

García Brunelli, Omar

La obra de Astor Piazzola y su relación con el tango como especie de música popular urbana

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Nº 12, 1992

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

García Brunelli, Omar. “La obra de Astor Piazzola y su relación con el tango como especie de música popular urbana” [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 12 (1992). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=obra-astor-piazzolla-relacion> [Fecha de consulta:.....]

LA OBRA DE ASTOR PIAZZOLLA Y SU RELACION CON EL TANGO COMO ESPECIE DE MUSICA POPULAR URBANA

OMAR GARCIA BRUNELLI

1988

Introducción

El propósito de este trabajo es el de ubicar y analizar la inserción de Astor Piazzolla en el tango.

En una primera apreciación puede resultar un planteo sencillo, pero justamente considerar si la música que hace Piazzolla es tango o no, sigue siendo motivo de controversia para determinados sectores en la Argentina. En efecto, en el ambiente "tanguero" de intérpretes, coleccionistas y estudiosos, que suele ser bastante tradicionalista, es respetado como músico pero no como creador de tango. Una serie de entrevistas realizadas en los dos últimos años a músicos de tango que tuvieron activa participación en el período 1930-1960 confirman y actualizan el hecho de que el tiempo aún no ha limado las aristas de una relación que nació siendo bastante conflictiva: los entrevistados pueden manifestar denuestos o loas, nunca indiferencia. Las nuevas generaciones, en cambio, ya lo consideran más su propia música que al tango tradicional.

Tras una carrera que se va acercando al filo de los 50 años (recordemos que ingresó a la orquesta de Aníbal Troilo en 1939), el hecho de que se siga cuestionando si es tango o no lo que hace, no parece muy lógico. Tratar de estudiar la inserción de su música en el tango parecería tomar parte en esas controversias que consideramos estériles.

No obstante, el análisis nos lleva más a una cuestión esencial de la música popular urbana como tal, que a un caso aislado y particular, como puede ser el de Piazzolla.

Citemos a Sábato:

"Considero bizantino discutir sobre el derecho que tenga o no Astor Piazzolla de llamar tango a sus composiciones. A mi juicio, algunas lo son y otras no. Pero eso poco importa. Lo que importa es que ha provocado una revolución en eso que con un sentido amplio puede llamarse música de Buenos Aires, que aún en sus casos más extremos es coesencial con el bandoneón, atributo indispensable y suficiente de la música porteña. Planteado así el problema, no hay posibilidad de discusión: Astor Piazzolla es el descendiente (aunque hosco y a menudo parricida) de aquella singularísima canción que alguna vez fue la cabal expresión del hombre de Corrientes y Esmeralda, del hombre que estaba solo y esperaba acodado en la mesita de mármol de alguna lechería o meditativo y melancólico en el estaño de un boliche cualquiera. Podemos estar seguros de que en la futura historia de nuestro arte ciudadano este hombre será un hito fundamental que ha de separar dos épocas: el antes y el después de Piazzolla". (DP:200)

Nos interesa el párrafo por lo siguiente: consideramos que emplear el eufemismo "música de Buenos Aires" es eludir elegantemente una discusión que, si es ciertamente bizantina, lo es porque en ella no se emplean habitualmente elementos de juicio derivados de la música en sí, sino de apreciaciones subjetivas. Habría que asumir, de una vez por todas, el tema de la *tanguidad* o no de la música de Piazzolla.

Deberíamos comenzar por aclarar algunos conceptos. Si tratamos de estudiar qué es Piazzolla para el tango, veamos qué es el tango, en primer lugar. Es una especie, en el sentido que le da Carlos Vega al término.

Además, debemos considerar que esta especie no es estática: surgió de un dinámico proceso de hibridación; una vez constituida como especie no se mantuvo "congelada" sino que, por ejemplo en el campo formal, llega a la casi supresión del "trío" o tercera sección (aproximadamente luego de 1924); en el aspecto compositivo, a la primera camada de intuitivos compositores suceden otros

con mayor formación que dan obras definitivas, como Cobián, Delfino, Bardi, etc.; en el aspecto orquestal, de los primeros tríos y cuartetos, se pasa a la estabilización instrumental con la inclusión definitiva del bandoneón, la estandarización del sexteto típico, la consolidación de la orquesta típica; en cuanto a la funcionalidad, dependió mucho de los avatares de la sociedad urbana, la aparición del cine sonoro le significó una grave crisis, la década del '40 lo ve como protagonista de las grandes masas de bailarines, etc. Así podríamos seguir enumerando sucesivas transformaciones que demuestran que el tango podría definirse no como una especie, sino como un *movimiento* artístico popular que incluye además la *especie* tango, pero en pleno proceso de transformación, acelerada y profunda, como suelen serlo los cambios urbanos, a diferencia de las leves y lentas mudanzas de los bienes culturales *folk*.

Considerando entonces el tango como especie dinámica, veremos cuándo y cómo se incorpora Piazzolla a ese proceso, cuál es el *bagage* cultural que lleva en ese momento y, a partir de entonces, cómo evoluciona, qué toma del tango y qué le va agregando, cómo lo va modificando sutilmente, esto es, cómo participa del proceso de cambio que existiría también sin él, aunque sin duda de manera diferente.

Año a año, conjunto tras conjunto, composición tras composición, va surgiendo con una lógica implacable un resultado final (determinadas obras para quinteto, por ejemplo) que, sin tener una perspectiva completa de los pasos que ha ido realizando su creador, aparecen como muy lejanas de su modelo original (el tango clásico).

- - - - -

Las investigaciones sobre música popular urbana son bastante recientes. No hay un gran repertorio de soluciones a problemas que plantea no sólo su estudio sino la mera comunicación de lo concluído.

En el caso de la música académica se cuenta con las partituras y a veces con una versión grabada. No obstante el analista puede tener una idea de cómo es la obra, bien sea leyéndola o ejecutándola en un piano.

En el caso de la música folklórica o étnica, la situación es inversa: se cuenta con grabaciones y no con partituras.

En música popular urbana se produce un caso intermedio: están las grabaciones y suele haber además partituras (originales manuscritas o impresas).

Pero para todos los casos existe la misma limitación, se está empleando el lenguaje, la palabra escrita, para comunicar aspectos de una realidad *sonora* que sólo es reductible parcialmente a esquemas gráficos.

Cuando dos musicólogos se comunican verbalmente o cuando lo hace un profesor con su alumno, suele haber un piano de por medio para hacer sonar aquello de lo que se está hablando o, en última instancia, se canta. En una comunicación escrita la única manera es graficar los aspectos de la música de la que se trata: en música académica se transcribe lo que escribió el autor y las convenciones para saber cómo debe sonar; en música popular urbana se transcribe una reducción para piano (si se editó) o una pautaación de lo que existe grabado. Pero, más que en el caso de la música académica, con la música popular urbana ocurre que ni aún lo pautaado suele dar una idea de la realidad sonora, pues en la música popular el intérprete está por encima de la obra, le da su impronta personal, en tanto que en la música académica es la obra lo esencial y lo que transita los siglos a través de los intérpretes.

En conclusión, en el caso de la música popular urbana la única forma de poder hablar, analizar y entenderse es con la suma de la pautaación y la audición de la obra grabada por su intérprete, por lo que se considera imprescindible contar con los registros que se mencionan a lo largo del trabajo para poder apreciar muchas cuestiones -dicho esto con la experiencia de haber sido un atento lector del trabajo de Günter Schuller sobre el jazz (incluido en la bibliografía), el cual no se puede apreciar, pese a su claridad expositiva, sin la audición de los discos que menciona-. La problemática planteada ha sido resuelta con éxito en la edición del primer volumen de la A.T.R. que combina el análisis, partituras y fonogramas, constituyéndose así en ejemplar modélico

para las comunicaciones de estudios sobre música popular.

Para salvar mayores explicaciones acerca de las peripecias de la carrera musical de Piazzolla, adjuntamos una sucinta cronología. Mayor precisión y abundancia de datos podrán obtenerse en la bibliografía adjunta que se detalla al final del trabajo.

CRONOLOGIA

- 1921 - Nace en Mar del Plata.
- 1925 - Los padres se radican con él en Nueva York.
- 1927 - Comienza a estudiar el bandoneón.
- 1930 - Regreso transitorio a Mar del Plata. Estudios de bandoneón con Líbero Paoloni.
- 1932 - La familia se radica nuevamente en Estados Unidos.
- 1936 - Regreso definitivo a Mar del Plata.
- 1937 - Se radica en Buenos Aires: orquestas de Caló, Lauro y Clausi.
- 1939 - Ingresa en la Orqueta Típica de A. Troilo.
- 1940 - Comienza estudios con Ginastera: composición, orquestación, contrapunto, hasta 1946.
- 1942 - Comienza estudios de piano con Spivak.
- 1944 - Deja la orquesta de Troilo y forma el binomio Fiorentino-Piazzolla.
- 1946 - Dirige su propia orquesta típica.
- 1947 - Música para films. Arreglos para otras orquestas típicas.
- 1948 - Disuelve su orquesta típica. Trabaja como arreglador y compone música para el cine.
- 1955 - Estudios con Nadia Boulanger en París.
- 1958 - Nuevamente en Buenos Aires, forma el "Octeto de Buenos Aires".
- 1958 - Se radica en Nueva York.
- 1960 - Regresa a Argentina y comienza su labor con los quintetos.
- 1973 - Se radica en Europa.
- 1978 - Forma un nuevo quinteto y realiza giras de concierto por todo el mundo.

- - - - -

ANTES DE TROILO: Formación musical, experiencias e influencias hasta su ingreso en la orquesta de Anibal Troilo

Cuando Piazzolla llega a Buenos Aires, en 1937, para comenzar su trabajo profesional como músico, trae un bagaje musical bastante sencillo. Sabe leer música; toca bien el bandoneón; le gusta el Sexteto de Vardaro; en su repertorio figuran obras de Gershwin, Bach, y algunos tangos y rancheras.

Había vivido prácticamente toda su adolescencia en Nueva York. Piensa más en inglés que en su lengua materna y le cuesta expresarse en español. *Parecía Tarzán, hablando*", dice (DP:100). En Nueva York, con un amigo polaco de su edad, se escapaba de noche para escuchar en Harlem a la orquesta de Cab Calloway (DP:75). Allí tiene también el primer maestro que considera importante, el pianista Bela Winda.

"Con él aprendí a amar a Bach [...]. Con esfuerzo, yo trasladaba Bach al bandoneón. Logré hacerlo cada día mejor. Del tango ni me acordaba" (DP:87).

No obstante, su padre siempre escuchaba discos de tango: De Caro, Maffia, Laurenz, Gardel. Música que Astor no comprendía.

En Nueva York conoce a Gardel. Es su guía e intérprete en la ciudad; graba con él y hace el papel de canillita en el film *El día que me quieras*. También estudia con Terig Tucci y unos cuantos maestros más (lo que el padre conseguía; nada cercano al tango).

En un primer regreso a Mar del Plata (1930) había estudiado con el bandoneonista Libero Paoloni. En 1936, ya radicada la familia en Mar del Plata, forma dos conjuntos juveniles, en los que trata de emular al Sexteto de Vardaro. Lo había impactado tanto al escucharlo por la radio que le envía una carta de admiración (ahora famosa por lo tantas veces reproducida) a quien con los años llegaría a ser su violinista.

En julio de 1937 se dirige a Buenos Aires a instancias de los músicos de la orquesta de Caló que habían

estado en Mar del Plata. De tanguero tiene poco. No entiende la melancolía y la tristeza del tango. Es algo muy lógico: la adolescencia es la época en que generalmente se adquiere una afición hacia un determinado tipo de música que se tiene luego como ideal, o con la que se mantienen luego lazos afectivos muy fuertes.

La música de Piazzolla en 1937 era más el jazz que el tango y esto, de alguna manera, va a signar su futura carrera. Este es un aspecto innegable y que vale la pena resaltar. Son atributos de un buen músico de jazz el *swing*, el sentido del ritmo, el mantenimiento de un pulso isócrono que no debe variar. Y Piazzolla adoraba el jazz.

Tal vez sea por este conocimiento del jazz que lo impacta tanto el famoso sexteto de Elvino Vardaro, al escucharlo por la radio:

"Fue mi segundo flechazo. El primero había sido Bela Wilda tocando Bach en un piano de cola. El segundo fue el Sexteto de Elvino Vardaro. Ahí descubrí una nueva manera de tocar el tango."
(DP:102)

La relación con el jazz está en el aspecto rítmico, que estaba muy trabajado en esa formación de Vardaro y que provenía directamente del estilo de Julio De Caro. En rigor, si bien no se pone en duda que Piazzolla haya escuchado al Sexteto de Vardaro, hay que señalar que no pudo haber sido en muchas oportunidades, ya que el mismo se disuelve en 1937 (Ferrer, 1980: 1066) y que no dejó registros fonográficos (salvo un acetato con el tango *Tigre Viejo* que habían grabado como prueba y que circula copiado en cinta entre los coleccionistas). Sí, en cambio, debe haber seguido escuchando por radio y en discos a Julio De Caro, de quien dijo:

"De la época decareana yo he rescatado para mí lo que era más importante: la cosa rítmica, el sabor. Sobre todo, lo rítmico, la percusión, la acentuación, que para mí es lo más importante de la interpretación del tango, lo que le da swing". (AS: 97)

Otros músicos que admira Astor en esa época son Laurenz y Maffia (largamente escuchados por su padre en el fonógrafo de Nueva York) y Troilo, a partir de su llegada a Buenos Aires. (AS:49)

Con este bagaje de conocimiento e influencias, en Buenos Aires hace sus primeras armas en el oficio en las orquestas de Caló, Lauro y Clausi (DP:227); pero casi inmediatamente se propone entrar nada menos que en la orquesta de Anibal Troilo, una de las más famosas en ese momento.

Piazzolla es entonces un discreto ejecutante de bandoneón, sabe leer música y tiene una mínima experiencia como integrante de una orquesta. No hacía falta mucho más que eso para tocar en una orquesta de tango de segunda, de las tantas que proliferaban en los cafés y cabarets de la capital. A veces ni siquiera era necesario saber leer música. Recordamos que Troilo forma su típica en 1937 y es sabido que las primeras interpretaciones de su orquesta (incluso las grabadas) no se hacían sobre arreglos escritos sino sobre "acuerdos previos" ¹ Poco más de diez años más tarde, otro provinciano, Dino Saluzzi, comienza su trabajo como bandoneonista en orquestas de tango de Buenos Aires. En una reciente entrevista, se le preguntó si le había resultado difícil adaptarse al estilo interpretativo del tango; respondió que sólo se trataba de apretar la tecla indicada en el momento oportuno.

Continuando con Piazzolla, más tarde relataría en estos términos su encuentro con Troilo:

"Cuando descubrí a Troilo, me pareció un viejo. El tenía 25 años y yo diecisiete. Yo quería tocar como él. Me quedé en el Germinal desde las dos hasta las ocho de la noche. Escuchaba atentamente y golpeaba con los dedos sobre la mesa, repitiendo los compases, como si estuviera tocando el bandoneón. Cuando volví a la pensión, pasé todo lo que recordaba al bandoneón. Así me fui aprendiendo el repertorio de memoria". (DP:121)

CON TROILO

Finalmente en 1939 Piazzolla ingresa en la orquesta de Aníbal Troilo. El relato de cómo lo logra es ilustrativo de sus condiciones naturales como músico. (DP:121/126) Concurría diariamente a escuchar la orquesta de Troilo al Café Germinal y así memorizó todas las partes de bandoneón de su repertorio, ejecutándolas sin interrupción ni vacilaciones ante Troilo como prueba de admisión.

Revista con "Pichuco" desde 1939 hasta 1944. En ese lapso va ganando progresivamente la confianza de Troilo, quien eventualmente llega a pedirle que lo reemplace en su puesto de primer bandoneón. (DP:126)

"El gordo confiaba en mí. Muchas veces estaba cansado o tenía otras cosas que hacer o no se sentía inspirado y me pedía que lo reemplazara". (DP:126)

En 1940 inicia estudios de armonía, composición y orquestación con Ginastera y ya quiere aplicar sus conocimientos: le solicita a Troilo que le permita hacer arreglos para la orquesta. Pero aún no le da la oportunidad. Esta llega un día por azar, ya que el orquestador habitual (Galván) estaba enfermo y había que escribir en pocas horas un arreglo del candombe *Azabache*, para presentar la orquesta en un concurso. Piazzolla logra convencer a Troilo y el arreglo que él escribe gana el certamen. A partir de entonces se desempeña eventualmente como arreglador para el conjunto. Uno de los más famosos fue el que hizo para el tango *Inspiración*.

De esta etapa hay que rescatar una serie de elementos definitorios para el futuro desenvolvimiento de Piazzolla:

- a) formación: se consolida como instrumentista; adquiere una sólida experiencia como intérprete de tango; inicia sus estudios académicos (simultáneamente comienza una disyuntiva que sólo podrá resolver diez años después: músico académico versus músico popular).
- b) influencias: la ya mencionada de Vardaro (y De Caro) que continúan con mucha fuerza:

"Cuando el gordo Troilo se iba, nos quedábamos Baralis en el violín, Goñi en el piano y Kicho Díaz en el contrabajo, y nos poníamos a tocar por puro gusto, imitando a Vardaro y a Julio De Caro, tangos románticos, musicalmente lindos. Con eso gozábamos, pero Pichuco se enojaba un poco, porque decía que eso nos hacía perder sentido bailable". (AS:59)

Y ahora hay que agregar la de Troilo, aunque transitoriamente:

"Cuando entré con Troilo, yo trataba de imitar muchas de sus cosas, pero poco a poco empecé a labrarme un estilo propio. Me aprendí las trampas de los tangueros, esas trampas del intuitivo que me sirvieron más adelante. No las podría definir técnicamente, son formas de tocar, de sentir; es algo que sale de adentro, así sin vueltas, espontáneamente". (DP:126)

Es muy importante la influencia de Orlando Goñi, pianista de la orquesta e importante figura en la historia del tango como forjador estilístico. Más tarde diría Piazzolla:

"Goñi me enloquecía. Cuando ya integraba la orquesta de Pichuco, me ponía detrás de él, con un cuadernito, y anotaba todo lo que él tocaba para después imitarlo en el bandoneón". (DP:121)

"Orlando Goñi fue, más que pianista, mi ángel inspirador. Yo copiaba su forma de tocar y trataba de trasladarla al bandoneón". (DP:214)

Goñi era poseedor de una solvencia excepcional en su labor dentro de la orquesta, a tal punto que tanto Galván como Piazzolla, en sus arreglos, no escribían la parte de piano, concientes de que no podían mejorar la ejecución de Goñi. (Lefcovich, 1982:2)

El estilo de Goñi deriva del de Francisco De Caro, pianista y, según muchos, alma mater del Sexteto de Julio De Caro. Pese a su corta vida (Goñi muere poco después de los 30 años), con su presencia en la orquesta de Troilo desde 1937 hasta 1943 logró dejar su impronta en los futuros ejecutantes de piano y otros instrumentos.

La aparente omnipresencia de su piano a través de las interpretaciones ha influido en buena medida para que las versiones de esta orquesta sean antológicas. Para muchos el más puro estilo del '40, no superado.

Goñi apoya los graves con breves escalas ascendentes y descendentes (cfr. *Con toda la voz que tengo*, 1941, RCA). Su potente mano izquierda, sus acordes plenos y netos, son fundamentales en el acompañamiento (cfr. *Milongueando en el '40*, 1942, RCA). En fin, la presencia alternada del piano en la melodía, los contracantos, el bajo, así como el traslado al teclado del fraseo bandoneonístico de Troilo, son esenciales en su estilo (cfr. *CTV*, 1942 y *Colorao, colorao*, 1942, RCA).

Muchas de estas características se pueden observar en el tratamiento pianístico del posterior Piazzolla, como ser la melodización de los "bordoneos" de la mano izquierda y otros rasgos muy típicos, como el empleo de unas octavas de adorno en el registro agudo con el siguiente diseño:



Nótese la acentuación irregular agrupando las semicorcheas en dos grupos de tres y uno de dos.

Piazzolla parte, estilísticamente, de Troilo. Esta es su influencia más directa cuando lo abandona para formar su primera agrupación independiente (el binomio Fiorentino-Piazzolla).

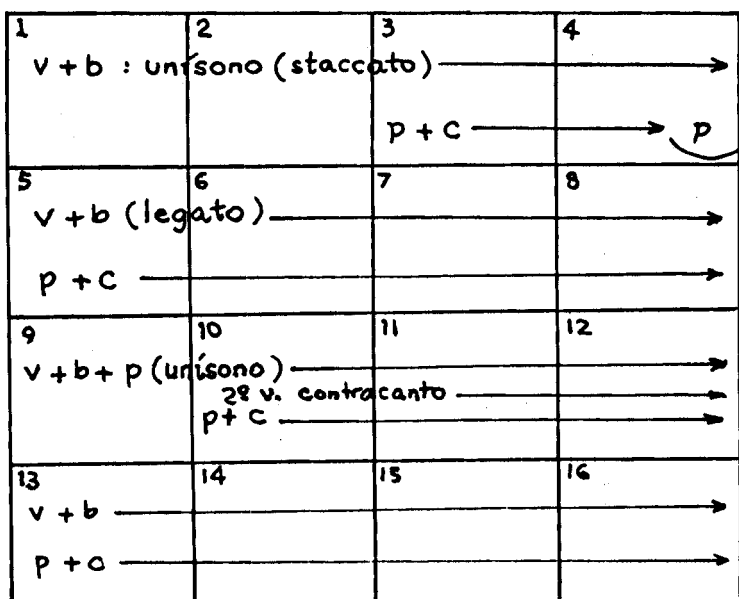
Como orquestador, Piazzolla no se diferencia demasiado del estilo general de la orquesta de Troilo. De hecho, en las grabaciones de esa orquesta, no se distingue si los arreglos han sido escritos por él o por Galván. Sólo se tiene conocimiento de que Piazzolla orquestó *Inspiración*, *Chiqué* (DP:147) y *Uno* (AS:60) y no hay una marcada diferencia en el estilo general de las orquestaciones. Por lo demás, Troilo "corregía" las orquestaciones de Piazzolla:

"Un día empecé a cansarme de Troilo y de sus retos. De las mil notas que escribía, él me borraba seiscientas. Además, en esa época todavía se tocaba por intuición y yo escribía todo. Obligaba a los músicos a leer, a estudiar, y eso me los puso a todos en contra". (DP:147)

Para ver cuál era la orquestación habitual empleada por la orquesta de Troilo, tomemos por ejemplo el tango *Cordón de oro* (RCA, 1941). Está estructurado en tres secciones de 16 compases, cada una con cuatro frases de cuatro compases. La secuencia seccional (secuencia de ejecución de las secciones) es la siguiente: A B C A C. La estructura de la orquestación, en función de esa secuencia seccional, es como sigue: A B C A' C. O sea que la sección C se ejecuta dos veces, y con la misma instrumentación. En cambio la ejecución de A es variada en la segunda aparición.

Ahora graficaremos la orquestación de la sección A: el rectángulo cuadriculado simboliza la sección; está subdividido en 16 rectángulos más pequeños que simbolizan otros tantos compases (numerados). Dentro de ellos se esquematiza la instrumentación. Obviamente es un diagrama a efectos ilustrativos y nada significaría, desde el punto de vista sonoro, si su lectura no va acompañada con la audición:

mebda
acomp.

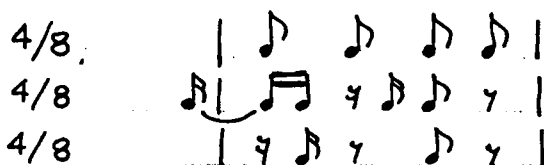


p: PIANO
c: CONTRABAJO
b: BANDONEONES
v: VIOLINES
↪: PUENTES

CORDÓN DE ORO (SECCIÓN). Esquema de la orquestación

Esto significa que en la primera frase la melodía la hacen el violín y el bandoneón en unísono y *staccato*. El acompañamiento lo realizan el piano y el contrabajo. Luego de un pequeño puente (que puede ser un diseño de menos de un compás) a cargo del piano, la segunda frase la vierten el violín con los bandoneones en *legato*, etc. En el compás 10 se intercala un contracanto a cargo del segundo violín. Las secciones B y C tienen un planteo similar y en la A', si bien se varía el ordenamiento, con respecto a la sección A, se emplean los mismos elementos de articulación y combinación instrumental.

Las fórmulas rítmicas empleadas por el acompañamiento son:



Estas fórmulas se distribuyen convenientemente para dar variedad. Nunca entorpecen un continuo fluir isócrono. Es un arreglo escrito pensando en los bailarines.

Más o menos a un plan similar se atienen las orquestaciones de la orquesta de Troilo en la etapa 1939-1944: una o dos secciones que cambian con el agregado de un contracanto, una variación o un "fraseo" de bandoneón o un cambio de roles en la conducción de la melodía.

Veamos ahora el arreglo de Piazzolla para *Inspiración* (RCA, 1942). La estructura del tango no es regular como en el caso de *Cordón de oro*, lo que ofrece más posibilidades de variación instrumental. Es en dos secciones: A (28 compases) y B (8 compases), con un interludio (i) o puente de 12 compases. La secuencia seccional es: A i B (A) B B. La sección A entre paréntesis indica que es una exposición parcial de la misma, sólo de sus últimos 8 compases.

La estructura de la orquestación es: A i B (A) B' B''. En B' la melodía está a cargo del violoncelo, con contracanto de violines; en B'' en lugar de la melodía, Troilo ejecuta un "fraseo" de bandoneón. Por lo demás, el esquema empleado es similar al que ya vimos en *Cordón*

de oro. Nos interesa destacar un aspecto del arreglo para poder efectuar una comparación con el que Piazzolla hizo más adelante del mismo tango para su propia orquesta. Los compases 1 a 6 de la sección A, que transcribiremos a continuación, luego se repiten al final de dicha sección de manera textual (compases 21 a 26).



En el arreglo para Troilo, Piazzolla escribe la primera escala descendente con bandoneones y violines en *staccato*, y la segunda vez en *legato*, sin mayores complicaciones. Comparar esa escritura con la detallada más adelante (ej.23) realizada por la orquesta de Piazzolla en 1946 es ilustrativo de lo que Troilo consideraba como molesto para los bailarines y censuraba en los arreglos de Astor.

FIorentino-PIAZZOLLA: El primer cartel

Aunque "Pichuco" era bastante comprensivo con Piazzolla y le tenía mucho cariño, hacia 1944 la relación entre ambos llega a un punto de saturación. Parece que no fue por intolerancia de Troilo sino por una crisis de Piazzolla consigo mismo, debida a su necesidad de encontrar nuevos caminos, que vislumbraba al ampliarse su horizonte de posibilidades con los conocimientos técnicos que adquiría.

Tal parece que Piazzolla no ve los límites muy claramente. Él mismo cuenta que una vez escribe una introducción para el tango *Copas, amigas y besos* que "era tan larga, tan compleja que las parejas del cabaret nos cargaron y salieron a bailar a la pista en puntas de pie, como si fuera música clásica". (AS:60)

Aparece también una dicotomía entre la noche y el día: debe trabajar de noche en el cabaret y de día tomar clases y estudiar. Comienza entonces a rechazar ese

mundo nocturno que le obstaculiza sus estudios y mantiene una relación ambivalente con él, pues por otro lado le aporta seguridad económica.

Para ese entonces Orlando Goñi ya le había propuesto formar orquesta para acompañar al cantor Fiorentino (hasta ese momento cantor de Troilo), proyecto éste que no cuaja con Goñi, pero sí con Piazzolla. Se forma el rubro "Francisco Fiorentino con la orquesta de Astor Piazzolla". Más tarde diría: "eso me gustó, era la primera vez que figuraba". (AS:62)

Teóricamente a partir de ese momento se acaba la "censura" de Troilo. "Fiorentino lo respeta; desde su puesto de ídolo intuye que debe dejarlo hacer. Como respuesta, el mismo Piazzolla mide sus intervenciones". (AS:62)

Actualicemos hasta este momento su esquema de influencias:

- a) la relación ambivalente con Troilo en lo personal, también se manifiesta en la música:

"Troilo a mí no me enseñó nada, y eso que yo lo tuve a mano en su mejor época, porque desde entonces hasta ahora sólo se está repitiendo. Yo aprendí su manera de decir, la esencia pura que tenía para tocar el tango". (AS:62)

- b) él mismo agrega la siguiente lista: Osvaldo Pugliese, Orlando Goñi, Alfredo Gobbi - *"Gobbi, para mí, fue mucho más importante que Troilo; aprendí muchísimo de él"* (AS:62)-, Argentino Galván y Horacio Salgán.

De esta lista destacamos a Alfredo Gobbi, que tendrá en verdad un gran ascendiente sobre Piazzolla, palpable en algunas orquestaciones de su conjunto de 1946/48.

El binomio Fiorentino-Piazzolla dejó grabada su tarea en 24 caras de 78 rpm, realizadas en 1945 y 1946 (DP:233). Analicemos el repertorio: sólo dos temas instrumentales, el resto con la participación vocal de Fiorentino. La selección de tangos cantados parece haber obedecido a criterios comerciales (de Fiorentino o de la

grabadora) ya que es bastante pobre en calidad. Se nota la falta de la mano de Troilo en la selección del material: su cuidado había llevado a Fiorentino a la cúspide. Sólo podrían destacarse *María*, *Volvió una noche* y unos pocos más que no contrapesan la presencia de otros muy pobres, tanto musicalmente como en el texto.

La formación del conjunto es la normal: cuatro violines, violoncelo, cuatro bandoneones, piano y contrabajo.

Veamos ahora las características de esta orquesta, a la cual Piazzolla ya puede imprimir su personalidad. Una serie de rasgos definen su estilo:

- a) el impulso rítmico de sus interpretaciones,
- b) lo que Horacio Ferrer llama "encantadores abusos de escritura" (Ferrer, 1980:814),
- c) sistematización de la acentuación irregular reuniendo las semicorcheas en grupos de tres-tres-dos (lo anotaremos "332" para simplificar),
- d) variedad de fórmulas rítmicas de acompañamiento,
- e) sistematización de algunos procedimientos,
- f) aplicación de un sello personal a las variaciones de bandoneón,
- g) empleo de fraseos "troileanos" en los "solo" de bandoneón,
- h) empleo de las "octavas de Goñi".

Con respecto al *impulso rítmico* existente en las interpretaciones de Piazzolla, suponemos que no proviene solamente de sus influencias en el tango. Si bien las orquestas admiradas por él dan gran importancia a ese aspecto, en Piazzolla la fuerza rítmica tiene una continuidad y una fluidez fuera de lo común. Esta concepción de Piazzolla proviene con seguridad de una manera peculiar de sentir el pulso rítmico que es propia e intrínseca del jazz.

Los *abusos de escritura* surgen al aplicar Piazzolla nuevos conocimientos. Algunos son desmesurados, otros ingenuos, los más, fastidiosos para los bailarines - "*a mí los bailarines nunca me importaron: lo importante era ver qué cara ponían los músicos al tocar...*" (AS:61)-

Como ejemplos podemos mencionar:

- *En las noches* (1945): Son notables los *pizzicati* de los violines en el comienzo (ver transcripción) y más adelante, el contracanto que hace el piano con una cita de la *Rapsodia Húngara N° 5* de Liszt.



- *Otros tiempos y otros hombres* (1945): Emplea en la introducción, e incluso acompañando a Fiorentino, el ritmo "332", con un carácter juguetón que poco tiene que ver con el carácter nostálgico del tango.

- *Fruta amarga* (1946): Aquí, cuando la letra dice "fue en un viento de locura, sin ternura", los violines hacen durante dos compases una escala cromática ascendente y descendente en fusas, para dar precisamente la idea de viento.

- *El trovero* (1945): Se trata de un vals al que escribe una introducción de ocho compases en estilo raveliano, utilizando yuxtaposiciones de acordes mayores a distancia de tercera menor y empleando un ritmo de dos corcheas, negra y negra, que recuerda al comienzo de los *Valses nobles y sentimentales* (destaquemos que se trata de un valsecito de aires camperos).

- *Diez años pasan* (1945): Es un tango que recuerda la muerte de Gardel (1935). En un momento se recita "tus ojos se cerraron y el mundo sigue andando", recordando *Sus ojos se cerraron* (de Gardel-Le Pera), y la orquesta como fondo hace la marcha fúnebre de la *Sonata para piano en si bemol menor*, op 35 de Chopin.

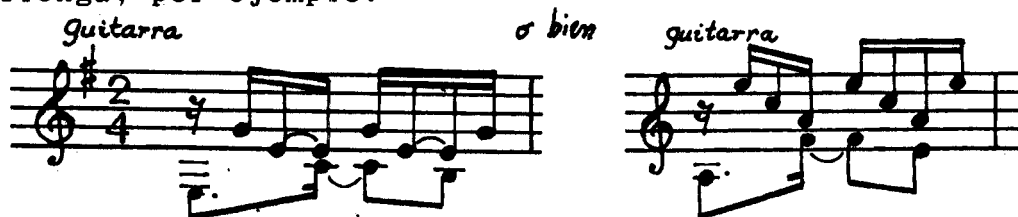
En cuanto al famoso "332", Piazzolla afirma:

"El tango es cuatro tiempos [...]. Yo usé el tres, una figuración que introduje en el cuatro por

cuatro; usaba tres tiempos metidos en esos cuatro. Fuí yo el que inició esto que ahora es usado con frecuencia". (DP:149)

En realidad Piazzolla no inicia esta práctica sino que la sistematiza, la hace un rasgo de su estilo. Este tipo de acentuaciones está en la esencia misma del tango, más precisamente en lo que el tango tiene de milonga.

Nótese que es muy fácil que el ritmo de milonga (♩ ♩) se convierta en un 3 + 3 + 2 (♩ ♩ ♩) . Esta ligadura es típica de los punteos guitarrísticos de milonga, por ejemplo:



En esta época Piazzolla usa esporádicamente este recurso rítmico. Más adelante será parte integrante e indisoluble de su concepción melo-rítmica.

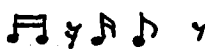
Por otra parte, el recurso es usado esporádicamente por la orquesta de Troilo en la época en que estaba Piazzolla. Aparece entre otros en los tangos *Mano brava* (1941), *El tamango* (1941) y *La tablada* (1942). Si nos remontamos más atrás en el tiempo, lo hallamos por ejemplo en la introducción del tango *El triunfo* por la orquesta de Canaro (1929); en *Buena mano* por la orquesta de C.V.G.Flores (c.1923), en el acompañamiento pianístico; muy frecuentemente en De Caro, y puede oírse en el único registro del sexteto de Vardaro, *Tigre viejo* (c.1937).

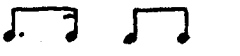
Es evidentemente una "forma de externación" que estaba en el aire, usada por casi todo el mundo, pero transformada por Piazzolla en un sello de su estilo.

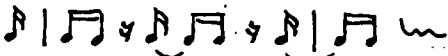
Pasando a las fórmulas rítmicas de acompañamiento, Troilo usa relativamente pocas, en cambio Piazzolla combina una gran variedad, entre las que señalamos las siguientes (en este caso tomando ejemplos de las versiones de su orquesta de 1945/46 y de la posterior de 1946-48, ya que los usa permanentemente).

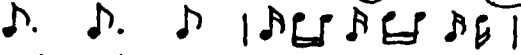
A 

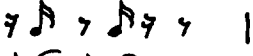
B 

VARIANTE: 

C 

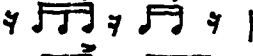
D 

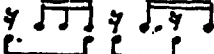
E (332) 

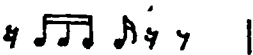
F 

G 

H 

I 

J 

K 

Algunos de los *procedimientos que sistematiza*, muy característicos, provienen de Troilo. Uno de ellos aparece en el ejemplo que hemos dado de *Cordón de oro* por ese intérprete. En Piazzolla lo vemos por ejemplo en *Fruta amarga* (1945).

ORIGINAL 

MODIFICADA 

Transcribimos primero la pauta de la melodía original y luego la formulación de la misma en *staccato* sobre una marcha de bajo preponderantemente por grado conjunto sobre el pulso de corcheas, lo que produce un cierto contratiempo. Más ejemplos pueden escucharse en *Dolor de tango* (1945) y *Color de rosa* (1946).

Otro recurso, que proviene del estilo de los Sextetos de De Caro y Vardaro, es la ejecución simultánea de "fraseos" de bandoneón, efecto de "lija" y ritmo 332 en el acompañamiento, como por ejemplo en el tango *En las noches* (1945), cuya pauta se transcribe:

En el tango *En las noches* emplea un fraseo de bandoneón "troileano" sobre efecto de "lija" y acompañamiento de ritmo en "332", pero mucho más breve. No haría nunca una sección completa como la que hace Troilo en *Inspiración* (1943).

Las octavas de Goñi aparecen con mucha frecuencia. Citemos sólo el caso de *En las noches*.

Por supuesto Piazzolla no aplica estos recursos todos juntos sino que los va dosificando; eso sí: con mucha abundancia, de modo tal que imprimen a su orquesta un color inconfundible, un espíritu chispeante. Parece-ría que su creciente rechazo del mundo de la noche y el cabaret hiciera aparecer elementos juguetones (la brillantez rítmica, el juego de octavas, los ritmos irregulares, la variedad de acompañamientos). Por otra parte, cuando asume el dramatismo no parece sincero (la marcha fúnebre de Chopin es excesiva e innecesaria). Los abusos de escritura podrían ser entonces una especie de negación del carácter dramático o solemne de algunos tangos.

PRIMERA FIGURA: Astor Piazzolla y su orquesta típica

Los rasgos de estilo de su orquesta de 1945/46 se van a acentuar en algunos casos y a morigerar en otros cuando forma su conjunto de 1946/48, ya como figura estelar y con el aporte esporádico del cantante Aldo Campoamor. Ahora es el absoluto responsable.

Graban 32 caras de 78 rpm para el sello Odeón. En este caso la relación de instrumentales vs. cantadas es más pareja: mitad y mitad. Si analizamos este repertorio vemos que hay cuatro tangos suyos de los cuales el único interesante es *El desbande*. Las versiones cantadas están dirigidas al mercado consumidor (con calidad). Lo que más nos interesa es la selección (esta vez hecha por Piazzolla) de tangos para ser ejecutados instrumentalmente: aparecen tangos de De Caro, Laurenz, Maffia, etc.

rubato

BAND.

LIJA

PIANO

(acordes)

Troilo también lo empleaba (cfr. *Guapeando*, 1941). Otro ejemplo del uso por Piazzolla lo escuchamos en la versión de 1946 de *El pillete*.

El estilo de las *variaciones* de bandoneón de Piazzolla es inconfundible. Se distinguen por la aplicación de algunos principios de asimetría y por la repetición de notas. Por ejemplo la variación de *La chiflada*:

BAND.

En esta etapa no hay muchas más variaciones pues grabó sólo dos versiones instrumentales. Pero transcribiremos aquí parte de una variación de *La rayuela* (1948) para apreciar mejor el estilo:

Para ejemplificar este trabajo de la orquesta vamos a comparar la interpretación de *Orgullo criollo*, de Julio De Caro y Pedro Laurenz, en sendas grabaciones de la típica del propio Laurenz (1941, Odeón) y de Piazzolla (1946, Odeón).

Orgullo criollo tiene una estructura casi estándar: una introducción (i_1) de cuatro compases y dos secciones de 16 compases, además de una sección intermedia (i_2) de 8 compases que de alguna manera es complementaria de la primera:

i_1	A	i_2	B
4	16 +	8	16
-----	-----	-----	-----
	FA M		sib m

La secuencia seccional en el arreglo de Piazzolla es SS: i_1 A i_2 B i_1 A B B y la estructura de la orquestación EO: i_1 A i_2 B i_1 A B' B''.

Veamos qué características del arreglo de Piazzolla logran el impulso rítmico:

- a) En la introducción, el compás 2 es modificado por Piazzolla y en lugar de lo que figura en la partitura original (que es lo que ejecutan los bandoneones de la orquesta de Laurenz), Piazzolla hace:



Los bandoneones de Laurenz frenan el impulso rítmico con su fraseo *rubato*, efecto que es eliminado por Piazzolla.

- b) En la primera sección, la célula temática que se presenta en el primer compás:



es ejecutada por Laurenz con un *glissando* de violines entre el sol y el do. Piazzolla divide el sol en dos semicorcheas y elimina el *portamento*:



Además ejecuta el do de manera mucho más *staccato* que Laurenz (ya que ninguno de los dos respeta la ligadura entre el do corchea y la primera semicorchea siguiente).

- c) En el compás 9 de la primera sección, al salir de la frase de los bandoneones en el grave, Laurenz interpreta el tango tal como está escrito, con la variante de fraseo que consiste en modificar el 2° tiempo del compás de



en



Piazzolla introduce las siguientes modificaciones:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'ORIG.' and contains measures 9, 10, 11, and 12. The bottom staff is labeled 'A.P.' and contains measures 9 and 10. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

y luego también modifica el ritmo del segundo tiempo del compás de la misma forma que Laurenz.

- d) La segunda sección Laurenz la interpreta con la melodía que en la partitura figura a cargo del violín; sólo esporádicamente se oye la voz superior del piano. Piazzolla, en cambio, aprovecha el aspecto rítmico de esta última, pero en lugar de hacerlo como figura en la partitura, lo hace de la siguiente manera, creando una gran tensión rítmica por el desplazamiento de acentos:

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'ORIGINAL' and contains measures 1, 2, and 3. The middle staff is labeled 'A.P.' and contains measures 1, 2, and 3. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Es importante destacar que este tango ha sido grabado por Piazzolla respetando estrictamente las variaciones escritas por sus autores. Por eso es ideal para determinar aspectos interpretativos, que en otros casos

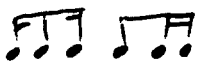
se mezclan con la recreación que él suele hacer, variando parcial o totalmente la melodía.

Orgullo criollo no presenta ningún "abuso de escritura" y la instrumentación es ms sólida que la de Laurenz. Es destacable la fusión buscada entre los bandoneones y los violines. Por otra parte Piazzolla evita asignar preponderancia al acompañamiento bandoneonístico basándose, en cambio, en un inteligente manejo del piano (al estilo de Goñi), una cuidada línea de bajo y abundantes *pizzicati* en las cuerdas.

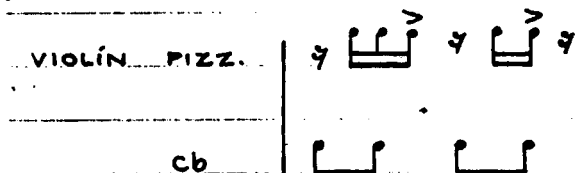
En los compases 1, 2, 5 y 6 de la ejecución del interludio, en lugar de la clásica acentuación de Laurenz de cuatro corcheas en el acompañamiento y la acentuación normal de la melodía, en la versión de Piazzolla el pianista acentúa en "3 3 2" la melodía, mientras que el acompañamiento sigue también ese ritmo con *pizzicati* de violines y acordes *staccati* de los bandoneones, además de una incisiva línea de bajo:



Veamos los esquemas rítmicos utilizados por Piazzolla en el acompañamientos utilizados por Piazzolla en el acompañamiento de esta versión:

- a) El clásico  lo emplea modificado de la siguiente forma:  por ejemplo en los compases 1, 2 y 3 de A, las notas inferiores a cargo del contrabajo y los acordes en el piano o los bandoneones. La primera corchea aparece generalmente con un *glissando* ascendente del contrabajo.
- b) El acompañamiento de cuatro corcheas aparece en dos formas: con los bajos por el contrabajo y los acordes en el piano (compases 4, 5 y 6 de A) o de la forma clásica de acordes con piano y bandoneones y una línea de bajo (compás 8 del interludio y compases 1 y 2 de B).

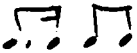
- c) El "3 3 2" (compases 1, 2, 5 y 6 del interludio) y algunas variantes, como por ejemplo (compases 9, 10 y 11 de A):



- d) Acompañamiento de semicorcheas agrupadas de a dos:



Las notas graves a cargo del contrabajo y con frecuencia en escala descendente por grado conjunto (compás 7 del interludio), generalmente usado en pasajes transicionales. La primera corchea suele ejecutarse con apoyatura ascendente en *glissando* del contrabajo.

- e) El ritmo de milonga  (compases 8, 9 y 10 de B): principalmente para acompañar sectores melódicos.

Como puede observarse, esta gran variedad de ritmos se intercala constantemente, otorgando gran movilidad y liviandad al acompañamiento.

Con todos estos recursos Piazzolla logra una línea melódica de contornos más ásperos, agudos, que la de Laurenz. Esta característica es extensible al resto de sus grabaciones para orquesta típica y a su estilo en general.

Hace gala de una gran imaginación en cuanto a aplicar diversas posibilidades en la combinación instrumental; evita sistemáticamente las repeticiones. Eso podemos observarlo en el esquema de la orquestación que hizo de *Inspiración*, para esta orquesta (Odeón, 1946). Sólo transcribiremos la misma escala descendente de la primera sección del tango (en ella aparece dos veces al principio y al final; compases 4 a 6 y 24 a 26) como hiciéramos antes con la versión de Troilo.

cer, pero que resultan corrosivos, no de la forma, sino del contenido melódico o rítmico. Por ejemplo:

- a) Empleo de acompañamiento de tipo "coral" (cuatro voces móviles haciendo la armonía -cuerdas y bandoneones- pero sin marcar los pulsos, los que quedarían implícitos). Cfr. puente de *La rayuela*, 1946.
- b) Yuxtaposición de acordes (tríadas) en escala cromática descendente, simultáneamente con una variación de bandoneón muy cromática, en *El desbande*. Si bien lo hace en la coda, es un elemento completamente extraño que se interpola; sustituye sin más, un fragmento del tango.



- c) El empleo de la acentuación "3 3 2" también es disolvente, en este caso, del ritmo.
- d) Alteración del orden formal. Lo podemos observar esporádicamente en esta etapa. Por ejemplo en el tango *Quejas de bandoneón* (Odeón, 1947). Las partes del tango son

introducción :	8	c.
A :	20	c.
B :	18	c.

La secuencia seccional realizada por Piazzolla es la siguiente:

	B	i	A	i	B	B	i
cant. de	9	8	20	4	18	9+2+9	4

En las últimas dos ejecuciones de B introduce modulaciones ajenas a la partitura original.

- e) Variaciones parciales en melodía y armonía. También lo podemos ver en *Quejas de bandoneón*. Es un recurso

La secuencia seccional de la interpretación de Piazzolla es:

A-i-B-A(sólo últimos 8 compases)B-B

por lo tanto la escala descendente aparece dos veces en la primera ejecución de A y una vez más en la ejecución de los últimos 8 compases. En estas tres apariciones, el arreglo varía de la siguiente manera:

a)

b)

c)

Comparando este tipo de escritura con la que empleó en la versión de Troilo, entenderemos cuáles eran las notas que "Pichuco" tachaba en los arreglos de Piazzolla, por ser molestas para los bailarines.

Otros elementos nuevos que aparecen en este momento son dos tipos de "procedimientos" que podemos definir como a) *disolución* y b) *sobre-composición*.

- Procedimientos de disolución:

Llamamos así a una serie de recursos que emplea Piazzolla, inicialmente para dar variedad, para enrique-

que no llega a ser de "sobre-composición" ya que es muy parcial. En la exposición de A el bandoneón ejecuta la siguiente línea los primeros 8 compases:

Esto corresponde a la ejecución de las dos primeras frases de esta sección. Las frases siguientes se atienden más a lo escrito originalmente. El acompañamiento de los dos primeros compases transcritos es en "3 3 2", en tanto que en los compases 6 y 7 es por corcheas, pero armónicamente hace un descenso cromático de acordes de séptima.

Las modificaciones armónicas suelen ser mucho más corrosivas aún pero en esta etapa no se manifiestan, salvo como las hemos detallado en los procedimientos de disolución.

- Procedimientos de sobre-composición

Cuando Piazzolla arregla un tango que es pobre melódicamente escribe, compone *sobre* el tango original (varía la melodía por ejemplo). Podemos ver este procedimiento en *Ahí va el dulce* (1947).



En *Taconeando* la melodía de la segunda sección es modificada de la siguiente manera:



Esta modificación ya quedó definitivamente así para las futuras interpretaciones que de este tango hizo Piazzolla.

Por último, debemos referirnos nuevamente a las variaciones para bandoneón, que en esta orquesta son más frecuentes dada la cantidad de versiones instrumentales que grabó.

Transcribiremos la variación de *Chiclana* (1948) en la cual se reconocen una serie de elementos ya recurrentes en Piazzolla: las asimetrías en el diseño, el uso de notas repetidas que se da en los compases 1, 5, 6 y 7, y a veces la combinación de ambos (cfr. la variación de *La chiflada* en pág. 172).



LA MADUREZ COMO DIRECTOR DE ORQUESTA TÍPICA

En 1951 graba cuatro caras de 78 rpm para el sello "TK" que incluyen los tangos: *Chiqué*, *Triste*, *La cumparsita* y el vals *Dedé*. Luego abandona definitivamente este tipo de formación (salvo para las reediciones del sello Philips, en 1964). En estos cuatro temas está la culminación de su trabajo con orquesta típica, especialmente en la versión de *Chiqué*.

En el vals *Dedé* introduce un oboe solista, que si bien es un elemento extraño en la típica, presenta antecedentes en los intentos de Argentino Galván, Héctor Artola e incluso Julio De Caro.

Veamos cómo trabaja en la orquestación de *Chiqué*. La estructura del tango es en tres secciones:

A (16 c.) / B (12 c.) / C (16 c.)

La secuencia seccional realizada por Piazzolla es:

i A B B i A C C C .

en tanto que la estructura de la orquestación es:

i A B B' i A C C' C''

Los tipos de fórmulas rítmicas de acompañamiento que usa son, según la lista que hiciéramos en la pág. 171, las siguientes:

A, B, E, F y G

El esquema de la orquestación de las secciones A y B es el siguiente:

A melodía acomp.	v + b (staccato) v. c/canto p + c (A)				P ↗
	Idem. (legato) p + c				P ↗
	violín solo p + c (B)				P ↗
	v + b p + c		staccato	violín pizz. p. bordaduras	

↗ Puentes
P PIANO
V VIOLÍN
C CONTRABAJO
b BANDOÓN

(A) y (B) FÓRMULAS RÍTMICAS (ver Pág. 20)

B

P

b (solo)			
Ⓔ p			
v + b (staccato)			
Ⓐ			
b. (grave) unísono c/ violín			

P

B'

b (solo)			
Ⓕ p + v. pizz.			
p. (solo)		b. variación	
	Ⓖ	Lija	
		b. variación	
		Lija	

P

Las secciones C están a cargo de las cuerdas, luego del violoncelo (solo) y finalmente a cargo del bandoneón.

Similares planteos son los efectuados para *Triste* y *La cumparsita*. En este caso, no invierte las secuencias

seccionales de los tangos tal como fueron escritos. Esto debe destacarse, pues en el caso particular de *La cumparsita*, en dos versiones posteriores aplicó intensamente procedimientos de *disolución* y de *sobre-composición*.

Piazzolla debe haber llegado a la convicción de que con la estructura de la orquesta típica (y el repertorio que el medio aceptaba de ella) ya no podía hacer mucho más. Estos últimos trabajos están elaborados a un extremo que no admiten muchas más incorporaciones. Son trabajos de madurez que no han sido superados por otras orquestas. Las grandes versiones de otros tantos directores como Salgán, Gobbi, Pugliese, han de ser puestas en un pie de igualdad con las de Piazzolla; lo que las diferencia es tan sólo una cuestión de estilo, de personalidad.

Inmediatamente (en 1952) efectúa un fugaz intento de ampliación. Dirige una orquesta para Radio Splendid, integrada por cuerdas, maderas, piano, arpa, vibrafón y bandoneón solista. Es notable que no toque él mismo el bandoneón, sino que delega esta función y actúa como director. Ya comienza la etapa en que rechaza a su instrumento. Además no lo necesita, pues en adelante se dedicará tan sólo a componer y arreglar para otras orquestas, a escribir música de películas y obras de corte académico y, para eso, emplea el piano. De la orquesta de Radio Splendid no han quedado registros discográficos, sino tan sólo grabaciones magnetofónicas tomadas por aficionados. La audición, por ejemplo, de su tango *Para lucirse*, lo muestra fuertemente influido por sus estudios académicos y realizando un tipo de música híbrida, un tango muy estilizado, con pretensiones "sinfónicas".

Luego de estos intentos y hasta 1955 sólo se dedica a hacer arreglos para otros directores. Para ese entonces tiene compuestas obras de cámara y le estrenan algunos trabajos; el primero de ellos es una *Suite para arpa y orquesta* estrenado por Bruno Bandini en Radio del Estado. Con su *Sinfonía de Buenos Aires* gana el premio Fabián Sevitzky. La obra incluía dos bandoneones en la orquesta sinfónica habitual; evidentemente Piazzolla no se podía abstraer totalmente de la música ciudadana. Todo esto es parte de una crisis que sólo finalizará luego de su estadía en París.

NADIA BOULANGER Y LA DEFINICION EN PARIS: orquesta de cuerdas con bandoneón solista

En 1954 viaja a París, becado por el gobierno de Francia para completar sus estudios musicales. Allí es admitido como alumno por Nadia Boulanger y con ella estudia rigurosamente durante casi un año. Cabe recordar que Boulanger era una especie de sacerdotisa del lenguaje neoclásico y que con ella estudió una infinidad de compositores de todo el mundo. Viene a cuento mencionar ésto pues Piazzolla nunca se acercó por sí mismo ni a través de sus maestros a un idioma musical que no fuera tonal. El dodecafonismo jamás entró en su lenguaje ni en sus consideraciones, pese a algunos comentarios que pudieran hacer pensar lo contrario. Los compositores académicos por los cuales él se sentía atraído eran Bartok, Villa Lobos, Stravinsky, Gershwin (es decir, dentro de las escuelas nacionalistas del siglo XX), ya que eran las que le proporcionaban el medio de unir su formación escolástica con su experiencia popular.

Es un buen alumno para Boulanger, pero según cuenta Piazzolla, ella intuía que no trabajaba con una profunda sinceridad. Un día le pidió que ejecutara algo de lo que él hacía habitualmente y Piazzolla tocó su tango *Triunfal* en el piano. Lo instó entonces a seguir adelante por ese camino:

"Su tango es música nueva y sobre todo sincera. Su Triunfal es nada menos que auténtico. Éste es el Piazzolla que me interesa" dice Boulanger. (DP: 167)

Piazzolla diría después:

"En realidad, yo ya sentía que no la necesitaba. Madame me había dado todo lo que me hacía falta, especialmente confianza en mí mismo. Yo había renegado del tango y me sentía un genio, un tipo que estaba por encima de todo". (DP:167)

Es así que en unas pocas semanas escribe y orquesta una buena cantidad de tangos. Realiza con ellos un aporte verdaderamente original a la forma instrumental del tango: la orquesta de cuerdas con bandoneón solista. La

integraban 8 violines, dos violoncelos, contrabajo, piano, arpa y bandoneón. Registra 16 temas para tres grabadoras francesas (Barclay, Festival y Vogue). Catorce de ellos fueron compuestos y arreglados en una semana (Ferrer, 1980:814) y los otros pertenecen a otros autores.

Presentan un corte clásico, con dos secciones, una de carácter rítmico y la otra melódico. Mantienen en general bastante unidad estilística. Veamos algunos de ellos y las novedades y elementos ya existentes que presenta su estilo.

En *Nonino*, por ejemplo, aparecen las características melo-rítmicas tan peculiares que le darán su sello distintivo:



Vemos que el ritmo del primer compás puede reducirse a:



o sea, células rítmicas de tres semicorcheas que producen desplazamientos en los acentos. Esto sería una consecuencia directa de la sistematización del "3 3 2".

Obsérvese también que el diseño del segundo compás, o sea de la respuesta al motivo inicial, puede muy bien surgir de la melodización de fórmulas rítmico-melódicas de acompañamiento. Esto ya estaba presente en *Oro falso* (1946) en un contracanto de bandoneón de la primera sección, que transcribimos:

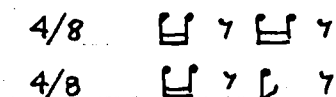


También se podría decir que en general este es un recurso muy típico de los finales de frase, como por ejemplo en *Orgullo criollo*, sección A:



Para los acompañamientos emplea el ritmo "3 3 2". Aparecen las *octavas de Goñi* en la coda. Estos son los enlaces con sus antecedentes.

En *Guardia nueva* evita las cuatro corcheas de acompañamiento y emplea las fórmulas



En *Contrastes*, vemos que el motivo inicial guarda evidentes semejanzas con *La Yumba* de Pugliese (a quien siempre admiró).



En *Río Sena* emplea como ritmo de acompañamiento:



o bien cuatro corcheas pero sólo por el contrabajo (este será un procedimiento que más adelante aplicará con frecuencia).

Prepárense muestra una búsqueda tímbrica en el bandoneón: el uso de octavas, tal vez para acercar su sonoridad al acordeón (y lograr así una sonoridad más francesa).

En el motivo de *Marrón y azul* vemos nuevamente el principio constructivo de *Nonino* (acentuación desplazada, cada tres semicorcheas).



El segundo motivo de este tango sería un derivado del "bordoneo" de la mano izquierda de Goñi (en realidad de cualquier bordoneo, o sea un trabajo de bordadura o marcha cromática). Estos cromatismos son harto frecuentes en el tango.

Vale la pena recalcar esto, para ir tomando nota de que todos estos recursos "nuevos" que está aplicando Piazzolla, no son tan novedosos como pareciera, y, si suenan a tango, hay un fundamento para que así sea.



En *S.V.P.* es el comienzo de un punteo de bordonas para milonga.



Armónicamente aparecen pequeñas audacias (acordes de 9a. y 11a.), pero en general es tradicional.

En *Luz y sombras* encontramos ese procedimiento de variaciones de bandoneón sobre descenso cromático en la armonía que ya viéramos en *El desbando* (cfr. pág. 180); también aparece el ritmo "3 3 2", al igual que en *Sens unique*, *Mi tentación* y *Estamos listos*.

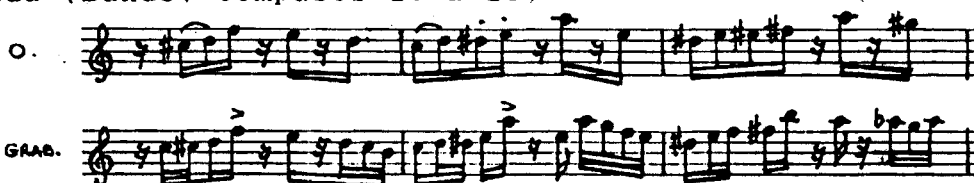
Nos resta por destacar el tema de *Sens unique* por su trabajo sistemático de agrupamiento cada tres semicorcheas:



y en el caso de *Bando* señalemos el diseño rítmico del primer motivo:



y luego la aplicación de uno de los recursos típicos de Piazzolla de transformación rítmica de los temas (en este caso sobre una composición propia). Veamos la diferencia entre el original para piano y la ejecución grabada (*Bando*, compases 26 a 28).



Nos hemos detenido ex-profeso en los rasgos que marcan la continuidad de estos trabajos con la obra anterior de Piazzolla, es decir con el tango tradicional, a la vez que señalamos las novedades estilísticas y su origen, que también es -precisamente- "tanguero".

Piazzolla había ido a Europa dispuesto a entrar en la historia de la música académica de Occidente y no pudo. Oportunamente volvió con un ímpetu nuevo a cambiar la historia del tango y realmente lo logró.

En cuanto a la opinión del público argentino sobre estos tangos, si bien están tratados de una manera un poco distinta, más evolucionada que con la orquesta típica, tuvieron aceptación. Luis Adolfo Sierra, conocido escritor sobre temas de tango, comenta en la presentación del álbum de Editorial Korn que contiene estos tangos de París:

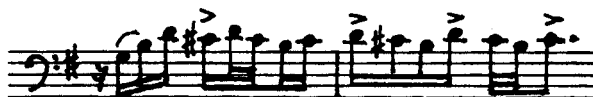
"Es Astor Piazzolla, sin duda alguna, el más representativo y avanzado de los cultores del tango moderno. Su inagotable capacidad de creación y su inquietud siempre renovada, consagradas a la jerarquización de un género que abraza con vocación inquebrantable, nos permite afirmar sin exageraciones, que en la labor fecunda e ininterrumpida de este talentoso músico argentino, estamos frente al tango de mañana [...]"

Bien podría decirse que es un escrito de circunstancias, pero no es así, ya que el mismo autor, más adelante, no dudó en criticar duramente otra parte de la producción de Piazzolla.

Cuerdas y bandoneón solista en Buenos Aires: 1955-1957

A su regreso a Buenos Aires, además de revolucionar el mundo del tango con su "Octeto Buenos Aires", forma una orquesta similar a la francesa para una empresa discográfica local. De la comparación de estos registros con los efectuados en París, los europeos parecen más estilizados.

Graba su tango *Lo que vendrá* que tiene su típica melodía:



También una excelente versión de *Negracha* (de Pugliese) y nuevamente *Taconeando*. De este último destacamos la coda construida en base a una improvisación de guitarra sobre un *ostinato* por el bandoneón, que nos recuerda sus procedimientos de disolución:



Con el famoso tango *Tres minutos con la realidad* comienza la disolución formal del tango tradicional. Más adelante contaría José Bragato, su amigo y violoncelista de muchos de sus conjuntos:

"Un día estábamos tranquilamente en casa escuchando a Bartok. De repente, se levantó y se fue. -Se me ocurrió una idea. Después te llamo- me dijo, y salió. El teléfono sonó a las tres de la mañana. En cuatro horas había compuesto su tango 'Tres minutos con la realidad'". (DP:218)

Acá, rítmicamente, hay mucha influencia del Stravinsky de *La consagración de la primavera*. El motivo principal es muy sencillo:



Sobre el trabajo de este motivo se van sucediendo secciones con un tratamiento instrumental variado, hasta el de *toccata* en la sección que le corresponde al piano.

La estructura formal sería la siguiente, en cantidad de compases:

A: 4 + 4 + 4 + 2 + 5 + 4 + 6 + (4 + 4) + 4 + 9 + 2

B: 8 + 7 (melodía más cantable)

A: 4 + 4 + 3 + 2 + 5 + 4 + 6 + CODA (4)

piano

Decimos que comienza la disolución formal al estructurarse la obra por fragmentos yuxtapuestos, por sub-secciones breves muy emparentadas, en una concepción casi debussyana de la forma.

Graba además algunos tangos como *Noche de amor*, *La cachila*, *Loca bohemia*, que serán regrabados sin modificaciones en 1967, cuando retoma la formación de cuerdas con bandoneón para una serie de grabaciones (lo que da la pauta de que estaban muy logradas, ya que no tuvo necesidad de modificarlas o hacerlas nuevamente).

En *La cachila* efectúa un intenso trabajo de *sobrecomposición*, del cual lo que más nos interesa en este momento es el trabajo formal, donde se puede apreciar una gran fragmentación. La versión original de *La cachila* consta de dos secciones ligadas por un puente:

A (15 compases) - p (6 c.) - B (8 compases)
motivo a **motivo b**

El planteo estructural de Piazzolla es el siguiente (los números son cantidad de compases):

secc.

$$I : 4s/a + 4s/a + 6s/a \quad // \quad P(7)$$
$$II: 4s/b + 4s/b + 4s/b + 4s/b + (4+4+4+2 \text{ s/a} // P (8)$$

piano

bandoneón

III: cuatro secciones de 4 c.s/b + coda s/b

(nota: s/a y s/b significan "sobre el motivo a o b";

P = puente; secc.= secciones)

Finalmente, mencionemos una nueva sistematización de agrupaciones cada tres semicorcheas en *Melancólico Buenos Aires*:



OCTETO BUENOS AIRES: punto de inflexión en la historia del tango

Paralelamente a su trabajo con la orquesta de cuerdas con bandoneón solista, Piazzolla forma el Octeto Buenos Aires.

La audición actual de las grabaciones de ese conjunto sorprende por la audacia en la concepción de los arreglos. Horacio Ferrer se refiere al octeto en estos términos:

"Barroco hasta el alarde del barroquismo, irreverente (innecesariamente irreverente unas veces y saludablemente irreverente otras), pendulando con sus arreglos entre la novedad genuina y la novedad agresiva, música de alta escuela y ejemplar demostración de romanticismo en un ambiente ya dominado por la industria, el OBA queda como el exacto -y violentísimo- punto de ruptura entre la excelente tradición del tango bien tocado y un tango nuevo".
(Ferrer, 1980:814)

Compartimos la opinión de Ferrer y ya veremos por qué. Además, creemos necesario aclarar lo de "romanticismo". Ferrer lo dice porque para el octeto debieron ensayar muchísimo, pues los arreglos eran muy complicados y contrapuntísticos, las presentaciones eran prácticamente gratis (perdían plata en cooperativa) y cuando llegó el momento de grabar, como nadie los aceptaba, aportaron un poco de dinero cada uno, alquilaron la sala de grabación y registraron el primer disco. Gracias a ese "romanticismo", hoy podemos oír esas placas históricas. En cambio, otras cosas en la historia en tango se han perdido, y tal vez la más dolorosa sea el legendario Sexteto de Vardaro, aunque de él también quedó una muestra, pero no eran las épocas de "long play", y sólo dejaron un acetato.

La idea de la formación del octeto nace en París. Allí Piazzolla comparte charlas con Luis Adolfo Sierra, con quien un día escucha el octeto de Gerry Mulligan. Surge entonces la idea de formar un conjunto similar en el tango (Ferrer, 1980:814). Piazzolla dice que:

"Fue realmente maravilloso ver el entusiasmo que existía entre los miembros de ese conjunto mientras tocaban. El goce individual en las improvisaciones, el entusiasmo de conjunto al ejecutar un acorde, en fin, algo que nunca había visto con los músicos y música de tango".

El famoso sexteto típico, padre de la orquesta típica, estaba formado por dos violines, dos bandoneones, piano y contrabajo. A esta formación Piazzolla le agregó un violoncello y una guitarra eléctrica (por primera vez en el tango).

La polémica alrededor de este conjunto alcanzó por momentos ribetes escandalosos. Luis Sierra, casi ideólogo junto con Piazzolla de la gestación del conjunto, llega a afirmar que Piazzolla " [...] nos sometió a una engorrosa aventura de adivinación para acertar la identidad de la obra en ejecución [...] " y "perseveró [...] cada vez con mayor énfasis, en el cambio absoluto de lo que el tango tiene musicalmente de tango [...] ". (Sierra, 1976: 123)

En realidad, en el octeto Piazzolla lleva a sus máximas consecuencias los procedimientos de *sobre-composición* y *disolución*. Este trabajo de Piazzolla se observa sobre todo en los tangos más simples. Por ejemplo la versión de *El entrerriano* es recreada casi totalmente. La introducción es un desarrollo del pequeño motivo del compás introductorio del tango:



En la primera parte se escucha el motivo



pero modificado. El resto son variaciones rítmicas sobre la armonía de tónica y dominante de la versión original. La segunda parte comprende improvisaciones a cargo de la guitarra (jazzísticas). Luego viene el trío, pero en lugar del ascenso cromático de la versión original, se

ejecutan *glissandi* de acordes en la guitarra eléctrica en progresión ascendente. Luego se repite la introducción, las dos secciones ya mencionadas pero ambas con improvisaciones de la guitarra y finalmente una coda elaborada con los cromatismos del trío y algunos elementos de la introducción.

En *Lo que vendrá*, la ejecución comienza con una *cadenza* de violín sobre el motivo de la introducción. Piazzolla hace alarde del virtuosismo de sus músicos, todos de primer nivel.

Veamos algunos aspectos de la versión de *La revancha*. La introducción tiene sólo 5 compases pero parece un muestrario de posibilidades. Luego suceden las siguientes secciones (detallamos número de compases solamente): 4/5/4/4/4/4/4/4/8/8/. Esto da como resultado una total fragmentación formal, como la ya vista en *Tres minutos con la realidad*, que es de esta misma época.

Por un lado emplea estos procedimientos de fragmentación y yuxtaposición en lo formal y por otro hay una atomización de la melodía. Los fragmentos de 4 compases son citas o variaciones motivicas del tango original. La instrumentación de cada uno de estos fragmentos es sumamente compleja y a su vez fragmentaria: una frase es planteada por el bandoneón y le responde un violín, en un trabajo a su vez contrapuntístico con el piano o la guitarra eléctrica, sumado al acompañamiento del resto del conjunto, todo en cuatro compases. No obstante, el resultado final no pierde unidad, a causa de la recurrencia temática. Es un trabajo en cierta forma cíclico.

La cantidad de hallazgos tímbricos, la gran variedad de transformaciones que sufren los temas armónica y melódicamente darían para hablar mucho más, si se contara con los arreglos escritos (que aparentemente se han perdido). Piazzolla aplica todo su bagaje técnico y estilístico, su inagotable imaginación armónica, transforma las melodías aplicándoles el carácter rítmico de las suyas y sus conocimientos de variación y contrapunto.

Además, todo esto junto, no suena como un *pastiche*, como muchas otras "actualizaciones" de tangos clásicos que se han intentado posteriormente. Cada tango es una

obra integrada. suena sincera. tiene una lógica estructural. Esta lógica y coherencia musical es lo que hace que, pese a su desmesura, estas versiones no pierdan vigencia. Hoy las escuchamos y no encontramos elementos que puedan hacer sonreír por ingenuos, o por repetitivos. En cambio, asombra la cantidad de música escrita, de horas de ensayo, para un género popular, algo que hoy ya no existe, o es muy poco frecuente.

Si analizamos el repertorio del OBA vemos que hay sólo dos temas de Piazzolla sobre un total de 16. Cuatro son de los demás integrantes del conjunto y los diez restantes tangos clásicos y bien conocidos. Suponemos que la elección de este repertorio tiene que ver con el carácter iconoclasta que Piazzolla le quiso dar al octeto.

Dice Piazzolla:

"Bajé del barco con una carga de dinamita en cada mano, por decirlo así. Había tenido mucho tiempo para pensar y juntar bronca. El Octeto Buenos Aires, tal como yo lo había armado en mi cabeza iba a provocar un escándalo nacional. Eso quería yo: romper con todos los esquemas musicales que regían en la Argentina. En el '46 lo había hecho pero con timidez". (DP:175)

"Y el octeto mató. Eramos ocho 'con el diablo adentro del cuerpo' como dijo un comentarista. Ocho tipos vestidos de negro que sonreían cuando tocan, hablan entre ellos, de repente gritan algo y hasta por las miradas parece que estuvieran en otro mundo. 'Piazzolla ha llegado para esterilizar el tango, que es lo más sagrado que tenemos los porteños', decía una revista de esos años. Y sí, yo había llegado dispuesto a romper con todo. Y, aunque les pesara en ese momento, lo que yo hacía era tango". (DP:176)

Por eso, porque estaba haciendo tango y no tiene el éxito que esperaba pese a que es conciente de que es una avanzada muy grande, se va a Nueva York, tal vez como un genio incomprendido que espera ser descubierto. No logra gran cosa, salvo volver con la cabeza un poco más fresca para producir lo mejor de su carrera en los siguientes.

15 años. Obras maduras. distintas. en base a composiciones propias, con la formación menos compleja del quinteto.

Pero quedó, desde entonces y hasta ahora, el testimonio de lo escrito para el OBA; después del octeto casi no quedó nada por inventar en cuanto a la manera de actualizar la ejecución del tango tradicional.

EL EQUILIBRIO: 1960-1972.

En esta etapa se perfila definitivamente como compositor e intérprete. La nueva formación instrumental es el quinteto, a la que acude recurrentemente. Trabaja también con un nuevo octeto y con formaciones instrumentales más grandes; pero la culminación de esta etapa, la cumbre de su producción de tango de vanguardia, la logra con el noneto, sobre el fin del período. Para el "Conjunto 9" escribe obras extensas, de muy feliz concepción.

Si bien continúa la polémica sobre la raigambre tanguera de su música, los documentales sobre Buenos Aires, las imágenes ciudadanas transmitidas por los noticieros de cine y televisión, casi invariablemente recurren a sus obras como fondo musical.

Para una mayor claridad veremos una graficación de las obras de este período, cronológicamente y por tipo de producción. El quinteto, se observa claramente, es la constante que se mantiene en toda la etapa.

Comienzan también las búsquedas y experimentaciones con textos literarios (Borges, Sábato), musicalizaciones de poemas cantados y recitados, con resultados diversos, hasta lograr esa obra maestra del tango que es la "operita" *María de Buenos Aires*. Al mismo tiempo, con las

"baladas" inaugura un nuevo tipo de tango canción: resuscita la milonga y logra una rara conjunción de texto y música. El influjo que tendrán estas canciones, milongas y tangos sobre los compositores venideros, no sólo del tango sino de otros tipos de música popular urbana, será muy importante y aún no ha sido debidamente dimensionado.

Finalmente, con el noneto llega a una perfecta amalgama de las búsquedas del quinteto, con el aliento de las grandes obras y la chispa y espontaneidad de la "operita".

O B R A S 1 9 6 0 - 1 9 7 3

<u>año</u>	<u>quintetos</u>	<u>formaciones</u> <u>mayores</u>	<u>orquesta de</u> <u>cuerdas</u>	<u>otras</u> <u>grabaciones</u>	<u>obras</u> <u>vocales</u>
1960	Quint. I				
1961	Quint. II		Orq. de cuer- das para An- tar-Telefun- ken		
1962	Quint. III				
1964		Octeto con- temporáneo		recreación de conjuntos	
1965	EL TANGO (')- con- cierto en el Philharmonic Hall	EL TANGO (')			EL TANGO (')
1966			La historia del tango		
1968					María de Buenos Ai- res
1969	Quint. IV				
1970	Quint. V			Duo de bando- neones con Troilo - solos de bandoneón	
1971					Oratorio El pueblo joven
1971/2		Noneto			
1973	Quint. VI				

Nota: La distinta numeración de los quintetos obedece a cambios en sus integrantes.

(') El larga duración titulado "El tango" reúne obras para quinteto, obras vocales y obras para formaciones instrumentales mayores.

MUSICA INSTRUMENTAL 1960-1972: del quinteto al noneto

Primeros quintetos

A su regreso de Estados Unidos Piazzolla crea una nueva formación instrumental: el quinteto integrado por bandoneón, violín, piano, guitarra eléctrica y contrabajo. Esta formación le permite lograr casi la misma sonoridad que con el Octeto Buenos Aires y es más dúctil y manejable, más apta para un lenguaje que de aquí en más va a ser cada vez más camarístico, en el cual el contrapunto será su rasgo saliente.

Firma contrato con el sello RCA para grabar dos discos: uno debía serailable y el otro quedaba librado a su arbitrio. Primero graba el que no tenía imposiciones. En él registra por primera vez *Adiós Nonino*, su tango más popular.

Decarísimo, obvio homenaje a Julio De Caro, es de estructura formal clásica (dos secciones de 16 compases). La versión comienza con bandoneón solo, luego se agrega el contrabajo, la guitarra y finalmente el quinteto a pleno. Emplea el efecto de "lija": con el violín (recurso típico decareano) con figuraciones rítmicas de este tipo:



La primera sección está elaborada en base a un motivo cromático descendente:



Está siempre presente la característica rítmica de la melodía, consistente en este caso en estrechar la línea melódica en el tercer tiempo y prolongarla sobre el cuarto, en el segundo compás de la frase. La segunda sección la construye sobre un motivo de salto ascendente de séptima y descenso por terceras. La segunda ejecución

de esta sección está a cargo del violín. El acompañamiento es de tipo contrapuntístico, o bien acórdico, a cargo del piano y la guitarra, con este esquema rítmico:



Tal es el planteo general de *Decarísimo* que sirve para ejemplificar el tipo de trabajo en este primer quinteto.

Mencionemos además que en *Calambre* comienza a utilizar los temas fugados, procedimiento que luego será muy habitual.

La calle 92 presenta un tipo de línea de bajo que es muy característica de Piazzolla y que otorga un carácter muy especial a algunas de sus composiciones:

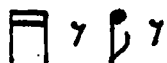


Esta línea de bajo es, obviamente, un derivado de procedimientos muy usados por Piazzolla ya desde la orquesta típica de 1945/46, que apuntáramos en su momento (ver pág. 171, *Fruta amarga*).

El motivo de *Adiós nonino* es muy similar al de *Nonino*. En esta versión emplea acompañamiento de cuatro corcheas, sin rarezas armónicas. Los timbres que utiliza son unísono de bandoneón y guitarra, o de violín y bandoneón. La guitarra cumple funciones rítmica, melódica y de apoyo.

En *Berretín*, aplica la transformación rítmica de la melodía y en la segunda sección hace un "fraseo" de bandoneón sobre efecto de "lija" y acompañamiento "3 3 2".

Lo que vendrá se inicia con una cadencia de violín sobre los 8 compases de la introducción, luego se expone la segunda sección sobre un acompañamiento del quinteto con el ritmo



Sigue la primera sección con la melodía a cargo sucesivamente del contrabajo, la guitarra y unísono de guitarra y bandoneón; luego *tutti* sobre un acompañamiento rítmico de acordes en el esquema que se transcribe, y marcha de corcheas por grado conjunto en el bajo.



La enumeración de distintos procedimientos es procedente pues estamos señalando los aspectos más destacados y no nombramos nada que no haya sido planteado en el Octeto Buenos Aires. Si nos preguntamos, entonces, ¿está haciendo tango Piazzolla? debemos responder que sí; sólo que está sistematizando elementos de estilo como ser su personal diseño melo-rítmico en los motivos, la acentuación "3 3 2", el bajo por grado conjunto en marcha de cuatro tiempos, etc.

Formalmente no hay novedades. El quinteto es tratado como un conjunto de cámara y como tal cada instrumentista debe ser un virtuoso cuando se lo requiera y parte del conjunto cuando sea necesario. La gran diferencia (con sólo el antecedente parcial del Octeto Buenos Aires) es la formación instrumental y su resultado tímbrico.

Suponemos que debe haber sido novedosa también la incorporación del piano a los conjuntos de tango en 1915, así como la desaparición de la flauta, pero fue por necesidades expresivas, igual que ahora.

Por otra parte, se suavizan otros aspectos. Por ejemplo los arreglos, que son mucho más simples que los del OBA. Si en el octeto los procedimientos de *sobrecomposición* y *disolución* habían llegado a su más alto punto, ahora Piazzolla no corroe más al tango tradicional: construye uno nuevo a partir de sus propias premisas. La gran variedad de fórmulas rítmicas de acompañamiento se reduce casi por completo a la sólida línea de

bajo de 4 pulsos y unas pocas fórmulas de acordes, privilegiándose en cambio el tratamiento contrapuntístico.

El segundo disco para RCA lo graba en 1961. La producción de la grabadora lo tituló "Piazzolla o no? - Bailable y Apiazzollado". Ejecutados en un tiempo uniforme, adecuado para el baile, con el "chan (V) - chan (I)" del final para avisar a los bailarines que terminó la pieza, resultan demasiado "asépticos".

Los acompañamientos son acórdicos sobre los cuatro tiempos del compás, no hay solos instrumentales destacados aunque la escritura es exigente; desaparece la sinceridad que tiene el disco anterior. Además se agregó en cuatro temas a la cantante Nelly Vázquez, no muy a gusto de Piazzolla: "[...] es muy chillona, es una hija dialecta de Libertad Lamarque", dijo. (AS:105)

No obstante, en cuanto puede introduce algunos de sus recursos, por ejemplo, en la transformación melódica de *Don Juan*:



Aparece aquí algún resabio de sus antiguos excesos, tal vez una broma musical, cuando en *Bandoneón arrabale-ro*, que canta Nelly Vázquez, ésta debe comenzar su intervención con un acompañamiento de bandoneón nada estabilizador:



Luego de la primera estrofa. entonces sí el quinteto comienza con la ejecución tradicional en un firme 4/8.

También en 1961 forma orquesta de cuerdas con bandoneón solista para grabaciones en el sello Antar-Telefunken de Montevideo. En el disco que graba sólo hay dos temas suyos, *Lo que vendrá* y *Tres minutos con la realidad*. El estilo es muy similar al de las grabaciones de este tipo realizadas en 1955. Algunos temas están imbuídos de un dramatismo excesivo (v.g. *Sensiblero*).

Quintetos experimentales

En 1962 forma un nuevo quinteto con el que graba para CBS, en ese año y el siguiente, notándose un sensible avance y otras experimentaciones.

Veamos las composiciones nuevas que van agregando elementos diferenciados. En *Revirado*, de textura netamente contrapuntística, en la primera parte explora la sonoridad del trío compuesto por bandoneón, guitarra y bajo (para el que luego compondrá una obra especialmente). La estructura del tema se basa en las acentuaciones irregulares sobre el pequeño motivo de tres corcheas descendentes:



En *Buenos Aires hora cero* vemos su característica línea de bajo por grado conjunto:



Sobre el estatismo armónico del primer grado de fa sostenido menor hace una yuxtaposición de acordes mayores y menores y luego emplea cuartas paralelas en la melodía. Formalmente se resuelve en tres secciones y una introducción; transcribimos la secuencia y duración en compases:

i(4)/:A(16) B(6):/A(24)/C(8)/A(16)/B(8)/Coda(3)

Comienza así un trabajo de expansión formal, logrando con pocos elementos piezas de gran unidad.

Alguna vez se ha planteado el tema, estudiando los tangos clásicos, de si las secciones de los tangos entre sí tienen alguna relación o serían intercambiables de un tango a otro (salvando las tonalidades). En muchas ocasiones las secciones más que emparentarse buscan disociarse, marcar contrastes. (incluso muchas veces lo busca Piazzolla, con secciones de carácter rítmico contrapuestas a secciones de carácter melódico). En cambio en tangos como *Buenos Aires hora cero*, Piazzolla inaugura una nueva etapa: en lugar de componer secciones de tango, escribe obras que, sin contar con la clara división del tango tradicional, siguen siendo tango.

Fracanapa pertenece a aquellas composiciones suyas de

"corte acanyengado y bien milonga, en las cuales emplea un breve diseño de ritmo en amplio desarrollo, evidenciando la gravitación que en ciertas facetas de su obra ha ejercido Osvaldo Pugliese".
(Ferrer, 1980:814)



Podríamos ver la similitud del principio de construcción de *Fracanapa* con *La Yumba* de Pugliese, " [...] concebido por la repetición variada y casi obsesiva de un diseño rítmico de dos compases, sutilmente contrastado mediante la intercalación de pasajes melódicos [...] ". (Ferrer, 1980:853)

motivo de
La yumba



En *Fracanapa* se agrega con ese principio reiterativo, la aplicación del esquema "3 3 2".

Por otra parte, comienza la búsqueda de formas más amplias, pero por agrupamiento de piezas (suites). Por ejemplo *Tango para una ciudad* está escrito en dos partes. Además, en *Muerte del Angel* (1962) vemos ya una fuga a cuatro voces.

Finalmente, en 1964 graba para el sello Philips el LP "Veinte años de vanguardia" en el que hace una recreación de todos sus conjuntos; agrega una nueva formación: el trío de bandoneón, guitarra y bajo para la que escribe una obra de tratamiento muy contrapuntístico. Además compone para el octeto la obra *Tango ballet*, en tres movimientos.

En el mismo año se forma un nuevo octeto (bandoneón, violín, violoncelo, flauta, guitarra, piano, contrabajo y percusión). El instrumental hace cambiar bastante la coloración tímbrica, y la percusión es tratada de forma que resultará modélica para el tango.

LOS MEJORES QUINTETOS

Así como en 1951 parece agotar lo que podía obtener de una orquesta típica y en 1966 produce las últimas y definitivas versiones de orquesta de cuerdas con bandoneón solista, en 1965 alcanza el equilibrio justo con la formación del quinteto. Equilibrio logrado en *ensamble*, partes solistas, composición y orquestación, línea melódica, ritmo y forma.

La grabación del disco "Concierto de tango en el Philharmonic Hall" incluye las obras ejecutadas por el quinteto en esa sala de Nueva York y es un muestrario de

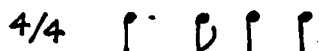
las mejores obras. las de lenguaje más depurado, arreglos más equilibrados entre partes solísticas y de conjunto. Comienza además el uso de algunas técnicas aleatorias (sólo en forma breve y ornamental). sistematización de pequeños ensayos previos -efectos percusivos, ejecución no tradicional. obtención de alturas indefinidas-.

En *Tango del diablo* aplica estos efectos en la introducción. El planteo formal de esta obra es el de estructura extendida:

en 4/4: A(28) - B(18) - C(24) - D(6+2+4) - B(10) - CODA

En A hay dos elementos temáticos y en B uno más. La textura es de melodía acompañada (con ritmos "3 3 2") o contrapuntística.

Romance del diablo es una milonga lenta, de carácter intimista y textura contrapuntística. El ritmo es de milonga:



Una novedad surge del sistema de acumulación de piezas para formar suites (aunque no sean denominadas así), enlazadas por grupos que se emparentan por el nombre. Para buscar contraste intercala típicos "divertimentos", como por ejemplo *Vayamos al Diablo*, un tema con carácter de *toccata*, que muy poco tiene que ver con el tango, salvo a través del quinteto y como parte de un grupo de obras. Aquí explota los cambios de compás, combinando 4/4 + 3/4:



En *Todo Buenos Aires* vemos nuevamente un planteo formal extenso y las características propias de sus temas. Otra vez aparece el trabajo de síntesis. Cada instrumento tiene líneas más claras. La melodía se mueve tan solo en las esencias piazzolliananas, en un marco general de sobriedad, calidez y perfección, acentuándose cada vez más la escritura contrapuntística.

Las grabaciones del quinteto de 1970 no agregan ya nada nuevo. Ese año registra además dos tangos en dúo de bandoneones con Aníbal Troilo y cinco tangos ejecutados en bandoneón solo, en los que muestra un dominio total del instrumento. Graba únicamente tangos de sus compositores favoritos (Cobián, Mora, De Caro, Delfino), con su especial tratamiento armónico.

Esta etapa finaliza, en lo instrumental, con una nueva orquesta de cuerdas con bandoneón solista en grabaciones bajo el rótulo "La historia del tango". No aporta novedades a los trabajos anteriores de este tipo: incluso regraba algunos arreglos previos hechos para la misma formación.

SINTESIS INSTRUMENTAL: el noneto

La formación del Conjunto 9 era de bandoneón, quinteto de cuerdas, piano, guitarra eléctrica y percusión. Con este grupo Piazzolla alcanza una síntesis que se da en varios aspectos. En el instrumental combina las cuerdas con el quinteto habitual y le agrega también percusión. Las posibilidades son amplias.

En el aspecto formal, es el conjunto para el que escribe las obras de mayores pretensiones. De los registros que efectúa el grupo sólo hay dos temas breves de forma ternaria o binaria.

En lo textural es eminentemente contrapuntístico. Los rasgos paramétricos son los ya habituales. Los puntos de referencia siguen siendo los mismos: el tango *Zum* es tan del estilo de Pugliese que parece que lo hubiera escrito él (más tarde Pugliese lo grabó con su orquesta, recogiendo así el homenaje). *Zum* se estructura como un *ostinato* sobre el motivo



Veamos los planteos formales de algunas obras. El plan de *Preludio 9*, indicando duración en compases, es el siguiente:

Introducción: 8 compases. Sobre pedal mi, *cluster* de mi5 a fa4 por aparición cromática sucesiva descendente de los sonidos por las cuerdas y el piano. Luego:

A(26)-B(11)-B'(8)-B''(9)-C(16)-B(11)-D(10)-B(10)

La melodía es por grado conjunto o sobre la tríada. Emplea los ritmos habituales. El acompañamiento es de cuatro negras por compás, de tipo acórdico con mucho uso de pedales y melodías en contrapunto. La armonía presenta séptimas, novenas y algunos acordes alterados o con notas agregadas.

En *Divertimento 9* alterna compases de 3/4, 4/4 y 6/8. No tiene armadura de clave y armónicamente trabaja por enlaces de séptimas, novenas y oncenas. Emplea además algunos acordes por cuartas y yuxtaposición de tríadas.

Piazzolla no volverá a embarcarse en tantas complejidades y el noneto quedará entonces como el punto más alto en su carrera.

MUSICA VOCAL: 1965-1971

Piazzolla había hecho un par de intentos de composiciones vocales que no tuvieron mayor trascendencia. Tampoco obtuvo resultados felices acompañando a cantantes con el repertorio tradicional (Nelly Vázquez, Daniel Riobos, Héctor de Rosas, Roberto Yanés). Hay excepciones mínimas, como la excelente versión de *Maquillaje* por Héctor de Rosas con el quinteto.

A partir de 1963 (coincidiendo con el mejor momento de sus quintetos) comienza a trabajar intensivamente en la musicalización de textos literarios.

Como primer intento, tenemos *Introducción a Héroes y Tumbas* que pertenecía a un drama coreográfico-musical que se estaba proyectando sobre la novela de Sábato, y *Requiem para un malandra*, sobre versos de Diana Piazzolla, con Alfredo Alcón como recitante. Estas obras representaron un aporte novedoso, pero están concebidas como música incidental, dirigida a crear un clima de apoyo o sustento a un texto recitado.

El intento siguiente es *El tango*, sobre textos de Borges, que incluye *El hombre de la esquina rosada*, suite para recitante, canto y doce instrumentos. En este caso, las partes instrumentales son muy buenas pero las líneas vocales son pesadas y la interpolación de recitados no tiene un resultado feliz. En cambio las piezas cantadas con acompañamiento de quinteto (cuatro) son composiciones muy logradas. Un ejemplo es la milonga *Jacinto Chiclana*.

La "operita" *María de Buenos Aires* escrita sobre textos de Horacio Ferrer, es la obra de mayores pretensiones que abordó en el género vocal. La suma de partes cantadas, recitadas, fragmentos instrumentales, sobre un texto dramático continuo, establecen una estructura final de cantata, dividida en dos partes de ocho cuadros cada una. La obra tiene una lograda unidad y la música es de lo mejor que ha compuesto Piazzolla.

De esta época datan además las "baladas", sobre textos del mismo Ferrer (*Balada para un loco*, *La última grela*, *Chiquilín de Bachín*) que han establecido un nuevo tipo de canción ciudadana (tal vez un nuevo tango canción).

No consideramos necesario abundar en análisis de las características melódicas y formales de las piezas vocales. Obviamente al estar dedicadas al canto tienen menor complicación rítmica, son más lineales y formalmente regulares. Si cabe, son mucho más tango aún que las obras instrumentales.

NUEVAMENTE EUROPA: 1974-1978

En 1974 Piazzolla se radicó en Italia, contratado por el empresario y editor Aldo Pagani. La producción grabada de este período es de siete larga duración.

Suite lumière, Viaje de bodas, Muralla china (escrito para dúo de bandoneón y violín), son bandas sonoras. De lo demás, lo mejor y más representativo son los discos *Libertango* y *Reunión cumbre*. La característica general es la utilización de instrumentos electrónicos. Desaparecen los solos instrumentales de importancia, salvo para el bandoneón y los arreglos no alcanzan el nivel que tenían antes. Trabaja con músicos de estudio que conoce el día de la grabación y eso resiente mucho los resultados.

No obstante, hay buena música en la mayoría de los discos. Veamos por ejemplo *Amelitango*: está grabado con cuatro superposiciones de bandoneón, órgano, bajo eléctrico, batería y percusión. El esquema formal es el siguiente:

A (30) - B a(14) - A (30) - Coda (3)
 b(18)
 c(24)

Está compuesto íntegramente sobre este motivo:



con todas las características de la melodía de Piazzolla.

En *Veinte años después* grabado con Gerry Mulligan, el instrumental fue: bandoneón, saxo barítono, piano, piano eléctrico, órgano, batería y percusión, bajo eléctrico, marimba, guitarra eléctrica, violines, violas y violoncelos. El esquema formal es:

Introducción: 20 compases. Escritura contrapuntística para bandoneón y saxo, con acompañamiento de piano.

A : 20 compases

B : 8 compases. Se repite tres veces. Estructurada sobre cambios armónicos aptos para la improvisación jazzística que realiza Mulligan

c : 16 compases. Contrapuntística, a cargo del saxo y el bandoneón

A : con improvisaciones de saxo

Coda

Las melodías de Piazzolla están siempre presentes. Véase por ejemplo el tema de A:



Musicalmente no hay nada nuevo. Lo que cambia es el ropaje instrumental y que se trata de música de fusión.

TIEMPO DE COSECHA: 1978-1988

En 1978 forma nuevamente su quinteto. Reaparecen los solos instrumentales de importancia y su repertorio vuelve a ser el de antes con el agregado de algunas obras nuevas de forma "extendida", en las que se destaca la frecuente utilización de *ostinati*. El lenguaje contrapuntístico que siempre había usado, en ocasiones es empleado de manera tal que la resultante hace pensar que están concebidos con técnicas atonales.

Como vemos, nada nuevo. Es tiempo de cosechar el trabajo de más de 30 años. En adelante, recorrerá con éxito Europa, Estados Unidos y Japón, presentándose esporádicamente en Buenos Aires.

EL TANGO CON PIAZZOLLA O EL TANGO COMO ESPECIE: conclusiones

Nos habíamos propuesto ubicar la obra de Piazzolla en el tango: más precisamente, indagar acerca de la procedencia de llamar tango a la música que compone e interpreta.

La respuesta, a la luz del análisis realizado a lo largo del trabajo, es sí: la música de Piazzolla es tango. ¿Cómo arribamos a esta conclusión? A partir del estudio de los rasgos estilísticos del primer Piazzolla, de ese que estaba claramente insertado en una línea medular que, comenzando con Julio De Caro, se abre en tres ramas: Gobbi, Pugliese, Vardaro (y a través de este último, Troilo), y nuevamente confluyen en Piazzolla. (Ferrer, 1960:63)

Este Piazzolla *tradicional* tiene determinados rasgos de estilo que le son propios: peculiaridades que lo distinguen del resto de las orquestas, sin que deje de ser una más de ellas. Hemos visto cómo se relaciona con su línea de influencias comparando su estilo con el de Troilo, fundamentalmente, y buscando en el pasado los orígenes de algunos recursos que empleaba. Hemos concluido en que no se trató, en ningún caso, de invenciones, sino de sistematizaciones en el empleo de recursos pre-existentes.

De este Piazzolla tradicional pero inquieto, va a surgir el músico preocupado por su carrera, estudioso, que busca cómo aplicar sus conocimientos, del *artista*

que busca el campo adecuado y los medios necesarios para expresarse plenamente. En este camino de su expresión artística se van generando las transformaciones necesarias en cada uno de los parámetros que forman la materia sonora.

De la melodía del tango toma las suavidades del tango canción, pero también incorpora las aristas rítmicas de los acompañamientos, de las milongas; los recursos subyacentes en las líneas de bajo, puentes, "bordo-neos", adornos. Todo eso que está presente en las interpretaciones instrumentales va a cambiar de ubicación, va a sumarse al plano destacado de la melodía y forma el perfil rítmico tan especial de los motivos de Piazzolla. Melódicamente hay tanta distancia entre Piazzolla y Cobián como lo hay entre Cobián y Saborido. *Adiós Nonino* y *La morocha* son equidistantes de *Los mareados*.

Armónicamente el tango puede muy bien manejarse con tónica, subdominante y dominante. Pero Bardi, Mora, De Caro, demostraron que se podían usar muchos acordes más. Era tan solo una cuestión de necesidades expresivas, de goce del músico, del regodeo estético en las sonoridades cada vez más ricas. Y no hay un armonista en el tango que sea más hábil que Piazzolla. Pero siempre a partir de la misma materia del tango: la armonía tradicional (tal vez un poco ampliada).

Instrumentalmente enriquece el tango. Él, como bandoneonista, está en una posición casi inatacable en este aspecto. Solo puede decirse que amplía sus posibilidades: reinserta la flauta, incorpora la guitarra eléctrica, la percusión y el saxo. Y en ningún caso el tango pierde en su esencia por estas incorporaciones.

Parecería ser, finalmente, que en lo formal está el mayor problema. Convengamos en que la iconoclastia del "Octeto Buenos Aires" es un punto donde Piazzolla soca-va gravemente los pilares del tango. Pero no se quedó en eso, sino que luego construyó. Invierte el orden en la concepción formal: en lugar de llenar de música de tango 32 compases (o poco más o menos), hace música de tango con duraciones variables.

En definitiva, no encontramos porqué decir que Piazzolla no hace tango, salvo lo ya manifestado en la

introducción respecto a la cualidad de especie del tango.

Si el tango para ser tal debe conservar las características que lo definen como especie: regularidad de determinados tipos de construcción motivica y formal, cualidades armónicas y rítmicas en términos de frecuencias estadísticas, etc, entonces sí, podemos decir que *Buenos Aires hora cero* no es un tango.

Pero veamos: ¿cómo se hizo para determinar las características de la especie tango hasta 1920 -único tramo que está concluido hasta la actualidad-?. Analizando tangos de esa época y obteniendo conclusiones en términos de frecuencias estadísticas.

¿Qué pasaría si se analizaran 1000 "tangos" importantes, representativos, relevantes del período 1960-1980? Deberíamos tener en cuenta cerca de 200 obras de Piazzolla. Luego deberíamos sumar los cientos de obras de compositores influidos por Piazzolla y, entonces, podríamos arriesgarnos a suponer que los "tradicionalistas" quedarían en minoría y que el tango vigente es el de Piazzolla.

Del análisis de obras tan abarcadoras, prolíficas y seminales como las de Piazzolla debería surgir una nueva manera de encarar el análisis y consideración de la música popular urbana. Por ejemplo, el concepto de especie es hasta cierto punto inútil a partir de un determinado momento. Que el tango ha sido especie desde su origen hasta su consolidación, está fehacientemente demostrado en la *Antología del Tango Rioplatense* (Vol. 1). Por lo que se puede inferir del estado de las investigaciones para el segundo volumen de esa *Antología* (que abarcaría hasta 1935) subsiste como una especie, con algunas modificaciones. Pero a partir de Piazzolla, ¿qué hacemos con el concepto de especie, lo dejamos de lado o lo ampliamos?

Veamos qué pasa en otros ámbitos de la música popular urbana. ¿Se puede hablar de especies en el *rock nacional*? Tal vez, pero no como elemento aglutinante ni tampoco en el sentido tradicional de la especie. Se habla de *movimiento* (Vila: 1987), pues no hay especies definidas.

No obstante, en lo que hace al tango, creemos que la *especie* subsiste (en el peor de los casos en los registros fonográficos) pero habría que manejar categorías tales como *especie histórica* (extinta o en vías de serlo), pues por más que se sigan componiendo tangos de estructura clásica, nadie podría componer otra *Cumparsita* que sonara convincente, sincera. Los tangos nuevos suenan a boleros, a canciones, a cualquier cosa menos a tangos clásicos, o sino, suenan a Piazzolla-Ferrer (sin que arriesguemos conclusiones definitivas); que sí son verdaderos, sí son sinceros, tangos nuevos, que reflejan sentimientos nuevos, y que, fundamentalmente, están hechos con la misma materia prima que manejaron los maestros.

* * * * *

BIBLIOGRAFIA

1980- *Antología del Tango Rioplatense*. Volumen 1, desde sus comienzos hasta 1920. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología.

Ferrer, Horacio - 1980 - *El libro del tango*. Barcelona, Antonio Tersol.

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

Lefcovich, Nicolás - 1982 - *Estudio de la discografía de Anibal Troilo*. Edición del autor.

Piazzolla, Diana - 1987 - *Astor*. Buenos Aires, Emecé.

Sierra, Luis Adolfo - 1976 - *Historia de la orquesta típica*. Buenos Aires, Peña Lillo.

Schuller, Gunther - 1973 - *El jazz, sus raíces y su desarrollo*. Buenos Aires, Lerú.

Speratti, Alberto - 1969 - *Con Piazzolla*. Buenos Aires, Galerna.

Vila, Pablo - 1987 - *El rock, música argentina contemporánea*. En: *Punto de vista*. Buenos Aires, año X, julio-oct. 1987.

Nota: Las citas bibliográficas del texto se indican en el lugar en que se insertan, aclarando, entre paréntesis: autor, año de la obra y página, salvo en los casos de Diana Piazzolla y Alberto Speratti.

ti, para los cuales sólo se indica la abreviatura y la página.

Abreviaturas: Diana Piazzolla: DP

Alberto Speratti: AS

* * * * *

NOTAS

1. La modalidad de ejecución totalmente improvisada es la llamada "a la parrilla". Aún sin contar los arreglos escritos, hay una forma de ejecución más organizada, que consiste en acordar y memorizar en los ensayos la secuencia de las intervenciones solísticas, la distribución de la melodía y los acompañamientos, etc. A esa modalidad la llamamos "acuerdo previo".

2. Los "fraseos" de bandoneón son solos de ese instrumento en tiempo "rubato", con el acompañamiento instrumental del resto del conjunto.

3. El efecto de lija se produce frotando el arco del violín sobre la sección de cuerda que queda entre el puente y el cordal del mismo.