

El lenguaje compositivo de Juan Carlos Cobián, c.1920-1923

Pablo Kohan
Universidad de Buenos Aires

El estudio del lenguaje compositivo de un músico cuyo ámbito de acción es la música popular urbana necesariamente debe ser precedido por una serie de aclaraciones metodológicas, todas ellas derivadas de las peculiaridades inherentes a este campo de la cultura, esencialmente diferente a las áreas que tradicionalmente son estudiadas por la Musicología Histórica o la Etnomusicología.

En trabajos anteriores, y siempre en referencia directa al tango en este período, nos hemos extendido en estas peculiaridades, por lo que sólo recordaremos escuetamente algunas de ellas, como ser la “necesaria distinción y complementación entre la composición y la interpretación en la creación del producto musical, el valor relativo de las partituras, las que deben ser cotejadas con registros fonográficos de época, y las peculiaridades de las formas cerradas de corta extensión, sin posibilidades de desarrollo y, por consiguiente, en la correcta evaluación de parámetros musicales que, en otros contextos musicales, pudieran quizás ser considerados accesorios o secundarios. Debemos también hacer mención a que la creación en el tango, o en general en la Música Popular Urbana, asume modalidades propias, desde las puramente intuitivas hasta las más elaboradas, que la escritura musical no es esencial y que, en este caso, ningún compositor popular concibe su obra en abstracto, sin tener en mente un tipo de interpretación concreta. Por lo demás, no creemos ocioso volver a insistir en que el aspecto musical es sólo una parte de ese fenómeno multifacético que es la Música Popular Urbana [...]” (Kohan 1991).

Habiendo enumerado estas particularidades generales, en términos estrictamente musicales quedan aún algunas aclaraciones por realizar. La primera se refiere a que, de acuerdo a lo antedicho, la música popular no es simplemente la conjunción de una armonía y una melodía determinadas, o el ritmo de la danza y la coreografía que la acompaña y sus particulares estilos de interpretación, sino que es una categoría mucho más amplia en la que deben incluirse los parámetros musicales antes enunciados, pero tomados en su constante interacción con el medio del cual surgen y del cual se nutren. En el caso de investigaciones comprehensivas, esto implica, por lo tanto, la necesidad de estudios amplios que contemplen la interrelación música-sociedad a través de la observación de los aspectos interpretativos, la validación que el marco otorga a los exponentes del género, los aspectos textuales que son tratados en las letras, los lugares concretos en donde la experiencia de música popular se desarrolla, los factores de política cultural que inciden en la creación, la dispersión y el consumo, incentivando, desviando o anulando la producción y la relación que se establece con otras expresiones populares y académicas. Con todo, el enfoque omnicompreensivo imprescindible puede ser dejado de lado en estudios puntuales sobre algunos aspectos sólo musicales, como es el que nos planteamos en este trabajo.

La segunda consideración debe hacerse en referencia a la incidencia de la interpretación dentro de la creación en este campo musical y, consecuentemente, a cuál es el modelo compositivo a tomar en cuenta en una investigación que pretende centrarse

sobre estos aspectos. Tomemos, por caso, un tango conocido como *Los mareados*, compuesto bajo otro nombre por Cobián en 1922 y que, desde entonces, ha sido ejecutado e interpretado por un sinnúmero de pianistas, orquestas y cantantes que le han dado su impronta a través de inflexiones, modulaciones, variaciones, omisiones, agregados, modificaciones melódicas, contrapuntos o armonizaciones que en más de un caso convierten al tango original en un mero referente lejano, a veces, incluso, irreconocible, como por ejemplo la última versión registrada por la orquesta de Pugliese. La interpretación en el tango y en la Música Popular Urbana de actividad profesional en general, tiene, por lo tanto, un protagonismo esencial en la creación del producto final. Otro ejemplo más que puede clarificar lo imprescindible de deslindar composición de interpretación lo tenemos con el tango *Cambalache* de Discépolo, si cotejamos las versiones “tangueras” habituales, cualquiera sea su año de recreación, con las de Rolando Laserie, cantada al ritmo de bongóes, o la de Joan Manuel Serrat, una típica canción melódica. En realidad, ninguno de estos dos artistas canta un tango, lo que refuerza la afirmación según la cual un tango no es una melodía o una rítmica determinadas sino también, y fundamentalmente, su interpretación.

Esclarecido este punto, surge el inmediato y concreto problema de establecer cuál es el modelo a analizar en un estudio que pretende avanzar sobre los aspectos compositivos de un músico de tangos hacia 1920. Cierta lógica indicaría que la partitura original o la primera grabación serían el sujeto a considerar como más cercano al pensamiento del compositor. Sin embargo, la técnica de la composición escrita, al modo de la creación académica, parece haber sido una rareza, por lo que las partituras impresas de aquel tiempo son, por lo general, sólo resúmenes en los que se consignaba un esquema mínimo, más o menos veraz. Tampoco hay datos que confirmen que los manuscritos que eran luego publicados habían sido escritos o supervisados por el autor, o si eran responsabilidad de algún copista de las casas impresoras.

Por otra parte, el cotejar las grabaciones de la época con dichas partituras debe tener como condición *sine qua non* que los tangos hayan sido grabados por sus autores apenas compuestos y que el nivel de calidad del registro permita una comparación decorosa, hecho que en los viejos discos de pasta no siempre es posible, más aún si tenemos en cuenta que hasta 1925, en Argentina, las grabaciones se realizaban por el sistema acústico. Del mismo modo, tangos que fueron grabados en el mismo año pueden presentar diferencias substanciales, por lo que tampoco son garantía de “autenticidad” compositiva.

En el caso de Cobián, hay algunos datos que nos pueden ayudar a zanzar este escollo. En un libro de carácter periodístico sobre Juan Carlos Cobián, escrito mucho después de que los hechos sucedieron, Enrique Cadícamo en más de una oportunidad refiere a los papeles que el mismo Cobián entregaba a don Alfonso Breyer para su impresión, dato éste que debe ser tenido en cuenta (Cadícamo 1972, *passim*).

A diferencia de las partituras del período que nos ocupa, los tangos de Cobián abundan en detalles como adornos melódicos, notas de paso diatónicas o cromáticas en voces intermedias, cuidado en la anotación de inversiones acórdicas, matices dinámicos, etc., que también son reconocibles en las interpretaciones del autor y que por otro lado contrastan con la mayoría de las partituras de la época, casi de una pobreza supina, a las que todo hay que agregar para que suenen como en las grabaciones. Esto hace suponer que las partituras pueden haber sido efectivamente escritas por Cobián. Corroboran esta hipótesis dos elementos de importancia capital.

En primer término, hemos podido hallar tres manuscritos de Cobián, todos con la firma del compositor, particularmente valiosos. Uno de ellos, el del tango *Snobismo*, coincide en todos sus términos con la partitura editada, sin fecha, por el Establecimiento Gráfico Musical Roque Gaudiosi. Los otros dos, *A pan y agua* y *Ojo de oro*, presentan sólo la melodía, en tanto las armonías son indicadas según el cifrado habitual de la música popular, a través del nombre de la fundamental del acorde (DoM, FaM, Dte Do, etc.). Sin embargo, con suma rigurosidad y con profusión de detalles, están anotados los contracantos a realizar, algunos movimientos del bajo, los octaveos a realizar en la melodía y las indicaciones de fraseos y de dinámica, elementos que aparecerían exactamente en las ediciones posteriores de Breyer.

En segundo lugar, tiene particular relevancia el original del tango *A pan y agua*, dedicado “al amigo y tocayo, Bazán, como prueba de los afectos que siempre le guarda su amigo Juan Carlos Cobián”, que está fechado el 14 de setiembre de 1919, en la Alcaidía 3, donde Cobián estaba detenido por haber infringido la ley del Servicio Militar Obligatorio. En 1927, en Estados Unidos, Cobián grabó *A pan y agua* con una orquesta reunida para la ocasión. El tango posee tres secciones, la primera de ellas en Mi mayor. En la versión fonográfica, la orquesta presenta esta sección en Re mayor, con una notoria simplificación en lo que a armonía y embellecimiento melódico se refiere al compararla con la partitura editada en 1920. Luego de concluida la misma, Cobián, en el piano, ejecuta un puente modulador de dos compases para llegar a Mi mayor, tras lo cual desarrolla esta misma sección en solo de piano tal como fue consignada en la partitura aunque, gran pianista e improvisador, le agrega algunos adornos melódicos y nuevos puentes entre las frases. Por último, Cobián, con otro puente modulante de armonías de fuerte color jazzístico, retorna a Re mayor, y la orquesta interpreta la misma ejecución pulcra y desapasionada de esta misma primera sección. El tango concluye, *en esta versión*, sin presentar las dos secciones restantes. Podemos inferir de esta grabación que las partituras de Cobián no son simples anotaciones circunstanciales, sino que en gran medida son fieles al pensamiento del compositor, sea éste el resultado de la escritura o de la ejecución transcrita y que, más allá de improvisaciones y recreaciones ocasionales, Cobián, en sus interpretaciones, sigue el molde escrito con consecuencia llamativa.

Concluamos entonces que en la determinación final de las fuentes a utilizar como base para el análisis se han tomado las partituras de época y se las ha confrontado con las grabaciones contemporáneas del compositor. En el caso de no haber registros sonoros del autor, mantenemos nuestra postura de considerar a las partituras impresas de Cobián como veraces. Por último, remarquemos que una partitura de tangos carece de todo aquello que hace referencia a las “intenciones” de la interpretación, lo que causa que una lectura académica de las notas tenga como consecuencia un resultado sonoro bastante alejado de lo que es un tango. Hay parámetros musicales inherentes al modo de ejecución, propios de cada género musical popular, cuya transcripción por medio de la grafía académica tradicional es imposible (fraseos, toques, acentuaciones, cantos no temperados, etc.). En el caso que nos ocupa, dejaremos de lado, salvo casos puntuales, la rítmica de las melodías de los tangos de Cobián, elemento que no es directamente inherente a la composición y que debe ser estudiado dentro de los aspectos interpretativos del género.

Juan Carlos Cobián nació en Pigüé, Provincia de Buenos Aires, en 1896. Su infancia transcurrió en Bahía Blanca. En la sucursal local del Conservatorio de Música de Buenos

Aires, el muy conocido Conservatorio Williams, recibió su educación musical formal. Se radicó en la Capital hacia 1913 y un año después comenzó su carrera como pianista de tango en el quinteto de Genaro Espósito. Actuó luego en otros conjuntos instrumentales junto a Eduardo Arolas, Osvaldo Fresedo, Manlio Francia, Tito Roccatagliata, el Negro Thompson, Arturo Bernstein, Ciriaco Ortiz, Ricardo Brignolo y Agesilao Ferrazzano.

En 1922 formó su propio sexteto con los violinistas Julio De Caro y Agesilao Ferrazzano, los bandoneonistas Pedro Maffia y Luis Petruccelli y el contrabajista Humberto Constanzo. Las grabaciones para el sello Victor revelan que esta agrupación fue un antecedente imprescindible para el sexteto de Julio De Caro. Desde octubre de 1923, y hasta 1927, Residió en Estados Unidos entre octubre de 1923 y 1927, lo que marca un cambio estilístico en su creación, cuya consideración escapa a los límites temporales impuestos para este trabajo.

Los años 1920-1923 marcan un período de cambio en el aspecto musical del tango que tiene en Cobián a uno de sus principales contribuyentes, fundamentalmente en el plano de la composición. En esta época el tango presentaba una forma cerrada en secciones cortas, con escasas variaciones en su longitud que no permitía, por lo tanto, el *desarrollo* en el sentido de la tradición académica europea. Una pequeña alteración en una fórmula rítmica o la introducción de una séptima sobre un acorde podían ser suficientes para la creación del punto de tensión de una frase, cláusula o sección. El análisis, entonces, debe dar la relevancia exacta a estos detalles que, quizás, en la música académica son sólo decorativos. Esto determina la imposibilidad de realizar fragmentaciones analíticas que pueden permitirse con más coherencia dentro de la música escrita. En el tango, es inconducente el análisis musical que aisle la armonía de la forma, el ámbito melódico de los recursos en la generación de la tensión, o la tipificación de melodías, sin tomar en cuenta los medios interpretativos y la funcionalidad que le competen dentro de la obra.

Cobián compuso una serie de tangos particularmente relevantes en los primeros cuatro años de la década del '20. El *corpus* analizado comprende *A pan y agua* (1919), *Pico de oro*, *Mano a mano* y *Mosca muerta* (todos de 1920), *Mi refugio* (1921), *Los dopados*, *Snobismo* y *Shusheta* (1922) y *Almita herida*, *¡Mujer!* y *Piropos* (1923). Las fechas han sido establecidas con cierta aproximación, aunque la tarea es dificultosa. Cadícamo afirma que *Pico de oro* es de 1921, sin notar que Canaro y Firpo lo grabaron en 1920, lo que podría indicar, quizás, una fecha de composición anterior. Por otro lado los registros de *Snobismo* son de 1922, aunque Cadícamo refiere que es anterior. Más problemático es fechar el tango *Mano a mano*, que nunca fue grabado, y que como único dato poseemos la afirmación de Cadícamo que dice que es anterior al tango homónimo de José Ricardo que cantaba Gardel en 1923.¹ Nuestro fechado ca. 1920 se basa en las características formales del tango de Cobián y en otros elementos musicales. Con todo, podría suceder que posteriores investigaciones ayudaran a precisar con mayor certeza las fechas de composición.


Los once tangos mencionados fueron concebidos para su ejecución instrumental. Las letras que permiten cantar algunos de ellos son posteriores; en algunos casos escritas hasta veinte años más tarde. Se desprende de lo anterior que la concepción melódica de

¹ La autoría de este tango, tradicionalmente atribuida a Gardel y Razzano, ha sido puesta en duda y hay firmes indicios de que su autor fue, en realidad, el guitarrista José Ricardo.

los mismos es instrumental y no vocal, más allá de la posibilidad concreta de que algunos de ellos se hayan transformado en clásicos tangos cantados.

Desde el punto de vista macroformal, Cobián sigue las pautas generales de la época. Hacia 1920 sus tangos se dividen en tres secciones y hacia 1923 se han reducido a dos. La estructura interna de las secciones marca una tendencia que no es la usual. De las veinticuatro secciones de dieciséis compases, sólo cinco responden a lo que Irma Ruiz y Néstor Ceñal tipificaron como secciones de dos cláusulas dobles reiteradas (A/A), que antes y durante esta época eran mayoritarias (Ruiz y Ceñal 1980)² El hecho denota una preocupación por parte de Cobián en desarrollar nuevas frases que evitan así la repetición y conllevan una mayor tensión hacia el comienzo de la última frase de la sección. El hecho adquiere, además, una significación especial y mayor por emplear Cobián, en esta última frase, una gran batería de elementos musicales novedosos. Dieciocho secciones se corresponden con este esquema de variación clausular A/A', en tanto la restante pertenece a las secciones de reiteración central, el Tipo 19 de Ruiz y Ceñal (1980). Es decir, que dentro del marco habitual de los dieciséis compases por sección, Cobián se inclina por una composición que evade la reiteración clausular, sin transgredir las normas formales aceptadas.

En cuanto a las secciones que podríamos llamar irregulares, una de ellas es concretamente una introducción de ocho compases (*Los dopados*), en tanto otra asume un carácter de interludio de doce compases (*Piropos*), por lo que nos quedan sólo cuatro secciones cuyo marco no es de dieciséis compases y su estructura interna no se basa en frases de cuatro compases. Dejaremos de lado la primera sección de *¡Mujer!* porque su estructura de tres frases de 4 - 4 - 6 compases es estadísticamente marginal. Nos detendremos, en cambio, en las otras tres secciones, porque marcan una novedad real, ya que la irregularidad surge de establecer un primer motivo generador (MG) breve y abierto sobre dos pulsos acentuados, con un sonido final de duración de al menos medio compás, y que es seguido invariablemente por un consecuente que se articula luego de un silencio de semicorchea. La variante más común es la de dos negras; sin embargo nos ocuparemos de analizar la frase de apertura de la tercera sección de (ver ejemplo 1).

El MG  podría ser considerado estructuralmente como un motivo originalmente de dos compases al que se le ha omitido el primero, que oficiaría de introducción ascendente hasta llegar al punto de tensión en el primer sonido del segundo compás (ver comp. 2-3). Este hecho produce una alteración en el equilibrio de las frases, de tal forma que el resultado será siempre de un número de compases impar, desde tres (*Almita herida*, II) hasta trece (*Mi refugio*, II). Este tipo de MG se haría cada vez más común con el correr de la década. Con anterioridad a 1920, sólo lo hemos encontrado en *Belgique* de Delfino (ca.1916) y *Ojos Negros* de Vicente Greco (1918). Más allá de provocar frases asimétricas e irregulares, como hecho estético, el motivo anteriormente detallado asumiría una importancia capital cuando, dentro del ámbito del tango vocal, se revelara como apto para enunciar declamativamente palabras graves que, al comienzo de la estrofa, tienen un peso particular. En este sentido, cabe recordar el comienzo de la segunda sección de *Milonguita*, de Enrique Delfino, compuesto sobre un texto de Samuel Linning, también en 1920.

² Hasta la fecha, esta investigación es la más consistente realizada sobre los aspectos formales del tango anterior a 1920. Es por eso que hemos decidido mantener su terminología, aun cuando la misma sea un tanto críptica y no suficientemente clara. Para comprender mejor sus definiciones, remitimos a la misma.

Ejemplo 1: Cobián, *Pico de Oro*, tercera sección

En lo formal, Cobián no plantea una ruptura con los moldes anteriores sino que potencia la variación por sobre la reiteración clausular, a través de contenidos que veremos a continuación, e introduce, de modo casi pionero, un nuevo tipo de MG que tendría consecuencias de significación en un nuevo tipo estructural asimétrico y de connotaciones estéticas importantes dentro de una nueva retórica tanguera.

Luego de haber observado la incidencia que la melodía tiene en el establecimiento de la forma, pasemos a analizar este parámetro, quizás el más identificatorio del lenguaje de Cobián. Podemos afirmar que el aporte de Cobián al desarrollo de una nueva concepción melódica es fundamental. Sin entrar aún en diseños melódicos, las frases de Cobián desde el tango *El motivo* (ca.1916) tienden a liberar a la melodía de la armonía que la sustenta. Esta tendencia, general luego de 1920, se observa tanto en tangos compuestos para ser cantados (los de Delfino, por ejemplo) como en aquellos destinados a la ejecución instrumental, por lo que nos inclinamos a sostener que responde a una necesidad estrictamente musical, motivada por el agotamiento de las variantes del acorde desplegado dentro de un género en evolución y no, como se sostiene en algunos estudios, por la necesidad de crear melodías apropiadas para el canto. El resultado es un tango de carácter menos rítmico y danzable, según había sido durante los primeros veinte años del siglo, y su transformación en un tango de mayor elaboración melódica, por supuesto más apto para ser cantado. En los once tangos analizados, sólo la primera sección de *Shusheta* pertenece a aquellos cuya melodía no es sino una armonía horizontalizada. Este tango fue

compuesto en homenaje a un típico personaje porteño, el “Payo” Roqué, gran bailarín y silbador de tangos, por lo que aquí encontramos, posiblemente, la causa de una sección atípica en su producción, fuertemente rítmica y danzable.

La riqueza de las melodías de Cobián encuentra su origen en dos factores: las armonías sobre las que se apoyan, realmente sorprendentes para la época, y el diseño que evita manejarse con segundas y terceras como intervalos únicos. Veamos, por ejemplo el tango *Los dopados* luego llamado *En mi pasado* y por último *Los mareados* (ver ejemplo 2).

La primera sección, originalmente de ocho compases y luego extendida a dieciséis por repetición, presenta una primera frase que se elabora a partir de un MG breve y abierto de sólo dos sonidos, el cual se complementa con un consecuente secuencial. Cobián sutilmente evita la múltiple reiteración de cuartas al introducir un ascenso por segundas como anacrusa al tercer compás, tal como hubiera sido común en frases secuenciales (ver *Amurado* de Maffia y Láurenz, 1925; *Sentimiento gaucho* de Canaro, 1921; *El huérfano* de Aieta, 1922, en sus tres secciones). La segunda frase, que parte de un MG idéntico de cuarta descendente, es seguido esta vez por un consecuente en segundas, de diseño ondulado hasta el Fa del segundo compás, punto de mayor tensión de esta frase, para continuar con un descenso hasta el la becuadro, el sonido más grave dentro del ámbito de novena en que se desarrolla la melodía de la sección.

La segunda sección presenta un trabajo idéntico en lo que hace al manejo de intervalos. El MG es el prototípico de todas las secciones regulares de Cobián: un compás de acumulación de tensión con su primera mitad integrada por dos o tres sonidos de duración disímil y luego un movimiento de cuatro semicorcheas que conducen a las dos negras del segundo compás, por lo general, éstas, en movimiento descendente. Este motivo, largo y cerrado, genera un consecuente análogo y secuencial. La ruptura sobreviene en el séptimo compás con un ascenso de quinta sobre el IV grado de la escala mayor artificial. Luego de reiterar la primera frase al comienzo de la segunda cláusula, sabido es que la variación, o el quiebre, sobrevendrá en la cuarta frase. Lo que no era de intuir es que dicha frase incluyera un ascenso desde el fa (el sonido más grave de esta sección) hasta el la en un ámbito de décima, sorprendentemente la novena de la dominante secundaria del II grado. El calderón sobre este la es expresivo, pero además nos marca su carácter de sonido agregado y no de simple apoyatura sobre el sol. El mismo análisis interválico se puede efectuar en la tercera sección o en cualquier otro de los tangos considerados.

La inventiva de Cobián se revela también en los contracantos escritos o indicados para la ejecución. Lo acostumbrado durante este período era que en tanto el bandoneón o el piano presentaban la melodía, el violín ejecutaba un contrapunto (“armonía”, en la jerga tanguera) que consistía en una sucesión de sonidos largos, uno por compás. En *Snobismo* (ver ejemplo 3), se presenta una melodía que parte de un motivo largo y abierto, que al generar un consecuente análogo desarrollado en dos incisos idénticos, determina una frase de diseño rítmico y ámbito restringido. La melodía cobianesca aparece en el contracanto del violín “obligato” que, con un dibujo sinuoso y dentro de un ámbito de octava, presenta toda la gama posible de intervalos diatónicos y también cromáticos.

En estas frases también se descubren dos características que se reiteran en numerosas ocasiones. La primera de ellas es la tendencia descendente de las melodías de Cobián. Al partir de un MG en el registro más agudo del ámbito y fuertemente tensionante, el consecuente se dibuja en movimiento descendente, como se observa en

Ejemplo 2: Cobián, *Los Dopados*, comp. 1-24

Piano

f

This system shows the first four measures of the piece. The music is in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

P.

5

Fin.

This system contains measures 5 through 8. Measure 5 is circled with the number 5. The piece concludes with a *Fin.* marking in the right hand.

P.

10

This system contains measures 9 through 12. Measure 10 is circled with the number 10. The notation includes various chordal textures and melodic fragments.

P.

15

This system contains measures 13 through 16. Measure 15 is circled with the number 15. The music continues with complex harmonic structures.

P.

20

This system contains measures 17 through 20. Measure 20 is circled with the number 20. The piece ends with a final chord in the right hand.

P.

This system contains measures 21 through 24, which are the final measures of the piece. The notation shows the concluding phrases in both hands.

Ejemplo 3: Cobián, *Snobismo*, comp. 1-16

Violín (obligato)

Piano

This system shows the first four measures of the piece. The Violin part (labeled 'Violín (obligato)') is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in the second measure. The Piano accompaniment consists of two staves: the right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes and chords, while the left hand plays a bass line with chords and eighth notes.

V. ⁵

P.

This system covers measures 5 through 8. The Violin part (labeled 'V.') continues the melodic line, marked with a circled '5' above the first measure. The Piano accompaniment (labeled 'P.') maintains its rhythmic accompaniment, with some changes in chord voicings and dynamics.

V. ¹⁰

P.

This system covers measures 9 through 12. The Violin part (labeled 'V.') is marked with a circled '10' above the first measure. The Piano accompaniment (labeled 'P.') continues with its characteristic rhythmic accompaniment.

V. ¹⁵

P. Fin.

This system covers the final four measures (13-16) of the piece. The Violin part (labeled 'V.') is marked with a circled '15' above the first measure. The Piano accompaniment (labeled 'P.') concludes with a final chord and a 'Fin.' marking. The piece ends with a double bar line.

las tres secciones de *Los dopados*, en las dos secciones de *Piropos* y en algunas de *Mujer* (I), *Snobismo* (II), *A pan y agua* (I) y *Mosca muerta* (I). Esta tendencia en el dibujo marca desde el primer motivo un cambio real respecto a los tangos anteriores e incluso a la gran mayoría de sus contemporáneos y quizás sea uno de los factores más importantes en la metamorfosis que el género sufrió de ser exclusivamente una danza hacia sus formas posteriores a 1920, más melódicas, cantadas o instrumentales, e indudablemente mucho más melancólicas.

El segundo elemento al que hacíamos mención se trata de los remates por retardo ascendente o por reiteración rítmica en las frases que ofician de antecedente en las cláusulas bimembres. Si bien en el caso de *Snobismo* la resolución de la primera frase se hace por escape hacia la tercera del acorde (en el contracanto del violín obligado), el intervalo ascendente al que recurre Cobián para evitar una cadencia cerrada es el de quinta justa, tal como se ve en *Mosca muerta* (I) o *Pico de oro* (II). El recurso rítmico de evasión es el que surge de cambiar la resolución natural de dos negras en un figura que incluye dos semicorcheas y una negra con puntillo o una corchea con una negra con puntillo, generando una alteración dentro del metro binario (relación 1:3 dentro del marco 2:2) que elude la distensión (ver *A pan y agua*, I, II, III; *Shusheta*, III; *Mano a mano*, III).

Por último, en el terreno melódico hay que hacer mención a la preocupación de Cobián por componer puentes que el piano desarrolla en momentos de presentar la melodía sonidos largos, o en las pausas entre frases, cláusulas o secciones. Estos puentes, pequeñas melodías en el registro grave, a lo sumo de un compás de extensión, eran, habitualmente, simples rellenos o pulsos marcados armónicamente. Cobián elabora estos pasajes con melodías simples que avanzan por segundas y alternan con saltos triádicos, lo que las aleja de ser una apertura simple del acorde. Así se encuentran puentes que la tradición oral ha incorporado como partes inseparables de los tangos (*Los dopados*, *Snobismo*, *A pan y agua*, *Mosca muerta*, *Almita herida*, *Piropos*).

Dentro del análisis del lenguaje musical de las composiciones de Cobián, debemos abordar, por fin, el aspecto armónico. La evolución de las tonalidades en los tangos de Cobián, tomados como una unidad, del modo mayor al modo menor. De los once tangos considerados, nueve comienzan en una tonalidad mayor; al pasar en la segunda o tercer sección al modo menor, el giro contribuye a dar el color melancólico propio de sus tangos. Hay que hacer mención, dentro de este tema, aunque se trate de un aspecto interpretativo, al tipo de escritura pianística en octavas y de gran exhuberancia en las secciones en modo mayor, en tanto que hay una tendencia a la simplificación en aquellas escritas en modo menor. Por supuesto que este movimiento general de mayor a menor dentro de un tango no es privativo de este compositor, ya que la modulación al relativo menor o el cambio de modo es detectable en tangos de Delfino, Maffia, Bardi o Fresedo, si bien no en la proporción francamente mayoritaria de los tangos de Cobián. Con todo, las grandes innovaciones son las que se pueden detectar dentro de las secciones y que incluyen procedimientos no vistos en el género hasta entonces. Conviene hacer un pequeño cuadro de situación como para comprender los avances en los que incursiona Cobián.

El análisis de los tangos anteriores a 1920, y de muchos posteriores también, revela un ritmo armónico que, en el mejor de los casos, presenta una función armónica diferente por compás, siendo éstas, en la mayoría de los casos, las de tónica, subdominante y



dominante, con alguna dominante secundaria ocasional sobre el IV grado. Con todo, hay tangos como *El pañuelito* (Filiberto, 1920), *Mano a mano* (Ricardo, 1923), *La cachila* (Arolas, 1921), entre tantos otros, que reiteran la tónica durante tres compases hasta su resolución al final de la frase sobre la dominante, lo que determina una respuesta tan simétrica como previsible. En la música de Cobián, la aceleración del cambio armónico llega a que sólo en una de las treinta secciones analizadas se reitere una función armónica en dos compases seguidos (*Snobismo*, I, comp. 2-3). Además, son frecuentes los cambios en cada uno de los tiempos fuertes de cada compás³, proceso que se intensifica en la última frase de cada sección. Veamos por caso el tango *Mosca muerta* y aprovechemos para observar los procedimientos armónicos que utiliza (ver ejemplo 4).

Ejemplo 4: Cobián, *Mosca muerta*, comp. 1-4

La primera frase tiene una clara direccionalidad I - V - V - I, a razón de un acorde por compás. Sin embargo, esta sucesión es coloreada con un acorde disminuido sobre el III grado descendido que conduce al II grado por descenso cromático. El II lleva al V y en el tercer compás, luego de una apoyatura cromática, se llega a la tercera inversión del acorde de séptima de dominante que prepara la resolución sobre la primera inversión del acorde de tónica. Las distintas inversiones y el puente del segundo compás determinan una verdadera melodía en el registro inferior. Cobián desarrolla esta misma serie armónica con pequeñas variantes en *Pico de oro*, *A pan y agua*, *Mi refugio* y *Piropos*, siempre en la primer sección. La riqueza armónica de este proceso es inhallable en cualquier tango de los compuestos por otros autores hacia 1920. Curiosamente, la misma serie aparece en *Sollozos*, tango compuesto de Fresedo de 1922 bajo una fuerte influencia de Cobián.

En la última frase de esta sección, el ritmo armónico se acelera a razón de dos acordes distintos por compás. La base I - II - V - I es coloreada por la introducción de un acorde disminuido por ascenso cromático del bajo en el primer compás y dos dominantes secundarias en relación de quintas antes de la dominante. También es de hacer notar el adorno cromático si bemol, el sexto grado descendido de la escala mayor artificial, utilizada por Cobián como recurso cadencial en la frase final de todas las secciones en modo mayor, antecediendo a la segunda inversión del acorde de tónica (ejemplo 2, comp. 21; ejemplo 3, comp. 14, etc.).

El efecto analizado del aumento de tensión ocasionado por un acorde extraño a la tonalidad sobre el segundo tiempo fuerte de la frase de apertura—en el caso visto, un

³ La afirmación “dos tiempos fuertes por compás”, un perogrullo en 2/4, responde a la realidad establecida cada vez mayor firmeza luego de c.1915, en la cual el pie , propio del tango de la primera época de la Guardia Vieja, fue reemplazado progresivamente por , tal como puede observarse, por ejemplo, en *La cumparsita* (Matos Rodríguez, 1916). Si bien en las partituras los tangos siguieron siendo escritos en 2/4, la métrica es claramente de 4/8.

acorde disminuido sobre el tercer grado menor—se repite en casi todos los tangos con la introducción de una dominante secundaria sobre el II grado (*Piropos*, II; *Los dopados*, II; *Almita herida*, I; *Mano a mano*, II) o sobre el IV grado (*Piropos*, III). Otros recursos armónicos en la generación de la tensión sobre el segundo tiempo fuerte del primer compás son la creación de disonancias por la introducción de notas de paso cromáticas en el bajo (*Mosca muerta*; *Snobismo*, I, III; *Pico de oro*, II; *Shusheta*, III), o diatónicas (*A pan y agua*, III; *Mujer*, II), o por cromatismos en la melodía (*A pan y agua*, III). Sólo en seis secciones no se presenta esta acumulación de tensión sobre el tercer tiempo del compás inicial, (dos de ellas corresponden al tango *Mano a mano*), lo que reforzaría la hipótesis de una fecha de composición previa a 1920. Por supuesto que este recurso dramático está ausente en las tres secciones que comienzan con el motivo breve y abierto que mencionamos anteriormente, ya que el compás donde este proceso sucede es el que está ausente.

Otro proceso armónico para destacar es el de la primera sección de *Snobismo*, ya que partiendo de Mi mayor, pasa en el segundo compás de la segunda frase (comp. 6) a La bemol mayor, tonalidad en la que resuelve esta frase.⁴ A través de un puente cromático vuelve a la tonalidad original con suma naturalidad. Tal osadía moduladora no se encuentra siquiera en otros tangos de Cobián, aunque es de mencionar el comienzo de la segunda sección de *Shusheta* que parte desde el acorde mayor del sexto grado rebajado y que se elabora con su dominante y su relativo menor, hasta que sólo en la segunda frase se llega a la tonalidad de Mi mayor.

La generación de disonancias por pasos cromáticos del bajo, ya mencionados como recurso dramático en el primer compás de sección, se observa frecuentemente también, en procesos armónicos internos. En la segunda sección de *Los dopados* se da esta situación en el compás 5 y más claramente en el séptimo de la tercer sección, donde el mi bemol y el sol bemol son introducidos como notas de paso entre la dominante del V y la dominante propiamente dicha, en tanto la melodía permanece estática.

Así como la mayoría de los recursos anteriormente citados parecen provenir de métodos compositivos propios de la música académica, Cobián recurre en ocasiones a otro sistema tonal, el del jazz. Aparentemente esta música afro-norteamericana es de donde Cobián toma el acorde disminuido sobre el tercer grado rebajado, una de las *blue notes* que es frecuente escuchar en grabaciones de jazz de esta época dentro de la serie I - III°bemo - II - II₇bemo (en nomenclatura propia del jazz, y en Do mayor, C - E^{b°} - Dm₇ - D^b₇). En *Pico de oro* abundan las apoyaturas acórdicas cromáticas, los acordes con quintas disminuidas, o incluso el remate característico final del tango V - I que incluye la quinta aumentada sobre la dominante, osadía que Canaro, en su grabación de 1920, no respeta.

También parecen provenir del jazz las progresiones cadenciales con acordes disminuidos y ciclos de dominantes que eran muy frecuentes en las frases finales de sección en el *ragtime*. Bastaría transformar el estilo de acompañamiento y conservar la melodía sincopada sobre las armonías de la última frase de la primera sección de *Pico de*

⁴ En el manuscrito, Cobián escribe esta frase en Sol sostenido mayor, con profusión de sostenidos (aunque con el sol becuadro en vez del fa doble sostenido). De algún modo, su formación musical del Conservatorio Williams lo mueve a guardar cierta tradición. Sin embargo, en la partitura impresa de Gaudiosi la frase aparece en La bemol mayor, evitando tantas alteraciones accidentales.

oro para obtener un verdadero ragtime y no un tango (ver ejemplo 5). Recordemos que muchos músicos, entre ellos pianistas como Delfino, Cobián o D'Agostino, eran eximios ejecutantes de jazz, y que entre el repertorio que manejaban en sus presentaciones se incluían shimmies, fox-trots e incluso maxixes y otros géneros danzables.

Ejemplo 5: Cobián, *Pico de oro*, comp. 13-16.



En relación a sus contemporáneos, el aspecto armónico de los tangos de Cobián es el más sorprendente. Si bien puede nombrarse a otros músicos como Arolas o Bardi que lo precedieron en la búsqueda de nuevas armonías, es a partir de los tangos de Cobián, de los años 1920-1923 que se genera una corriente renovadora del género y que incluirá a músicos como Enrique Delfino, José María Rizzutti, Osvaldo Fresedo, Pedro Maffia y que tendrá su correlato interpretativo, sobre todo, en las figuras de Julio de Caro y Carlos Gardel.

En este trabajo hemos abordado el análisis del lenguaje musical de Cobián sobre el trasfondo musical del género hacia los años '20. Volvemos a insistir en la necesidad de entender el análisis musical de los aspectos compositivos de los tangos de Cobián como un aspecto parcial dentro del enfoque global, que el estudio no se agota en él y que debe contemplarse ineludiblemente el contexto general. Los aspectos formales, armónicos y melódicos han sido tratados separadamente sólo a los efectos de un mejor estudio, pero volvemos a recordar que es la conjunción de todos ellos dentro de una forma cerrada de 16 compases, más su particular interpretación, lo que permite generar recursos dramáticos, tensiones y distensiones y, en definitiva, el desarrollo de una retórica que, tanto en el lenguaje como en la música, busca persuadir al oyente. Siendo éste el caso de un género popular, es de hacer notar que la retórica de Cobián, que incluye novedades de insospechada temeridad, es sumamente efectiva. Quizás el secreto de este logro de Cobián radica en que supo enriquecer musicalmente al tango sin dislocar sus moldes, manejando elementos nuevos, pero dentro de un sistema comprensible.

Dentro del sistema comunicacional mínimo habitual (emisor, mensaje, código, canal, receptor), en la propuesta musical de Cobián el único parámetro que se ve modificado es el código, aunque no en todos sus componentes, ya que en lo macroformal y en los conceptos tonales básicos que rigen la armonía y la melodía no hay alteraciones. Dentro de la cultura popular, el consenso que otorga el receptor es fundamental para que la experimentación tenga fundamento. De nada sirve incorporar elementos que tornen al mensaje en indescifrable, porque el producto deja de ser popular. Las innovaciones de Cobián, con todo el avance que significaron, obtuvieron una aquiescencia validante y permitieron una evolución del género a partir de la composición, impidiendo su estagnación. La justa

apreciación y el reconocimiento hacia quienes produjeron avances culturales colectivos a partir de experiencias individuales es el objetivo y razón de este trabajo y así esperamos que éste sea tomado: como una contribución al conocimiento de aquellos músicos que han brindado su aporte al desarrollo de la cultura popular.

Presentado en la Tercera Conferencia Anual de la AAM, setiembre 1989;
revisado 1997

Bibliografía

Kohan, Pablo

- 1991 Variantes del tango y estilos compositivos en el tango de los años '20. Presentado en las VI Jornadas Argentinas de Musicología - V Conferencia anual de la AAM, Buenos Aires.

Cadícamo, Enrique

- 1972 *El desconocido Juan Carlos Cobián*. Buenos Aires: SADAIC.

Ruiz, Irma y Néstor Ceñal

- 1980 *Antología del Tango Rioplatense*. Vol. 1. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Ferrer, Horacio

- 1960 *El tango. Su historia y evolución*, Buenos Aires: Peña Lillo.