

Contigo en la distancia. Notas sobre el tango en la música de Julio Viera

Federico Monjeau

Contigo en la distancia. Notas sobre el tango en la música de Julio Viera

Este artículo está centrado en una obra del compositor argentino Julio Viera, *Cuatro serenatas a la luna*, considerada desde la perspectiva de las relaciones entre el tango y la música argentina contemporánea. El artículo postula dos cuestiones básicas: a) que esta composición se encuentra orientada por la idea o la presencia de un tango a la distancia, o un tango como punto de llegada, y b) que el tango es en la música de Julio Viera más un foco o una fuerza a distancia que una realidad efectiva, y que esa distancia es precisamente lo que lo vuelve estéticamente significativo.

Palabras clave: Julio Viera, *Cuatro serenatas a la luna*, tango, distancia, foco.

Notes on tango in the music of Julio Viera

This article deals with a piece by Argentine composer Julio Viera, *Cuatro serenatas a la luna*, considered from the point of view of the relationships between tango and Argentine contemporary music. The article postulates two basic statements: a) that this composition is oriented by the idea of a distant tango, or tango as a sort of point of arrival, and b) that tango is in Viera's music more a focus or a distant force than a "real" presence, and that it is precisely because of that distance that tango becomes aesthetically meaningful.

Keywords: Julio Viera, *Cuatro serenatas a la luna*, tango, distance, focus.

Mis primeras indagaciones sobre la presencia del tango en la música argentina contemporánea –me refiero a la música contemporánea de tradición clásica– estuvieron consagradas a ciertas composiciones de Pablo Ortiz; en esa ocasión utilicé el término “tango residual” para definir la manera en que un género puede sobrevivir en otro; en las obras de Ortiz el tango permanece de modo residual por vía de la intensificación y sistematización de un elemento periférico y sobreentendido en la tradición del género, como es el *rubato*, o por el uso de citas o giros característicos en otro contexto compositivo e instrumental.¹

En esta segunda instancia de mis indagaciones, he intentado ampliar el radio de la relación entre el tango y la música argentina contemporánea, sin abandonar una perspectiva crítica, que por cierto no excluye una valoración estética. No me propongo indagar en el terreno de los tango cultos; lo que sigue guiando mi trabajo es cómo la música contemporánea se relaciona con el tango sin renunciar a una forma original o, por decirlo así, sin dejar de ser ella misma.

Esta segunda etapa está consagrada a la música de Julio Viera. Viera forma parte de una generación mayor que la de Ortiz. Nació en 1943, se graduó en la Universidad Católica Argentina de Buenos Aires y cursó estudios privados de composición con Francisco Kröpfl; podría decirse que se formó en el modernismo más ortodoxo, que tiene su humus en la Segunda Escuela de Viena y su punto culminante en el serialismo generalizado de posguerra y en la música electroacústica, para seguir una vida tal vez más libre bajo el rótulo de pos-serialismo. Viera ha escrito numerosas obras electroacústicas e incluso dirigió el Laboratorio del Centro Recoleta de Buenos Aires, hasta que un buen día –no sabría decir si por el efecto de una desilusión con los aparatos o con el sonido y el género mismo– dejó la composición en el laboratorio y se consagró por completo a la música instrumental. Como músico profesional, Viera ha escrito decenas de arreglos para tango, pero no es esa parte de su oficio lo que me interesa destacar en este artículo, sino el modo en que el tango se revela en su obra más idiosincrásicamente contemporánea.

No me parece que la idea de “tango residual” empleada con relación a la música de Ortiz resulte pertinente para comprender la relación entre música contemporánea y tango en la obra de Viera; más que de residuo –como elemento fragmentario o como elemento periférico–, deberíamos hablar en este caso de un tango “a la distancia”: del tango como un fondo o como un foco.

Me apresuro a señalar otra diferencia entre Ortiz y Viera. Si los tangos “residuales” del primero forman un corpus importante dentro de su creación, los tangos “a la distancia” no constituyen, por ahora, un subgénero dentro de la obra de Viera. Esto no vuelve menos significativo nuestro objeto de estudio, estudio que no está guiado por una perspectiva sociológica o cuantitativa, sino por una perspectiva más puramente musical.

¹ Federico Monjeau: “Perspectivas sobre la relación entre el tango y la música contemporánea. Tango residual en la obra de Pablo Ortiz”, en Esteban Buch (comp.): *Tangos cultos. Kagel, J. J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012), pp. 176-186.

De Viera tomamos una obra en cuatro partes: las *Cuatro serenatas a la luna*. La obra fue escrita en 2005, por encargo del Centro Rojas, el centro cultural de la Universidad de Buenos Aires. El Centro Rojas le propuso al autor escribir en un formato instrumental determinado: un cuarteto típico de violín, bandoneón, piano y contrabajo. Esto define por sí solo una conexión inmediata con el tango: el tango no se oye más por las notas que por los instrumentos, pero además lo que está en juego aquí no es solo la presencia del bandoneón sino también la combinación del bandoneón con el violín, que es tal vez el principio orquestal más característico del tango moderno y en cierta forma también su rasgo más agreste, ya que son dos instrumentos que no terminan de fundirse.²

Pero hay un segundo elemento que define el carácter de esta obra, y que es la reutilización de una pieza compuesta anteriormente por Viera para el saxofonista francés Claude Delange, que es el tango *L'Extravagant*, de 2003, para saxo alto, bandoneón, contrabajo y piano, que Delange grabó en el disco *Tango Futur*, editado en Francia y que incluye otros tangos de compositores argentinos, como Be-ytelmann, Gerardo Gandini, Gabriel Senanes, Luis Naón, Oscar Strasnoy y otros. Inspirado o amparado en la idea de estar escribiendo para un cuarteto típico, Viera decidió reutilizar parcialmente la pieza *L'Extravagant*, que aparece en el último número de las *Cuatro serenatas a la luna*: “Ostinato melancólico y tango”.

Hay entonces dos elementos que condicionan estilísticamente las *Cuatro serenatas a la luna*: uno es inmediato, el instrumental empleado; el segundo es de otro orden, un tango ubicado al final de la composición. Y la ubicación de *L'Extravagant* a modo de cierre le da a la totalidad de las serenatas el sentido de una orientación hacia el género del tango; no solo es una orientación en el sentido de un sentimiento retrospectivo que la presencia de ese tango final puede introducir en el oyente, sino también en el avance de la composición misma. Pienso que efectivamente la composición está orientada hacia el tango. Se compone con un tango de fondo, o con un tango como punto de llegada; se compone con la idea de un tango a distancia, y esto se percibe, más que en el uso de ciertos giros, en una forma motívica y melódica en primer plano y muy pregnante.

A los fines de la ejemplificación resulta especialmente apropiada la tercera pieza de la serie, tanto por la claridad como por su relación de contigüidad con la cuarta serenata, que es cuando el tango como género adquiere más definición, especialmente en el pie rítmico introducido por el piano y el contrabajo. La tercera serenata lleva a modo de título una indicación que corresponde a su división en tres partes: *Moderato, presto y nocturno*. Veamos los primeros once compases, que corresponden al *Moderato*.

² Para una fundamentación acústica de este fenómeno, véase en este mismo *dossier* el artículo de Nicolás Varchausky “El ruido original del tango. Viaje al centro de la orquesta típica”.

Ejemplo 1. Julio Viera: *Cuatro serenatas a la luna*.
Comienzo del tercer número, cc. 1-11

III
Moderato, presto y nocturno

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-6) includes staves for Violin, Bandoneón, Piano, and Contrabajo. The Violin part starts with a *Moderato* tempo of 60, marked *pp* and *Express.*, and transitions to *Più lento* at measure 4. The Bandoneón and Piano parts are marked *p*. The Contrabajo part is marked *pp*. A box with the number '6' is placed above the Violin staff at the end of the first system. The second system (measures 7-11) includes staves for Violin (Vln.), Bandoneón (Bnd.), Piano (Pno.), and Contrabajo (Cb.). The Violin part is marked *più mosso* at 60, with dynamics *p*, *mf*, and *ff*. The Bandoneón part has dynamics *mf*, *f*, and *ff*. The Piano part has dynamics *f*, *ff*, and *fff*. The Contrabajo part has dynamics *p*, *mf*, *f*, and *p*. A box with the number '11' is placed above the Violin staff at the end of the second system.

Hay un color melódico-armónico que proviene del uso de una microestructura de intervalos,³ que consiste en la yuxtaposición de una segunda menor y una tercera menor en el ámbito de una tercera mayor, como vemos en los primeros dos compases: de mi bemol a si, el ámbito de la tercera mayor, que se constituye por la segunda menor descendente mi bemol-re, más la tercera menor descendente re-si. Estas relaciones interválicas de semitono y tercera menor prevalecen en la totalidad de la pieza.

Esos giros melódicos no necesariamente se identifican con el tango, a pesar de que la misma microestructura puede adquirir en el compás cuatro, precisamente en la voz del bandoneón, un aspecto más resolutivo por efecto del semitono ascendente en la figura si bemol-fa sostenido-sol. Lo que me interesa marcar es la forma de una imitación variada a corta distancia, con un tipo de pregnancia motívica y de línea contigua que no es común ni en la música contemporánea de tradición modernista en general, ni en la música de Julio Viera en particular, y que en este caso parece efectivamente orientada por la idea de un tango lejano. Y la misma consideración podríamos hacer frente a la formulación tradicional de la melodía acompañada, como se perfila con mucha claridad en toda la sección de esta introducción-moderato.

La conexión morfológica con el tango tiene que ver con el sentido de ciertas frases, con las melodías contiguas o las formas de acompañamiento, no así con la forma característica del tango como pieza bipartita. La pieza de Viera tiene tres partes, que se autodescriben como “moderato, presto y nocturno”, esquema que no remeda la forma ABA. La serenata sería una forma A,B,C, con tres partes unidas por una misma red micromodal.

En la última serenata hará su aparición el pie rítmico del tango. Primero de manera ligeramente transfigurada, aunque en el quinto compás de esa sección la forma rítmica se estabiliza en la característica marcación regular del contrabajo en cuatro tiempos.

³ Esta microestructura se corresponde con el micromodo que en el sistema ideado por Francisco Kröpfl es llamado “menor 3”.

Ejemplo 2. Julio Viera: *Cuatro serenatas a la luna*. Cuarto número, cc. 24-33

The image displays a musical score for the fourth movement of 'Cuatro serenatas a la luna' by Julio Viera, spanning measures 24 to 33. The score is arranged in two systems, each featuring four staves: Violin (Vln.), Bandoneon (Bnd.), Piano (Pno.), and Contrabass (Cb.).

System 1 (Measures 24-30):

- Vln.:** Starts with a sixteenth-note figure (marked '6') and a sixteenth-note triplet (marked '5'). Dynamics include *sfz* and *pp*. A measure number '26' is boxed above the staff.
- Bnd.:** Features a sixteenth-note triplet (marked '5') and a sixteenth-note figure (marked '6'). Dynamics include *f* and *sfz*. A measure number '26' is boxed above the staff.
- Pno.:** Includes a sixteenth-note triplet (marked '3') and a sixteenth-note figure (marked '3'). Dynamics include *f*. A measure number '26' is boxed above the staff.
- Cb.:** Features a sixteenth-note triplet (marked '3') and a sixteenth-note figure (marked '3'). Dynamics include *f*, *mf*, *f*, and *pp*. A measure number '26' is boxed above the staff.

System 2 (Measures 31-33):

- Vln.:** Includes a sixteenth-note triplet (marked '3') and a sixteenth-note figure (marked '3'). Dynamics include *f* and *sfz*. A measure number '31' is boxed above the staff.
- Bnd.:** Features a sixteenth-note triplet (marked '3') and a sixteenth-note figure (marked '3'). Dynamics include *f* and *sfz*. A measure number '31' is boxed above the staff.
- Pno.:** Includes a sixteenth-note triplet (marked '3') and a sixteenth-note figure (marked '3'). Dynamics include *f* and *sfz*. A measure number '31' is boxed above the staff.
- Cb.:** Features a sixteenth-note triplet (marked '3') and a sixteenth-note figure (marked '3'). Dynamics include *f* and *sfz*. A measure number '31' is boxed above the staff.

Tempo markings include *Mosso* and a metronome marking of $\text{♩} = 100$. Performance instructions such as *Pizz.* (pizzicato) are present in the Cb. part.

The image displays a musical score for four instruments: Violin (Vln.), Band (Bnd.), Piano (Pno.), and Cello (Cb.). The Vln. and Bnd. parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with a fermata over a measure, marked with a dynamic of *f*. The Pno. part consists of complex chords and arpeggios, while the Cb. part provides a steady bass line. The score is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.

Desde la perspectiva del oyente, la aparición de ese pie rítmico tiñe retrospectivamente la totalidad de las serenatas como su preparación del tango, pero mi hipótesis es que eso mismo también ha determinado la forma direccional y el estilo de la obra en el momento de la composición.

Creo que en este juego de espejos el tango conserva potencia como foco, siendo que la idea de *foco* no me parece menos significativa –y, al menos en el plano de las realizaciones artísticas– ni siquiera menos “real” que la de *evidencia*.

El foco puede ser imaginado como una perspectiva o una luz sobre los materiales. Me gustaría concluir estas notas con la evocación de una reflexión crítica realizada por el compositor György Ligeti en 1966, en medio de una conferencia en Darmstadt sobre el tema de “La forma en la nueva música” y sobre la interpretación que los músicos seriales habían realizado sobre la música de Anton Webern; sobre cómo los músicos seriales llevaron a un plano *real* algo que en Webern era *virtual*: la permutabilidad total de los distintos aspectos del sonido, como si el timbre, la duración y la dinámica se desplegasen en la composición regidos por la misma ley de rotación serial que guiaba el desarrollo de las alturas, lo que sin duda era una fuerza latente en Webern. Y es precisamente porque en Webern eso actuaba potencialmente en un plano imaginario que devino en un aspecto significativo de la forma. Los músicos seriales le quitaron potencia a esa fuerza al tornarla “real”.

Me gusta pensar en que el tango, al menos en las tres primeras de las *Cuatro serenatas*, es en la música de Julio Viera más un foco o una fuerza a distancia que una realidad efectiva, y que esa distancia es precisamente lo que lo vuelve estéticamente significativo.