

“Juventud del 40” de Jorge Arduh y Eduardo Cavigliasso **Estudio del estilo compositivo e interpretativo del tango en Córdoba**

ANA BELÉN DISANDRO/ BECARIA CONICET/ UNC

Buscando aproximarnos a la definición del estilo compositivo e interpretativo del tango en Córdoba, abordaremos el análisis de “Juventud del 40” cuya música y letra pertenece a los cordobeses Jorge Arduh (director, pianista y compositor) y Eduardo Cavigliasso (director, cantor y compositor) ambos, de gran trayectoria dentro del género.

El estudio del tango desde una perspectiva musicológica en lo que a producción del interior se refiere, es una vacancia en el área de investigación del estilo.

Nos preguntamos acerca de las características de las formas de ejecución e interpretación como así también de los elementos compositivos y estilísticos que se ponen en juego en el discurso del tango cordobés “Juventud del 40” aquí propuesto.

La elección de esta obra en particular tiene estrecha relación con la doble partida de música compuesta e interpretada en Córdoba, teniendo en cuenta, que la mayoría de los tangos de compositores cordobeses de la guardia vieja, nueva y de la época de oro del tango, fueron grabados por orquestas de Buenos Aires.

Esto nos permitirá acercarnos al estilo de los compositores y las orquestas de Córdoba entre la década del 40 y 50 en

diálogo con lo que ocurría en Buenos Aires en ese período.

La investigación de pretensión científica en música popular urbana nos lleva a plantear el análisis desde un punto de vista musicológico, de suerte que permita ampliar la plataforma conceptual para el estudio del lenguaje musical del tango y sus recursos técnicos.

Estamos convencidos de que las miradas desde este ángulo pueden contribuir a afianzar perspectivas analíticas en el campo de la investigación de los géneros de la música popular.

Las líneas de análisis extraídas de algunos referentes teóricos en esta materia tales como Jorge Novati, Néstor Ceñal, Irma Ruiz, Inés Cuello, Pablo Kohan, Julián Peralta, Hernán Possetti, Ramiro Gallo, Omar García Brunelli, Horacio Salgán, entre otros, nos facilitan el camino en el tipo de estudio básico requerido por el trabajo con el material fonográfico aquí planteado.

El estudio se orienta según las siguientes cuestiones: la forma, las disposiciones de las secciones, la funcionalidad formal de las unidades musicales, la melodía, su configuración y diseños motivicos, el análisis del carácter melódico y las tipologías características en el tango de “melodía rítmica” y “melodía expresiva o ligada”, el tipo de acentuación, figuración, articulación y fraseo, la letra en relación a la configuración melódica, materiales y técnicas típicas del género, el contrapunto, los modelos de marcación o acompañamiento que se aplicaron, el tipo de orquestación, la propuesta textural, el tratamiento armónico, el plan tonal, los diseños de bajos y el uso de los yeites tanguísticos.

Este trabajo se circunscribe en el marco de una investigación más amplia en donde se incluyen estudios analíticos de diversas obras de compositores cordobeses de la primera mitad del Siglo XX en Córdoba, en el esfuerzo de determinar el aporte del tango del interior al corpus del tango hasta el momento investigado.

Arduh y Cavigliasso

Será de especial importancia en este trabajo, algunas citas que incluiremos de la entrevista en exclusiva que tuvimos con el maestro Jorge Arduh, quien amablemente respondió nuestras preguntas y se explayó en una amena conversación sobre su carrera musical, sus composiciones y el estilo de su orquesta. Nos obsequió además, la partitura del tango del cual

nos ocuparemos en este estudio.

Jorge Salomón Arduh, el “fantasista del teclado”, nació en Las Junturas en la provincia de Córdoba el 5 de enero de 1924.

Con doce años formaba parte de la orquesta del padre de su maestro de piano Edmundo Suárez, Segundo Suárez, en donde tocaba la batería y el acordeón. Dos años más tarde se inclinó definitivamente por el piano.

Entre las primeras orquestas en las que trabajó se encuentra la orquesta de Orsini y Pepe Salvador en Villa María y, ya radicado en Córdoba capital, la denominada “Los Caballeros” del violinista Martín Utrera.

En 1943 ingresa en la Orquesta típica de Lorenzo Barbero, “Copacabana” (luego “La Argentinidad”) en la que permanecerá seis años, antes de fundar su propia orquesta en el año 1949 y que duró hasta el año 2009, con sesenta años de actividad. Nos contaba Jorge Arduh, sentado junto al piano en su domicilio de barrio Juniors :

“Cuando yo tocaba con la orquesta de Barbero el me hacía lucir mucho porque yo había adquirido mucha técnica porque estudiaba muy mucho. Tocaba todos esos tangos por ejemplo Fantasía de Maderna, Lluvia de estrellas o Concierto en la luna. Cuando él se fue a Bs As (estuve 6 años con él, muy bien se portó conmigo, ha sido muy buena persona) ahí armé la orquesta yo”.

En esa orquesta conocerá a Eduardo Cavigliasso, autor de la letra de “Juventud del 40”.

“Cuando yo entre con Barbero, estaba Cavigliasso de cantor. Resulta que de ahí lo conozco. Teníamos una relación muy buena y compusimos varias cosas, incluso zambas. Este tango en principio tenía otro título, se llamaba “Los 40”, yo vi la letra y le dije (a Cavigliasso): mire vamos a ponerle Juventud del 40”.

“Cuando pase la lista (al productor de Magenta que era el sello que iba a grabarlo) me dijeron que esa letra era muy localista, muy de Córdoba, pero yo les dije que tenía que grabarlo”.

Esta cita retrata aquello que también escribía Pérez Roselli en el primer verso de su tango cordobés “Provinciano” de 1925: “Me desprecias porque dices que yo soy un provinciano”.

Y lo cierto es que Arduh desempeñó su vida artística y musical en Córdoba como fiel representante del interior si bien recorrió junto a su orquesta todo el país y también Madrid, Roma, Portugal, Miami y Japón en varias oportunidades.

“Juventud del 40” fue compuesto en el año 1978 y retrata ese momento de oro que tuvo el tango en la “docta” y nada

más ilustrativo que la letra de Eduardo Cavigliasso para visualizar aquéllos años.

Con un tango brillante recuerdo a mi manera
Los tiempos del cuarenta que lindo era bailar,
Donde los bandoneones, el alma violinera
El piano y contrabajo, algo sensacional.

Los barrios cordobeses con sus palcos tangueros
Donde la muchachada al ritmo de un gotán
Hacían filigranas con amor verdadero
Unos labios de fuego y un beso pasional.

Juventud del cuarenta
En la puesta del sol
Cada tango un recuerdo
Que dibuja el cantor.

Juventud del cuarenta
Milonguero de ley,
Es el rey del compás
No perdamos el tren
Que la orquesta se va..
Es el rey del compás
No perdamos el tren
Que la orquesta se va.

En la “Reseña histórica de la cultura artística musical de Córdoba” escrita por el violinista cordobés Miguel Ángel Ceballos encontramos una síntesis biográfica del cantor y director de orquesta Eduardo Cavigliasso.

Nacido el 6 de noviembre de 1915 en la localidad de Oliva en la provincia de Córdoba llegó a la capital cordobesa en el año 1938 para cantar en la “Confitería del Plata” en donde adquirió el seudónimo de “El cordobesito”.

En 1944 ingresa en la orquesta de Lorenzo Barbero llegando a la “cúspide de su carrera, al ser distinguido por su enorme legión de admiradores, como “El cantor ídolo” de los años más felices de nuestro tango en Córdoba: La década del cuarenta”.¹

En 1947 forma su propia orquesta e inicia algunas giras hacia el norte, igual que lo hiciera Arduh, llegando hasta Asunción del Paraguay.

Compuso más de trescientos temas y grabó además como cantor muchas de esas composiciones.

1. Ceballos, Miguel Ángel. “Reseña histórica de la cultura artística musical de Córdoba”. Material no editado, Córdoba, 1994. Pág. 4.

La melodía

“El tango más sencillo y más popular que escribí fue el éxito que es “Juventud del 40”. Es un tanguito común. La gente no silba más los tangos como antes porque no escucha la melodía. Aferrarse a la melodía es lo importante”.

Y aquí ya el maestro nos relataba una de las características de su estilo compositivo que se relaciona con el tango canción, en donde existe un gran peso compositivo depositado en la melodía y su poder de aprehensión.

En la entrevista varias veces nos recordó, que al componer, la atención debe centrarse no en el plan armónico, sino justamente, en la melodía.

“Cuando dejé mi orquesta en el 2009 me arrepentí de no haber hecho una grabación más al unísono, no con tantas voces. Tiene que estar la melodía. La partitura de un segundo o tercer bandoneón tiene que tener melodía, si son voces nomás no se puede tocar así. Es decir, un unísono de cuatro bandoneones o cuatro violines, cambiando la octava y sin perder el ritmo”.

En este tango de estructura bipartita (tal como la mayoría de los tangos rioplatenses a partir de la guardia nueva), tenemos dos materiales temáticos melódicos que se asocian a cada una de las unidades estructurales.

El primero, resulta un gesto anacrúsico de cinco semicorcheas en movimiento ascendente, resultando un giro también muy común en el género, para caer en el primer tiempo del compás en una figura sincopada.

Esta célula de cinco semicorcheas más la sexta en tiempo fuerte que desciende sincopada (séptima nota) se encadena sin solución de continuidad cuatro veces para los cuatro primeros compases y es un material que se repetirá a lo largo del tango (ver ejemplo 1).

Entendemos este motivo como núcleo generador o proposicional, germen de todo el proceso compositivo, tal como afirma Irma Ruiz y Néstor Ceñal, el motivo generador y la primer cláusula (que se correspondería aquí con los primeros 8 compases) son los propulsores de todo el pensamiento musical del tango.

Este motivo además, en su constitución rítmica de semicorcheas corridas, enfatiza la métrica de 4/8 en que está

planteado el tango.

En la introducción de la versión de la orquesta de Arduh², en donde se ejecuta el tango completo de manera instrumental, cada semicorchea es “masticada” como se dice en la jerga o hay un pequeño impulso para cada una de ellas, que marca con énfasis el compás. La tipología de la melodía que se escogió para esta introducción instrumental, es la de tipo “rítmica” que elimina lo “cantabile” y en donde predomina el “stacatto” y un toque que recae en cada nota con acentos marcados. Esto contrasta con la voz del cantante que ingresa luego, que si bien tiende más al ligado en la interpretación, a través del fraseo le da un cariz particular e incluso bailable y rítmico.

² El link para escuchar esta versión es: <https://www.youtube.com/watch?v=3EjXim0OeIA>

Ejemplo 1



En el ejemplo 1 que corresponde al manuscrito de la partitura que nos obsequiara Jorge Arduh, puede verse que figura escrito un contracanto que sin embargo no es tomado en cuenta en su configuración de notas, más si rítmicamente, en las dos versiones fonográficas consideradas. Lo cual viene a confirmar esta práctica de la época que tiene que ver con escribir versiones para piano que no se ajustan con las formas de ejecución específicas en formaciones orquestales.

Lo mismo sucede para la línea del bajo y por supuesto para los modos de acompañamiento, a saber el “marcato” y la “síncopa”.

Este hecho guarda relación también con lo que relataba Arduh en la entrevista:

“Cuando a mí se me perdían las partituras como yo no hacía matriz, antes de buscar un segundo violín que no encontraba, escribía otro”.

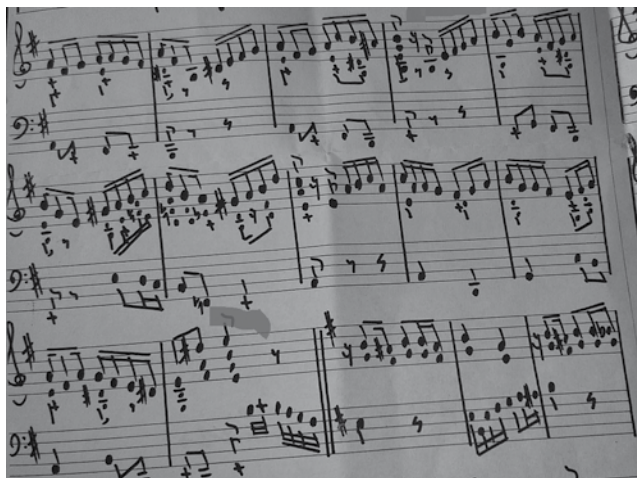
Esta contracanto que se presenta escrito, tiene relación con la rítmica de la línea del bajo y se amalgama con el bloque del acompañamiento, sin embargo en las versiones orquestales escuchadas, los contracantos tienen una función más melódica y se perfilan como melodías secundarias que cargan cierto peso temático.

Si observamos en el ejemplo 2 la línea melódica secundaria refuerza armónicamente la melodía principal, asumiendo una función entonces más de relleno.

Esos primeros cuatro compases actúan como módulo proposicional o de pregunta y los otros cuatro siguientes como respuesta, a pequeña escala, ya que en realidad a nivel macro, funcionan como una primer cláusula de ocho compases, que se completa para esta primera sección del tango, con una segunda, de ocho compases también, pero de tipo conclusiva en la tónica (ver ejemplo 2).

Por regla general, tal como expresa Irma Ruiz y Néstor Ceñal, una vez planteada la primer frase, las que siguen tienen la misma extensión.

Ejemplo 2



Los ejemplos 1 y 2 nos grafican la primera sección del tango de dieciséis compases (extensión base en casi todos los

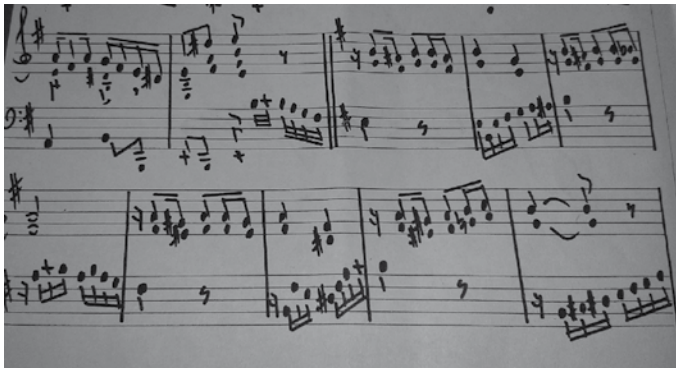
tangos) que abarca las dos primeras estrofas de cuatro versos.

El estribillo, que viene después de la doble barra y corresponde a la segunda sección, plantea otra configuración motivica muy característica en el género, con un inciso acéfalo que decanta en dos figuras largas para el cierre de la idea que abarca dos compases y que se reiterará casi a manera de mosaico, una al lado de la otra, a través de todo el estribillo (ver ejemplo 3 y 4).

Motívicamente hay una variación melódica para el momento de la letra que dice “es el rey del compás/ no perdamos el tren/ que la orquesta se va”(estos versos se repiten incluso) en donde la célula de corchea seguida de dos semicorcheas (momento caudal del motivo del estribillo) se encadena melódicamente generando una estructura ahora de cuatro compases debido a la ampliación del momento caudal.

Veamos que hay un uso característico del cromatismo a la manera de apoyaturas que resulta otra particularidad de las células melódicas del género. Además del movimiento en terceras paralelas de las voces.

Ejemplo 3



En la versión de la orquesta de Arduh en el estribillo (minuto 1:46 del link en nota al pie n°2) aparecen unos contracantos a cargo de los violines que toman un protagonismo en la textura ya que se desarrollan en los espacios en que la melodía principal presenta las figuras largas. Luego de estas dos secciones hay un interludio instrumental (con un solo de la fila de bandoneones y un breve que realiza el primer bandoneón) para el Da capo que nos lleva nuevamente

3 El link para escuchar esta versión es: <https://www.youtube.com/watch?v=q-LGdgbtcsQ>

al estribillo (a diferencia de como se indica en la partitura solo se repite el estribillo). En esta repetición del estribillo los contracantos estarán a cargo de los bandoneones. En la versión de la orquesta de Eduardo Cavigliasso³ éstos son ejecutados por el acordeón (ya que en la formación hay acordeón en vez de bandoneon) y si bien cumplen el mismo rol desde lo formal, a manera de contestaciones a la melodía principal, su configuración melódica no es la misma. Con esto queremos notar el peso creativo colocado en los arregladores y cómo estas melodías secundarias eran uno de los sellos que particularizaba el arreglo.

El mismo Arduh explicaba la forma de componer el tango y el proceso de jerarquización de los momentos de composición y de los materiales para realizar el arreglo.

“Primero lo toco varias veces, me imagino la cuerda y después pongo primer violín, bandoneón, piano y contrabajo y después pongo las voces”.

Esto revela entonces los pasos en el trabajo compositivo para la resolución de la textura y la orquestación. Primer violín y bandoneón como pilares en el trabajo de las melodías principales y contrapuntos y piano y contrabajo como bloque de acompañamiento.

The image shows a handwritten musical score for a tango piece. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'D.C.' (Da Capo). The score is written in a clear, legible hand.

JUVENTUD DEL CUARENTA

TANGO

LETRA: EDUARDO CAVIGLIOSO

MUSICA: JORGE ARDUH

I

CON UN TANGO BRILLANTE RECUERDO A MI MANERA
 LOS TIEMPOS DEL CUARENTA QUE LINDO ERA BAILAR,
 DONDE LOS BANDONEONES, EL ALMA VIOLINERA
 EL PIANO Y CONTRABAJO, ALGO SENSACIONAL.

LOS BARRIOS CORDOBESES CON SUS PALCOS TANGUEROS
 DONDE LA MUCHACHA DE AL RITMO DE UN GOTA
 HACIEN FILIGRANAS CON AMOR VERDADERO
 UNOS LABIOS DE FUEGO Y UN BESO PASIONAL.

II

JUVENTUD DEL CUARENTA
 EN LA PUESTA DEL SOL,
 CADA TANGO UN RECUERDO
 QUE DIBUJA EL CANTOR.

JUVENTUD DEL CUARENTA
 MILONGUERO DE LEY,
 ES EL REY DEL COMPAS
 NO PERDEMOS EL TREN
 QUE LA ORQUESTA SE VA..
 ES EL REY DEL COMPAS
 NO PERDEMOS EL TREN
 QUE LA ORQUESTA SE VA.-

Modelos de acompañamiento y línea de bajo

“Con un tango brillante” comienza este tango y esto ya especifica otra característica de la idea musical y estilística de Arduh acerca de la necesidad de que el ritmo, su nervio, su presencia definida le de al tango ese toque “brillante”, “canyengue” y “bailable”.

Cuando en la entrevista le pregunté al maestro Arduh acerca de qué era el ritmo brillante, o lo “brillante” ya que incluso llamó a su orquesta típica “Orquesta de ritmo brillante” y en tanto parecía ser ésta una condición en su música, expresó:

“A mí siempre me ha gustado mucho D’ Arienzo, picante, bien bailable. Pero eso del estilo, el acelerado un poquito pero con más cuerpo que D’ Arienzo”.

El modelo de acompañamiento que predomina en este tango es el “marcato” (generalmente piano y contrabajo) que es el patrón que sustenta el andamiaje de la orquesta, este modelo se complementa con el tipo de articulación empleado a través de una melodía rítmica con un stacatto corto e incisivo (a cargo de la cuerda y bandoneones), que le otorga ese nervio, “lo picante” y esa “brillantez” en la marcación de los pulsos. En la partitura esta forma de acompañamiento se insinúa con las cuatro corcheas para cada pulso en la mano izquierda del piano. Sin embargo, observamos en las grabaciones que la línea del bajo para ese marcato va realizando un “caminado”, aquel heredado del jazz, es decir una línea por grados conjuntos (escuchar ejemplos de las versiones orquestales propuestas) y con algunos pasajes melódicos de enlace como se observa, por ejemplo, antes del estribillo o doble barra en la mano izquierda del piano (ver ejemplo 2).

“La parte del acompañamiento la mano izquierda va pegada con el bajo”, comentaba Arduh sobre el trabajo con la textura en la orquestación para la línea del bajo.

En la versión de la orquesta de Arduh (escuchar en link nota al pie n°2) escuchamos el cambio del patrón del acompañamiento para el momento de la primera sección que en la letra dice “hacían filigranas con amor verdadero” en donde ingresa la “síncopa”. Este patrón se lo conoce como una reducción del “bordoneo” y según donde se coloca el acento recibe diferentes nominaciones. En este caso es una “síncopa a tierra” debido a que el acento se coloca en la primer corchea del compás.

Para la versión de la orquesta de Eduardo Cavigliasso

tenemos el mismo caso en relación al uso de los patrones de marcación, si bien el orgánico de la orquesta es otro.

Respecto a esta grabación, de la cual tenemos pocos datos, recordaba Jorde Arduh:

“Me parece que vino acá y grabe yo el piano. Vino el acordeonista de él (se refiere a Eduardo Cavigliasso). Ensayamos un poco y lo grabamos. Grabamos también “Noche de Miramar” un paso doble de él y alguna otra cosa más. Los del 40 se llamaba antes”.

IV

Orquestación y recursos interpretativos

“La orquesta se caracteriza más que nada por los solos de piano” nos comentaba el maestro durante la entrevista.

El piano cumple una función fundamental en la sonoridad de su orquesta y de su estilo compositivo. Le llaman el “fantasista” del teclado y la función de este instrumento es central resultando de tipo “concertante”, es decir, el piano va a articular la forma con pasajes conectores además del lucimiento en pasajes solistas con la depurada técnica del maestro adquirida en el estudio de la música clásica. El hecho de dirigir, componer, orquestar y arreglar desde el piano, le otorga una centralidad estructural a este instrumento en el arreglo a nivel textural y formal.

Si bien en “Juventud del 40” no es el tango que más ejemplifique este rasgo de su estilo de orquestación, debido a que en ambas versiones, si bien se destaca el piano con algunos pasajes en octavas o pequeños incisos con melodías que proponen una ornamentación con grupetos y apoyaturas muy típicas en el estilo, la función que cumple principalmente es la de sostén en el acompañamiento a través del bajo caminado.

Para concluir diremos algo sobre el fraseo que es la herramienta expresiva fundamental del tango. En un estilo, que como dice el maestro Arduh, el tango debe poder silbarse o tararearse resulta particularmente importante. El fraseo no es dentro de lo que denominamos “campo léxico” del género algo relacionado a la frase o a su constitución motivica sino más bien resulta de la forma en que esa melodía se expresa. Tiene relación con el peso afectivo que se coloca en las palabras que produce un “rubato” pero sin perder el tempo o resultante general de la pulsación.

Se puede escuchar en las versiones la incorporación de

elementos tales como silencios que entrecortan la melodía, anticipaciones y desplazamientos de acentos, notas mas largas seguidas de grupos de notas más breves, cromatismos, bordaduras y notas repetidas, procedimientos tales como acercar figuras de tiempos débiles al acento (reduciéndolas desde la duración).

Consideraciones finales

1. Compositores cordobeses y dos versiones de “Juventud del 40” por orquestas típicas de Córdoba como aporte al corpus del tango estudiado hasta el momento, principalmente proveniente de Buenos Aires.

2. Estilo compositivo e interpretativo que conjuga algunas características estilísticas tales como:

a) El uso del bajo caminado como perfil de la línea de bajo para el “marcato” en el bloque de acompañamiento.

b) El peso compositivo puesto en la melodía como eje sobre el cual se acomodarán el resto de los materiales tanto en el proceso compositivo como en el arreglo.

c) El estilo “brillante” de Arduh definido como “picante”, “bailable”, “un poco acelerado” “con más cuerpo que D’Arienzo” con una centralidad funcional del piano.

d) Letra del compositor cordobés Eduardo Cavigliasso de corte localista y como retrato de la época de oro del tango en Córdoba.

e) El fraseo típico del estilo del tango como herramienta expresiva también en este tango cordobés.

3. Análisis de los elementos y materiales a través del trabajo analítico reforzando perspectivas en el campo de la investigación de la música popular.

4. El aporte de la entrevista con el compositor de la música Jorge Arduh, de 92 años de edad y más de 60 años de trayectoria en la tarea de explicar, definir y aproximarnos a la noción del estilo compositivo e interpretativo en Córdoba en el Siglo XX

Bibliografía

AZZARINI, Emilio Víctor. Jorge Arduh "El fantasma del teclado". Córdoba, Editorial Copiar, 1999.

BISCHOFF, Efraín U. Córdoba y el tango. Córdoba, Editorial Improl Americana, 1965.

BRUNELLI GARCÍA, Omar. Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla en Agonía del género y potencia del nombre. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2008.

CEBALLOS, Miguel Ángel. Reseña histórica de la cultura artística musical de Córdoba. Córdoba, trabajo no editado, 1994.

FERRER, Horacio. El tango. Su historia y evolución. Buenos Aires, Ediciones Continente, 1999.

KOHAN, Pablo. Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935).

Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2010.

LUNA, Julio César. Formaciones Orquestales nº 1. Córdoba, Ediciones Córdoba Tango, 2012.

NOVATI, Jorge (coord.) Antología del Tango Rioplatense. Desde los comienzos hasta 1920. Vol 1. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1980.

PERALTA, Julián. La orquesta típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del Tango. Buenos Aires, Editorial de Puerto, 2a. Edición, 2012.

POSSETTI, Hernán. El piano en el tango. Buenos Aires, Fondo Nacional de las artes, 1a edición, 2015.

SALGAN, Horacio. Curso de tango. A Fuego Lento, 3a. Edición. Buenos Aires, 2012.