

Omar García Brunelli (Coord.)

Sonata baja. El tango moderno de Eduardo Rovira

Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”,
2025. 237 páginas.

ISBN 978-950-9726-32-1.



INMI INSTITUTO NACIONAL
DE MUSICOLOGÍA
CARLOS VEGA

Recibido: 18 de febrero de 2026

Aceptado: 9 de abril de 2026

El libro nace, según explica su coordinador Omar García Brunelli, de una confluencia feliz: la visita de Ariel Eberstein al Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Aquella visita encendió conversaciones en torno a una figura aun



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

insuficientemente explorada: Eduardo Rovira. Sin embargo, ese impulso inicial no habría encontrado terreno fértil sin el marco de los programas de investigación que el Instituto desarrolla desde hace años para estudiar y profundizar en la música del tango.

Fue en ese cruce, entre el azar de un encuentro y la continuidad de un proyecto institucional, donde comenzaron a gestarse dos simposios que, con el tiempo, reunieron miradas, debates y perspectivas en torno a la figura del bandoneonista y compositor. De ellos surgieron los trabajos seleccionados de Guido Ferrante, Julián Graciano, Leandro A. Martín, Paula Mesa, Edgardo Rodríguez, Andrés Serafini y Pablo Wallinger, que hoy dan cuerpo y espíritu a este volumen. El resultado es un libro podríamos decir coral, publicado en el centenario del nacimiento de Rovira, que no solo revisita al compositor, sino que invita a pensar, desde nuevas perspectivas, su lugar en la trama mayor del género.

El recorrido que propone el libro, a través de la figura de Rovira, por los mundos del tango durante la década del sesenta, ya resulta en sí mismo innovador y viene a llenar un espacio de vacancia. La introducción y el primer capítulo están a cargo del musicólogo Omar García Brunelli, quien no solo coordina el proyecto, sino que además redacta esos apartados iniciales. Su participación es fundamental porque, como especialista en la vida y la obra de Astor Piazzolla ofrece un panorama preciso de las tensiones y distensiones del contrapunto roviriano en plena era del “reinado piazzolleano”, lo cual, como él mismo señala, “visto en perspectiva ya es de por sí una hazaña”.¹

Nueva sonata

García Brunelli muestra cómo Piazzolla y Rovira coincidieron en el mismo lugar y en la misma época, aun cuando el horizonte del universo tanguero parecía desmoronarse, empeñados en crear un tango que todavía no existía. Ambos emprendieron esa travesía de renovación, señala el autor, casi en soledad, como dos intelectuales capaces de iluminar territorios aún sin cartografiar: a pura obstinación, a pura música, a pura creación y reelaboración que desafiaba el presente para proyectar un futuro posible del género.

Si bien Piazzolla y Rovira se autodenominaron vanguardistas (quizás, observa el autor, también por una estrategia discursiva o de *marketing*), la noción misma de vanguardia implica enfrentarse al sistema, desafiar a las instituciones e incluso

1 Omar García Brunelli, coord. *Sonata baja: El tango moderno de Eduardo Rovira* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Secretaría de Cultura de la Nación, 2025), 23.

tensionar los cimientos de la propia institución tango. Ninguno de los dos, subraya García Brunelli, buscó realmente dinamitar ese núcleo; por el contrario, ambos se formaron en el apogeo del género y se nutrieron de sus tradiciones más profundas.

Por esta razón, el musicólogo recupera el concepto acuñado por Alfredo Bosi de “vanguardia enraizada”: una tendencia que se proyecta hacia lo nuevo sin quebrar del todo con su pasado, sino metabolizándolo. Desde esta categoría, propone comprender el fenómeno Piazzolla-Rovira: una renovación que no surge del rechazo frontal, sino de una transformación creativa de sus matrices históricas.

Tanto Rovira como Piazzolla utilizan elementos, conductas y recursos del tango tradicional, modelos de marcación, giros melódicos, *yeites*, poniéndolos en diálogo con procedimientos provenientes de otras músicas. Existe, además, una intersección central entre ambos. Mientras Piazzolla “tanguifica” procedimientos y elementos tomados del campo académico, Rovira genera una suerte de “academización” del tango. Ese movimiento pendular, tanguificación de lo académico y academización del tango, los coloca cara a cara como músicos de tango que, desde lenguajes complementarios, expanden las fronteras del género.

Para indagar en las influencias mutuas, el especialista en el lenguaje piazzolleano analiza tres tangos que Rovira registró y que pertenecen al repertorio de Piazzolla: “Nonino”, “Tango del ángel” y “Melancólico Buenos Aires”. Ese corpus le permite contraponer los estilos de ambos músicos y observar, bajo la lupa, ciertos recursos específicos. Allí adquiere relevancia el análisis de lo que denomina la “contracción rítmica del nuevo tango”: un gesto de tres notas, con dos valores breves y uno largo final que se expande generando síncope. A partir de dilucidar este motivo y mediante un minucioso análisis musicológico, rescata la figura de un tercer hombre del tango contemporáneo, junto a Rovira y Piazzolla: Horacio Salgán. Ese motivo deriva, sostiene, de la escucha creativa de Piazzolla hacia la obra salganeana.

En cuanto a la estilística de Rovira, García Brunelli muestra que el músico evita incluso las referencias más explícitas a lo tanguero “popular”, desplazándose hacia un territorio sonoro más experimental. En su producción conviven citas que van desde el cancionero pentatónico del folklore hasta Bach y su impronta más contemporánea se distingue por una marcada irregularidad formal, superposiciones rítmicas, ritmos aditivos, un contrapunto cuidadosamente elaborado, el uso del bajo alternando primera y quinta, y frecuentes cambios de *tempo*, compás y carácter.

Finalmente, y en alusión al título del libro, García Brunelli se detiene en el nombre de uno de los ballets de Rovira, compuesto en 1954: *Sonata baja*. La forma sonata, heredada de la tradición clásica, busca el equilibrio a través de la exposición, la

reelaboración y la reexposición; es un modelo casi paradigmático de perfección constructiva. Sin embargo, en manos de Rovira, ese molde aparece tensionado por un lenguaje que desborda sus límites. Quizás en esa clave se comprende la denominación de “baja”, motivo por el cual el musicólogo se interroga acerca del sentido de ese adjetivo.

En su respuesta, García Brunelli esboza una síntesis posible de la estilística roviereana: una “preciosa forma sonata, de material temático muy rico, con un juego alternado de tango/no tango”.² Ese binomio es el que define buena parte de su escritura y producción musical.

Nuevo tango canción

Durante la década de 1960, el tango atraviesa un momento de transición entre su consumo masivo como música para la danza y una escucha cada vez más íntima, atenta y reflexiva, vinculada a la sala, al disco y al concierto. En ese contexto, Eduardo Rovira y Astor Piazzolla, señala Paula Mesa, frecuentan un circuito reducido de espacios interesados en esta música nueva, en este tango nuevo que comenzaba a disputar sentidos estéticos y modos de escucha.

El recorrido de Susana Rinaldi resulta, en este marco, especialmente significativo. A comienzos de la década, la artista recién empezaba a perfilarse como intérprete de tango y el repertorio que elige da cuenta, además, del particular cruce entre tradición y modernidad. El disco, que analiza Mesa en el artículo, titulado “Rinaldi canta al estilo de Eduardo Rovira”, es un disco conceptual en donde el análisis va a demostrar que los tres tangos (“Madame Ivonne”, “De mi barrio” y “Martirio”), arreglados por Rovira e interpretados por la cantante, conforman una unidad desde lo compositivo y lo interpretativo.

La propuesta tímbrica del conjunto instrumental (contrabajo, bandoneón, guitarra eléctrica, oboe y voz), configuración poco habitual en el tango de la época, es elegida por Rovira para generar una sonoridad de carácter marcadamente camarístico, en el que cada instrumento asume un rol solista y dialogante. La experimentación tímbrica, el diálogo constante entre voz e instrumentos, el juego entre voz hablada y cantada, el manejo de densidades y texturas —y, de manera particular, la inclusión del oboe— remiten a procesos que pueden leerse en relación con lo que García Brunelli ha definido como la “academización” del tango en la producción roviereana.

2 García Brunelli, *Sonata baja*, 34.

La inclusión de fragmentos de entrevistas realizadas por la propia autora a Rinaldi aporta al artículo un valor testimonial particular, enriqueciendo el análisis musicológico con la voz directa de la intérprete y permitiendo reconstruir decisiones estéticas y búsquedas del período.

Para Rinaldi, este proyecto representó una experiencia artística excepcional, que ella misma reconoce como una de las más valiosas de su trayectoria. En esa conjunción irreplicable de compositor, arreglador, intérprete y contexto histórico, el tango canción se vuelve espacio de experimentación y de redefinición.

Nueva modalidad

En ese horizonte trazado por Rovira, desde su modo de componer y arreglar, en el que las fronteras entre lo popular y lo académico se desdibujan, aparece el recurso de la modalidad, tal como lo explica Leandro A. Martín. La modalidad se presenta entonces, como una técnica más de expansión del lenguaje musical. El autor desarrolla el análisis de una serie de ejemplos particularmente claros en relación con el uso de modos, los cuales no solo permiten comprender el procedimiento compositivo de Rovira, sino que además aportan, desde una perspectiva pedagógica, una paleta de recursos que podría ser puesta en práctica por futuros compositores/as y arregladores/as. Martín destaca, asimismo, el hecho de considerar a Rovira como el compositor de tango más relevante de la segunda mitad del siglo XX, debido a que no se conformó con hallar un estilo personal, sino que sostuvo una actitud de investigación constante en toda su obra.

Nueva impronta jazzera

Guido Ferrante se ocupa del análisis de los elementos provenientes del jazz que aparecen en el disco *Tango en la universidad*, atendiendo particularmente a la formación de trío que lo interpreta. Ferrante señala que Rovira ya había experimentado previamente con otras formaciones reducidas antes de consolidar el trío de contrabajo, guitarra eléctrica y bandoneón con el que se graba el disco objeto de estudio, reforzando así la idea de una búsqueda constante en torno a las posibilidades tímbricas y formales del tango moderno. El autor trabaja dilucidando qué sucede con las líneas de bajo caminante —entendidas como un bajo melodizado en negras, con uso de *ostinati* y con una particularidad de evitar el movimiento por grados conjuntos—, los intercambios melódicos entre grupos instrumentales,

organizados bajo una lógica de pregunta-respuesta de tipo responsorial, y la construcción de *riffs*, generalmente basados en agrupaciones de tres notas dentro de un compás binario.

Nuevo pecado

En el marco de las prácticas profesionales del tango de la década de 1950, la figura del arreglador ocupó un lugar central, y a la vez, escasamente visibilizada. Tal como señala Andrés Serafini, los nombres de los arregladores rara vez aparecían consignados en las ediciones discográficas; muchos arreglos no eran firmados y, en no pocos casos, los compositores recurrían a copistas para la puesta en limpio del material. Estas condiciones de producción, marcadas por la circulación anónima del trabajo creativo, dificultan hoy la atribución precisa de autorías y obligan a recurrir al análisis estilístico y documental como herramientas críticas fundamentales para reconstruir la historia material del tango.

Desde esta perspectiva, Serafini, investigador dedicado desde hace más de una década al estudio del archivo de manuscritos de la orquesta típica de Aníbal Troilo, aborda el análisis del arreglo del tango “Yo tengo un pecado nuevo”, atribuido a Eduardo Rovira y concebido para la orquesta del propio Troilo. El estudio permite ampliar sustancialmente la comprensión de Rovira no solo como compositor sino también como arreglador, y más aún en el marco de su colaboración con una de las formaciones centrales del tango de mediados del siglo XX.

A través de un detallista análisis musicológico (que abarca la textura, la armonía, el contrapunto, los modelos de acompañamiento, las formas de ejecución, el fraseo y los procedimientos armónicos) Serafini confirma la autoría de Rovira en el arreglo. Este aporte resulta especialmente significativo para futuras investigaciones y para quienes se aventuren en la tarea de atribución y análisis de arreglos dentro del repertorio del tango. El examen detallado de los materiales manuscritos y de las operaciones compositivas pone en evidencia una escritura singular, reconocible en sus huellas técnicas y en su lógica interna, que permite atribuir con fundamento la composición del arreglo al propio Rovira.

Tal como sugiere el título de la obra, “Yo tengo un pecado nuevo” se constituye efectivamente en un “pecado” dentro del universo estético de Troilo: un gesto de ruptura que se manifiesta en la yuxtaposición de modelos rítmicos de marcación, en la ampliación de la textura mediante un contrapunto instrumental más activo y en procesos de variar la armonización que, en varios pasajes, revelan la influencia del

lenguaje jazzístico. Estas operaciones introducen una zona de mixtura entre tradición y modernidad, expandiendo el horizonte expresivo de la orquesta típica y resignificando sus márgenes estilísticos.

Nueva dimensión sonora

Paula Mesa y Leandro Martín proponen una caracterización precisa de los procedimientos compositivos que permiten comprender tanto las rupturas como los cruces de lenguajes que atraviesan la obra de Eduardo Rovira. Dichos procedimientos se manifiestan no solo en la configuración de su estilo personal, sino también en procesos compositivos particulares. En primer lugar, reconocen operaciones intertextuales explícitas, como la cita de obras tal como lo demuestran a través del análisis musical. Este recurso es conceptualizado por los autores como “yuxtaposición formal intertextual”. El análisis avanza luego en la identificación de otros procesos compositivos característicos: el eclecticismo en la elaboración de materiales temáticos heterogéneos; el apartamiento de la estructura formal por secciones; los cambios abruptos de *tempo*; el uso del silencio como elemento estructurante; y un contrapunto denso, en el que se superponen planos sonoros contrastantes.

Sin embargo, uno de los gestos más llamativos de esta poética renovadora reside en el tratamiento del bandoneón, cuyo sonido aparece deliberadamente distorsionado. Como señalan los autores, “en los años sesenta, modificar el sonido del bandoneón era modificar parte de los cimientos del género”.³ En ese gesto se condensa, quizá con mayor fuerza que en ningún otro, la radicalidad de la propuesta roviereana y la nueva dimensión sonora: intervenir el timbre emblemático del tango para abrirlo a nuevas posibilidades expresivas y simbólicas. No resulta casual que en 1961 el propio Eduardo Rovira definió su producción como *Tangos en una nueva dimensión*, denominación que da cuenta de un proyecto estético orientado a la búsqueda de nuevos horizontes conceptuales y sonoros.

Nuevo dodecafonismo

El uso del dodecafonismo por parte de Eduardo Rovira en uno de sus tangos constituye una de las primeras acciones sistemáticas de cruce entre técnicas de la música académica de vanguardia y la música popular latinoamericana. Este procedimiento no solo materializa su afirmación acerca de la disolución de los límites

3 García Brunelli, *Sonata baja*, 116.

entre lo popular y lo académico, sino que también da cuenta del alcance estético y conceptual de su proyecto compositivo.

En este marco, la adopción de un sistema como el dodecafónico en el que se eliminan las jerarquías sonoras propias de la tonalidad, implica una reorganización de las tensiones y distensiones del discurso musical a partir de parámetros distintos de los tradicionales. No obstante, lejos de producir una disolución de la identidad genérica, este desplazamiento pone de relieve que el tango, al igual que otros géneros de la música popular, se define en gran medida por sus formas de acompañamiento, sus modelos de marcación y sus fórmulas rítmicas. Así, la zamba analizada conserva su carácter genérico precisamente por el uso de las fórmulas rítmicas propias del género, aun cuando el material melódico-armónico se organiza según principios seriales.

A partir de este análisis, Edgardo Rodríguez señala que se trata de la primera utilización documentada de la técnica dodecafónica en el tango y examina detalladamente su empleo por parte de Rovira en tres de las cuatro piezas que integran *Cuatro danzas argentinas seriales dodecafónicas*. Al mismo tiempo, propone una contextualización del dodecafonismo y de su recepción en la Argentina, formulando hipótesis en torno a la bibliografía y a los marcos teóricos a los que el compositor pudo haber accedido, lo que permite situar históricamente este fenómeno con precisión y evitar lecturas aisladas o anacrónicas.

El impacto de esta experiencia en la historia del tango resulta significativo, en tanto inaugura un antecedente clave para la ampliación del lenguaje del género y para la legitimación de procedimientos compositivos provenientes de la música académica contemporánea dentro de un campo tradicionalmente asociado a la tonalidad y a la funcionalidad armónica. En este sentido, el gesto de Rovira no solo expande el horizonte técnico del tango, sino que consolida una concepción del género como espacio de experimentación, investigación y redefinición permanente de sus propios límites estéticos.

Discografía completa y catálogo

Para finalizar el libro, uno de los últimos capítulos se aboca a presentar la discografía de Eduardo Rovira en orden cronológico. Allí se sistematiza la totalidad de las grabaciones editadas en las que participó, ya sea como director o como intérprete. A este corpus se suman ocho temas inéditos y un disco en el que Rovira intervino exclusivamente como arreglador, correspondiente al cuarteto Nichele, ampliando así

el panorama de su actividad musical más allá de sus proyectos autorales.

En este contexto, Pablo Wallinger señala un dato de especial relevancia histórica: la coincidencia entre la primera grabación de la Agrupación Tango Moderno y el pasaje del disco de pasta al vinilo como soporte dominante. Este cambio tecnológico resulta central, ya que la posibilidad de extender la duración de los tangos habilita nuevos tratamientos formales y un desarrollo temático más amplio, impensable en el formato anterior.

Asimismo, Wallinger subraya el cambio de paradigma que implicó la edición de conjuntos de obras reunidas en un mismo disco. Esta modalidad excede la mera acumulación de piezas sueltas para adquirir, en sus palabras, un “carácter de manifiesto o declaración”,⁴ en el que la obra discográfica se concibe como una unidad estética y conceptual.

La posibilidad de contar con una sistematización exhaustiva de la producción de Rovira constituye, sin duda, uno de los grandes aportes de esta edición del libro: un verdadero lujo para investigadores, intérpretes y lectores interesados en comprender la dimensión y la coherencia de su proyecto artístico.

El catálogo fue realizado por Julián Graciano, quien relata su recorrido y el origen de esta tarea en una breve introducción que antecede al extenso cuerpo catalográfico. El proyecto se inicia a partir del deseo de Graciano de dar a conocer una obra de su autoría a algún familiar de Eduardo Rovira. Tras una búsqueda prolongada, que incluyó la consulta de una guía telefónica, logra dar con Mabel Rodríguez, viuda del compositor, con quien entabla una relación de amistad que se extiende a lo largo de varios años.

Es Rodríguez quien le propone la realización del catálogo. Graciano asume entonces la tarea y la lleva adelante con rigor y perseverancia, dando como resultado el material que hoy se presenta en el libro. El catálogo se constituye así en una labor ardua, necesaria y profundamente amorosa: un trabajo de preservación y puesta en valor que permite acceder de manera sistemática a la producción del compositor y que resulta fundamental tanto para la investigación musicológica como para la transmisión de su legado.

Una misma habitación

A lo largo del libro, los autores nos acercan al hacer musical de Eduardo Rovira, y el resultado se configura casi como una escena ficcional, un breve cortometraje. En

4 García Brunelli, *Sonata baja*, 140.

él, aparece una habitación, un espacio de trabajo, en la que Rovira se sienta rodeado de herramientas y memorias sonoras: el aire huele a Johann Sebastian Bach, a Arnold Schoenberg, a Robert Schumann, a Alberto Ginastera, a Troilo, a Pugliese e incluso a Piazzolla. Allí, Rovira va “contrapunteando”, “dodecafonizando”, “tanguizando” y posibilitando una nueva sonata, un nuevo tango canción, una nueva modalidad, un nuevo dodecafonismo, una nueva dimensión y un nuevo pecado. Siempre en la misma habitación: la del tango.

Ana Belén Disandro

Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Provincial de Córdoba y

Universidad Nacional de Villa María.

<https://orcid.org/0009-0007-7323-6750>

anabelendisandro@gmail.com