
EDUARDO ROVIRA: TANGO Y DODECAFONISMO

EDUARDO ROVIRA: TANGO AND DODECAFONISM

Leandro A. Martín•

RESUMEN

El tango es uno de los géneros populares que más ha incursionado por zonas limítrofes que, en muchas de las obras de la segunda mitad del siglo xx, lo tornan inclasificable por las rudimentarias y tradicionales categorías de popular o académico. Las causas fundamentales de esta particularidad son la mirada creativa sobre el género que han hecho compositores del mundo académico, o la utilización de técnicas académicas por los tangueros que deseaban revolucionar el género. Uno de estos casos más llamativos es la obra –tango– *Serial Dodecafónico* de Eduardo Rovira.

Palabras clave: Tango; Música Contemporánea; Análisis; Piazzolla; Rovira.

ABSTRACT

Tango is one of the popular genres that would dabble in bordering zones that, in most of the works of the second half of the twentieth century, turns it unclassifiable by the rudimentary and traditional categories of Popular or Academic. The fundamental causes of these particularly are: the creative look over the genre that had done composers of the academic world, and the utilization of academic techniques by tangueros that wanted to revolutionize the genre. One of the most particular examples is the piece –tango– *Serial Dodecafónico* from Eduardo Rovira.

Keywords: Tango; Contemporary Music; Analysis; Piazzolla; Rovira.

* Profesor de Composición del Conservatorio Superior de Música de Canarias desde el 2006. Doctorando por la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir. Obtuvo el Grado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y el Máster en la Universidad de Valencia. Una versión del presente trabajo fue expuesta en el XII Congreso de la IASPM-AL en La Habana (Cuba) en marzo de 2016 bajo el nombre de *Eduardo Rovira y Serial dodecafónico: tango contemporáneo o serialismo glocal*.

Recepción del artículo: 21.03.2016. Aceptación de su publicación: 09.06.2016.

I. EDUARDO ROVIRA E “INTERTEXTUALIDAD”

Curiosamente, al introducir la problemática del tango contemporáneo, encontramos que la inmensa mayoría de musicólogos, intérpretes y compositores adjudican el protagonismo absoluto del proceso de renovación del género durante las décadas del 50 al 90, a una sola autoría: Astor Piazzolla; sin embargo, este trabajo, a partir del análisis gramatical de una de sus obras más sólidas y experimentales, resultará revelador en cuanto a otra figura de la talla de este último que desempeñó una labor de desarrollo a nivel técnico-gramatical que impulsó en igual medida al tango en un camino de hibridación, mestizaje y, en definitiva, enriquecimiento. Y que, por no haber realizado una gestión importante de autodifusión –como en el caso de Piazzolla–, no ha trascendido su legado en merecida medida.

Su obra está marcada por una destacable ambición de jerarquizar el tango en un diálogo *intertextual* con la música académica centroeuropea de diversos períodos, labor que incluye experiencias tales como obras de gran formato, tangos dodecafónicos, procedimientos fugados, la modalidad, inclusión literal de cadenzas mozartianas o el intento permanente de transcribir con la mayor fidelidad posible el resultado musical que esperaba obtener en una música –que, como todas las populares– confía más sus principales rasgos identitarios al conocimiento de tradición oral que los intérpretes convocados posean.

Eduardo Rovira, probablemente, fue uno de los más destacados intérpretes del bandoneón de la historia del instrumento. Ejecutaba con soltura también la guitarra, el oboe (que incluyó en varias obras) y el piano. Su búsqueda le llevó también a experimentar –y grabar– aplicando un pedal de efectos de sonido de la guitarra eléctrica en el bandoneón. Sus composiciones abarcaban instrumentos de toda la paleta orquestal, llegando incluso hasta el órgano.

El número de obras académicas que posee, aunque no sea contenido de nuestro trabajo, es superior a la cantidad de música popular que ha escrito. Su técnica no se basa solo en la hibridación de ambos campos; en algunas obras es evidente una voluntad poliestilística, manifiesta por un claro proceso de yuxtaposición formal intertextual. Su matriz tanguera no se entronca solamente en la vanguardia: es evidente también la utilización transparente de elementos del tango de las décadas del 20 al 40, sin ningún tipo de adaptación armónica. Su fusión con otros géneros populares foráneos no es demasiado evidente, a excepción de la utilización de armonía extraída del jazz.

Es de destacar también una marcada tendencia a la complejidad fraseológica, traducida en la irregularidad formal y la dificultad rítmica.

II. DATOS BIOGRÁFICOS DE EDUARDO ROVIRA

Consideramos que, dado el desconocimiento que existe de su figura, debemos presentar una biografía muy detallada¹: Rovira nació en Lanús (Argentina) el 30 de abril de 1925. A los siete años comenzó sus estudios de teoría, solfeo y bandoneón con Francisco Alessio, quien le permitió debutar con su orquesta infantil como primer bandoneón en el café Germinal de la calle Corriente².

A la edad de ocho años ya había compuesto el vals *A tu lado* y a los once, como profesional, formó parte de los bailes de Vicente Fiorentino y debutó en Radio Splendid, en el antiguo Cabaret Imperio y Radio Belgrano. En 1937, con doce años, formó su primer conjunto: un cuarteto típico con un cantor apodado *Leoncito*, con quien trabajó en Radio Belgrano.

A los catorce años comenzó a trabajar en la orquesta de Florindo Sassone, y realizó su primera gira por el interior del país. En esa misma época inició sus estudios de perfeccionamiento de bandoneón con Francisco Requena. En 1940 empezó sus estudios de armonía, contrapunto, dodecafonismo, formas musicales, composición e instrumentación con el violinista Pedro Aguilar, quien fue su maestro durante cuarenta años. Colaboró con renombradas orquestas típicas, como la de Antonio Rodio.

En 1943 debutó con Orlando Goñi, a quien Rovira consideró un creador. Actualmente es considerado por los pianistas el punto de partida del pianista moderno de tango. Con Goñi formó un cuarteto de bandoneones único: Eduardo Rovira, Antonio Ríos, Luis Bonat y Roberto Difilippo. Un año más tarde se integró en la orquesta típica de Miguel Caló y en 1945 se incorporó al debutante Osmar Maderna. En 1947 se instalaba en Montevideo por un año, tocando el bandoneón con la orquesta de Juan Esteban Martínez (Pirincho) de la que hacía los arreglos.

Formó parte del grupo fundador de la orquesta de José Basso y en 1949 tocó y dirigió la orquesta de Alberto Castillo, con la que musicalizó la película *Alma de Bohemio*. En 1951 se incorporó a la orquesta de Roberto Caló y al año siguiente dirigió su propia “típica”, actuando en radio Splendid. En enero de 1954 viajó a España y Portugal con orquesta propia, el ballet de Alfredo Alaria y el vocalista Juan Carlos Fabri. Su objetivo era llegar a París para perfeccionar estudios, pero no lo logró por problemas fronterizos. A su regreso a Argentina, con treinta y un años, se incorporó como primer bandoneón en la orquesta de Alfredo Gobbi, a quien dedicó dos tangos: *A Don Alfredo Gobbi* y *El engobbiado*. En 1957 formó orquesta propia con Alfredo del Río y en 1958 con los cantantes platenses José Berón y Jorge Hidalgo. Grabó cuatro discos simples.

En 1959 comenzó a colaborar como arreglista del Octeto La Plata, en el cual estableció relación con los músicos que después integraron sus conjuntos. Se adscribió al movimiento vanguardista que había iniciado Piazzolla en 1955, aunque Rovira ya había estado trabajando las fugas de Bach con

¹ La información fue extraída del currículum vitae facilitado por Beatriz Senra de Rovira.

² En el mismo café, en horario nocturno, debutó el bandoneonista y compositor Aníbal Troilo.

el bandoneonista Julio Ahumada en la década de los 40. Juntos grabaron en 1949 un tema con la orquesta de José Basso: *Se han sentado las carretas*, de Bardi. Conformó con el pianista Osvaldo Manzi y el contrabajista Kicho Díaz el conjunto Los Tres, con el que colaboraba la vocalista Silvia del Río.

En La Plata conoció al contrabajista Fernando Romano y al violinista Reynaldo Nichele, con quienes formó la “Agrupación de Tango Moderno”. Hasta fines de 1964 actuó con un conjunto camerístico en el que variaba el número de ejecutantes (octeto, septeto, quinteto, orquesta), realizando innumerables giras y presentaciones por el interior del país.

Grabó en 1961 *Tangos en una Nueva Dimensión*; en 1962 *Tango Buenos Aires* Suite de Ballet – primera suite de ballet argentina con temas de folklore ciudadano–, y en 1963 *Tango Vanguardia*. Con el apoyo del “Círculo Amigos del Buen Tango” dio diversos conciertos en universidades, teatros y radios. En 1964 grabó un LP titulado *Círculo Amigos del Buen Tango* donde incluyó dos temas suyos.

Con el poeta Luis Luchi grabó *Tango de música a lo lejos*, editado por el Grupo Gente de Buenos Aires; en 1965, *Tango* y *Tango de Etiqueta*, con arreglos más tradicionales, que quedaron registrados con el nombre de Reynaldo Nichele ya que la grabadora Microfón –para ofrecer más oportunidades de venta– cambiaba el nombre. En todos los casos fue “Eduardo Rovira y su Agrupación de Tango Moderno”, aunque comercialmente figurase “Reynaldo Nichele y los solistas del tango”: Rovira, Nichele, Trípoli, Romano; o “Reynaldo Nichele y su Agrupación de Tango Moderno”, esto es, Rovira, Nichele, Stampone y Romano. Los arreglos eran todos de Eduardo Rovira.

Con la última formación grabó el disco *Valsesitos, rancheras y milongas* bajo el seudónimo de “Cuarteto Lorenzo”. En 1966, con el “Trío Eduardo Rovira” (bandoneón, guitarra eléctrica y contrabajo), grabó para la EDUL *Tango en la Universidad*; y un single *A Roberto Arlt* para la Editorial de La Rosa Blindada.

Actuó en el local nocturno Gotán del Tata Cedrón, en Caño 14 de Atilio Stampone y en 1966 fundó su propio local, Tango 66, que debió cerrar por la llegada de Juan Carlos Onganía al gobierno. Rovira fue una víctima más de la persecución a la cultura que sobrevino con los militares en el gobierno. Tras dos años de ausencia, en 1968 se estableció en La Plata, donde formó otro trío con músicos platenses, la Agrupación de Tango Moderno, con Néstor “Tucuta” Mendy y Salvador “Bocha” Drucker, con quienes grabó *Sónico*, utilizando por primera vez en el tango acoples electrónicos (un avance del actual tango electrónico).

Se incorporó como instrumentista, arreglador y corno inglés de la Banda Sinfónica de la Policía de la provincia de Buenos Aires. Fundó, además, un Sexteto de Vientos: Rovira, bandoneón, corno inglés y piano; Julio Pardo, flauta, clarón (clarinete bajo); Enrique García Mayer, oboe y saxo tenor; Salvador Pace, clarinete; Víctor Valledor, fagot y Armando Issi, trompa.

En 1968 incluyó su tema *A Don Alfredo Gobbi* en la *Historia del Bandoneón*³, y grabó un single de tres temas con Susana Rinaldi, titulado *Susana Rinaldi canta al estilo de Eduardo Rovira*, incluyendo a Pedro Cocchiararo al oboe. Un año más tarde realizó los arreglos y orquestaciones para una Orquesta de Cámara con oboe y guitarra solistas, Pedro Cocchiararo y Salvador “Bocha” Drucker respectivamente, dando marco a la voz de la mezzo-soprano Susana Naidich y sus *Cantares de Madre*, canciones de cuna internacionales. Igualmente, su música fue incluida en varios cortometrajes, obras teatrales y cortinas televisivas en Brasil, Francia y Alemania.

A partir de 1966 ganó numerosos premios: por *Sinfonía n.º 2 Concertante*, el Premio de Honor Bellas Artes y de música sinfónica, obra estrenada por el Maestro Pedro Ignacio Calderón en el Teatro Colón ese mismo año. En 1969 obtuvo, por *Veinte Preludios Intersemitonales para Piano*, el 1.º Premio Categoría Música de Cámara para Piano de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires; y la Mención de Honor Música por su música para ballet *Un día en la Ciudad*, en el Concurso Internacional de Ginebra. Ese mismo año fue finalista en el Concurso Internacional de Música Sinfónica de Río de Janeiro por su *Sinfonía n.º 2* y en 1970 por *Tango Concertante*.

En 1970 obtuvo el 1.º Premio Categoría “C” de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires por *Veinte preludios para piano*. El año siguiente logró el 1.º Premio Fondo Nacional de las Artes y Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires por *Sinfonía n.º 5 Concertante*.

En 1973 fue nombrado Director del Teatro Argentino de la Plata y arreglador de la Orquesta Estable de dicho coliseo. Ese mismo año, grabó *Todo Concuerta*, un LP bajo la dirección de Alberto Epelbaum y los Solistas argentinos, con la participación de los músicos y el coro del Teatro Colón. En 1975, con su Agrupación de Tango Contemporáneo, integrada por Reynaldo Nichele, Oscar Mendy y Néstor “Tucuta” Mendy, grabó sus dos últimos discos, editándose solo uno de ellos: *Que lo Paren*. Ese año se grabó también *El violín de mi ciudad*.

Además de compositor de música popular, Eduardo Rovira desarrolló una intensa actividad como compositor de música clásica: entre sus obras más importantes se encuentran la Sinfonía *Chaco*, compuesta con temas de los Indios Matacos; *Mi Tierra*, Suite de Danzas; *Argentina*, Poema Sinfónico; la *Sinfonía Concertante para Ocho Instrumentos, Solistas y Orquesta*; *Sonatas Dodecafónicas para Violín y Piano*; *Sonatinas para Piano, Dos, Tres y Cuatro Voces*; *Concierto para Bandoneón y Orquesta de Cuerdas*; *Concierto para Corno Inglés y Orquesta*; *Concierto para Dos Oboes y Cuerdas*; *Concierto para Flauta, Oboe y Orquesta de Cuerdas*; *Sonatina para Cuarteto de Clarinetes*; *Sonatas para Violín y Piano*; 100 estudios para guitarra como *5 Valses sentimentales para Mabel...*

En el último año de su vida comenzó a trabajar en lo que denominó *Canciones Contemporáneas Argentinas*, incorporando letra a la música, con la participación de tres poetas: Alfredo Villata, Raúl

³ Varios intérpretes, *Historia del bandoneón*, vol. 2, Argentina, Show L.P.21, [LP] 1973(?).

Filgueira y Carlos Fiora. Su última actuación pública fue en Azul, el 24 de noviembre de 1979. Murió en Tolosa, La Plata, el 29 de julio de 1980.

Sus piezas de Música Clásica son ejecutadas por la Orquesta Estable del Teatro Argentino de La Plata, la Orquesta Sinfónica de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, la Orquesta Estable del Teatro Colón, la Sinfónica de Entre Ríos, la Sinfónica de la Fuerza Aérea y la Sinfónica de la Policía de la Provincia de Buenos Aires, así como por agrupaciones sinfónicas de Italia, Francia y Alemania, además de diferentes músicos en todo el mundo.

La Orquesta Sinfónica de la Universidad del Sur de Dinamarca, bajo la dirección del Maestro Saúl Zaks, incorporó durante 2007 la música de Eduardo Rovira. En la actualidad proyectan dedicarse solamente a su música por su carácter innovador, con arreglos de César Stroschio y Pino Enríquez, integrantes del Trío Esquina.

III. DODECAFONISMO. ANÁLISIS

Al igual que muchos de los compositores tangueros de la segunda mitad del siglo xx, Rovira se vio en la necesidad de expandir el uso de la armonía tradicional, incluyendo aportes de diversos orígenes como la politonalidad stravinskyana, los acordes de múltiples sonidos del jazz o los modos debussyanos (pentafonía, hexafonía). Pero sin duda la experiencia más innovadora y llamativa, y prácticamente única en su género, es la utilización del dodecafonismo. Incluido en el disco *Tango Vanguardia* de 1963, que expresa en la nota descriptiva de la pieza *Serial Dodecafónico*⁴:

Por primera vez en el tratamiento de una obra de tango, se emplea la técnica Serial dodecafónica, ordenada y reglamentada por Arnold Schönberg⁵.

La técnica dodecafónica llevaba aproximadamente tres décadas de vida en Argentina, donde fue introducida –por primera vez en Latinoamérica– y practicada por el compositor Juan Carlos Paz (1897-1972) en 1934.

En 1937, Paz funda la “Agrupación Nueva Música”, que nuclea principalmente a sus alumnos, pero que no sólo se dedica al dodecafonismo, sino que cultiva la música contemporánea en general

⁴La única grabación de esta obra se puede escuchar en <<https://www.youtube.com/watch?v=lbe0NY1Q2Cg>> [Consulta: 07 marzo 2016].

⁵ Rovira, Eduardo, *Notas de programa*, en *Tango Vanguardia* [CD], Eduardo Rovira y su agrupación de tango moderno (intérpretes), Sony BMG Music Entertainment (Argentina) SA, 8869 740877 2, 1963.

y posibilita, a través de conciertos periódicos, la ejecución de obras importantes de muchos compositores, como, por ejemplo, Bartók, Stravinski y la joven vanguardia latinoamericana⁶.

Según podemos apreciar en la biografía de Rovira provista por sus hijos, incorporó sus conocimientos a partir de 1940, cuando comenzó los estudios de armonía, contrapunto, dodecafonismo, formas musicales, composición e instrumentación con el violinista Pedro Aguilar, quien fue su maestro durante cuarenta años, exactamente hasta el día de su muerte. Pero Pedro Aguilar no pertenecía a la Agrupación Nueva Música y, por lo tanto, desconocemos cómo llegó a su conocimiento la técnica dodecafónica, en qué profundidad y con qué grado de rigor la aplicaría o enseñaría. El listado de integrantes de la Agrupación es el siguiente:

Carlos Roqué Alsina, Edgardo Cantón, Enrique Belloc, Jorge Rotter, Carlos Rausch, Nelly Moretto, Francisco Kröpfl, Mario Davidovsky, Susana Barón Supervielle, César M. Franchisena, Eduardo Tejeda, Luis Zubillaga. Otros miembros esporádicos (también mencionados por Paz) fueron: Stefan (Esteban) Eitler, Michael (Miguel) Gielen, Daniel Devoto, Mauricio Kagel⁷.

A pesar de que el dodecafonismo gestado por Arnold Schönberg es de comienzos de la década de los años 20, la práctica del serialismo se extendió en los 50 y 60. Un caso destacado es el de Igor Stravinsky, quien a la muerte de Schönberg comenzó a aplicarlo en sus composiciones. Considerando que la obra de Rovira *Serial Dodecafónico* fue grabada en 1963 –y, evidentemente, compuesta con anterioridad aunque no sabemos cuándo– es interesante subrayar que esta hibridación de tango serialista estaba impregnada del espíritu de la época. La obra de Stravinsky *Réquiem Canticles* (que recurre a la serie de doce alturas) es de 1966; por lo tanto, podemos afirmar que Rovira había interiorizado algunas de las técnicas de la música contemporánea del siglo xx.

En *Serial Dodecafónico* la serie es presentada, como corresponde al género, por el bandoneón a partir del compás 7:



Figura 1. Extracto serial dodecafónico, bandoneón, c. 7. Transcripción del autor.

⁶ Pareskevaídís, Graciela, *Música dodecafónica y serialismo en América Latina*, en *La del Taller*, 3 (1985), p. 2, Montevideo.

⁷ Paz, Juan Carlos, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1971, p. 493.

La serie está compuesta por las notas G, B, F#, E, C#, Eb, D, F, G#, A, Bb, C, de la cual se desprende la siguiente matriz (considerando P0 la que parte de C).

	I7	I11	I6	I4	I1	I3	I2	I5	I8	I9	I10	I0	
P7	G	B	F#	E	C#	Eb	D	F	G#	A	Bb	C	R7
P3	Eb	G	D	C	A	B	Bb	C#	E	F	F#	G#	R3
P8	G#	C	G	F	D	E	Eb	F#	A	Bb	B	C#	R8
P10	Bb	D	A	G	E	F#	F	G#	B	C	C#	Eb	R10
P1	C#	F	C	Bb	G	A	G#	B	D	Eb	E	F#	R1
P11	B	Eb	Bb	G#	F	G	F#	A	C	C#	D	E	R11
P0	C	E	B	A	F#	G#	G	Bb	C#	D	Eb	F	R0
P9	A	C#	G#	F#	Eb	F	E	G	Bb	B	C	D	R9
P6	F#	Bb	F	Eb	C	D	C#	E	G	G#	A	B	R6
P5	F	A	E	D	B	C#	C	Eb	F#	G	G#	Bb	R5
P4	E	G#	Eb	C#	Bb	C	B	D	F	F#	G	A	R4
P2	D	F#	C#	B	G#	Bb	A	C	Eb	E	F	G	R2
	RI7	RI11	RI6	RI4	RI1	RI3	RI2	RI5	RI8	RI9	RI10	RI0	

Fig. 2. Matriz dodecafónica. Tabla del autor.

Como primera particularidad de la utilización de esta técnica, podemos mencionar que, a diferencia del dodecafonismo estricto, Rovira repite notas antes de completar la utilización de la serie aunque, en principio, esta flexibilidad estaría limitada a retomar la penúltima nota o último grupo de notas utilizados, manteniendo en cierta medida un control que evade la libertad absoluta en el manejo de las alturas. Podemos comprobar esto en el compás 9 en la nota E y en el compás 10 en el grupo de notas D, F, G#.

Otra diferencia sustancial con el dodecafonismo tradicional es la búsqueda deliberada de constitución de acordes con una base triádica o tétrada tradicional de alturas a distancia de un intervalo de tercera, con el añadido de armónicos distantes de la fundamental, llegando a construir acordes de trecena. Los primeros seis compases, construidos sobre R7, son evidentes en este sentido:

Lento
♩ = 60

C7/9/13 Am9b/11 Fm6b/7 Em/F# Em9/G--F#

Fig. 3. Rovira, Serial dodecafónico, cuerdas, c. 1. Transcripción del autor.

El primer acorde C7/9/13 (sin 3.^a) está formado por las tres primeras notas de R7 (C, Bb, A) pero agrega una cuarta altura –de nuevo flexibilizando las normas tradicionales del dodecafonismo con una finalidad de búsqueda de mayor consonancia armónica–, que no es consecutiva a las anteriores en la serie: D. A continuación podemos observarlo en la tabla:

P7 G B F# E C# Eb **D** F G# **A** **Bb** **C** R7

El siguiente acorde del compás 1 es una simple reínterpretación del anterior. En el segundo compás tenemos un nuevo acorde Fm7/6b que toma las cuatro notas siguientes de la serie G# (reínterpretado inarmónicamente como Ab), F, Eb y C#:

P7 G B F# E **C#** **Eb** D **F** **G#** A Bb C R7

El acorde del tercer compás toma las cuatro notas restantes de la serie R7: E, F#, B y G:

P7 **G** **B** **F#** **E** C# Eb D F G# A Bb C R7

A partir del compás 13, el bandoneón cambia de repertorio de alturas,



Fig. 4. Rovira, Serial dodecafónico, *bandoneón*, c. 13. Transcripción del autor.

abordando RI5

I5 F C# F# G# B A Bb G E Eb D C RI5

Ahora recurre a un procedimiento interesante y novedoso en la utilización del orden de las mismas:

Eb, D, C, Bb, G, E, B, G#, A, F, C# y F#

O sea, que la serie fue dividida en cuatro tríadas de tres notas que, a su vez, fueron retrogradadas de la siguiente forma, según el orden de aparición:

orden de aparición

10.º 11.º 12.º 8.º 7.º 9.º 4.º 5.º 6.º 1.º 2.º 3.º

I5 F C# F# G# B A Bb G E Eb D C RI5

Una excepción es la tríada G#, B, A, que fue reordenada por razones melódicas en B, G#, A para que la penúltima pudiera funcionar como apoyatura cromática de la última, un rasgo muy característico de la pieza en sus ornamentaciones (ejemplo en cc. 8 y 13).

El final de este nuevo tramo melódico da pie al comienzo de una nueva sección en *Tiempo de Tango*, cuyo acorde inicial está constituido por las notas C, Bb, A que son a su vez las iniciales de la serie R7 (y con excepción de la nota D el primer acorde de la pieza); mientras que las notas que constituyen el primer acorde de la sección inicial (en el momento en que se introduce el bandoneón) son G, B, F#, las tres primeras de la serie P7. Este gesto de comenzar secciones con acordes constituidos por las notas extremas de la misma serie aportan cohesión formal a la obra.

P7 G B F# E C# Eb D F G# A Bb C R7

Violin Solo

Violin I y II

Viola

Violoncello

Contrabass

♩, Bb, A

Fig. 5. Rovira, Serial dodecafónico, cuerdas, c. 17. Transcripción del autor.

Violin Solo

Violin I y II

Viola

Violoncello

Contrabass

Bandoneón

♩, B, F#

Fig. 6. Rovira, Serial dodecafónico, c. 6. Transcripción del autor.

Una tercera forma de tratar la serie es la que demuestra a continuación, utilizando la serie P3:

P3 Eb G D C A B Bb C# E F F# G# R3

Y, como se puede apreciar en el compás 21 –a partir de los tresillos del violín solista–, comienza en la tercera de la serie, D, y en apariencia omitiendo algunas notas:

The musical score for Figure 7 shows measures 20 and 21 for five instruments: Violin Soloist (Vln. S.), Violins I & II (Vln. I, II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Measure 20 begins with a 6/20 time signature. The Violin Soloist part features a melodic line starting with a piano (p) dynamic, moving to mezzo-forte (mf) and then fortissimo (ff) with a crescendo (cresc.) marking. The other instruments provide harmonic support with various dynamics and articulations.

Fig. 7. Rovira, Serial dodecafónico, c. 21. Transcripción del autor.

Las notas presentadas serían las siguientes:

P3 Eb G D C A B Bb C# E F F# G# R3

Pero, si observamos el bandoneón, comprobamos que se añaden dos notas más: D# (inarmónicamente Eb) y F#, casualmente las notas inicial y final de la serie, con lo cual las notas utilizadas ahora serían las siguientes:

P3 Eb G D C A B Bb C# E F F# G# R3

Aun así nos faltarían las notas G y B para completar la serie, y son las notas que toma el bandoneón como anacrusa para abordar la sección siguiente (notas G y B primeras de la serie original P7 y constitutivas de la célula G-B-F#), que aparecerá varias veces en la pieza como, por ejemplo, en la primera intervención del bandoneón en la anacrusa del compás 8:

The musical notation for the Bandoneón part shows a treble clef and a melodic line. It begins with a 7-measure rest, followed by notes G and B, which serve as an anacrusis for the following section.

y su disminución y repetición desde la anacrusa del compás 26:



Es destacable la utilización de una célula rítmica derivada de esta versión disminuida como motivo que aporta coherencia y unidad a la obra. El ritmo obtenido es:



al cual le adiciona regularmente su versión especular:



y que podemos encontrarlo en numerosas ocasiones como, por ejemplo, en el compás 29 en el violín y con una respuesta imitativa en el bandoneón:

Violin Solo

Bandoneón

Fig. 8. Rovira, Serial dodecafónico, *bandoneón*, c. 29. Transcripción del autor.

O bien, en los mismos instrumentos en los compases 30 y 31:

Vln. S.

Band.

Fig. 9. Rovira, Serial dodecafónico, *bandoneón*, cc. 30-31. Transcripción del autor.

O bien, en el bandoneón solo, con una mínima variación de cambio de octava en la última nota:



Fig. 10. Rovira, Serial dodecafónico, *bandoneón*, c. 47. Transcripción del autor.

Este recurso motivico probablemente haya sido pautado para aportar unidad en un contexto carente de una tonalidad clara –aunque debemos diferenciarlo de la ausencia absoluta de un centro gravitatorio que presenta el dodecafonismo escolástico–, como factor de cohesión en el discurso musical.

Continuando con los procedimientos de tratamiento de la serie, podemos citar un cuarto caso en el cual coexiste la superposición de la retrogradación de la inversión de una serie en una línea melódica, acompañada por bicordios formados por la inversión de la misma serie. Este pasaje es interpretado en el piano con un apoyo del contrabajo en las notas graves de los acordes:

Fig. 11. Rovira, Serial dodecafónico, *contrabajo y piano*, c. 41. Transcripción del autor.

La voz superior del piano articula las notas de RI5, aunque sacrifica su orden estricto en pos de una línea melódica más *cantabile*, mientras que los acordes parten de las notas de I5:

I5 F C# F# G# B A Bb G E Eb D C RI5

A partir del compás 54 encontramos un tratamiento de lo más llamativo por su singularidad en este contexto. Se presenta una sucesión de acordes de tríada durante cuatro compases sin asociarse las notas a ninguna serie de la matriz, a cargo de la sección de cuerdas, en una textura homorrítmica, y con un ritmo armónico de blanca. Es de construcción clásica, aunque el modo de enlazarlos responde

más a un contexto modal que tonal. Los primeros cuatro acordes, pertenecientes a los primeros dos compases, son Do mayor en primera inversión (C/E); Sol bemol mayor en estado fundamental (Gb); La bemol mayor en segunda inversión (Ab/Eb) y Re menor en primera inversión (Dm/F). Considerando las notas constitutivas de estos acordes observamos que entre todas suman el total cromático a excepción de la nota *si* y en su lugar repitiendo la nota *do*:

The image shows a musical score for strings, measures 54-57. The instruments are Violin Solo (Vln. S.), Violin I and II (Vln. I, II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is in 2/4 time. The first measure (54) has a *ff* dynamic. The second measure (55) has a *sfz* dynamic. The third measure (56) has a *sfz* dynamic. The fourth measure (57) has a *sfz* dynamic. The chords are C/E, Gb, Ab/Eb, and Dm/F. The notes are: C/E (E, G, C), Gb (G, Bb, D), Ab/Eb (Eb, Gb, Ab), and Dm/F (F, Ab, C). The notes are written in a way that shows the chromatic sequence: C, C, Eb, Eb, Gb, Gb, Ab, Ab, C, C.

Fig. 12. Rovira, Serial dodecafónico, cuerdas, c. 54. Transcripción del autor.

C/E: formado por las notas *mi, sol, do*.

Gb: formado por las notas *sol b, si b, re b*.

Ab/Eb: formado por las notas *mi b, la b, do*.

Dm/F: formado por las notas *fa, la, re*.

En orden, las notas son:

The image shows a musical notation in a single staff, showing a sequence of notes: C, C, Eb, Eb, Gb, Gb, Ab, Ab, C, C. The notes are written in a way that shows the chromatic sequence.

Podemos apreciar la repetición del *do* y la ausencia de *si*. Pero más llamativos son los dos compases siguientes en los cuales utiliza prácticamente la misma armonía con tres sutiles variaciones: modificación de la inversión del acorde Gb antes en estado fundamental y ahora en segunda inversión

(Gb/Eb); cambio del modo del acorde Ab/Eb a Abm/Eb; y cambio de orden de los acordes (en lugar de C/E Gb Ab/Eb Dm/F ahora C/E Abm/Eb Gb/Db Dm/F). Es destacable el cambio de modo del acorde de La bemol por lo que describiremos a continuación:

Sus notas constitutivas son:

Ab Mayor: *la, do, mi b.*

Ab menor: *la b, do b* (inarmónicamente, *si natural*), *mi b.*

O sea, que en esta modificación elimina el *do* repetido en los compases anteriores y lo reemplaza por el *si* que faltaba para completar el total cromático. La suma de los notas de los nuevos cuatro acordes dispuestas en orden es expuesta a continuación:



Estos mismos acordes, que fueron utilizados en sucesión, serán reutilizados –con cambios de inversiones– en los ocho compases siguientes en simultaneidad: presentados uno cada vez, cada dos compases suma uno nuevo superpuesto verticalmente, y al llegar al cuarto acorde de este procedimiento se completa el total cromático en un solo. Los cambios de inversión en los acordes son los siguientes:

C, Abm/Cb (*si* enarmónicamente), Dm, F#/C# (Gb/Db enarmónicamente)

Exponemos el fragmento a continuación:

The musical score for Figure 13 consists of seven staves. The top five staves are for Vln. S., Vln. I, II, Vla., and Vc., and the bottom two are for Cb. and Pno. The score is in 3/4 time and begins at measure 57. The Vln. S. staff starts with a melodic line marked *sfz*. The Vln. I, II, Vla., and Vc. staves have similar melodic lines, also marked *sfz*. The Cb. staff has a rhythmic accompaniment marked *sfz* and *ff*. The Band. staff is mostly silent. The Pno. staff has a complex texture of chords and arpeggios, marked *ff*. The score is divided into two sections: the first section (measures 57-60) is marked *sfz* and the second section (measures 61-64) is marked *ff*. The key signature is one flat (B-flat).

Fig. 13. Rovira, Serial dodecafónico, *tutti*, c. 57. Transcripción del autor.

Es inevitable asociar este procedimiento de superposición disonante de tríadas al realizado por Stravinsky en *Petrushka* y que ha dado nombre al acorde utilizado. Procederemos a realizar una breve comparación de esta cuestión exponiendo en primer término el resultado final de la suma vertical de los cuatro acordes en la obra de Rovira:

62

Vln. S.

Vln. I, II

Vla.

Vc.

Cb.

Band.

Pno.

$\text{C} + \text{Abm} + \text{Dm}$

$\text{C} + \text{Abm} + \text{Dm} + \text{F}\#$

Fig. 14. Rovira, Serial dodecafónico, tutti, c. 62. Transcripción del autor.

Por otra parte, el pasaje inicial del segundo cuadro de *Petrushka* es el siguiente:



Fig. 15. Stravinsky, *Petrushka*, n.º de ensayo 49. Transcripción del autor.

Estos acordes arpegiados –eliminando las transposiciones– serían los siguientes:



Es muy llamativo que, utilizando Rovira un procedimiento stravinskyano, haya elegido para su acorde disonante dos que son los mismos que empleara Stravinsky en *Petrushka*. Lo curioso es que en una entrevista para el *Semanario Marcha* en 1966, declaró que sus influencias más marcadas eran Bach, Beethoven y Bartok, mientras que la de Piazzolla era Stravinsky⁸.

Para culminar el análisis de la técnica dodecafónica de Rovira, incorporamos un último ejemplo, que comienza en el compás 67, ilustrativo de este procedimiento en un contexto textural contrapuntístico:



Fig. 16. Rovira, *Serial dodecafónico*, viola y violoncello, c. 67. Transcripción del autor.

⁸ VV.AA., “Tango moderno”, *Tanguedia. Revista cultural de Tango*, (Centro de Estudios Astor Piazzolla de Uruguay), año 2, n.º 2 (2004), pp. 12-14.

En este punto la viola interpreta la serie R7:

R7 C Bb A G# F D Eb C# E F# B G P7

mientras que al violoncello le encomienda la serie R3:

R3 G# F# F E C# Bb B A C D G Eb P3

A primera vista comprobamos que el orden no es estrictamente lineal, aunque es importante subrayar que ambas series son presentadas en su totalidad y sin repeticiones. Es muy interesante también señalar el rasgo imitativo en la cabeza de ambas melodías, las cuales comparten ritmo, direccionalidad e interválica; y, curiosamente, también en un principio el desvío con respecto al orden de la serie:

Orden de aparición de notas:

3.º 2.º 1.º 5.º 6.º 4.º 8.º 9.º 7.º 11.º 10.º 12.º

R7 C Bb A G# F D Eb C# E F# B G P7

3.º 2.º 1.º 5.º 6.º 4.º 8.º 9.º 7.º 11.º 10.º 12.º

R3 G# F# F E C# Bb B A C D G Eb P3

IV. SÍNTESIS

A modo de síntesis podemos concluir que Rovira tenía un conocimiento bastante aproximado de la técnica dodecafónica y, aunque es deducible una madurez compositiva sistematizable en ese estilo, se diferenciaba de su utilización estricta principalmente por:

- la construcción de acordes consonantes y hasta de estructura tonal.
- la melodización de líneas seriales más o menos cantables.
- la flexibilidad en el orden, las alturas que componen la serie y en el uso de repeticiones de la misma.

Para finalizar, debemos subrayar, a partir de lo observado en una de sus obras, la originalidad y solidez de un compositor que no ha obtenido el reconocimiento merecido, que probablemente sea el compositor de tango más importante del siglo xx y uno de los compositores académicos más prolíficos de la Argentina. ■