles como los que escribe el compositor alemán sobre un único elemento -un acorde o una nota en el piano por caso- y que podemos encontrar en varias piezas de su *Album für die Jugend* Op. 68 (Álbum para la juventud). Este supuesto ‘error’ de escritura pareciera -como en Morton Feldman- apuntar a lograr una especial actitud del intérprete frente al gesto musical.

³⁶ Como escribe en su célebre obra *Eusebius* (1984) “*En los cuatro nocturnos debe haber un uso de pedales constante y envolvente*”.

del *objet trouvé*, [objeto encontrado] y su conocido *Museo sonoro imaginario* de inspiración macedoniana. Este *Museo*, delineado como aquél lugar ficcional donde las músicas convergen y dialogan. En *Viernes santo*, tanto la sonoridad resonante producto del uso del pedal como también el tratamiento armónico con las *armonías errantes* descritas en el Tratado de Schönberg (1911) configuran una trama sonora de acordes aislados, sin relación aparente.

"...apariciones apátridas, vagando por los territorios de las diversas tonalidades, de una ductilidad y adaptabilidad increíbles; espías que acechan los puntos débiles y se aprovechan para sembrar la confusión; desertores cuyo objeto es renunciar a la propia personalidad; agentes perturbadores por todos conceptos, y, ante todo, los más divertidos compañeros."³⁷ (Schönberg, 1911)

Esta célebre descripción que realiza Schönberg de acordes sin conexión tonal aparente, pareciera que fue muy inspiradora para Gandini por esta época ya que organiza el material de su *Tercera sonata para piano* (2001) compuesta un año antes de *Viernes santo*.

Vemos que el *plan tonal* utilizado en esta primera sección resulta con las siguientes armonías

Am79 Abmaj79 Am79 Ebm79 Amaj Bb maj7 E 5# Cm Bbm 7maj Dm7911# (Ebm C5# Gm)

El encadenamiento de acordes no puede ser subsumido a ninguna tónica principal, en su lugar se constituyen polaridades como vemos en la zona de la bordadura del Am en el comienzo (Am79 Abmaj79 Am79) o las aglomeraciones verticales en el poliacorde del final. Este objeto es la resultante del gran arpeggio conclusivo producto de la yuxtaposición de tres acordes (Ebm C5# Gm) y que conforman una *constelación sonora*, es decir: una verticalidad armónica que no se subsume a la primacía de un sonido fundamental como tónica.

La segunda sección -desde la doble barra- elabora motívicamente estos materiales en un desarrollo progresivo hasta que, súbitamente, aparece un gesto del tango antiguo. El elemento -*subito ritmico*- motivo a tempo -*senza pedal*- se encuentra en clara oposición con la sonoridad anterior.

Este *objet trouvé* -material propio del tango- irrumpe como un elemento episódico que trae la memoria del género mediante un gesto típico, antes de volver a la recapitulación de la primera sección que cerrará la pieza.

³⁷Arnold Schönberg; *Tratado de Armonía*. Ed. Real Musical. Madrid. 1974.

De acuerdo a estos lineamientos observamos como Gandini -tal bifronte Jano- navega en dos aguas simultáneamente. No solo *Viernes santo* aporta una nueva perspectiva en la aplicación de los *acordes errantes* en el contexto del tango -continuando la elaboración de lo que plasmó en la Tercera sonata³⁸- sino que a la vez dialoga con el *cantabile resonante*, un típico gesto de los movimientos lentos de Astor Piazzolla como podemos escuchar en las piezas *Soledad* o la *Milonga del ángel*.

Tango, postango y finalmente tango Big band

Gandini ha contado en numerosas oportunidades lo que le dijo Piazzolla cuando lo escucho tocar el piano. “Gandini tocas el piano como un italiano, en el tango tiene que haber mugre.”³⁹ Esta referencia a la negación del preciosismo de lo que se conoce como el sonido “perlado” del piano de las escuelas pianísticas del repertorio clásico, se opone a la búsqueda de una sonoridad de cierta rugosidad y aspereza del piano en el tango⁴⁰. A la vez, la práctica del tango como pianista de Piazzolla le permitió poder jugar con la improvisación dentro del género ya que el propio Piazzolla le pedía que *mejore* las partes del piano que él había escrito⁴¹. Como el propio Gandini le ha contado al autor de este escrito, salvo la conocida introducción pianística de *Adiós nonino*⁴² -que respetaba a ultranza- las partes de piano son de su propia factura.

La genealogía de los Postangos como cuenta Gandini comienza con el ya famoso solo⁴³ de transición de *La Yumba*, un tango clásico compuesto por Pugliese, y que debe su título a la acentuación del primer y tercer tiempo en la estructura métrica del tango homónimo; dando una especial manera de articulación *marcato*. Gobello (1984)⁴⁴

” En un momento que estábamos en Amsterdam con Pugliese, me dijo: “Che, no toques esa mierda que yo escribí, inventate algo que vaya de la “Yumba” a “Adiós Nonino”. Ahí le hice esa transición que se hizo famosa. El viejo Pugliese quedó totalmente desconcertado, igual que los músicos de Piazzolla. Nos tuvimos que ir del lugar porque nos querían matar... (Risas) En esa época comenzó el asunto de la improvisación y una vez en Buenos Aires me puse a practicar improvisación con los tangos tradicionales.

³⁸ Gandini, Gerardo *Tercera sonata para piano*. Ed. Melos. 2001.

³⁹ Gerardo Gandini y el museo sonoro imaginario. Entrevista. Revista Plurentes. 2012.

⁴⁰ En este sentido apuntamos a los «cluster» o «bajos ensuciados» del piano de Pugliese.

⁴¹ Gandini contó al autor de este escrito que cuando Piazzolla quería una sonoridad armónica ambigua le pedía “*toca un poquito de Scriabin*”. Rev. Plurentes Op.cit

⁴² Esta introducción es una *fantasia* sobre los temas de *Adiós Nonino* y fue grabada por Dante Amicarelli para el disco del quinteto de Astor Piazzolla titulado *Adiós Nonino*. Trova. 1969.

⁴³ Un detallado análisis y que incluye una transcripción del «solo» se puede encontrar en el escrito de Luciano Azzigotti *Un gran solo*. (2010)

⁴⁴ Gobello (1984) en Azzigotti, Op.cit. (2010)

Este es el origen del *Postango*. Se hizo un concierto que se llamó *Tango para Lulú*, con el fin de juntar fondos para sacar el cuarto número de la revista Lulú –que era una revista de música contemporánea, no de tango-. Ahí tenés un perfecto resumen de la situación. Esos *Postangos* fueron usados para juntar fondos para una revista de música contemporánea, o sea que estaban un poco en el medio. En esa época los toqué en varios festivales de música contemporánea y después los toqué por ahí, qué sé yo. Eso es todo. No hay nada misterioso en los *Postangos*. Yo siempre dije que no los tocaba más pero después venía un tipo que me ofrecía tres mil quinientos Euros y los volvía a tocar” (Gandini, 2012) ⁴⁵

En ese concierto en Amsterdam, Gandini toma el motivo de *La yumba* y lo varía con nuevas armonías, muchas de ellas derivadas del jazz y al mismo tiempo elabora profusamente el motivo de la pieza, para sorpresa y perplejidad de los músicos, y a la vez, la celebración del público. Esa noche no solo se encontraron la tradición del género representada por Pugliese -uno de sus protagonistas más queridos- y la vanguardia del tango más discutida en la figura de Piazzolla, sino que irrumpió un vanguardismo de la composición argentina post Di Tella, *profanando* y a la vez uniendo dos de los tangos más clásicos del género.⁴⁶

Los *postangos* se reunieron en un conjunto de grabaciones producto de esas improvisaciones sobre clásicos del género, incluyendo varios tangos de Piazzolla. En algunos postangos el enfoque es el de una improvisación libre a la manera del “free jazz” que desdibuja por completo toda referencia obligada a un plan tonal, un ritmo armónico, un contrapunto o la textura de monodía con acompañamiento típica del género. Esto ocurre en las piezas que poseen un material fuertemente rítmico como *El Choclo* o *La cumparsita*. En ellas Gandini pone en juego la variación sobre el gesto rítmico y motivico que se proyecta a nuevas texturas y no siempre hacia una exposición del material original. En otras palabras, pone en juego la *proliferación* en tanto variación permanentemente descentrada, *rizomática*⁴⁷.

“Una idea básica:

un objet trouvé (en realidad elegido muy cuidadosamente)*que prolifera” (Gandini, 1991)⁴⁸

Los procedimientos contrapuntísticos canónicos nunca se presentan a la manera de una exposición barroca, como suele hacer Piazzolla con sus exposiciones de fuga, sino que por el contrario se

⁴⁵ Revista Plures Op. cit.

⁴⁶ Concierto del Sexteto nuevo tango con el que realizó varias grabaciones en 1989 (García Brunelli: 2010). Hay registro del célebre concierto del sexteto y la orquesta de Pugliese en el Teatro Carré en Amsterdam el 29 de julio de 1989. <https://www.youtube.com/watch?v=46xiaNP8LE4>

⁴⁷ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix: *Rizoma*. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Ed. Pretextos. Valencia. 2000

⁴⁸ «Primera mistificación: ¡También Duchamp eligió muy cuidadosamente su original. Gandini, Gerardo. *Objetos encontrados*. En Revista Lulú. Buenos Aires. 1991. Nota del texto original

encuentran como si ocurrieran *-en el medio-* de una pieza contrapuntística; tal y como vemos en los *strettos* de las fugas. Los motivos se amontonan unos encima de otros en un ámbito registral estrecho desfigurados de su identidad original. Estos son los procedimientos típicos de Gandini en los tangos rápidos y rítmicos, mientras que en los lentos -más de la época clásica de los 40's como *Malena, Los mareados* o *Nunca tuvo novio*- explora el *cantabile* de la línea superior guardando una relación armónica más cercana y concisa al tango original. En algunos momentos *filtra* la melodía original generando una variación *de resta*⁴⁹, al contrario de las disminuciones típicas de la variación motívica del jazz- y que pareciera que es hacer *de oído* lo que realizó con Schumann en la pieza *Eusebius*.

En suma Gandini trabaja con el género tango en tanto un *Objet trouvé*, como música de su memoria sonora, los sonidos de su infancia en Buenos Aires. Pero al mismo tiempo y si bien la práctica del tango hasta su encuentro con Piazzolla era nula, vemos que se inserta perfectamente en su poética. Sus procedimientos compositivos los aplica a estos objetos desde una práctica performativa desligada de la notación por cierto, pero ahora inserta en una improvisación pianística solista y de atenta escucha. Como sostiene Gandini

“(...) algunos procedimientos que vengo desarrollando desde 1967

Objet trouvé-proliferación-reescritura-deconstrucción-decomposición-descomposición-reconstrucción-recomposición-borrado-cavado-frotage-pentimento-potpurri homogéneo u heterogéneo-quodlibet-superposición-sobreimpresión-proceso proliferante-montaje:corte, asociación-fundido,contraste.”
(Gandini, 1991)

Sin descontar el filtrado y la ornamentación -como dos procedimientos antagónicos que releen la clásica dualidad de adición del *embellishment* [embellecimiento] y la sustracción de la *elisión*. Ambos parecen conducir el destino de muchas de sus citas.

En el año 2003 Gandini recibió un encargo de componer un álbum de tango producido por la Westdeutscher Rundfunk Köln (WDR), para una formación de Big band⁵⁰. El proyecto -titulado *Tango y postango*- sintetiza la noción de cruce e hibridación entre la tradición y la vanguardia del tango. Con importantes solistas como Néstor Marconi en bandoneón, Ernst Reijseger en violoncello y Mark Walker en batería, la dirección y las composiciones de Gerardo Gandini. El álbum fue grabado en el estudio 4 de la WDR y en la Filarmónica de Colonia. Un conjunto de piezas entre las cuales se encuentran algunas nuevas como *Café de la musique* o nuevas versiones de otras como *Nube* o *Viernes santo lluvioso*⁵¹.

⁴⁹ Como escuchamos al comienzo de la segunda sección de su versión de *Los mareados*. Gandini, Gerardo. *Postangos. En vivo en Rosario*. Volumen I y II. BlueArt. 2015. CD.

⁵⁰ Lazzarini, Luciano (2007) Entrevista a Gerardo Gandini.

⁵¹ Titulado de esta forma en el sello alemán.

El álbum es profuso en escrituras contrapuntísticas de gran elaboración, ritmos asimétricos *alla bartók*, orquestaciones camerísticas que recuerdan al Stravinsky de *La historia del soldado* como en *Café de la musique*, además de la escritura del *cantabile resonante molto espressivo* como en *La nube*. Por otro lado encontramos líneas similares a las intrincadas variaciones del tango; como escuchamos en el lírico solo de clarinete de *La nostalgia*.

Tango y postango dialoga en las composiciones de Gandini no solo con las experiencias de escucha y ejecución de la obra de Piazzolla, dentro de la tradición del género; sino también con buena parte de las indagaciones armónicas, rítmicas y tímbricas de las músicas vanguardistas del pasado siglo XX. Así encontramos texturas heterofónicas o de polifonías por estratificación como en *Gata escapada*, a la vez, la construcción de rítmicas asimétricas que recuerdan al Stravinsky de *La Consagración de la primavera* en *Magnetic resonance* como también en el tinte neoclásico de los *tuttis* de bronce del Stravinsky de la *Sinfonía para instrumentos de viento* en *Tributo a Astor*. En suma, este encuentro entre las distintas tradiciones musicales experimentales, gestadas en la década del 60's en Argentina parecieran cerrar una época, al tiempo que abren nuevos horizontes de una *avant-garde* al sur, en una continua hibridación y mestizaje. El arte de la relectura.

Paradójicamente Gandini parece haber cumplido el viejo sueño de Piazzolla de hacer confluir ambas tradiciones -la clásica y la del tango- con sus tangos *post*. Mientras que Piazzolla se acercaba a la música de tradición escrita contemporánea restituyendo las formas y los géneros clásicos pero desconociendo la génesis y el estado actual del arte respecto a ellas, Gandini por el contrario lo hace a partir del *procedimiento*. Gandini aplica al material encontrado del tango -el *objet trouvé*- una batería procedimental enorme de recursos contrapuntísticos, tímbricos, formales y texturales puestos a punto a partir de las profusas investigaciones sobre el material que llevó a cabo el siglo XX. En otras palabras, si Piazzolla sacó al tango del salón de baile y lo introdujo en la sala de conciertos, Gandini lo llevó a un nuevo grado de radical introspección respecto a la génesis y potencialidad de su propio material.

Parque Sicardi, 21 de agosto de 2022.

Recursos bibliográficos

- *Antología del tango rioplatense. Vol 1. Desde sus comienzos hasta 1920*. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" Buenos Aires. 1980.
- Azzigotti, Luciano: *Un gran solo*. Buenos Aires. 2010. Recuperado de https://www.academia.edu/5835000/Un_Gran_Solo

- Cañardo, Marina: *Diálogos imaginarios al ritmo del tango. Satie, Cage y el grupo Línea adicional*. En Buch, Esteban: [Compilador] *Tangos cultos. Kagel, J.J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales*. Gourmet musical. Buenos Aires. 2012.
- Collier, Simon; Cooper, Artemis; Azzi, María Susana; Martin, Richard: *¡Tango!* Thames and Hudson Ltd. London. 1995. Ed. en castellano *¡Tango!* Paidós. Barcelona. 1997.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix: *Rizoma*. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Ed. Pretextos. Valencia. 2000
- Etkin, Mariano: *Sobre el contar y la notación en Ives y Feldman*. Revista del Instituto Superior de música. Santa Fé. 2002. Recuperado de <https://www.cnvill.net/mfetkin4.htm>
- Etkin, Mariano y Villanueva Cecilia *Un lirismo complejo: Erdenklavier de Luciano Berio*. Revista Arte e Investigación. Facultad de Bellas Artes. La Plata. 2006.
- Fernández Latour de Botas, Olga; Barreto Teresa Beatriz. *Léxico del tango baile*. Colección: La academia y la lengua del pueblo. Academia argentina de Letras. Buenos Aires. 2012.
- Fessel, Pablo. *El archivo de un compositor*. 2015. Recuperado de https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/CONICETDig_f2e6c52adf3e5a10a5b9708f3a0eb03e
- Gandini, Gerardo. *Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Biblioteca Nacional. Buenos Aires. 2014.
- *Objetos encontrados*. En Revista Lulú. Buenos Aires. 1991.
- García Brunelli, Omar: *Discografía básica del tango. 1905-2010. Su Historia a través de las grabaciones*. Gourmet musical. Buenos Aires. 2010.
- Gianera, Pablo. *Piazzolla y el extraño brillo de un experimento*. Artículo publicado en el diario la Nación. 6 de marzo de 2021. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/lanacion-revista/piazzolla-y-el-extrano-brillo-de-un-experimento-nid06032021/>
- Kusch, Rodolfo: *La negación en el pensamiento popular*. E. Cimarrón. Buenos Aires. 1975.
- Lazzarini, Luciano. *Entrevista a Gerardo Gandini*. Teatro municipal de Santa Fé. 2007. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=i7yEXsV1y1w>
- Martín, Leandro A.: *Música contemporánea y tango. La sintaxis de la erudición*. Música e investigación. 2020. Recuperado de https://www.academia.edu/44940243/Música_contemporánea_y_tango_la_sintaxis_de_la_erudición
- Menacho, Luis. *Bajo un azul dilatado. Ensayo para una estética musical sudamericana*. 2014. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45408>
- *La composición y el museo sonoro imaginario*. Entrevista a Gerardo Gandini. revista Plures artes y letras. Bachillerato de Bellas artes de la UNLP. Año 1, N° 2, 2012. Disponible en <http://www.revistas.unlp.edu.ar/index.php/PLR/index>
- Monjeau, Federico. *La invención musical*. Ed. Paidós. Buenos Aires. Argentina. 2014.
- Monjeau, Federico *Un viaje en círculos*. Mar Dulce. Buenos Aires (2018)
- Monjeau, Federico. *La noche que Gandini desconcertó a Pugliese*. Artículo publicado en el diario Clarín. 21 de abril de 2018. Recuperado de https://www.clarin.com/espectaculos/musica/noche-gandini-desconcerto-pugliese_0_r179teY2z.html
- Sábato, Ernesto. *Tango, discusión y clave*. Ed Losada. Buenos Aires. 1963.

- Zátonyi, Marta. *Arte y creación. Los caminos de la estética*. Capital intelectual. Buenos Aires. 2007.

Partituras:

- Cage, John. *Perpetual tango*. Peters Corp. 1984
- Etkin Mariano: *Distancias* [1968]. Ricordi americana. Buenos Aires. 1983.
- *Perpetual tango* (realización de la pieza homónima de John Cage) partitura autógrafa. 1989.
- *Pobres triunfos pasajeros (Tango moderno)* Edición privada. 2001.
- Gandini, Gerardo: *Tercera sonata para piano*. Ricordi americana. Buenos Aires. 2006.
- *Viernes santo y lluvioso*. 2001. Partitura autógrafa. Fondo Gerardo Gandini. Biblioteca Nacional. Buenos Aires. 2001.
- Satie, Erik. *Le tango perpetuel*. En *Sport et Divertissements*. [1914] Ed. Salabert. París. 1987.

Recursos sonoros:

- Berio, Luciano. *Six encores for piano IV- Erdenklavier* (1969) https://www.youtube.com/watch?v=Q_1EEAMTIps
- Etkin, Mariano. *Arenas* (1988) <https://www.youtube.com/watch?v=gyRCywo9tU0>
Recóndita armonía (1987) <https://www.youtube.com/watch?v=gh-EivZJP0s>
- Gandini, Gerardo. *Postangos. En vivo en Rosario*. Volumen I y II. BlueArt. 2015. CD.
Los mareados https://www.youtube.com/watch?v=e50KsoA_6YM
La cumparsita https://www.youtube.com/watch?v=W8DcTbZN_pE
- Gandini, Gerardo, Marconi Néstor, Rejseger Ernst, Walker Mark, WDR Big band. *Tango y postango*. Disponible en <https://bigbandrecords.bandcamp.com/album/wdr-big-band-tango-y-postango>
- Gandini Gerardo. *Viernes santo y lluvioso* <https://www.youtube.com/watch?v=XREergypeZU>
- Feldman, Morton. *Piano* (1977) https://www.youtube.com/watch?v=1XMzh34_wSc&t=189s
- Feldman, Morton. *Spring of Chosroes* (1977). <https://www.youtube.com/watch?v=oRyrzMGbHM0>
- Mikhashoff, Yvar. *Incitation to desire*. 1995. New albion records. NA073. CD
- Piazzolla, Astor y Pugliese Osvaldo live in Ámsterdam. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=46xiaNP8LE4>
- Schwartz, Haydée y Bernasconi, Gabriela. *Tangos insólitos*. Los años luz. 2010. CD. <https://www.youtube.com/watch?v=EcgtxbufDVQ>
- Schwartz, Haydée. *New piano works from the Americas and Europe*. Mode records. 1993. CD.