

EDUARDO ROVIRA

Un nuevo aire en el tango de Buenos Aires

Licenciada Paula Mesa

Institución: Facultad de Bellas Artes – Universidad Nacional de La Plata

Profesión: Músico- Docente – Investigador

Dirección electrónica: paumesa@yahoo.com

Área temática: Estudios de música popular en América Latina: genealogías, trayectorias y contextos.

Eduardo Rovira fue un músico de amplia trayectoria reconocida mayormente por su paso por el tango aunque, a su vez, ha sido un prolífico compositor en el campo de la música académica. Este trabajo pretende realizar un acercamiento a las características que definen su obra dentro del tango acotando el análisis de su producción a la década del '60 momento en el cual “su música comienza a ser reconocida por su personal estilo” (Saluzzi 2007).

Se parte de tres ejes de análisis

- 1- El análisis musical de sus composiciones.
- 2- El análisis de las entrevistas realizadas a sus pares, a familiares y a los músicos que tocaron con él.
- 3- El estudio del marco político y social de la época en la que comenzó a gestar su estilo compositivo dentro del género tango.

Se han tomado a su vez aportes de la historia social, la sociología, la semiótica y la musicología. Este enfoque interdisciplinario parte de la idea de que tal vez

la pluralidad de miradas desde un mismo investigador constituya un síntoma de salud epistemológica (no me refiero al trabajo interdisciplinar en equipo, sino al esfuerzo de apertura interpretativa que debería emprender todo estudioso)” (Cámara 2000), dado que a su vez cada género musical, en tanto categoría o tipo cognitivo, posee sus propias prescripciones de aquellas cosas que habitualmente se pueden hacer con él (López Cano 2004: 12)¹ nos preguntamos:

¿Cuáles son los elementos del lenguaje musical que caracterizan la generalidad de los tangos compuestos en esta década?. ¿Cuales son los elementos del lenguaje musical que observamos como “innovadores” en relación a otros compositores en los tangos de Eduardo Rovira?.

Este trabajo es parte de mi tema de beca doctoral en donde abordo el análisis integral de la obra de Eduardo Rovira. A su vez, una primera parte titulada “Eduardo Rovira y el posicionamiento del tango en la década del ´50 ya ha sido ya presentada en congresos en Argentina. Parto entonces de algunas reflexiones ya hechas para abordar la gran producción que generó este compositor en la década del ´60.

El repertorio de Eduardo Rovira se encuentra enmarcado dentro de lo que tradicionalmente se denomina como “Música Tonal”² tanto sea su obra académica como sus composiciones dentro del género tango. Partiendo de este conocimiento específico y del hecho de haber trabajado durante muchos años de docencia analizando y estudiando las corrientes tradicionales de análisis musical tonal, considero necesario implementar un trabajo de análisis interdisciplinario aplicando a su vez el marco teórico perteneciente al proyecto de investigación que desarrollo desde hace más de diez años dentro de la cátedra de Lenguaje Musical Tonal cuyo titular y director es el Profesor Sergio Balderrabano.

¹ La página citada corresponde a la versión on-line.

² Cabe aclarar que algunas de sus obras has sido compuestas utilizando elementos compositivos pertenecientes al lenguaje contemporáneo académico pero, partiendo del relevamiento que he realizado hasta el día de la fecha, la mayor parte de su producción compositiva está enmarcada dentro del lenguaje Musical Tonal.

Podemos decir que una partitura con “tal” o “cual” estructura musical responde a “tal” o “cual” tendencia estética y a determinados procesos de racionalización del material musical. Por otro lado hay un compositor con “tal” o “cual” condicionamiento socio-cultural y “tales” o “cuales” disposiciones heredadas genéticamente; existen a su vez otros condicionamientos que facilitan, interfieren o influyen tanto al compositor como a la obra musical. Estas mediaciones son las que permiten que la obra sea ejecutada y escuchada (arregladores, organizadores de conciertos, intérpretes, etc.) Todos estos elementos no son objeto de una sola disciplina. Consideramos entonces que todo análisis musical debe ser contextualizado y que la obra, como definiría Kusch, “surge de las características de su entorno, comparte un código, una historia y un presente teniendo sentido propio, si la obra representa realmente a una cultura con identidad” (Kusch 1976:34)

1- Eduardo Rovira: su historia

Partir de una breve reseña de su vida hasta esta etapa que analizaremos posee dos objetivos. El primero está relacionado con conocer su proceso formativo y el segundo se refiere a la necesidad de contextualizar su obra e intentar comprender los caminos que lo llevaron al comienzo de su búsqueda estética.

Eduardo Rovira nació en Lanús, el 30 de abril de 1925. Según relata su hijo, fue autodidacta y amante de la música clásica.

Su instrumento característico fue el bandoneón aunque logró gran dominio del oboe, saxo, guitarra, corno Inglés y piano,

Ya desde el año 1940 realizaba estudios sistemáticos de armonía, contrapunto, formas musicales, composición e instrumentación con el violinista Pedro Aguilar, quien fue su maestro durante 40 años, exactamente hasta el día de su muerte.

Fue a su vez arreglador de algunas de las orquestas en que participó y siempre se interesó por ampliar su formación académica, utilizando nuevas sonoridades y recursos compositivos en sus obras. También desarrolló su actividad en otros géneros, por ejemplo: fue durante un largo período compositor y arreglador de Chabuca Granda con la cual realizó varias grabaciones.

Comienza su carrera en el tango en la década del '40 con la orquesta de **Francisco Alessio**, aunque su biografía señala que integró otras formaciones de regular repercusión desde los 12 años. Continuó con la de **Vicente Fiorentino** y luego con la de **Antonio Rodio**, participando fugazmente en la orquesta de **Orlando Goñi**. Posteriormente formó parte de las orquestas de **Miguel Caló** primero y de **Osmar Maderna** después, dirigiendo en 1949 la orquesta del cantante **Alberto Castillo**. Entre 1951 y 1952, forma una orquesta para actuar en Radio Splendid, También actúa con **José Basso** y en 1956 con **Alfredo Gobbi** al cual admiraba y al cual dedica dos tangos: "El Engobbiao" y "A don Alfredo Gobbi".

En 1959, integra la orquesta de **Oswaldo Manzi**, forma parte a su vez de la **Orquesta de Figari** y en ese año se vincula al **Octeto La Plata** comenzando ahí su etapa más importante y creativa dado que puede escribir los arreglos buscando ya una estética propia. Con aquella base, forma su conjunto de Tango Moderno en donde comienza a plasmar un estilo personal y renovador para la época integrando la vanguardia del tango comenzada por Piazzolla unos años atrás. Esta orquesta estaba conformada por un solo bandoneón que ejecutaba Rovira, Oswaldo Manzi al piano, el primer violín a cargo de Reynaldo Nichele, Ernesto Citón y Héctor Ojeda en violines, Mario Lalli en viola, Enrique Lannoó en violoncello y en el contrabajo Fernando Romano.

El momento en que decide radicarse en la ciudad de La Plata es un período en el cual el tango ha comenzado a declinar poco a poco dentro de las preferencias del consumo de la gente. Las grandes orquestas que habían marcado tendencia en las décadas del '40 y del '50 comienzan a disolverse por ser poco rentables y se proponen formaciones más pequeñas, emparentadas con la orquesta típica, o ampliadas incorporando ya al violoncello, como instrumento opcional a la guitarra y densificando la fila de violines. Rovira consigue un nombramiento como director del Teatro Argentino de La Plata y luego de un breve período frente a esta institución es nombrado con el cargo de arreglador de la Banda de la Policía de Buenos Aires.

En este momento en Buenos Aires Piazzolla con su personalidad tan particular se erigía como el representante de la vanguardia en el tango. Rovira con un temperamento opuesto al de Astor prefirió una vida más tranquila sin los avatares de los vaivenes económicos que había sufrido y esta posibilidad la encuentra en el puesto que lo tuvo como arreglador de la banda hasta su muerte en 1980.

A estas circunstancias económicas y del entorno socio cultural del tango en esta década se suma su interés por innovar y por seguir perfeccionando sus conocimientos en instrumentación.

Según las entrevistas realizadas a músicos que tocaron en la banda bajo su dirección, Rovira la utilizaba como “campo prueba” proponía ampliar el repertorio tradicional de las bandas incorporando por ejemplo composiciones académicas de su autoría y arreglos de tangos propios.

2- Las producciones discográficas en este período:

1961- EDUARDO ROVIRA. Tangos en una nueva dimensión (1961). Sello: Récord. Agrupación de Tango Moderno. Octeto.

En este disco incluye temas propios, de sus músicos y dos tangos de Piazzolla

Eduardo Rovira: Badoneon; director y arreglador

Reynaldo Nichele: Violín solista

Ernesto Citón: Violín

Héctor Ojeda: Violín

Mario Lalli: Viola

Enrique Lanoo: Violoncello

Fernando Romano: Contrabajo

Leopoldo Soria: Piano

Grabaron 12 temas:

Sónico de E. Rovira

Baile de Etiqueta de R. Nichele

Meancólico Buenos Aires de A. Piazzolla
Preludio de la guitarra de E. Rovira
Febril de E. Rovira
Edición Extra de J. A. Moreno
A Horacio Paz de E. Lannoo
Tristiscuro de E. Rovira
Tango del Angel de A. Piazzolla
Abril de E. Duca /M. Francini
A los amigos de A. Portier.

1962 - Tango Buenos Aires. Sello: Microfón (2 LP en una caja) Suite para ballet. Agrupación de Tango Moderno.

Formación del octeto: Eduardo Rovira (bandoneón, director, arreglador)
Hugo Baralis violín solista
Ernesto Citon violín
Héctor Ojeda: Violín
Mario Lalli viola
Enrique Lannoo cello
Fernando Romano contrabajo
Leopoldo Soria piano.

Movimientos de la Suite:

Primera parte:

Primer cuadro: pasos en la noche

Segundo cuadro: pájaros del alma

Tercer cuadro: las casas de las chinas

Cuarto cuadro: Hombre tango

Quinto cuadro: Centenario (recuerdos del viaje)

Sexto cuadro: Conventillo (Fiesta)

Segunda parte:

Primer cuadro: músicos (el violín de mi ciudad)

Segundo cuadro: Trilogía

Tercer cuadro: Sonata Baja

Cuarto cuadro: ciudad tango

Quinto cuadro: supersónico

Esta Suite fue escrita en el año 1958 pero recién fue estrenada en versión concierto interpretándose cuatro de sus movimientos en el año 1962. Llegó al disco por gestión de Nestor Parula. Fue compuesta sobre los textos de Fernando Guibert. Hasta el día de hoy no ha sido ejecutada en su versión completa.

1963 Tango Vanguardia. Agrupación Tango Moderno. (Septimio) .Sello: Microfón-

Eduardo Rovira: Badoneon; director y arreglador

Reynaldo Nichele: Violín solista

Ernesto Citón: Violín

Mario Lalli: Viola

Enrique Lanoo: Violoncello

Fernando Romano: Contrabajo

Leopoldo Soria: Piano

Tangos grabados:

Simple: de O Manzi

Bandomanía: de E. Rovira

Elegía para el amigo negro: de E. Lannó

Contrapunteando: E. Rovira

1964: CÍRCULO DE AMIGOS DEL BUEN TANGO. Microfón y RCA Víctor.

Participan de este trabajo seis de los intérpretes más convocantes de esta época.

Aníbal Troilo; Eduardo Rovira, Atilio Stampone; ReYnaldo Nichele; Alberto Caracciolo y Héctor Artola

Gravó sus tangos: Monroe treinta y tres cero siete y Policromía.

En este disco Rovira es presentado como *“un prestigioso intérprete, compositor, arreglador y director, dotado de amplios conocimientos musicales. Espíritu renovador e inquieto en el plano de la música popular.*

En el mismo año bajo el pseudónimo de Cuarteto Lorenzo grava un CD con Valsecitos, rancheras y milongas.

Para este trabajo compone un vals, dos polca polcas, dos rancheras y una milonga.

Simple. “LA ROSA BLINDADA”

AGRUPACIÓN TANGO MODERNO. Compañía discográfica: La rosa blindada

Gravan tres tangos de E. Rovira arreglados por él

A Roberto Arlt

A Luis Luchi

A Evaristo Carriego

1966: Tango en la Universidad Sello: Udul.

Trío de Eduardo Rovira integrado por:

Eduardo Rovira: en bandoneón

Rodolfo Alchourrón: en guitarra

Fernando Romano: en Contrabajo

Pedro Cochiararo: en oboe

Tangos Grabados:

Tango en tres: de Eduardo Rovira

Esquina: de Rodolfo Alchourrón

Sólo en la multitud: de Eduardo Rovira

A Evaristo Carriego: de Eduardo Rovira

El invitado: Eduardo Rovira

Ciudad Triste: O. Tarantino

5 de Abril: O Vitale

1966- SUSANA RINALDI CANTA AL ESTILO DE EDUARDO ROVIRA.

Sello: Madrigal. Cuarteto.

Eduardo Rovira: en bandoneón

Rodolfo Alchourrón: en guitarra

Fernando Romano: en Contrabajo

Pedro Cochiararo: en oboe

Este trabajo surge a partir del pedido de Susana Rinaldi a Eduardo Rovira para trabajar en forma conjunta en la creación de un disco de tangos cantados.

Según contó Susana Rinaldi en la entrevista realizada en el año 2007 ella admiraba el trabajo de Rovira y quería que él realice la dirección musical de su próximo trabajo para poder generar una estética renovadora en su disco. Lo que comenzó como un proyecto bien remunerado para lograr el arreglo de 5 tangos terminó en sólo tres tangos que Rovira entregó luego de muchas dilaciones. Susana Rinaldi siempre tomó a este episodio como uno más de las que debió sufrir por el machismo reinante en el tango. A mi entender Rovira necesitaba el trabajo por eso aceptó pero, por otro lado, ya estaba posicionado en ser compositor y arreglador de sus propias producciones discográficas.

Desde hacía varios años no se presentaba en tanguerías y solamente realizaba conciertos en lugares de conciertos; por ejemplo en el aula magna de la Facultad de Medicina o en el mítico Gotan, lugar que contó con su presencia durante varias noches en donde se congregaba el público que buscaba otro tipo de tango.

Los tangos grabados fueron:

Madame Ivone: de Cadícamo y Pereyra

De mi Barrio: de Roberto Goyeneche

Martirio: de Enrique Santos Discépolo.G

1968: Sónico . Producido por Oscar del Priore

Temas grabados:

Opus 16: de Eduardo Rovira

Sónico: de Eduardo Rovira

Ritual: de O. Berlinghieri

A fuego Lento: Horacio Salgán

Preludio de la guitarra abandonada: de Eduardo Rovira

Azul y yo: de de Eduardo Rovira

Bove: de Salvador Drucker

A Don Alfredo Gobbi: de de Eduardo Rovira

Por primera vez se grabó con todos los instrumentos amplificados

3- Premios

1966 - Por "Sinfonía nro. 2 Concertante" ganó el Premio de Honor Bellas Artes y de música sinfónica y fue estrenada por el Maestro Pedro Ignacio Calderón en el Teatro Colón ese mismo año.

1969 - Por "Veinte Preludios Intersemitonales para Piano" - 1er. Premio Categoría Música de Cámara para Piano - Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

1969 - Mención de Honor Música por Música para Ballet "Un día en la Ciudad", en el Concurso Internacional de Ginebra.

1969/70 - Finalista en el Concurso Internacional de Música Sinfónica de Río de Janeiro por la " 2da. Sinfonía y Tango Concertante"

En un reportaje para el diario La Prensa en julio de 1969 se le pregunta que es el tango:

El tango es una vivencia, es algo que representa la manera de vivir y sentir de cada uno". Más adelante se le inquiriere sobre las nuevas tendencias: "El común de la gente piensa que el tango no es más que una danza, algo necesariamente bailable, cuando en realidad, ése es el aspecto más pobre del tango en el terreno musical. A mi me interesa llegar a la esencia del tango, a los enlaces armónicos, a la variación de sus ritmos, al desarrollo de las frases.

Cuando en el '59 establece la formación de "Tango Moderno" la define como diseñada para el tango de la cintura para arriba, es decir, para escuchar sin bailar.

Al final de los años '50 el tango sufre un estancamiento creativo que coincide con los cambios de hábitos de consumo de la gente. La industria musical queda casi por completo en manos de empresas extranjeras que imponen una política de difusión que prioriza a los artistas norteamericanos dejando de lado a los artistas argentinos sobre todo, si no se adecuaban a los patrones de consumo del momento. En este contexto Rovira fue uno de los que intentó una reflexión frente a los problemas que se planteaba para la música argentina. Es decir que no sólo realiza una búsqueda estética en sus nuevas composiciones, sino que está posicionando al tango en un lugar en el cual debe ser "consumido" y apreciado como música instrumental, para ser valorado como música en sí misma, sin estar asociado a la danza ni a la literatura y obviamente, intentando proponer un camino diferente dentro de lo que él sentía como un "estancamiento" general de la época.

Según Zátanyi, Un género artístico puede ser considerado como existente al construir su lenguaje propio y, al mismo tiempo, sólo puede concluir este proceso al ser construido por este lenguaje: se hacen uno en el otro, sin depender de un orden cronológico lógico. (...) los tres elementos que interactúan para la construcción de este lenguaje propio son:

las necesidades empíricas y espirituales del hombre del momento histórico y social en cuestión; las condiciones técnicas, tecnológicas y científicas dadas o investigadas y la estatización de los dos anteriores. La autora continúa planteando que este acto "no es una

gestión sumatoria sino constituyente, sólo por esta estatización pueden configurarse en un nuevo género artístico". (2007: 100)

5- Su música:

Se sabe que como compositor fue realmente prolífico contándose entre su producción más de 200 piezas entre tangos, música de cámara y sinfónica.

Las obras difundidas, a pesar de no haber sido todavía objeto de análisis sistemático, manifiestan a priori una búsqueda personal en donde confluyen complejos elementos del Lenguaje Musical.

Según nos relata Sergio Pujol:

Rovira es un hombre de lápiz y pentagrama. Su problema fue que no siempre tuvo una orquesta a mano para transformar la abstracción pentagramada en algo concreto (...) Escribía dentro y fuera de la tonalidad. Se apasionaba con el dodecafonismo, le interesaba la electrónica aplicada a la música -llegó a aplicarle un distorsionador a su bandoneón, que sonaba como un órgano Hammond- y escuchaba con atención las cosas nuevas que salían en el jazz (Pujol 1998)

Análisis del tango Sónico:

Hacer una síntesis del análisis de toda su producción hasta el período estudiado en este trabajo supone de un tiempo de desarrollo que superaría por mucho las posibilidades de esta presentación. Por esa razón se desarrollará el análisis de algunos elementos referenciales de su música en una de las piezas que ha pasado a ser emblemática dentro de su obra, en la cual se reflejan características compositivas que serán sellos distintivos en sus producciones posteriores.

Tomaremos como ejemplo de análisis dos tangos: el tango a Luis Luchi grabado en el año 1964 y el tango Sónico, compuesto a fines de la década del '50 cuya primera grabación data de 1961.

Antes de comenzar con este análisis considero conveniente desarrollar un concepto que es parte estructural de su obra: La forma abierta. Este concepto comienza a ser utilizado en el análisis musical a comienzos de s XX y ha sido asociado a diferentes estilos compositivos generados por compositores vanguardistas siendo a su vez implementado de modos diferentes. Es así como *Cage, Stockhausen, Boulez y Xenakis, entre otros, incursionan en la apertura de la forma a través de la movilidad o variabilidad. Abandonan la noción clásica de forma fija para explorar la apertura. La apertura de la forma y la consecuente indeterminación del contenido se convierten en la formula mas eficaz para concluir con la revolución del pensamiento musical generado desde inicios del siglo xx. (Velia Nieto pag 192 – 193).*

En el caso de la obra de Rovira se observa que este tipo de estructuración del discurso se da en el plano micro formal y no en la macro forma. Las secciones de sus obras están diferenciadas, pero en los procesos de elaboración temática de cada sección se desarrolla una ruptura en donde la melodía ya no pasa por un motivo de 4 compases a modo de antecedente consecuente o un motivo secuenciado que por repetición y o variación va a generar una sección de 16 compases (como sucede en gran parte del repertorio de tango hasta ese entonces). En sus obras observamos que las secciones no están organizadas únicamente desde el plano melódico, ha roto con el esquema tradicional de estructuración temática a partir de 2- 4 - 8 y 16 compases utilizado por muchos de sus contemporáneos³. Es así como este concepto describe los procesos de desarrollo interno de la obra y no la estructura externa, es un modo de sintetizar el hecho de que sus tangos rompen con los modelos de elaboración temática preexistentes.

A Luis Luchi:

De este tango analizaremos solamente el comienzo para concentrarnos en el modo en que está elaborado el tema A.

³ Para ampliar el tema referido a la estructura formal en el tango remito al lector al artículo “La Guardia Vieja del Tango. Los aportes de Músicos de Formación Académica” escrito a partir de mi trabajo como Becaria de Formación Superior en la UNLP. Este artículo se encuentra publicado en el libro: Músicas Populares. Aproximaciones teóricas y analíticas en la Musicología Argentina, libro que ha sido editado por la Universidad Nacional de Córdoba en el año 2009.



El tango Sónico presenta dos temas y es reexpositivo.

Tema A: Posee un carácter fuertemente rítmico y repetitivo, basado en células rítmico melódicas a modo de ostinato y superposición de planos. El planteo rítmico novedoso se da en que la superposición de planos es a su vez realizada por la superposición de diferentes compases, la métrica sobre la que se estructura el motivo ejecutado por el bandoneón es diferente a la del piano y el contrabajo por lo que se produce una polirritmia bastante inusual y compleja para la época.

El motivo se estructura cada 6 tiempos que internamente se acentúan en 3 y 3 “jugando” de esta manera con la superposición del compás de 4/4 del acompañamiento es decir que mientras se escuchan tres repeticiones del acompañamiento cromático se presenta el motivo dos veces. (Ejemplo1)

Ejemplo1

The image shows a musical score for three instruments: Bandoneón, Piano, and Contrabajo y Cuerdas. The score is written in 4/4 time and B-flat major. The Bandoneón part is mostly silent, with a melodic line appearing in the final measure. The Piano part has a complex texture with multiple voices. The Contrabajo and Cuerdas parts play a steady, rhythmic accompaniment.

Contextualizando esta obra podemos ver que en este momento de la historia del género los cambios más relevantes (exceptuando a Piazzolla) se dieron dentro del plano armónico. Instrumentalmente la renovación se observó en el desarrollo organológico del bandoneón y en el mayor manejo técnico por parte de los músicos pero, desde el punto de vista textural los roles tradicionales se seguían manteniendo en casi todas las formaciones; con esto queremos decir que:

La mano derecha del piano desarrollaba los bajos junto con la duplicación del contrabajo y por momentos la mano izquierda del bandoneón se sumaba a este rol de acompañamiento.

Los violines interpretaban la melodía alternándose con la mano derecha del piano y con el bandoneón pudiendo a su vez integrar el acompañamiento o realizar segundas voces.

Por otro lado los compases de 4/4, y de 3:3:2, que ya se alternaban desde la década del '20, son los que aún siguen predominando.

Volviendo a nuestro análisis en el comienzo vemos unificados los roles de todos los instrumentos que ejecutan su ostinato al unísono en el plano del acompañamiento y al bandoneón en forma solística superponiendo un motivo compuesto sobre otro compás.

Hacia el final de la primera sección, “utiliza una melodía armonizada por cuartas sobre otro sello característico de su estilo que es el bajo en tónica y quinta alternativamente” (Graciano Julián. Arreglo. En <http://www.geocities.com/duogracianosapir/espanol.htm>)

Ejemplo2



Otro elemento imperante en su obra es la utilización del silencio para generar puntos de tensión o como modo de yuxtaponer las diferentes secciones. En este tango lo encontramos dentro del tema A en el momento en que se sucede una sección contrapuntística a una sección homófona. Dentro de B lo utiliza entre b1 y b2 y luego vuelve a aparecer entre el final de B y la reexposición a A.

El tango finaliza con esta reexposición de A en donde la superposición de planos (a modo de polifonía generada por la repetición de los ostinatos) se ve densificada y complejizada.

Para un tango que en esta época poseía como referentes históricos a las orquestas tradicionales de Osvaldo Fresedo; Orlando Goñi o Miguel Caló, a nuevas búsquedas interpretativas llevadas a cabo por Osvaldo Pugliese; Aníbal Troilo o Alfredo Gobbi y a nuevos enfoques compositivos como los desarrollados por Horacio Salgán; Osmar Maderna; Jose Basso entre otros, este modo de componer utilizando formas abiertas, rítmicas más variables, cambios de tempo etc. existente en la obra de Rovira es algo nuevo, innovador, sello de su modo de ver el tango y solamente es comparable a su par generacional Astor Piazzolla.

Dado el período en el cual comenzó a desarrollar su nueva estética es un poco difícil hablar de su obra sin mencionar en forma breve su relación con Piazzolla. Según nos comenta el Tata Cedrón, cuando compartían la noche en

el mítico bar “Gotan”, “Se sentía un clima de respeto pero a su vez de competencia (...) Ellos eran los que en ese momento representaban lo nuevo, lo diferente en el tango (...) y las influencias eran recíprocas”. ¿Por qué Rovira no tuvo tanta “suerte” como Piazzolla?. Sus seguidores justifican su poca trascendencia en el hecho de que la ruptura de su estética fue mucho más profunda que la búsqueda realizada por Astor. Su propósito era el de componer y poder tocar su música, nunca demostró demasiado interés en lograr trascendencia aunque como señalan intérpretes tales como Virginia Luque; y el mismo Astor fueron influenciados por este compositor.

“La música de Rovira tenía la intención de ser una vía para el desarrollo cultural” (Dino Saluzzi. Entrevista personal. Febrero de 2006). Según Piazzolla: Somos distintos, pero necesarios recíprocamente, aunque sea en el terreno del estímulo. Yo quiero mejorar lo que él hace, como quizá él quiera mejorar lo que hago yo. Ojalá hubiera más "Piazzollas", pues la competencia nos haría rendir mucho más a los dos.⁴

6- Conclusiones:

Las características innovadoras en su música parten de la estructuración de su discurso por momentos a modo de “collage”. El eclecticismo que demuestra en el modo en que se interrelacionan los diferentes elementos del lenguaje musical le ha dado a su música un sello distintivo. A su vez, mantiene del tango por ejemplo esa esencia en el fraseo de la interpretación, en el marcado del bajo, en la estructuración melódica, en la alternancia entre el compás de 4/4 y el de 3:3:2.

Es importante volver a mencionar que la gran renovación no se da sólo en el plano musical si no que también se da en el plano ideológico. Plantea un tango que, por definición, debe ser compuesto y ejecutado para ser escuchado; ya no es ese tango sólo para ser bailado o para cumplir el rol de acompañamiento de cantantes. Ricardo García Blaya nos comenta con respecto a Rovira: “fue un músico que arriesgó popularidad en función de una búsqueda evolutiva del género. Que se jugó con sus ideas musicales, sin

⁴ Citado por Ricardo García Blaya en su artículo EDUARDO ROVIRA. <http://www.todotango.com/spanish/Creadores/erovira.asp>

fijarse a los costados, pero admitiendo sus raíces decarianas y aportando al tango su talento y su audacia creativa”⁵.(23- 7- 00)

Partiendo de tener una experiencia en importantes orquestas en las cuales conoció y vivenció una ejecución tradicional del tango, lo renueva, generando un nuevo estilo.

Considero interesante adjuntar parte de una entrevista realizada en el año ´66 publicada en el semanario “Marcha” que se editaba en Montevideo, Uruguay realizada por Hiber Contreras. Cabe destacar que en Buenos Aires en esa época, Rovira y Piazzolla eran ignorados por los medios. Estaban en ese momento actuando compartiendo la noche del espectáculo en Gotán, es decir que en la misma noche ambos tocaban pero con distintos músicos.

PIAZZOLLA y ROVIRA, UNA VEZ

¿Qué es para ustedes la esencia del tango?

PIAZZOLLA: Ritmo, sentido, acentuación. No hace falta definirlo; el que conoce el tango no se equivoca; sabe cuando lo que escucha es tango o no.

ROVIRA: Yo veo cuatro elementos esenciales: ritmo, ciertos giros melódicos característicos, algunos enlaces armónicos y las imágenes. Cuando compongo yo lo hago a partir de ciertas imágenes invariables en el tango, por empezar la ciudad.

¿El cambio en la estructura musical no modifica la esencia del tango?

ROVIRA: No. El tango que nosotros escribimos es de la cintura para arriba. Al despreocuparnos del aspecto danza poco importa si el compás empleado es de tres o cuatro tiempos.

¿A quién se refiere cuando dice “nosotros”?

ROVIRA: A Piazzolla y a mí (la vanguardia). Hay quienes niegan que lo que

⁵ Biografía de Rovira publicada en http://www.clubmusical.com.ar/index.php?language=es&operation=open&dest=biografia&autor_id=532

nosotros tocamos sea tango; para nosotros, sin embargo, el tango es el punto de partida. La diferencia es que agregamos a esto el conocimiento de la técnica musical.

¿Cuáles son sus influencias?

ROVIRA: Las más marcadas: Bach, Beethoven, y aunque le suene extraño, Bela Bartok.

En esta entrevista nos resume su modo de pensar, sobre todo está describiendo algunas de las razones que lo han llevado a desarrollar su búsqueda estética. Al haber dejado de pensar al tango como música para acompañar, ya sea a bailarines o a cantantes, tanto la forma como la estructuración temática podía dejar de ser un corsé dado que la música no era una guía para cantantes o bailarines era “simplemente” música para ser escuchada. Desde el comienzo de su formación aparecen a varios de sus tangos citas tomadas compositores académicos según Julio Nudler “*en* “Triálogo” se vale de la cadencia de piano del concierto en La mayor Köchel 488 de Mozart; y así como en “Bandomanía” descubre nuevas posibilidades para el fuelle, en “Serial dodecafónico” trata de conciliar a Schönberg con el tango” (suplemento Radar .

BIBLIOGRAFÍA

- BALDERRABANO, Sergio; GALLO, Alejandro; MESA, Paula. *Un enfoque Sistémico del Componente Armónico Tonal*. Trabajo de investigación desarrollado en el marco del Sistema de Incentivos de la UNLP
- BERTALANFY, Ludwig von.(1989). *Teoría General de los Sistemas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BOZZARELLI, Oscar. (1972) *Ochenta años de tango platense*. Buenos Aires: Editorial Osboz.
- Buenos Aires Ciudad Tango. (1986) Bs. As.: Manrique Zagó Ediciones S:R:L.
- COOPER, Grosvenor y MEYER, Leonard. (2000). *Estructura rítmica de la música*. Idea Books: España.
- DUIZEIDE. Juan Bautista. (2001). El Rovirao. DOCE VENTANAS AL TANGO. Premio Edenor 2001. Buenos Aires. Editorial Fundación el Libro: pp 113- 129.
- D'ADDARIO Fernando. *Aquella vanguardia tanguera, redescubierta 40 años después*. Diario Página 12. 19 de Julio de 2006.
- FISCHERMAN, Diego; GILBERT, Abel. 2009. Piazzolla el mal entendido. Edhasa. Buenos Aires.
- NIETO, Velia. La forma abierta en la música del siglo XX Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. XXX, Núm. 92, 2008, pp. 191-203. Universidad Nacional Autónoma de México. México
- NUDLER Julio. *El hombre que no fue Astor*. Suplemento Radar del diario Página 12. 23 de Julio de 2000.
- PUJOL, Sergio. 1998. Diario en Clarín Cultura y Nación del 16 de abril.
- KUSCH, Rodolfo. 1976. *Geocultura del hombre americano*, cap. "La cultura como entidad". Bs. As: Edit. Fernando García Cambeiro.
- ZÁTONYI, Marta. 2007. *Arte y Creación. Los caminos de la estética*. Capital Intelectual. Buenos Aires.

Sitios de Internet:

Blaya, R. G. Eduardo Rovira. En

<http://www.todotango.com/spanish/creadores/erovira.asp>www.elportaldeltango.com (página consultada el 4-2-2006)

www.clarin.com.diario/1998/05/12/c01201d.htm

Graciano Julián. Arreglo. En

<http://www.geocities.com/duogracianosapir/espanol.htm> (página consultada el 3-3-09)

<http://www.roviraxrovira.com.ar/> (página consultada el 4-12-2005)

Nieto, Velia . 2003. *La forma abierta en la música del siglo xx*. Programa de maestría y doctorado en música. Escuela Nacional de Música, UNAM.

http://www.analesiie.unam.mx/pdf/92_191-203.pdf