

con Cage o Feldman, Gianera elucida la postura de Stockhausen respecto de la composición, de la partitura y del registro discográfico a partir de su acercamiento a un “determinismo intuitivo” (p. 102). Se describe luego la trayectoria estética de Cardew (quien fuera discípulo de Stockhausen) con especial atención a la eclosión de su poética en la obra *Treatise*, inspirada en el *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein. Ejemplo de la *picturalización* de las partituras, el caso de *Treatise* permite reflexionar acerca del problema de la partitura como intersección de lo visual y lo sonoro.

Anthony Braxton completa la constelación de músicos convocados, recapitulando en cierto modo distintos aspectos del problema. Improvisación, notación, indeterminismo e intuición son reevaluados a la luz de la obra del compositor y saxofonista, cuyo caso “señala la voluntad de la vanguardia del jazz en Estados Unidos de alinearse con las vanguardias europeas de posguerra” (p. 134).

Si bien no se trata de un libro estrictamente musicológico, consideramos que el rigor con el que se conduce la reflexión y la bibliografía en la que se apoya lo señalan como una crítica musical (enriquecida por menciones a la literatura y a las artes visuales) que podría ser un ejemplo de la musicología con orientación crítica que auspiciaba Joseph Kerman en *Contemplating Music*, hace ya casi treinta años¹. Muy bien escrito, tanto por su claridad como por la belleza del discurso, este volumen también realiza un aporte tangencial a los *performance studies*, un campo de estudio en expansión dentro de la musicología, al profundizar en los fundamentos históricos, teóricos y cognitivos de la improvisación y del rol del intérprete.

Cintia Cristiá

Esteban Buch (comp.): *Tangos Cultos*. Kagel, J. J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012, 224 p.). ISBN 978-987-25614-7-5

A partir de un juego irónico de palabras, Esteban Buch construyó la categoría “tango culto” que le permitió producir interesantes reflexiones y disparar una serie de relaciones entre un conjunto de obras. El contrasentido implícito en la calificación de un tango como algo culto es comprensible en el contexto histórico del tango porteño o, en sentido más amplio, rioplatense. Pues dicha categoría implica la tensión entre las primeras manifestaciones del tango (prácticas sociales cuestionadas, personajes generalmente poco instruidos y rechazados por la élite porteña) y aquella práctica musical que, en un contexto rioplatense, suele denominarse “música culta”. Así, el conflicto que encierra la

1 Joseph Kerman: *Contemplating Music. Challenges to Musicology* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985).

categoría “tango culto” genera un heterogéneo colectivo de obras. La relación de oposición entre música surgida en el ámbito popular rioplatense y música creada bajo el signo del arte centroeuropeo atraviesa el discurso de los autores en este libro. Mediante el estudio de producciones seleccionadas, donde en su mayoría el piano predomina, cada autor ofrece alternativas de solución al binarismo que la categoría implica.

Este volumen reúne trabajos de nueve autores, en su mayoría frutos de un seminario de posgrado dictado en 2007 por Buch, más una entrevista a Mauricio Kagel. La distancia temporal entre el seminario y la publicación definitiva permitió la presentación más o menos parcial de los textos en congresos, revistas especializadas y su ulterior revisión para este ejemplar editado por Gourmet Musical Ediciones. Según indica el propio Buch en el artículo introductorio, las obras estudiadas se relacionan por tres características: sus autores son argentinos, fueron originadas en el ámbito de la “música culta” y cuentan con la presencia del tango entre sus elementos. Buch realizó un rastreo de las distintas intervenciones en el género tango, o la creación explícita de tangos, por parte de compositores con formación y actividad en el ámbito de la música culta. Más allá de las posibles y comprobadas experiencias con el género popular de algunos de los compositores mencionados, Buch indicó la creación de “tangos cultos” por parte de compositores europeos como posible influencia sobre los creadores argentinos. De esta forma, el acercamiento al tango durante las dos primeras décadas del siglo XX en Europa podría haber funcionado como disparador para los compositores “cultos” en Argentina.

En “Juan José Castro: entre tanguitos y tangos cultos”, Omar García Brunelli presenta la actividad como violinista y compositor de Castro que se relacionó –práctica y creativamente– con el tango. Luego aborda un intenso análisis de los Tangos para piano de Juan José Castro. El trabajo parte de la hipótesis que, además del primer número, los cuatro restantes se basan en material tomado o derivado de *La Cumparsita*. En su texto, García Brunelli indica el referente tanguero de los cinco títulos que componen la obra y define la organización formal y los materiales que caracterizan cada uno de los números. Particularmente, hubiera sido deseable explicitar en forma más clara algunas relaciones entre el material musical utilizado por Castro y los elementos característicos del tango de Gerardo Matos Rodríguez. Si bien algunos ritmos o conformaciones texturales pueden ser fácilmente reconocibles, otros quedan un tanto desdibujados por acción de los procedimientos compositivos.

El siguiente estudio aborda la relación entre Alberto Ginastera, Juan José Castro y el tango. Luego de establecer algunos vínculos profesionales y personales entre los compositores, Lisa Di Cione se centró en las creaciones de Ginastera vinculadas al tango. En primer lugar, el texto presenta referencias tangenciales y de fuentes secundarias referentes al uso de material relacionado con el tango en la *Sinfonía 1 “porteña”* de Ginastera. Luego, se exponen las características de los Doce preludios americanos, para piano, y los elementos

tangueros que se encuentran en el Nro. 8 “Homenaje a Juan José Castro”. Mediante una pormenorizada descripción del preludio, Di Cione trazó posibles relaciones entre la obra de Ginastera, las tendencias de composición y ejecución del tango hacia inicios de la década del cuarenta y los Tangos del propio Castro.

El trabajo de Silvia Glocer, sobre las Cinco piezas para guitarra de Astor Piazzolla, está muy bien redactado, organizado y documentado. Sin embargo, resulta poco claro cuál es el objetivo del capítulo: tratar el uso de la guitarra en la obra de Piazzolla, qué hay de tango en las Cinco piezas..., la guitarra como instrumento compartido por el ambiente musical rural y urbano o los problemas de edición e interpretación de las Cinco piezas. El aporte más importante es este último, que arroja luz sobre un tema ligado a la puesta en acto de las Cinco piezas y a los orígenes tanto de la obra como de su edición. Este mismo tema, tal vez más claramente formulado o centralizado, es el que la autora presentó en la Universidad Católica Argentina en junio de 2008 y cuyo texto se publicó en las Actas correspondientes. En la versión de 2012, salvo el agregado de referencias bibliográficas actualizadas, la autora no incorpora información que supere su ponencia anterior. Sí, se evidencia una profunda labor editorial que permitió reorganizar el texto ya publicado con el agregado de conectores pertinentes y párrafos que aclaran o crean incógnitas sobre algún tema (que luego no se desarrollan).

“Diálogos imaginarios al ritmo del tango: Satie, Cage y el grupo Línea Adicional” de Marina Cañardo es un trabajo interesante donde la autora despliega un buen manejo de la escritura a la hora de relacionar una importante colección de fuentes. El texto presenta tanto un enfoque histórico-social como un acercamiento analítico a los elementos inmanentes de las obras trabajadas, pertenecientes a Satie, Cage, y el colectivo Línea Adicional. Cañardo indagó la función del tango en los diálogos imaginarios -verbales y musicales- entre Erik Satie y John Cage, y entre Cage y un grupo de compositores argentinos. El texto abarca el conjunto de obras para piano “Le Tango (perpetuel)”, de Sports and divertisement (1914) de Satie, el Perpetual Tango (1984) de Cage y las cinco versiones de la obra de Cage que el grupo Línea Adicional concretó en 1989. Los vínculos con el contexto social y la actividad de algunos intérpretes enriquecen y dan sentido a los datos históricos y los documentos que Cañardo presenta a lo largo del texto. Si bien el trabajo aborda principalmente la tarea de los compositores y el objeto estético creado, la autora supo mostrar cómo ciertos acontecimientos sociales o el interés de algunos pianistas funcionaron como detonadores de esos diálogos musicales. En estos, el tango fue prácticamente un medio, un marco contenedor que permitió a los compositores ofrecer su posicionamiento estético gracias a la re-lectura de obras pretéritas. A pesar de la presentación sumamente ordenada y cuasi didáctica de Cañardo, el texto presenta algunos errores cronológicos en las primeras páginas.

El estudio de Camila Juárez, dedicado al Tango alemán de Mauricio Kagel, presenta a modo de introducción una extensa reseña biográfica del

compositor basada en una profusa bibliografía y con un enfoque del tipo “vida y obra”. Trabajosamente, el texto se centra poco a poco en las características por las cuales la obra de Kagel es un tango y, a su vez, alemán. La descripción de la obra es realizada mediante una narración de eventos musicales presentados casi en tiempo real. Si bien la selección bibliográfica ha sido de utilidad para confeccionar el discurso, la autora no hizo hincapié en un hecho relevante a la hora de hablar de “tangos cultos”: el Tango alemán fue presentado, junto a obras de otros autores, por pedido de un festival que propuso a los compositores vincular sus obras con algún tipo de música popular. Tal vez, debido a que la autora recurrió a una amplia serie de relaciones, el resultado terminó desdibujando el objetivo y la relación del texto con la propuesta del libro en su conjunto.

El trabajo de Laura Novoa explica –mediante un planteo de oposición binaria– cómo Francisco Kröpfl trabajó en sus obras elementos que provienen del mundo de la música culta y de la música popular. El texto parte de una aproximación a dos obras electroacústicas que utilizan material derivado o tomado del tango (*Metrópolis Buenos Aires* y *El espejo distorsionante*). Luego, continúa con una presentación del modo en que Kröpfl manipula los materiales en la elaboración de *Hybrid*, para piano solo. El enfoque y narración de las características de las obras está reglado por la concepción compositiva y analítica del propio Kröpfl. En líneas generales, el discurso de Novoa ronda la idea de desligar la filiación entre el tango y la producción de Kröpfl. Mientras que la autora rescata el interés del compositor por las creaciones de Horacio Salgán, rechaza toda posible vinculación entre la obra de Astor Piazzolla y la de Kröpfl. Aparentemente, la intención del texto es plantear que las tres obras estudiadas de Kröpfl, aunque hayan sido construidas en base a elementos característicos o citas textuales de tangos, son obras musicales. Es decir, música absoluta. Esto resulta sintomático en *Metrópolis Buenos Aires*, donde hasta el mismo compositor se resiste a la idea de considerarla una obra musical.

En la introducción de “*Trayectorias de Gustavo Beytelmann: Lo cercano se aleja*”, Buch realiza una presentación política de Beytelmann: un exiliado que arribó a París en octubre de 1976. Esta marca inicial en el texto atraviesa gran parte del relato. En la sección central, Buch construye a un Beytelmann músico por medio de una narración biográfica: una experiencia musical variada en Venado Tuerto, la formación musical e intelectual en Rosario y el posterior contacto con Francisco Kröpfl y la vanguardia musical en Buenos Aires. Esta actividad musical profesional “en el seno de la vanguardia” es matizada (o contrapuesta) con las experiencias laborales de Beytelmann como intérprete y compositor en diversos ambientes sociales. Además, se presenta la militancia política de Beytelmann a través de su actividad gremial. Luego, a partir de su exilio en París, el texto se vuelca hacia la relación de Beytelmann con el tango y su redefinición como compositor. Por este medio, Buch produjo un relato que da cuenta de la introducción de Beytelmann en el “nuevo tango” como pianista de Piazzolla, luego, como miembro fundador del grupo *Tiempo Argentino*

y, posteriormente, como compositor de los llamados “tangos imaginarios”. La sección final se centra en los elementos de tango que hay en la música de Beytelmann, sobre la base del análisis de una obra temprana y la revisión posterior. De este modo, el texto discurre en una narración detallada sobre cómo suena cada obra o el modo en que fueron preparadas para su grabación y, una vez más, qué diferencia a estas obras de las de Piazzolla. Queda claro, sí, la presencia en las obras de procesos de variación constante y el uso de elemento idiomáticos del tango que son colocados sobre una organización formal severa. Además de las alusiones al compromiso político del compositor indicadas en todo el texto, Buch entretejió referencias musicales que acercan positivamente la producción de Beytelmann a las enseñanzas de Kröpfl y, a la vez, cómo estas lo distancian de Piazzolla.

Federico Monjeau abordó la relación entre el tango y la música contemporánea mediante el uso de la categoría residual como clave de lectura para los Postangos de Gerardo Gandini. Asimismo, y como una continuidad, planteó la reutilización del concepto para explicar las obras de Pablo Ortiz. A partir de la exposición de características de tres obras, Manzi, Berón y Piglia, Monjeau pudo definir claramente el modo de trabajo de Ortiz. Según el autor, Ortiz reelaboró tangos preexistentes del 40 y 50 mediante la puesta en relieve de características melódico-vocales –como el rubato– en un contrapunto que remite a Guillaume Dufay y a Johann Sebastian Bach. En las conclusiones, antes que pretender hablar de tangos en la obra de Ortiz, Monjeau indicó que el tango fue útil para “revitalizar” su música. Nuevamente, aunque sin valoración negativa, este artículo establece una diferencia entre Ortiz, Piazzolla y otros compositores de tango.

Antes de la entrevista y el índice temático/onomástico con el que concluye el libro, se presenta un estudio de Juliana Guerrero sobre un tango creado por el grupo Les Luthiers. Luego de exponer la problemática y el objetivo, el texto de Guerrero presenta la historia del grupo, el uso de la parodia y la producción del grupo que se relaciona con el tango. Posteriormente, se realiza un acertado análisis musical, literario y performativo de la Pieza en forma de tango de Les Luthiers. En dicho análisis, sobresalen las correctas menciones del desplazamiento entre la organización de la letra, el tema tratado y la performance de la obra y los estereotipos de un tango tradicional. Sin embargo, a pesar del atinado e interesante estudio de los elementos risibles con los que opera el grupo, la autora incurrió en una serie de errores históricos y una interpretación forzada de algunos datos. Por empezar, vincula al grupo I Musicisti (luego Les Luthiers) con el CLAEM del Instituto Torcuato Di Tella cuando sus presentaciones fueron organizadas y presentadas como un espectáculo humorístico musical por el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) de dicho Instituto. Asimismo, la Pieza en forma de tango se estreno en el teatro Ift de Buenos Aires en 1971, no en el CLAEM. La obra estudiada de Les Luthiers, en tanto es un tango, podría ser denominado como tango humorístico (igual que otros del repertorio

tradicional). Además, resulta por lo menos desconcertante la inclusión de este texto en un libro que se presenta como un conjunto de estudios de obras de compositores del ámbito académico que utilizan material derivado del tango. Salvando los problemas fácticos indicados, el trabajo de Guerrero es muy bueno, pero no se ajustaría al estudio de un “tango culto”.

Consideraciones generales

La estrategia para el diseño y confección del libro tomó un eje cronológico y estilístico. Se inició con las obras más antiguas de autores vinculados principalmente con el ámbito musical académico (o culto) para concluir con los autores más noveles o de reciente difusión y más cercanos a circuitos de difusión musical masiva. Si bien el autor es ampliamente citado a lo largo del libro, es necesario indicar la importante herencia que la categoría “tango culto” recibió de Ramón Pelinski y su *Tango nómada* (libros y artículos respectivos). Sin embargo, existen algunas diferencias entre un punto de vista y el otro. El enfoque de Pelinski plantea las circunstancias sociales que originan distintas manifestaciones de un tipo de música. Por su parte, la categoría “tango culto” se utiliza para realizar una clasificación entre esto que es y aquello que no es. El conjunto de artículos –con excepciones– genera un discurso que plantea una separación y apropiación del espacio cultural al marcar las diferencias entre los unos (los “cultos”) y los otros (los “menos cultos”).

Al margen de estas consideraciones, el volumen llama la atención sobre un aspecto que, al menos en Argentina, ha intentado permanecer en compartimentos estancos: la creación y práctica musical que pretende ser culta, académica o “artística”, y la creación y práctica musical que intenta crear lazos con un público masivo. Gracias al interés puesto previamente en el tema por algunos musicólogos locales y el auge internacional del tango, supongo que esta publicación podrá satisfacer la necesidad e interés de lectores diversos.

Hernán Gabriel Vázquez

García, María Inés: *Tito Francia y la Música en Mendoza. De la radio al Nuevo Cancionero* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009, 188 pp.). ISBN 978-987-22664-4-8.

Recientemente (la publicación apareció a fines de 2011) se ha conocido una reseña de este volumen escrita por Silvina Argüello¹, que a mi entender resulta completa y precisa acerca del contenido del libro. No hallo ninguna discrepancia entre sus apreciaciones y las impresiones que me ha dejado la lectura del trabajo

1 Silvina Argüello: Reseña de este mismo volumen en *Música e Investigación*, 18 (2010), pp. 201-204.