

**LA MÚSICA DE ASTOR PIAZZOLLA.
ASPECTOS ESTILÍSTICOS Y ESTRUCTURALES DE SU
(DES)TERRITORIALIZACIÓN**

**Gabriela Goldenberg
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Adscripta
gabigoldenberg@hotmail.com**

Resumen: La circulación internacional de la música de Piazzolla y su fusión con múltiples estilos, géneros e intérpretes, sucedieron paralelamente a su propagación como símbolo de Buenos Aires. Considerando que ciertos fenómenos musicales pueden representar vivencias asociadas a un lugar geográfico, es posible que existan rasgos estructurales, intrínsecos a lo sonoro, así como contextuales, generados desde imaginarios y experiencias de receptores, que posibilitaron aquella identificación. Bajo esta perspectiva, se analizan aspectos formales, instrumentales e interpretativos, que revelan, en la composición de esta música, una yuxtaposición de elementos (provenientes del tango, jazz, barroco, Stravinsky, etc.). Esta modalidad refleja una construcción por bloques extraña a un desenvolvimiento lineal del tiempo musical: un espacio temporal donde coexisten temporalidades heterogéneas. De esta manera, la música de Piazzolla no sólo ha desterritorializado al tango, referente histórico de la ciudad porteña. Según una audiencia mundial, ha podido capturar, con su movimiento vertiginoso y pulsional, el sonido de una “Buenos Aires” contemporánea.

Palabras-clave: Piazzolla, Ciudad, Temporalidad

Abstract: The international circulation of Piazzolla's music, its fusion with multiple styles, genres and interpreters, happened parallel to its propagation like symbol of Buenos Aires. Considering that certain musical phenomena can represent experiences associated to a geographic place; it's probably that structural characteristics, intrinsic to the sonorous thing, and context characteristics, generated from imaginary and experiences of receivers, have made possible that identification. Under this perspective, formal, instrumental and interpretative aspects are analyzed, revealing in the composition of this music, a juxtaposition of elements (originating of the tango, jazz, baroque, Stravinsky, etc.). This modality reflects a construction by blocks, strange to a linear unfolding of the musical time: a temporary space where coexist heterogeneous times. This way, the music of Piazzolla has not only bright out the tango, historical referring of the Buenos Aires city. According to a world-wide hearing, it has been able to capture, with his vertiginous and pulsional movement, the contemporary sound of Buenos Aires.

Key words: Piazzolla, City, Time

Identificación musical y ciudad

La música de Astor Piazzolla ha repercutido en el mundo junto a afirmaciones que la enlazan con Buenos Aires. Su identidad estética ha cuestionado la tradición un tango territorializado en dicha ciudad, a través de la incorporación de materiales y procedimientos ajenos. En este sentido, el desplazamiento del cantor de orquesta típica y la complejidad rítmica de sus arreglos musicales, no aptos para el baile de salón, produjeron rechazos en un público que, aferrado a nociones “esencialistas” del tango, cuestionó la inclusión de Piazzolla en el género. No obstante, su música adquiere un considerable reconocimiento entre receptores heterogéneos dentro y, especialmente, fuera de Argentina.

La creciente difusión internacional de sus obras, como música de la ciudad porteña, sugiere que aquellas pudieron estar involucradas con cuestiones identitarias. En este sentido, la música de Piazzolla instauró un espacio “urbano” diferente al del tango tradicional, resignificado con los procesos de transculturación y fragmentación característicos de las ciudades contemporáneas. Cabe mencionar que aquellos productos culturales que hacen referencia a lugares geográficos específicos, parecen adquirir una valorización cada vez mayor frente a la globalización. Bajo esta perspectiva, Martin Stokes resalta el papel significativo que desempeña la música en nuestra vida moderna, particularmente, en la relación que establecemos con un espacio geográfico: “el hecho musical evoca y organiza las memorias colectivas y presenta las experiencias de un lugar, con una intensidad, un poder y una simplicidad no igualada por ninguna otra actividad social” (Stokes 1994: 3). De acuerdo con este planteo, Sara Cohen propone investigar la relación entre música y un ámbito urbano, vinculando la construcción de un lugar a través de la música con el problema de la identidad.

Desde este punto de vista, abordaré la construcción identitaria entre la música de Piazzolla y Buenos Aires tomando algunos conceptos de Ramón Pelinski, quien privilegia en todo proceso de identificación musical un momento corporal y prelógico, desvinculado de las argumentaciones subjetivas, en el cual los sentidos significativos se hallan en elementos intrínsecamente musicales (la estructura de una obra, la seducción sonora de instrumentos o estilos de ejecución, etc.).

Es así como, a partir de un análisis de esta música, exploraré la manera en la cual la misma materialidad y estructuración sonora pudieron involucrarse en una identificación con la ciudad porteña. La idiosincrasia de los actores histórico-sociales que han construido tal simbolización, así como la incidencia de representaciones extramusicales, escapan a los propósitos de esta ponencia. Es decir, se desplazará el foco colocado en el aspecto significativo de las argumentaciones, hacia un plano “más allá” (estructura musical) de las mismas, a fin de ahondar la relación música-ciudad a partir de elementos y modalidades constructivas intrínsecas a lo sonoro.

Componentes estilístico-estructurales en Piazzolla

1. Ritmo y tempo

a) yuxtaposición (recurso presente en muchas obras de Stravinsky, utilizado por Piazzolla asiduamente a partir de los años '60, cuyo punto cumbre fue con su Noneto, en la década del '70):

vertical: diferentes ordenamientos métricos superpuestos (ej. "Fuga y misterio", 2da.sección: bajo en 4/4, ostinato en 3+3+2 y melodía en 2+3+3).

horizontal: cambios de compás (ej. 4/4 alternado con 3/4 en "Vayamos al diablo" y final de "Fuga 9"; 6/8 junto a 4/4 y 3/4 en la introducción y final de "Divertimento 9").

b) agrupaciones y acentuaciones contrarias a la métrica

- 3+3+2: agrupación irregular en compases de 4/4 o 2/4, cuyo uso remite al ritmo de milonga y a la orquesta de Julio De Caro (ej. en centenares de obras: "Libertango", "Fracanapa", "Oblivion", "Milonga del ángel", "Romance del diablo", etc.).

- contratiempos y desplazamientos acentuales (ej. "Tanguedia", "Camorra III", "Muerte del ángel", etc.)

- "yumba": anacrusa fuertemente acentuada que frena bruscamente su impulso al arribar al tiempo fuerte, fue utilizada anteriormente por Osvaldo Pugliese (ej. "Deux Xango", "Fracanapa", etc.).

c) aceleraciones y detenciones súbitas

- un tempo vertiginoso se detiene súbitamente frente a una sección lenta y viceversa (ej. "Camorra III", "Sextet", "Mumuki", etc.).

2. Armonía

a) yuxtaposición

vertical (ocasional)

- superposición de tonalidades entre diferentes planos texturales (ej. introducción de

"Buenos Aires hora cero", "Preludio y fuga", "Tanguedia", etc.).

- superposición de tríadas y cuartas paralelas (ej. "Divertimento 9" sin armadura de clave).

- clusters (ej. "Sextet") y motivos atonales (ej. "Vibrafonísimo") sobre ostinatos.

horizontal: transposiciones

Las estructuras armónicas se hallan yuxtapuestas, en lugar de realizar un movimiento modulante progresivo donde se deducen unas de otras:

- una armadura de clave se yuxtapone a la anterior al cambiar de sección (ej. "Reunión Cumbre", "Fuga 9", etc.).
- en algunas fugas, las entradas del tema son a la 4ta. y los sonidos que sensibilizan la nueva región tonal, aparecen recién en el último tiempo del compás anterior (ej. "Fuga y misterio", "Muerte del ángel", "Fugata").
- motivo-ostinato transpuesto a diferentes tonalidades (ej. "Tanguedia").

b) sonoridades del jazz

- acordes con séptimas, novenas y notas agregadas (ej. "Preludio 9", "Pulsación I", Album Summit, etc.).

3. Textura

a) superposiciones de planos independientes entre sí (ej. en "Fuga 9", reexposición temática: bajo en 4/4, ostinato en 3+3+2, sujeto y contrasujeto en 4/4).

b) bajo por grado conjunto marcando los pulsos en 4/4

- frecuentemente utilizado en el lenguaje jazzístico como walking bass y, en el tango, de manera descendente (ej. "Lo que vendrá", "Invierno porteño", "Buenos Aires hora cero", "Lunfardo", "Muerte del ángel", etc.).

c) exacerbación del ostinato (a nivel micro y macroformal es estructural en centenares de obras)

d) relieve melódico

Una línea de profundo lirismo, generalmente realizada por el bandoneón, es colocada en primer plano sonoro (ej. "Adiós nonino", "Años de soledad", "Romance del diablo", "Tangata", "Oblivion", etc.).

e) contrapunto

Si bien en la tradición del tango era frecuente hallar contrapuntos realizados por los violines a la melodía principal, la rigurosidad con que Piazzolla utilizó el procedimiento fugado, proveniente del barroco, era inexistente en el género. Sus sujetos y contrasujetos son imitados textualmente por cada instrumento que ingresa, superponiéndose a la trama polifónica e incrementando constantemente la densidad sonora (ej. "Calambre", "Muerte del ángel", "Fuga y misterio", "Fugata", "Primavera porteña", "Fuga 9", "Reunión cumbre", "Preludio y fuga").

4. Timbre y ejecución (la ejecución de Piazzolla parece ser un aspecto indisoluble de su música)

a) instrumentos y sonoridades ajenas al tango

Provenientes del jazz y de la música “contemporánea”:

- guitarra eléctrica (incorporada con el violoncello al Octeto Buenos Aires en 1955; presente en sus Quintetos del '60, '70, '80, su Octeto contemporáneo de 1964 y su Noneto de 1971).
- percusión y batería (en el Octeto contemporáneo, Noneto, Conjunto eléctrico, etc.).
- saxo barítono (junto a conjuntos de cámara, 1974).
- sintetizador, piano y bajo eléctricos (1974/7).
- vibráfono (junto al Quinteto, 1986).
- ruidos electrónicos y disonancias realizadas mediante ejecuciones no tradicionales de instrumentos acústicos (“Tango del diablo”, “Todo Buenos Aires”, “Contemporáneo”, “Verano porteño”, etc.).

Provenientes de la música “clásica”:

- interpretaciones de sus conciertos para bandoneón solista con orquesta sinfónica y de cámara (en 1972 y en la década del '80).
- interpretaciones junto a Cuartetos de cuerdas (Kronos Quartet en 1983; de Salzburgo y de Mantua, durante 1990).

b) provenientes del tango

- bandoneón: sonoridad estructural en la música de Piazzolla, cuyo “fraseo” (solos en tiempo rubato) guarda ciertas características del de Troilo.
- flauta: en el tango anterior a la década del '30 tuvo un rol que había sido dejado de lado y es reincorporado por Piazzolla en 1963, en el Octeto contemporáneo.
- efectos: “lija”, “tambor”, glissando sobre cuerdas (presentes en los Sextetos de De Caro y Vardaro) .
- golpes en cajas del contrabajo, bandoneón y piano.
- formaciones tradicionales: Orquesta típica (1946-50) y el Sexteto, donde explora el registro instrumental grave asociado connotativamente con la “negrura” del tango (1989).

5. Forma

a) extensión

Desde 1960, las obras de Piazzolla comienzan a extenderse y, sin considerar aquellas en varios movimientos (Conciertos, Suites), alcanzan una duración de hasta doce minutos aproximadamente (ej. “Contrabajísimo”, “Camorra III”, “Le grand tango”, “Laura’s dream”, etc.). De esta manera, se alejan de la duración del tango tradicional en tres minutos (relacionada con la de los discos de 78 RPM).

b) fragmentos yuxtapuestos horizontalmente

Piazzolla enfatiza aquel contraste entre dos secciones que remite a la forma del tango:

- sección agitada, reiterativa, con acentuaciones percusivas, alterna con otra lenta, melódica, intimista (ej. “Camorra III”, “Verano porteño”, “Invierno porteño”, “Otoño porteño”), o improvisatoria y virtuosística (ej. “Onda 9”, “Veinte años”, etc.).
- sección fugada y rítmica, seguida por una melodía con acompañamiento que varía en intensidad y tempo (ej. “Muerte del ángel”, “Primavera porteña”, etc.); o por ostinatos al unísono (ej. “Reunión cumbre”, “Fuga9”, etc.).
- en lugar de transiciones hay silencios (ej. “Tanguedia”, “Sextet”).

c) cuerpo cíclico

- motivo omnipresente con mínimas variaciones sobre un módulo métrico-armónico reiterado (ej. “Mumuki”, “Fugata”, “Calambre”, etc.).
- repeticiones abusivas del tema al final de algunas obras (con contracciones motivicas, cambios métricos y tímbricos: ej. “Fuga 9”, “Fugata”, “Muerte del ángel”).
- motivo-“bloque” que se yuxtapone con otros y reitera en toda la obra (ej. “Vibrafonísimo”, “Sextet”).

Si bien la construcción por fragmentos es característica en Piazzolla, sus obras hallan unidad y síntesis gracias a la recurrencia temática. Este desarrollo formal cíclico o en “espiral” (por las recurrencias temáticas bajo distintas texturas), hace que los finales de ciertas obras suenen arbitrarios.

Una temporalidad compartida

La fragmentación del espacio musical y la globalización no parecen haber cercenado la existencia de músicas territorializadas, en las cuales el lazo con un lugar referencial marca un rasgo identitario. Tal es el caso del tango porteño y Buenos Aires, ciudad signada desde sus orígenes por flujos migratorios constantes, que confluye en una constitución cultural heterogénea. La música de Piazzolla parece desplegar esta multiplicidad. Si bien mantuvo características del tango tradicional, ha roto otras estructurales al adoptar componentes de diversos géneros y estilos, generando mayor aceptación en el extranjero que en su país. Esta desterritorialización, paradójicamente, en lugar de disolver un vínculo con su ciudad natal, pareció reforzarlo. En este juego identitario con Buenos Aires, una alternativa interesante es explorar el aspecto musical, ahondando en el resultado sonoro de ciertas estrategias compositivas recurrentes. Es decir, indagar la temporalidad que construyen sus obras.

Si bien el resultado sonoro de una música depende de una experiencia auditiva personal, su desarrollo sugiere algunas temporalidades más constantes que otras. Se parte del supuesto que las identidades subjetivas, al constituirse con experiencias y discursos (múltiples, contradictorios y cambiantes), tienen una dimensión temporal. Es así como una música, a través de su temporalidad, podría expresarlas. “Si aceptamos que narratividad e identidad están reunidas por el tiempo que les subyace (o las constituye), podemos considerar la música - que es tiempo sonoramente organizado- como expresión de esta unidad” (Pelinski 2000: 171). Es este punto de encuentro, entre la temporalidad que genera la música de Piazzolla y aquella nacida de una experiencia urbana contemporánea, al cual me aproximaré.

Explorar la temporalidad de una música implica reflexionar sobre su transcurrir, su manera de organizar el espacio que transita. Tomando conceptos de Jonathan Kramer sobre la “linealidad” y “no linealidad” del tiempo musical, puede decirse que el desarrollo de las obras de Piazzolla busca desentenderse de una narración lineal. Es decir, de una sintaxis que mediante tensiones y distensiones temporales, nos conduzca progresivamente hacia una meta discursiva. Si bien no se desliga del tratamiento armónico-temático del sistema tonal, manifiesta una tendencia a quebrar su linealidad.

La exacerbación de la repetición, el retorno a materiales sin desarrollar, la carencia de procesos modulatorios paulatinos y de transiciones así como las yuxtaposiciones rítmicas y texturales, son características de esta música que generan cortes en la continuidad. Explotando un doble eje temporal, por un lado, fragmenta el transcurso del tiempo; por otro, hace hincapié en la superposición de estructuras, complejizando las asociaciones que pueden originarse a cada instante, remitiéndonos a lo escuchado dentro o fuera de la obra.

Específicamente, sobre el eje horizontal, la música de Piazzolla realiza un movimiento de aceleración y freno. Es decir, avanza vertiginosamente, alimentada por su impulso rítmico creando una contracción temporal, e inesperadamente, con secciones contrastantes o yuxtaposiciones armónicas, coarta este proceso sin dilatar la tensión. De esta manera, esa tensión, como motor interno, nunca reposa. Simultáneamente, sobre el eje vertical, superpone diferentes ordenamientos métricos, tonalidades, timbres, contrapuntos y ostinatos. Es en este sentido, que digo que su estructuración construye una temporalidad múltiple, donde coexisten diferentes temporalidades.

A través de este mecanismo, esta música parece interpelarnos con una finalidad: la de congrega heterogeneidades inconcebibles en otros contextos sonoros; la de convertirse en un “territorio mítico de encuentros únicos e indispensables (...), una forma para juntar a Vardaro y Bach, a Stravinsky y Troilo” (Kuri 1997: 169). Tal vez, algo de esta coexistencia heterogénea evoque alguna característica de una “Buenos Aires” contemporánea. Tal vez algo de su fragmentación urbana, de sus reiteraciones abusivas o sus contrastes sean evocados por esta música. Pero no se trata de una descripción musical de esta ciudad.

Si la música no puede representar algo extramusical, aquella identificación podría residir en una profundidad temporal común. La música de Piazzolla construye un cuerpo sonoro, una ciudad corporal, cuyos latidos fragmentan el tiempo transitando de extremos dinámicos a agónicos, de la densa polifonía al grito en soledad. Pero la identificación con Buenos Aires no se refiere a una puntualización de “rasgos” urbanos. “La ciudad no está en esa nota, ni en esa armonía, está en una inimitable temperatura, en el temblor pasional de una región sin representaciones. La música de la ciudad de Buenos Aires es indefinible por la explicación y el sentido” (Kuri 1997: 33). Entonces, carente de explicación, tal vez encontremos en la manera en que se despliega esta música, este cuerpo heterogéneo en movimiento cíclico, la expresión de una temporalidad compartida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azzi, María Susana y Collier, Simón. 2002. *Astor Piazzolla. Su vida y su música*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Cohen, Sara. 1994. "Identity, Place and the 'Liverpool Sound'". En *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg, 117-134.
- Corrado, Omar. 2002. "Significar una ciudad: Astor Piazzolla y Buenos Aires". *Revista del Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral* 9: 52-61.
- Garccía Brunelli, Omar. 1992. "La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie popular urbana". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 12: 155-221.
- Grosvenor Cooper y Leonard B.Meyer. 1960. *The rhythmic structure of music*. London: The University of Chicago Press.
- Kramer, Jonathan D. 1988. *The time of Music*. New York: Shimmer Books.
- Kramer, Ulrich. 2002. "Armonía y forma en María de Buenos Aires de Astor Piazzolla". *Revista del Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral* 9: 40-51.
- Kühn, Clemens. 1998. *Tratado de la forma musical*. España: SpanPress Universitaria (1ª ed. 1989, Formenlehre der Musik, Bärenreiter-Verlag Kassel-Basel-London).
- Kuri, Carlos. 1997. *Piazzolla. La música límite*. Buenos Aires: Corregidor.
- Kuss, Malena. 2002. "La poética referencial de Astor Piazzolla". *Revista del Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral* 9: 11-28.
- Ligeti, György. 1996. "De la forma musical" (trad. L. Jourdan y H. Szabo). En *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*. Mayence: Schott.
- Pelinski, Ramón. 2000. *Invitación a la etnomusicología: quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
2002. "Ostinato y placer de la repetición en la música de Astor Piazzolla". *Revista del Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral* 9: 29-39.
- Stokes, Martin. 1994. "Introduction: Ethnicity, Identity and Music". En *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg, 1-27.
- Vila, Pablo. 1996. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". *TRANS, Transcultural Music Review* 2, <http://www.uji-es/trans/>.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

- Astor Piazzolla. CD. *Grandes éxitos*. A.P. 1989. RCA - BMG Music. Argentina.
- Astor Piazzolla. CD. *La resurrección del ángel*. 40 obras fundamentales. 2000. Universal Music S.A. Argentina.
- Astor Piazzolla. CD. *Libertango*. 1974. Trova. Italia.
- Astor Piazzolla. CD. *Love tragedia*. 1989. Tromp.Storm. Milan.
- Astor Piazzolla. CD. *Os grandes sucessos de Astor Piazzolla*. 1973. EpicSony Music Brasil.
- Astor Piazzolla Quinteto. CD. *The Central Park Concert*. 1987. Chesky Records. Estados Unidos.
- Astor Piazzolla Quinteto. CD. *Concierto en el Philharmonic Hall de New York*. 1966. Polydor. Japón.
- Astor Piazzolla (Sexteto). CD. *Tres minutos con la realidad*. 1989. Milan Music. Estados Unidos.
- Astor Piazzolla y Gary Burton. CD. *Suite for vibraphone and the New tango quintet. Montreaux Festival*. 1986. Atlantic jazz. Suiza.
- Astor Piazzolla y Gerry Mulligan. CD. *Summit*. 1974. Accord. Italia.
- Astor Piazzolla y su orquesta. CD. *Pulsación*. 1969. DBN. Argentina.