

ANÁLISIS FORMAL Y ARMÓNICO DE LA MÚSICA DE CÁMARA EN EL GRADO PROFESIONAL

OBRA: Le Grand Tango.

COMPOSITOR: Astor Piazzolla.

FORMACIÓN CAMERÍSTICA: Viola (o Violoncello) y Piano.

PROFESORES: Ricardo Fernández García (Viola y David González Fernández (Piano).

CONTEXTUALIZACIÓN

BIOGRAFÍA

Primeros años

Astor Pantaleón Piazzolla (Mar del Plata, 11 de marzo de 1921 – Buenos Aires, 4 de julio de 1992) fue un bandoneísta y compositor argentino considerado uno de los músicos más importantes del siglo XX y el compositor más importante de tango en todo el mundo.

Nació en Mar del Plata, pero desde muy joven se crio en la metrópolis de Nueva York, donde su padre le obsequió un bandoneón, el cual comenzó a tocar desde muy temprana edad. Tomó clases con Alberto Ginastera y ganó el Concurso Fabien Sevitzky, con el cual pudo financiarse un viaje a Europa para estudiar armonía, música clásica y contemporánea con la compositora y directora de orquesta francesa Nadia Boulanger. En su juventud tocó y realizó arreglos orquestales para el bandoneonista, compositor y director Aníbal Troilo. Cuando comenzó a hacer innovaciones en el tango en lo que respecta a ritmo, timbre y armonía, fue muy criticado por los *tangueros* de la «guardia vieja», ortodoxos en cuanto a ritmo, melodía y orquestación.

Cuando en los años 1950 y 1960 los tangueros tradicionales —que lo consideraban «el asesino del tango»— decretaron que sus composiciones no eran tango, Piazzolla respondió con una nueva definición: «Es música contemporánea de Buenos Aires». A pesar de esto, en Argentina las estaciones radiodifusoras no difundían sus obras y los comentaristas seguían atacando su arte. Durante años, tangueros y críticos musicales lo consideraron un esnob irrespetuoso que componía música "híbrida", con exabruptos de armonía disonante.

Sí, es cierto, soy un enemigo del tango; pero del tango como ellos lo entienden. Ellos siguen creyendo en el compadrito, yo no. Creen en el farolito, yo no. Si todo ha cambiado, también debe cambiar la música de Buenos Aires. Somos muchos los que queremos cambiar el tango, pero estos señores que me atacan no lo entienden ni lo van a entender jamás. Yo voy a seguir adelante, a pesar de ellos.

Astor Piazzolla, 1954.

En sus últimos años de vida fue reivindicado por intelectuales, jazzistas y músicos de rock de todo el mundo, al igual que por nuevos referentes del tango, y actualmente se lo considera como uno de los músicos argentinos más importantes en la historia de su país. Compuso también música para cerca de 40 películas.

Astor Piazzolla y Horacio Ferrer en 1970.

Astor Piazzolla nació en Mar del Plata, Argentina en 1921, hijo de Vicente Piazzolla y Asunta Manetti (ambos nacidos en Mar del Plata, hijos de padres italianos). El nombre Astor no existía en ese entonces y su padre se lo puso en homenaje a su amigo Astore Bolognini, corredor de moto y primer violonchelista de la Orquesta Sinfónica de Chicago. En 1924 la familia se mudó a Nueva York, Astor vivió gran parte de su niñez en aquella ciudad, y aprendió su tercera lengua, ya que sabía español e italiano. Marginado de los deportes como consecuencia de una malformación en una de sus piernas en 1927 su padre, nostálgico de su Argentina natal, le compró un bandoneón usado en una casa de empeños por 18 dólares. En una entrevista del 1 de agosto de 1947 en el diario *Noticias Gráficas* dijo al respecto: "Era inútil pretender encontrar a orillas del Hudson un maestro de bandoneón y el pibe, por su cuenta, se dedicó a persuadir a los botones a que entregaran a sus dedos todos sus secretos ¿No se cuenta por ahí que Blaise Pascal se inventó él solito la geometría?".

Su familia ya tenía una afición especial por la música, ya que su padre era acordeonista. La familia Piazzolla decidió retornar a Mar del Plata brevemente, en donde un inmigrante italiano, Libero Paolini, que tocaba en la Edificio de la confitería Múnich le enseñó los primeros pasos. Cambió de profesor, Homero hermano de Libero, le enseñó algunas rancheras, valeses y polcas. Y si bien no tocaba tangos, Homero le comunica al padre que "el pibe tiene talento" y aunque todavía le queda un estilo americano es un "tanguero de alma", a lo que el padre le responde "yo ya lo sabía maestro". Pero el tiempo en que la familia se asienta en Mar del Plata es poco y vuelven a Nueva York. En ese entonces Astor tenía once años.¹⁶

Vicente logró ponerse bajo la protección de Nicola Scabutiello, dueño de una importante peluquería en el West Side y de varios billares clandestinos. Astor diría de esos años:

De algún modo, lo que soy se lo debo a esos primeros años en New York. Aquello era el mundo que se vio en Los Intocables: la pobreza, la solidaridad entre paisanos, la ley seca, Eliot Ness, la mafia... En fin, yo era muy atorrante, no me gustaba mucho la escuela —me rajaron de varias— y andaba mucho por la calle. Ese ambiente me hizo muy agresivo, me dio la dureza y la resistencia necesarias para enfrentarme al mundo y, sobre todo, a las bataholas que veinticinco años después iba a levantar mi música.

En 1933 tomó clases con Bela Wilda, un pianista húngaro discípulo de Serguéi Rajmáninov. Un día frente a su ventana escuchó de una casa vecina algo que le llamó la atención, alguien en un piano estaba interpretando a Johann Sebastian Bach, se trataba de un húngaro al que Piazzolla le atribuyó la condición de

alumno de Rajmáninov, cuyo nombre era Bela Wilda. “Charlábamos de jazz, de los canelones, de la amistad, de la necesidad de estudiar seis y hasta ocho horas diarias para lograr la perfección. Con ella conocí el verdadero amor a la música”.¹⁸ Así fue como en 1933 tomó clases con Bela Wilda, de quien además señaló Piazzolla: “Con él aprendí a amar a Bach”. También estudió con Terig Tucci. En el marco de un festival escolar debutó en 1932²⁰ en un teatrillo de la calle 42, para lo cual Astor compuso un tango que tituló "Paso a paso hacia la 42", pero que su padre rebautizó a "La catinga".

Era un barrio violento, porque existía hambre y bronca. Crecí viendo todo eso. Pandillas que peleaban entre sí, robos y muertes todos los días. De todas maneras, la calle Ocho, Nueva York, Elia Kazan, Al Jolson, Gershwin, Sophie Tucker cantando en el Orpheum, un bar que estaba en la esquina de casa... Todo eso, más la violencia, más esa cosa emocionante que tiene Nueva York, está en mi música, están en mi vida, en mi conducta, en mis relaciones.

Astor Piazzolla.

Sentía devoción por Agustín Bardi y Eduardo Arolas, y consideraba a Julio De Caro y al violinista Elvino Vardaro como los innovadores en el tango, además de admirar a Osvaldo Pugliese.



Piazzolla haciendo de "canillita" (vendedor de periódicos) junto a Carlos Gardel en *El día que me quieras*, 1935.

Piazzolla conoció a Carlos Gardel en Manhattan en 1934, al llevarle un presente realizado por su padre. A Gardel le cayó muy bien el joven y le resultó útil para realizar sus compras en la ciudad, ya que el joven conocía muy bien la ciudad, además que dominaba el inglés, idioma que Gardel desconocía totalmente. Al año siguiente el cantor lo invitó a participar en la película que rodaba en esos días, *El día que me quieras*, como un joven vendedor de diarios. Fuera de las cámaras, Piazzolla le enseñó como tocaba el bandoneón a Gardel, y este le dice: “Vas a ser algo grande, pibe, te lo digo yo. Pero el tango lo tocas como un gallego”. A lo que Piazzolla le dice “el tango todavía no lo entiendo”, a lo que Gardel le responde: “cuando lo entiendas, no lo vas a dejar”. Gardel invitó a Piazzolla a unirse en su gira por América, pero su padre decidió que éste era aún muy joven, por esta razón, su lugar fue reemplazado por el boxeador argentino José Corpas Moreno. Esta temprana desilusión probó ser una suerte en la desgracia, ya que fue en esta gira en la que Gardel y toda su banda perdieron la vida en un accidente aéreo. En 1978, en una carta imaginaria a Gardel, Piazzolla bromearía al respecto sobre ese hecho:

... Jamás olvidaré la noche que ofreciste un asado al terminar la filmación de *El día que me quieras*. Fue un honor de los argentinos y uruguayos que vivían en Nueva York. Recuerdo que Alberto Castellano debía tocar el piano y yo el bandoneón, por supuesto para acompañarte a vos cantando. Tuve la loca suerte de que el piano era tan malo que tuve que tocar yo solo y vos cantaste los temas del filme. ¡Qué noche, Charlie! Allí fue mi bautismo con el tango.

Primer tango de mi vida y ¡acompañando a Gardel! Jamás lo olvidaré. Al poco tiempo te fuiste con Lepera y tus guitarristas a Hollywood. ¿Te acordás que me mandaste dos telegramas para que me uniera a ustedes con mi bandoneón? Era la primavera del 35 y yo cumplía 14 años. Los viejos no me dieron permiso y el sindicato tampoco. Charlie, ¡me salvé! En vez de tocar el bandoneón estaría tocando el arpa.

Piazzolla tenía diecisiete años cuando aún le daba vergüenza que sus amigos supieran que tocaba el bandoneón. En Francia mucho después lo escondería en el ropero. Esa tensión entre la presencia vergonzante y su anhelo de hacerle adquirir nueva carta de ciudadanía está presente desde muy temprano. El bandoneón empieza a cobrar un nuevo sentido con otra escucha casual, la del violinista Elvino Vardaro, del cual Piazzolla dijo: “Descubrí una manera diferente de tocar el tango”.

El primer intento por armar una agrupación de Piazzolla fue hacer un dúo de fuelles con Calixto Sallago, intentando hacer algunas adaptaciones de piezas de Rachmaninov. Las “traducciones” de cierto repertorio clásico podían pensarse como equivalentes de las que, en la literatura popular, las editoriales Claridad o Thor hacían de Dostoieysky o los grandes novelistas europeos; las mismas que leía Roberto Arlt. Piazzolla se vinculó después con Gabriel Clausi, un exintegrante de la orquesta de Julio De Caro, y luego haría lo propio con el grupo de Francisco Lauro. Iba de su cuarto al cabaret Novelty en Corrientes y Esmeralda, con alguna escala ocasional en el cine o el billar, contaba sobre esos días: “Liberó me cuidaba, pero yo me aburría andando por la ciudad sin un rumbo fijo”. De sus primeras andanzas entre músicos le llamó la atención como era la vida de estos: “no podía comprender por qué los músicos tenían que vivir en lugares tan miserables”. Piazzolla no pretendía en un primer momento tener el nivel de vida de Canaro, pero sí deseó tener su fortuna. Las radios más importantes se lo disputarían en el futuro. Llegó a firmar contratos con condiciones muy favorables para él con los más importantes sellos discográficos. La revista *Sintonía* lo presentaría como “propietario de regios automóviles de precio”.

Tomó partido principalmente por Julio De Caro, pero también era "hincha" de Pedro Maffia, Laurenz y Troilo a quienes, a los dieciocho años, veía demasiado lejanos. Su hija Diana contó que una tarde se puso a caminar por Corrientes, y cuando llegó a la altura del 900 -cerca del Novelty- leyó un cartel en la puerta del Café Germinal en el que se anunciaba el debut de la orquesta de Aníbal Troilo. De repente, escuchó que alguien tocaba en el piano el tango “Comme il faut” de Arolas.



Alberto Ginastera fue el primer profesor de Piazzolla, a su vez, Piazzolla fue su primer alumno.

El 3 de julio de 1940 arribó a la Argentina el pianista Arthur Rubinstein, al enterarse de ello Piazzolla se dirigió al Palacio Álzaga Unzué en la calle Arroyo donde residía el músico desde hacía dos meses. El mismo pianista abrió la puerta y recibió a su huésped, quién le llevó un esbozo de un concierto para piano. El pianista tocó una parte, y le preguntó al joven si deseaba estudiar seriamente, tal es así que Rubinstein se tomó el trabajo de llamar a Juan José Castro, el compositor y director argentino, avisándole que sería su tutor. Pero finalmente Castro lo derivó

a Alberto Ginastera que residía en Barracas, con quien tomó clases entre 1939 a 1945. Ginastera lo instó a ir a los ensayos de las orquestas sinfónicas. Para ese entonces Buenos Aires era relativamente neutral durante la Segunda Guerra Mundial, por lo que llegaron importantes músicos, no solo Rubinstein, sino también Erich Kleiber, Walter Gieseking, Aaron Copland y Manuel de Falla, que se radicó en Alta Gracia Córdoba. El puerto lejano tenía una sincronía considerable con otros teatros del mundo que quedaba en pie. Los conciertos de la Asociación Sinfónica y la Asociación Filarmónica, en los teatros Teatro Presidente Alvear, Politeama, Gran Rex y naturalmente, en el Teatro Colón y los ciclos "Amigos de la música", en los teatros Broadway y Metropolitan, permitían el acceso a un repertorio significativo.

A partir de ese momento resolvió permanecer en el Germinal, pudiendo así encontrar un café donde escuchar tango y no un cabaret, de allí conocería a Troilo. "Yo lo miraba como si fuese Dios", le comentaría años después a Speratti. Pasó horas en el Germinal absorbiendo todo lo que escuchaba. Con sus dedos marcaba el compás de la música sobre la mesa. De alguna forma su constante presencia debió llamar la atención, puesto que un día se le acercó el violinista Hugo Baralis, integrante de la orquesta y miembro de una dinastía tanguera, sobre Piazzolla dijo: "Movía las manos, las piernas, era muy inquieto". De allí se hicieron amigos por 1939.

Un día Baralis le comentó, con desazón, que faltaría uno de los bandoneonistas porque estaba enfermo, a lo que Piazzolla lo convenció para reemplazarlo en el puesto, Baralis no muy seguro se lo comentó a Troilo, y tras una prueba a Piazzolla, Troilo le dice: "Ese traje no va, pibe. Conseguite uno azul que debutas esta noche". Como dato anecdótico, Piazzolla le había enseñado lo que sabía de Gershwin, "deja esas cosas para los norteamericanos", le dijo el pianista Orlando Goñi. Según Piazzolla, se sabía todos los tangos de memoria, debutó en la orquesta en diciembre de 1939, no mucho después de las primeras grabaciones discográficas de Troilo para el sello Odeón, "Commo il faut" y "Tinta verde", registradas el 7 de marzo de 1938. "Fue otro bautismo de fuego" dijo Natalio Gorin, el otro proviene del debut en Manhattan. Piazzolla y Odette María

Wolf se casaron en octubre de 1942 y fueron a vivir a una casa de departamentos en el barrio porteño de Monserrat. Del matrimonio nacieron sus hijos Diana (1943)³⁹ y Daniel (1944). Según recuerda, "Se ganaba bien con Troilo", recordaría sobre esas noches en el Tibidabo, que era más que un cabaret: un centro musical en la ciudad. Una indisposición de Argentino Galván, el arreglador oficial de Troilo, le permitió ocupar ese lugar. Piazzolla se encargó de "Azabache", un candombe que Troilo debía presentar en *Ronda de Ases* el concurso de Radio El Mundo y que, sin embargo, nunca grabó con posterioridad. Debía dar cuenta en la partitura de su propio registro del tango.⁴⁰ Piazzolla pasó con honores la prueba de "Azabache", puesto que el tango ganó el concurso y le abrió la puerta a nuevas encomiendas.

Las personas con algún defecto físico visible (Piazzolla cojeaba por tener una pierna más chica que la otra) suelen no estar exentos de burlas y maltratos verbales, más aun en un ambiente como el que estaba frecuentando, de allí es que empezaría a adoptar una peculiar personalidad de "golpear primero", dando rienda a sus "diabladuras", que fueron algo más que un exceso de picaresca, es posible que haya sido, sencillamente un mecanismo de defensa ante las numerosas hostilidades.⁴² Troilo apodó el "Gato" (en el lunfardo de esa época se refería a una persona que vivía de la noche) a su joven bandoneonista, pero este se resistía a ser alguien de la noche. "Deseaba vivir otro tipo de vida. No aceptaba que esa, la de los tangueros, fuera mi destino. Quería salir de todo eso. Y creo que esa intención, esa ansiedad, me salvaron". Piazzolla toma la importante decisión de comenzar un noviazgo con Odette María Wolf, tiene dieciocho años y estudia pintura, quien lo introduce en las novedades del cubismo, el surrealismo y la abstracción, le da otro entorno.

El tango "Inspiración" de 1943 es el primer arreglo que hizo Piazzolla y que fue grabado por la orquesta de Troilo. Su apego a lo que se espera de un tango de la orquesta de Troilo está fuera de cuestión, las armonías con clásicas. Se puede percibir una abundancia de cromatismo de paso, en los pizzicatos en las cuerdas y en los trinos barrocos del piano. El manejo de voces es acotado. Troilo aparentemente borraba o dictaba los preceptos de la corrección tanguística, pero, al mismo tiempo, aprobaba y valoraba ciertos arreglos. "Inspiración" con ese arreglo, aunque borrado parcialmente, era uno de los éxitos de sus presentaciones, además lo volvió a grabar cada vez que tuvo un nuevo contrato con una discográfica. Lo registró por primera vez para la RCA en 1943, y luego para TK en 1951, y para Odeón en 1957. Hay una versión grabada por Piazzolla con su propia orquesta en 1947, en cuya versión aparecen mayores acciaccaturas en las cuerdas y el orquestador se permitía una mayor soltura contrapuntística, pero dentro de los límites que fijaba la convención. En contraposición al mito instalado, una gran parte del público tanguero –además de los músicos– valoraba los arreglos de Piazzolla. El volumen de las orquestaciones realizadas para Troilo mientras estaba en su orquesta y el hecho de que, en 1951 fuera el elegido para arreglar "Responso", el elegíaco tema compuesto por Troilo por la muerte de Manzi, dan una buena prueba de la valoración que tenía de Piazzolla.

En 1944 Piazzolla dejó la orquesta de Aníbal Troilo. Sobre la anécdota de la "goma de borrar" Piazzolla diría años más tarde: "De las mil notas que escribía, él me borraba setecientas...". No obstante, Troilo buscó un equilibrio entre hacer nuevas innovaciones, pero sin ir por caminos que fuesen demasiado

complicados para su orquesta, teniendo en cuenta que no todos estaban preparados para tocar la música compleja que Piazzolla escribía. Las cuestiones eran más técnicas que de otro orden. Obligaron a los músicos a leer, a estudiar, y “me empezaron a tener bronca... me rompían los ejercicios” recordó en alguna ocasión Piazzolla.⁴⁷ Años luego de su partida, Piazzolla siempre criticaría duramente el hecho de que Troilo nunca se despegó del “cómodo” lugar de entretenedor de bailes populares para asumir el papel de conductor de una gran orquesta de tango “para ser escuchado”, fue para Piazzolla una especie de “traición”.

Comienzos de su carrera profesional

Integró el Quinteto Azul de corta existencia y también en Mar del Plata un conjunto bajo su dirección, con claras particularidades tímbricas basadas en el conjunto que dirigía Elvino Vardaro. Para 1938 ya tenía fama de ser un gran instrumentista, habían integrado las formaciones de Francisco Lauro y Gabriel Clausi, hasta que fue llamado por Aníbal Troilo para integrar el conjunto de éste como bandoneonista y arreglador, mientras seguía estudiando diversas disciplinas con Alberto Ginastera. En 1944 se desvincula de la formación de Troilo.⁵⁰ Piazzolla se fue con el grupo de Francisco Florentino, y ese cantante le permite imprimir su nombre como un significativo agregado, fue la orquesta “de” Astor Piazzolla la que lo acompañe. Debutan en Villa Urquiza a finales de 1944, graban veintidós canciones y dos instrumentales. Piazzolla compone para la ocasión “En las noches” y “Noches largas”. Poco tiempo después, y aconsejado por su esposa, se suprime la “y” pasando a ser “la orquesta típica de Astor Piazzolla” y solo su nombre se imprime en el cartel que lo anuncia. “Los que me seguían preferían tomar un café y escuchar: bailar era lo secundario”. Debutó en el Marcito, uno de los numerosos cafés donde se tocaba tango desde el mediodía hasta pasada la medianoche con la única obligación del consumo de un café cuyo valor varía con el horario. Para fines de los 40 quedaban varios sitios para escuchar tango a precios accesibles: los cafés El Nacional, Marzotto, Tango Bar, La Ruca, la Richmond. En los barrios estaban El Imperio (donde tocaba Pugliese), el café la Victoria, los cafés de Boedo y San Juan o en avenida San Martín y Fragata Sarmiento. Y las milongas de Palermo, como La Enramada.⁵¹

Durante 1946 a 1949 trabajó para el sello Odeón con su orquesta independiente, en esas grabaciones sus vocalistas fueron Aldo Campoamor, Fontón Luna y Héctor Insúa. Tras disolver su formación se dedicó laboralmente a hacer arreglos para orquestas como la de José Bassi, Francini-Pontier y especialmente para la de Aníbal Troilo.⁵⁰ Las críticas a su música comenzaron a tomar mayor caudal, alguna vez le reprocharon “¿Te crees que estas en el Colón?”. Una anécdota muy famosa es cuando tocaban el tango “Copas, amigos y besos” tema de Mariano Mores. “Era tan larga, tan compleja que las coperas del cabaret nos cargaron y salieron a bailar a la pista en puntas de pie, como si fuera música clásica”. El arreglo no funcionó que hubo que modificarlo. “Creo que ese fue el primer paso para dejar a Florentino: a él tampoco le gustaban las audacias”.

Para los años 50, en contraposición a lo que se suele considerar, Piazzolla estaba lejos de ser resistido como compositor y orquestador. Era alguien que, sin ser integrante ni director de ninguna orquesta (disolvió la suya un años antes) componía y arreglaba profesionalmente, por encargo, para las formaciones más prestigiosas. Según Roberto Pansera una vez se le escuché decir “Voy a componer dos tangos por año. Con cuatro grabaciones por año yo vivo”. El

profesionalismo de Piazzolla tiene un recorrido, desde que comenzó a tocar, y casi inmediatamente, a hacer orquestaciones para Troilo, hasta el arribo a esa fórmula, inédita para el tango, de compositor "a medida" para orquestas de otros. En la década de 1950 Piazzolla es el autor además de música para películas y también intenta ganar prestigio en el "mundo clásico", tratando de estrenar sus obras para orquesta y de cámara, a las que rigurosamente coloca números de opus, aun cuando se trate de ejercicios a pedido de su maestro. Y ese lugar especializado se corresponde, también, con un modelo aprendido con Ginastera: el del compositor situado por encima de las contingencias del mundo y a quien nada debe interesarle quién es el que paga, siempre y cuando respete su arte.

Entre quienes han escrito acerca de Piazzolla, el único que repara en la fundamental importancia de los tangos compuestos a comienzos de la década de 1950 –"Prepárense", "Contrabajenado", "Lo que vendrá", "triumfal", y en particular "Para lucirse" la pieza que inaugura la serie, es el escritor y periodista Julio Nudler; "antes no estaba muy en claro qué era lo que quería Piazzolla" dijo alguna vez Nudler. La interpretación de "Para lucirse" (de autoría propia) por ejemplo dura casi cuatro minutos, una considerable duración para los cánones comerciales de la época.

Sobre la controversia con los tangueros de la "guardia vieja" Lalo Schifrin contó que:

Estábamos comiendo y él me dijo que estaba triste e indignado con los tangueros que no lo reconocían -en su mérito) y siguió insistiendo con el tema. Astor, no te debe importar lo que digan ellos. Que si lo que haces es tango o no. No es tu problema: lo que vos estás haciendo es Piazzolla.

Concurso Fabien Sevizky

Piazzolla dijo abstenerse de participar de un concierto para la Fundación Eva Perón, pero su ausencia no fue por razones ideológicas, había disuelto la orquesta. La misma formación con la que en 1948 grabó un tema a la medida del Primer Plan Quinquenal y cuya letra daba cuenta de la euforia peronista "Yo tengo la suerte de ser argentino / vivir en la patria más linda y feliz" cantaba Alberto Montan Luna en "República Argentina", un vals compuesto por Santos Lipesker y Reinaldo Yiso y arreglado por Piazzolla.

En 1952 año de la muerte de Evita la editorial Sarraceno da a conocer su *Epopéya...* la obra se basaba en textos de Mario Nuñez, autor del "Soneto a las manos de Eva Perón" incluido en el mismo cantinero sobre el peronismo del que participó Mende Brun. La transcripción para piano de *Epopéya...* fue realizada por el propio Piazzolla. Se exhumó por azar en la Biblioteca Nacional. El hallazgo corrió por cuenta de un grupo de musicólogos argentinos entre quienes se contaba Pablo Fessel, en el año 2003. "Nunca pensé que reaparecería. Creí que estaba entre las obras tuyas que destruyó porque no le gustaban... recuerdo como renegó de ella", le dijo Diana Piazzolla al diario Clarín. Nuñez contó en esa oportunidad la hija "era amigo de papa y asesor de Perón" y fue el que se la encargó "Papá quiso hacer un himno, pero al final no le gustó y no dejó que la usaran ni estrenaran".

Pero si hay algo que Piazzolla inaugura claramente durante el peronismo es una tendencia al neutralismo político, muestra de ello fue como a lo largo de su vida hizo la banda sonora de *Llueve sobre Santiago* (1975) película sobre Salvador

Allende de Helvio Soto, pero a su vez su elasticidad le permitió ser músico de las "canciolleras" de dos dictaduras argentinas, actuar en teatros oficiales durante los regímenes de los militares Lanusse y Videla, amenizar con su Quinteto una fiesta de Juan Carlos Onganía, o incluso tocar en la Cuba de Fidel Castro. Durante la Guerra de Malvinas Piazzolla presentó en Buenos Aires un tema dedicado a Alfredo Astiz, más conocido como "El ángel de la muerte". Al enterarse de su escalofriante prontuario, Piazzolla borró el nombre puso esa partitura al servicio de una de las películas emblemáticas de la era post dictadura *El exilio de Gardel*, cuyo director es Fernando Solanas.

El Concurso Fabien Sevizky de composición es considerado un punto de quiebre en la carrera de Piazzolla. Hiato que le da un breve sustento a la fantasía de trascender el perímetro del "dos por cuatro" y la ocasional escritura de música incidentales. En tiempos de censura y una rigidez ideológica que era tan implacable con Borgues como Libertad Lamarque, Osvaldo Pugliese, Atahualpa Yupanqui, y hasta el mismo Hugo del Carril es de considerar que ese galardón pudiera haber sido otorgado a nadie que tuviera una mínima mácula en su expediente. El Premio era organizado por la Radio del Estado, que desde 1946 era sometida a una férrea política de supervisión. Según Diana, hija de Astor, su padre envió la partitura al concurso que se dirimía en Indianápolis, donde Sevizky dirigía su orquesta sinfónica, no obstante, la competición no trascendió de las fronteras de la capital argentina, y del jurado, no solo formó parte Ginastera, quien además ayudó a su alumno a retocar la composición que después juzgaría, sino Luis Gianneo, que habían formado parte del grupo de "notables" que galardonó en 1953 a Elsa Calcagno. Piazzolla resultó ganador con *Buenos Aires (tres movimientos sinfónicos)*. El premio consistió en una suma de dinero (no muy grande, pero si lo suficiente para viajar a Europa en buques de carga), y la ejecución de la obra bajo la tutela del maestro que había dado nombre a la competencia. El músico Leopoldo Federico fue uno de los elegidos para interpretarla el 13 de agosto, dijo sobre aquella jornada:

Fuimos un día a su hotel, con Piazzolla, y el director nos pidió que le tocáramos nuestras intervenciones. En uno de estos ensayos, el director preguntó a la fila de violines quién podía hacer la parte de la lija, un violín chiquito que, raspando la cuerda, lograba un sonido de chicharra. "Ah, la sacaron del cabaret", me acuerdo de que dijo uno. Otro quiso tocarla, pero lo hacía mal. Piazzolla lo corregía todo el tiempo. Y así llegamos al estreno, dando tumbos. En el cuarto compás, parte de la orquesta estaba en cualquier lado. El problema que teníamos los bandoneonistas eran los compases de espera. Algunos de esos compases eran además irregulares. No estábamos acostumbrados a semejantes cambios de ritmo ni a tocar con un director que, por otra parte, nos era desconocido (...) Nos confiábamos en los otros instrumentistas. Ellos nos decían 'tranquilos, escuchen lo que hacemos'. Pero lo que hacían era erróneo. Hasta Abelardo Alfonsín y yo nos dábamos cuenta de eso.

En conversaciones con Speratti, Piazzolla dijo que "la obra gustó mucho, pero provocó escándalo, porque los académicos se indignaron al ver los bandoneones". El mismísimo Sevizky, lo llamó al finalizar la obra, para que saliera a saludar, Astor, algo tímido subió al escenario y observó que el público se estaba pelando en una gran gresca, a lo que el director lo consoló diciendo "no se preocupe, es buena publicidad". La versión de la "batalla campal" solo es

recordada por Piazzolla.⁶⁶ La noticia del concurso fue levantada por solo algunos medios de prensa como *La Prensa*, *La Nación* y *Buenos Aires Musical*. La composición nunca fue grabada por Piazzolla.⁶⁷



Las clases que tomó en París con Nadia Boulanger cambiaron drásticamente el estilo musical del compositor de tango argentino.

Ella me enseñó a creer en Astor Piazzolla, en que mi música no era tan mala como yo creía. Yo pensaba que era una basura porque tocaba tangos en un cabaré, y resulta que yo tenía una cosa que se llama estilo.

Piazzolla viajó a Europa con dos pasajes y a apenas con dinero, de ahí se deduce el hecho que viajó en el *Coracero*, un barco carguero. Presuntamente los fondos eran los ganados en el concurso, aunque el músico de tango dijo que fue becado por el

gobierno argentino, no hay pruebas de ello, y la "beca" se la suele confundir con el dinero ganado en el concurso. Arribó a Amsterdam el 24 de septiembre de 1954 después de viajar cuarenta y cinco días, no se dirigió inmediatamente a Francia, sino que estuvo algunos días en Holanda. Piazzolla le contó a Speratti que estaba "desmoralizado, titubeante, se abandonaba a la ciudad, recorría sus calles buscando".⁷⁰ Varios aspectos de la relación de Piazzolla con Boulanger no son muy claros, entre ellos cómo el músico argentino tomó contacto con Boulanger, ni quién se la recomendó. Según Simon Collier y María Susana Azzi, el propio Alberto Ginastera le recomendó a Piazzolla contactarse con alguien, pero no especificaron concretamente con quién. Natalio Gorin afirmó que el bandoneonista le confesó que: "Casi tomo clases con Olivier Messiaen". Por otro lado, su hija Diana dijo que su padre recién arribado a París se enteró que Boulanger estaba dando clases muy cerca de donde se alojaba él.

Nadia Boulanger sería una pieza muy importante en su carrera, ya que, hasta su encuentro con ella, Piazzolla se debatía entre ser un músico de tango o un compositor de música clásica. Boulanger lo animó a seguir con el tango, pero si hasta ese momento todo era o tango o música clásica, a partir de entonces sería tango y música clásica. A partir de 1954, cuando estudió con Boulanger, la música de Piazzolla cambió radicalmente. Pero para ser aceptado como alumno le tuvo que mostrar algo de lo que había compuesto, tampoco está claro cuál fue la pieza que le enseñó, ya que por un lado según Diana fue la *Sinfonietta*, mientras que Collier y Azzi aseguran que fueron los *Tres movimientos sinfónicos de Buenos Aires*. Los biógrafos de Piazzolla están de acuerdo en que Boulanger notó la carencia de algo en su música, lo que Piazzolla años más tarde denominó "sentimiento". Un día ante las indagaciones de Boulanger sobre qué música hacía en Buenos Aires, él con algo de timidez le confesó que componía tangos y que tocaba el bandoneón, entonces fue allí cuando le pidió que tocara al piano uno de sus tangos, Piazzolla tocó "Triunfal" y antes de terminarlo su profesora le

tomó las manos para decirle: "No abandone jamás esto. Ésta es su música. Aquí está Piazzolla". Estudió once meses con Boulanger, pero al mismo tiempo formó una orquesta de cuerdas con músicos de la Ópera de París, con Lalo Schifrin y Martial Solal alternándose en el piano, y grabó el álbum *Two Argentineans in Paris* (1955) con temas como «Picasso», «Luz y sombra» y «Bandó».78 En París descubrió que su tango "Prepárense" escrita en 1952 formaba parte del repertorio de las orquestas tangueras de Francia. Los derechos de autor le ayudaron a financiar su estadía. En cierta carta a José Gobello fechada el 16 de diciembre de 1954 Piazzolla dijo: "Parece mentira ver en París bailar tango y como gusta, no solamente el tango pasado, sino los nuevos tangos". De las clases Astor diría: "Estuve algo menos de un año con Nadia, estudiando mucho, especialmente contrapunto a cuatro partes, cosa que me volvía loco. Creo que alguna vez lloré de la bronca porque era muy difícil". Su hija Diana afirmó que su padre y Nadia se veían al menos tres veces por semana, cada encuentro duraba al menos tres horas.

En muchos artículos, entrevistas e incluso en la contratapa de un álbum del Octeto, Piazzolla dice haber escuchado en París en 1954 al octeto del saxofonista Gerry Mulligan, quedando impresionado por su improvisación y por el distendimiento con el que tocaban los músicos. No obstante, la investigación de Diego Fischerman y Abel Gilbert sugiere que, eso es imposible, porque justo cuando Piazzolla residió en París, Mulligan estaba de gira fuera de Francia, además es de recalcar lo que Piazzolla una vez le dijo a Gorin: "Nunca le creas lo que les digo a los periodistas", es posible que el bandoneonista haya creado un relato a su semejanza, cuando lo que sucedió es que solo haya escuchado a Mulligan en discos.

En París además de estudiar, compuso, arregló, ensayó y grabó una serie de tangos, "Picasso", "Luz y sombra", "Tzigane", "Río Sena", "Chau París" y "Marrón y azul". Las grabaciones, las tratativas de las mismas, su esposa y las dos semanas de vacaciones con Edouard Pecaourt sugiere que el tiempo de estudio no fue mayor a cuatro meses. El Piazzolla en esos tangos afrancesados, o en cierta medida franceses, no es muy distinto del que quiso dejar de ser: los breves choques de segundas en pizzicato del comienzo de "Nonino" remiten más a sus estudios en Barracas con Ginastera que a un nuevo aprendizaje, y "Guardia Nueva" suena más a homenaje y relectura del pasado que a una posible visión de futuro. Si ese Piazzolla escriba "a la Piazzolla" de fines del cuarenta. Y casi se copia a sí mismo empujado su pedagoga, es algo que solo en muchos casos de esta historia, resultan complementarias, o aun, más esclarecedoras que los hechos.

Piazzolla se embarcó en Hamburgo en el buque *Yapeyu* con destino a Montevideo y consigo se llevó una foto de Boulanger, en la que ambos posan juntos.

Octeto

Por supuesto, allí estaba todo lo que había aprendido en mis clases, sobre todo Stranvinsky, Bartok, Maurice Ravel y Prokofief; pero también estaba la veta más canyengue, más agresiva y cortada del tango y la milonga de un Pugliese, el refinamiento de un Troilo y de un Alfredo Gobbi que, hacia fines de los 40 era, para mí, el tanguero más interesante.

Tras retornar de París, en 1955 Piazzolla formó el Octeto de Buenos Aires dispuesto a encender la mecha de "un escándalo nacional" y "romper con todos los esquemas musicales que regían en la Argentina". Allí empleó todos los conocimientos que había adquirido años antes con Ginastera, y los nuevos con Boulanger. Tras ver al conjunto de Mulligan, Piazzolla incluyó en su nueva agrupación algunos fraseos y manejos instrumentales que eran típicos del jazz, además de introducir el concepto del *swing* y el contrapunto, más de la música clásica. Un elemento discordante fue la inclusión de la guitarra eléctrica dentro de su Octeto, un instrumento no muy usual en ese momento. La guitarra solista no tenía grandes antecedentes en la música en general. Posiblemente Piazzolla escuchó algunos de los discos que publicó Delaunay (quien lo contrató para grabar algunos discos con el sello Vogue) y de allí haya conocido además de Mulligan, Barney Kessel y Jimmy Raney de donde no solo se basó en la idea de la inclusión de la guitarra eléctrica, sino le dio un papel contrapuntístico. Según el guitarrista Horacio Malvicino, en un primer momento Piazzolla tuvo en mente usar un vibráfono (que lo usó en el Quinteto que formó en Nueva York en 1959), pero como no existía un instrumentista así en Argentina optó por la guitarra eléctrica. El conjunto no tenía director, sino que se proponía hacer el tango "tal como se siente". No tuvo cantante salvo en contadas excepciones, y no se actuaría en bailes.

El grupo estaba integrado por el mismo Piazzolla y Leopoldo Federico en bandoneones, Francini y Baralis en violines Atilio Stampone en piano, Horacio Malvicino en guitarra eléctrica, José Bragato en violoncello y Hamlet Greco en contrabajo, (quien luego sería remplazado por Juan Vasallo). Recordaría de aquella primera formación post-París: "Eramos ocho tanques de guerra ... Parecíamos salidos del ERP... ¡ocho guerrilleros subidos al escenario!... cada uno, en lugar de un instrumento, parecía que tenía una bazuca". Hubo cierta controversia en torno al quinteto, al punto de que conciertos terminaron con grescas hacia los músicos, por parte de los tangueros más tradicionalistas que repudiaban los cambios de la nueva agrupación. A Piazzolla se le acusó de ser "el asesino del tango".

Piazzolla quería un instrumentista que improvisara y en el tango no los había. Vibrafonista tampoco había, por eso pensó en la guitarra, averiguó y me vino a escuchar a mí al *Bop Club*.

Horacio Malvicino.

La primera presentación fue en la Facultad de Derecho a fines de 1957. El grupo grabó con grandes dificultades dos álbumes: uno de duración media, con seis canciones editado por el sello Allegro en 1956 y llamado *Tango progresivo*, y otro de larga duración editado por Disc Jockey en 1957 que se tituló *Tango Moderno*. Ambos materiales tienen muy pocas composiciones originales de Piazzolla, pero en el segundo de los dos discos aparece un nuevo arreglo de "Marrón y Azul". En *Tango progresivo* había una sola pieza de Piazzolla, "Lo que vendrá", que hasta ese momento solo había sido grabada en 1954, con arreglos debussyanos explícitos en el tema inicial (arreglos que desaparecerían en versiones posteriores). La grabación original data de julio de 1954, un mes antes del viaje a París, y así curiosamente a su vuelta de Europa volvió sobre el mismo tema.

También grabó el tema con el mismo formato que había usado en París, cuerdas, piano y bandoneón concertante, que repetiría el año siguiente en Montevideo. El compositor realizó, además, otros arreglos, para orquestas como la de Troilo, que lo grabó en 1957 para el sello Odeón. Un rasgo saliente, por otra parte, es el motivo francés que, en la versión para octeto, abre la pieza con tres entradas sucesivas, a cargo de Francini, Baralis y Bragato, separadas entre sí por acordes de todo el grupo. En la grabación con orquesta de cuerdas, piano y bandoneón ese motivo es apenas una introducción somera, después de la cual entra, inmediatamente el tema "rítmico". La versión escrita para Troilo es la que más diferencias ofrece. Allí el tema lírico, tanguero que en el arreglo del Octeto era apenas el pretexto armónico para las improvisaciones de la guitarra eléctrica, ocupa el primer y no el segundo lugar, y el motivo francés aparece fugazmente como su conclusión, funcionando como puente hacia el tema rítmico. Allí, por otra parte, hay un contracanto claramente acentuado en cuatro tiempos, que disimula (o pone en un marco más digerible para el gran público) el ritmo aditivo de la voz principal.

Piazzolla es, quizá el primer teórico del tango, al introducir un sistema de lectura nuevo, más emparentado con su aprendizaje neoyorquino que con el propio género, desde el que selecciona algunos nombres –De Caro, Vardaro, Orlando Goñi, Maderna, Troilo, Salgán y Pugliese, en donde la música debe ser escuchada, y no bailada. Las notas introductorias escritas por Piazzolla, en su análisis tema por tema y como si hablara de la obra de otro o de un disco ya canonizado, imitan el estilo de los textos de programas de concierto y de los críticos de música clásica de esa época. Sobre "Haydee" anota en la contraportada del álbum.

Compuesto en el año 1935 y llevado al disco por el Octeto de Buenos Aires en 1957. La primera parte (Romántica) comienza con acordes de cuartas yuxtapuestas (...) Después del vals a la manera de Ravel, vuelve el tema a la primera parte, finalizando el tango con un rallentando sobre el acorde Sol mayor – re mayor (G-D). el único propósito del Octeto Buenos Aires es renovar el tango popular, mantener su esencia, introducir nuevos ritmos, nuevas armonías, melodías, timbres y formas ... no pretendemos hacer música llamada "cult".

En el final de su texto Piazzolla afirma que "el único propósito del Octeto Buenos Aires es renovar el tango popular, mantener su esencia, introducir nuevos ritmos, nuevas armonías, melodías, timbres y formas" y que "sobre todo, no pretendemos hacer música llamada culta". Lo que pretendió era hacer una música popular con todos los atributos de seriedad –notas de programa incluidas- de la música clásica, y en particular, con su misma funcionalidad predominante. La música del Octeto no estuvo pensada para el baile, en cambio pide otra actitud. Esa oposición entre ambas funciones ya había sido planteada por el propio Piazzolla en relación con los arreglos para su orquesta de 1946, cuando hablaba de "tocar para que la gente escuchara" y de componer para ello piezas como "Villeguita" y "Se armó". Existió un cierto "endiosamiento" por parte del autor a la dificultad que se repetiría en las notas escritas para el disco del Octeto, como cuando describe el trabajo de los bandoneones y dice: "Casi siempre están realizando acordes de cuatro, cinco y hasta seis notas cada uno (El Marne). También variaciones sobre los temas en quintillos, seisillos y hasta

sietesillos de fusas hoy en desuso por su dificultad técnica (Anone)". El otro bandoneonista del grupo, Federico, ha contado que fue precisamente esa dificultad la que hacía que los mejores músicos de tango quisieran tocar con Piazzolla, puesto que existía un cierto privilegio en pertenecer a esos grupos donde "se escribía difícil".

Mientras Piazzolla dirigía el Octeto, trabajó con una orquesta de cuerdas en Radio El Mundo con la que consiguió parte del dinero que su grupo no le proveía. Piazzolla cuenta como a principios de 1955 y a partir de las recomendaciones de Boulanger escribió una cantidad de tangos nuevos, que grabó junto a un piano y las cuerdas de la Ópera de París. El proyecto, propiciado por Yves Baquet, un ejecutivo de Editions Universelles al que Piazzolla fue a ver con una recomendación de Eduardo Parula -el representante de aquella firma en Buenos Aires- se plasmó en una serie de discos sencillos, de 45 y 33 RPM para los sellos Festival, Vogue y Barclay, que incluyeron un total de dieciséis temas. Luego en Buenos Aires publicó algunas grabaciones para los sellos TK, Odeón, y en Montevideo para Antar/Telefunken con temas propios (además de "Lo que vendrá", una nueva versión de "Marrón y azul") y arreglos de temas ajenos ("Vanguardista" de Bragato, y "Negracha", de Pugliese, entre otros). La culminación de ese periodo son dos discos, ambos repitiendo el formato francés (cuerdas, piano y bandoneón). Uno, de duración media (era un disco de 10 pulgadas), se editó en Montevideo, según algunas fuentes se grabó en esa ciudad con las cuerdas de la Sinfónica del SOBRE (Servicio Oficial de Radiodifusión del Estado uruguayo) y se tituló *Lo que vendrá*. Allí además de la misma orquestación de esa pieza que Piazzolla había grabado en Buenos Aires un año antes, aparecía, junto a otros tangos ("Miedo", de Vardaro, Aroma y García, Jimenez, "Sensiblero", "Noche de amor", de Franco y Rubinstein, "La cachila" de Arolas, y cantados por Jorge Sobral, "La tarde del adiós", de López y Lambertucci y "Yo soy el negro" de Piazzolla y Gorostiza), la primera grabación de "Tres minutos con la realidad". El otro disco fue registrado en Buenos Aires con el nombre de *Tango en Hi-Fi* y allí también se incluye. La rítmica es la misma de las grabaciones francesas, aunque la grabación montevideana incluye percusión, en particular un xilofón en "Tres minutos con la realidad" que acentúa aun la similitud entre el puente hacia el tema lírico con el Bartok de la *Música para percusión, cuerdas y celesta*.¹⁰⁸

El bandoneonista hablaba en ese texto, también, aunque con cierto tono de queja, de lo que, sin embargo, es una de las mejores virtudes de ese grupo y de los que lo sucedieron: la necesidad de contención. "Realizar el difícil equilibrio sonoro del Octeto llevo dos años y aún queda mucho por descubrir", explicaba: "En cada arreglo se aprende más sobre esta formación orquestal. Tengamos en cuenta que existe un desequilibrio tremendo por falta de cuerdas, ya que, para dos bandoneones, piano, guitarra y bajo, se necesitarían por lo menos seis violines, viola y cello, pero ajustándome a los dos violines y cello, es necesario escribirles a estos en tesituras no acostumbradas". Lo que surge, no obstante, es una verdadera lección acerca de ese oficio aprendido más en la práctica y con la audición que con los maestros de la academia que, por más que Piazzolla declara lo contrario, es una de sus marcas:

Por ejemplo, cuando incluyo efectos rítmicos y quiero lograr fuertes sonoridades, empleo los dos violines casi siempre en la tesitura grave y el cello, la mayoría de las veces, dentro de la misma tesitura que los violines, sobre todo en los

unísonos ("Neotango", "El Marne" y "Arrabal"). Para efectos suaves y melódicos empleo las tesituras normales ("Anone"). Las dobles cuerdas son utilizadas para mayor sonoridad armónica (dos violines, cello y bajo en la segunda parte de "Marrón y azul"). También el contrapunto entre las cuerdas da mayor belleza a los temas originales (Arrabal solo de violín). Para los efectos de percusión también intervienen las cuerdas: el primer violín imita el tambor, el segundo la lija, el cello la caja y el bajo golpeado con la palma de la mano detrás del instrumento logra el efecto del bombo (Marron y azul).

“Por ejemplo, cuando incluyo efectos rítmicos y quiero lograr fuertes sonoridades, empleo los dos violines casi siempre en la tesitura grave y el cello, la mayoría de las veces, dentro de la misma tesitura que los violines, sobre todo en los unísonos ("Neotango", "El marne" y "Arrabal"). Para efectos suaves y melódicos empleo las tesituras normales ("Anone"). Las dobles cuerdas son utilizadas para mayor sonoridad armónica (dos violines, cello y bajo en la segunda parte de "Marron y azul"). También el contrapunto entre las cuerdas da mayor belleza a los temas originales (Arrabal solo de violín). Para los efectos de percusión también intervienen las cuerdas: el primer violín imita el tambor, el segundo la lija, el cello la caja y el bajo golpeado con la palma de la mano detrás del instrumento logra el efecto del bombo (Marron y azul)”.

En "Lo que vendrá" independientemente de las notables diferencias que habría entre la versión del Octeto y las posteriores, aparecen enunciados muchos de los rasgos estilísticos que serían centrales en la producción futura de Piazzolla –ese tema incisivo, de acentuaciones asimétricas, fuertemente rítmico, que se convertiría casi en un sello de fabrica: el papel otorgado a los solistas. Un rasgo saliente, por otra parte, es el motivo francés que, en la versión para octeto, abre la pieza con tres entradas sucesivas, a cargo de Francini, Baralis y Bragato, separadas entre sí por acordes de todo el grupo. En la grabación con orquesta de cuerdas, piano y bandoneón ese motivo es apenas una introducción somera, después de la cual entra, inmediatamente el tema “rítmico”. La versión escrita para Troilo es la que más diferencias ofrece. Allí el tema lírico tanguero -que en el arreglo del Octeto era apenas el pretexto armónico para las improvisaciones de la guitarra eléctrica-, ocupa el primer y no el segundo lugar, y el motivo francés aparece fugazmente como su conclusión, funcionando como puente hacia el tema rítmico. Allí, por otra parte, hay un contracanto claramente acentuado en cuatro tiempos, que disimula (o pone en un marco más digerible para el gran público) el ritmo aditivo de la voz principal.

El Quinteto

En 1955 volvió a Buenos Aires donde formó una orquesta de cuerdas con músicos argentinos, en la que cantó Jorge Sobral (para esta formación compone *Tres minutos con la realidad*, obra síntesis entre el tango y la música de Stravinsky y Bartók) y el famoso Octeto Buenos Aires, conjunto considerado como el iniciador del tango moderno, tanto por su instrumentación (incluía por primera vez una guitarra eléctrica en un conjunto de tango), como por sus novedades armónicas y contrapuntísticas (acordes con 13as. aumentadas, seisillos y fugas).

En 1958 disuelve ambas formaciones y se marcha a los Estados Unidos, donde graba los dos únicos discos de lo que él llamó el *jazz-tango* (los cuales actualmente son muy difíciles de encontrar).

En 1959, durante una actuación en Puerto Rico, junto a Juan Carlos Copes y María Nieves, recibe la noticia de la muerte de su padre, Vicente *Nonino* Piazzolla. Astor vuelve a Nueva York, donde vivía con su familia, y allí compuso «Adiós Nonino», su obra más célebre, que conservaría la sección rítmica del anterior tango «Nonino», más una sentida elegía de despedida, que se convertiría en un sinónimo de Piazzolla a lo largo de los años. La muerte del padre de Astor trajo algunos colapsos en la vida de la familia: su matrimonio hasta ese entonces con Dedé entró en crisis y se separaron, mientras que también la relación con sus hijos se vio seriamente mermada, no pudiendo ser arreglada totalmente.

Papá nos pidió que lo dejáramos solo durante unas horas. Nos metimos en la cocina. Primero hubo un silencio absoluto. Al rato, oímos que tocaba el bandoneón. Era una melodía muy triste, terriblemente triste. Estaba componiendo "Adiós Nonino".

Daniel Piazzolla.

En 1990, durante una entrevista declaró que: «El tango número uno es 'Adiós Nonino'. Me propuse mil veces hacer uno superior y no pude». Se registran más de 170 versiones de «Adiós Nonino» de distintos músicos.



Piazzolla y su orquesta se presentan en Canal 13, en 1963.

Frustrado por el intento del *jazz-tango*, vuelve a Buenos Aires en 1960 y forma la agrupación que definiría su estilo musical definitivamente, que sería la base de agrupaciones posteriores y a la que volvería cada vez que se sentía frustrado por otros proyectos: el Quinteto

Nuevo Tango, formado en su primera versión, por Piazzolla en el bandoneón, Jaime Gosis en piano, Simón Bajour en violín, Kicho Díaz en contrabajo y Horacio Malvicino en guitarra eléctrica.

Con esta agrupación daría a conocer *Adiós Nonino* y todas las composiciones que dieron forma a su estilo y que serían las más recordadas: *Las Estaciones (Verano Porteño, Otoño Porteño, Invierno Porteño y Primavera Porteña)*, *La Serie del Ángel (Introducción al ángel, Milonga del ángel, Muerte del ángel y Resurrección del ángel)*, *La Serie del Diablo (Tango diablo, Vayamos al diablo y Romance del diablo)*, *Revirado, Fracanapa, Calambre, Buenos Aires Hora Cero, Decarísimo, Michelángelo '70 y Fugata*, entre otros. Esa última pieza está basada en la obra del compositor alemán Johann Sebastian Bach.

Consagración

En 1963, forma el Nuevo Octeto, para el cual compuso *Introducción a «Héroes y tumbas»*, con letra de Ernesto Sabato. En ese año también gana el Premio Hirsch por su «Serie de tangos sinfónicos», estrenados bajo la dirección de Paul Klecky.

Pino Presti creó y tocó la línea de bajo de *Libertango*.



En 1965, junto al Quinteto, una orquesta formada *ad hoc*, y con las voces de Luis Medina Castro como recitante y Edmundo Rivero como cantante, graba el disco *El tango*, que contiene temas con letras de Jorge Luis Borges, incluido *Hombre de la esquina rosada*, suite para canto, recitado y doce instrumentos. Precisamente en el citado año, Piazzolla cobró por 754.000 pesos (una suma alta para la época) de regalías por parte de la SADAIC, los álbumes del quinteto se vendían razonablemente bien, lo que le permitió negociar con los sellos condiciones que no fueran abusivas para él.

En 1966 se separa de Dedé Wolff y en 1967 empieza su colaboración con el poeta Horacio Ferrer, con quien compuso la operita *María de Buenos Aires*, que se estrenaría al año siguiente, con la cantante Amelita Baltar. Por otra parte, Piazzolla inicia con Baltar una relación sentimental que durará cinco años.

En 1969, Piazzolla y Ferrer componen la exitosa *Balada para un loco*, que supondría una popularidad súbita para Piazzolla.

En 1970 retornó a París donde nuevamente junto a Ferrer, creó el oratorio *El pueblo joven*, estrenado poco después en 1971 en Saarbrücken, Alemania. Al año siguiente fue invitado por primera vez a presentarse en el Teatro Colón en Buenos Aires, junto con otras importantes orquestas de tango. También en 1972, Piazzolla compone, para su Conjunto 9 el «Concierto de Nácar, para nueve tanguistas y orquesta filarmónica», primer antecedente de sus obras sinfónicas para bandoneón posteriores.

En 1973 sufre un infarto que lo obliga a reducir su actividad, por lo que se instala en Italia, en donde permaneció grabando durante cinco años. Durante esos años, formó el Conjunto Electrónico, un octeto integrado por bandoneón, piano eléctrico o acústico, órgano, guitarra, bajo eléctrico, batería, sintetizador y violín (el cual posteriormente fue reemplazado por una flauta traversa o saxo). La formación fue integrada por reconocidos músicos italianos como Pino Presti en bajo eléctrico y Tullio De Piscopo en batería. Tiempo más tarde, Ástor incorporaría al octeto al cantante José Ángel Trelles.

En 1974 se separó de Amelita Baltar, y ese mismo año graba, junto a una orquesta de músicos italianos, los álbumes *Summit*, con Gerry Mulligan, y "Libertango", cuyo éxito lo hace conocido en Europa. Al año siguiente, el Ensemble Buenos Aires graba su obra *Tangazo* para orquesta sinfónica.

En 1975, después del fallecimiento de Aníbal Troilo, Astor compone en su memoria una obra en cuatro movimientos a la que llamó *Suite Troileana*, la cual grabó junto al Conjunto Electrónico.

Al año siguiente, conoce a Laura Escalada, quien sería su esposa definitiva. En diciembre de ese año presenta junto al Conjunto Electrónico en el teatro Gran Rex en Buenos Aires su obra *500 motivaciones*. Meses después ofrecería otro concierto en el Olympia de París junto a una formación similar a la que tocó en Buenos Aires, la cual sería su última presentación junto a una formación de carácter eléctrico.

Últimos años

A partir de 1978 volvió a trabajar junto al quinteto Nuevo Tango y retomó la composición de obras sinfónicas y piezas de cámara.

En 1982 escribe *Le Grand Tango*, para chelo y piano, el cual estuvo dedicado al chelista ruso Mstislav Rostropóvich. En 1985 fue nombrado Ciudadano ilustre de Buenos Aires, obtuvo el Premio Konex de Platino como el mejor músico de tango de vanguardia de la historia en Argentina y estrenó en Bélgica su *Concierto para Bandoneón y Guitarra: Homenaje a Lieja*. En 1985 regaló al grupo «Nuevos aires» su partitura «500 Motivaciones» que fue interpretada en la Sala A y B del Centro Cultural General San Martín en su homenaje al ser nombrado «Ciudadano ilustre de la Ciudad de Buenos Aires».



En 1987 viaja a Estados Unidos, donde graba en vivo en el Central Park junto a la Orquesta de St. Luke's, dirigida por Lalo Schifrin, sus obras *Concierto para Bandoneón y Tres Tangos para Bandoneón y Orquesta*. Durante esta etapa en los Estados Unidos también tuvo la oportunidad de grabar *Tango Zero Hour*, *Tango apasionado*, *La Camorra*, *Five Tango Sensations* (junto al Kronos Quartet) y *Piazzolla con Gary Burton* entre otros.

En 1988 fue operado del corazón en un cuádruple baipás y a principios del año siguiente formaría su último conjunto, el Sexteto Nuevo Tango formado por dos bandoneones, piano, guitarra eléctrica, contrabajo y violonchelo.

El 4 de agosto de 1990 en París, sufrió una trombosis cerebral cayéndose en el baño de un apartotel parisino. Fue internado con un infarto cerebral del que no se recuperó. Lo trasladaron a Buenos Aires el 12 de agosto, de la que finalmente fallecería dos años después en Buenos Aires el 4 de julio de 1992, a los 71 años. Sus restos están inhumados en el cementerio Jardín de Paz, en la localidad de Pilar.

En sus últimos diez años, escribió más de 300 tangos, unas cincuenta bandas musicales de películas, entre las cuales se encuentran: *Henry IV* de Marco

Bellocchio, *Lumière* de Jeanne Moreau, *Armagedon* de Alain Delon, *Sur, El exilio de Gardel* de Fernando Solanas.¹¹⁸¹⁰ En febrero de 1993, Piazzolla fue nominado de manera póstuma para los Premios Grammy 1992 en Los Ángeles por *Oblivion* en la categoría *Mejor Composición Instrumental*.

Estilo

Una de las principales invenciones rítmicas de Piazzolla tiene que ver con un desplazamiento del acento en el interior de la milonga y con un particular efecto de sincopa, que deriva en su forma de 8 pulsos agrupados en 3+3+2 y que introduce un principio de ambigüedad en la cerrada métrica del tango. Se trata de uno de los rasgos más característicos del músico. Hasta Piazzolla la rítmica del tango no presentaba variantes en la métrica sino en el tempo, en los cambios de velocidad en el curso de la interpretación; con Piazzolla la rítmica del tango se enriquece en la composición mismo, en la escritura. El uso de agrupamientos asimétricos, del tipo 3+3+2, conecta la música de Piazzolla con Bela Bartok, el músico húngaro había descubierto ese tipo de agrupamientos en el folclore de su región.¹²³ A diferencia de lo que ocurre con otros intérpretes, los agrupamientos irregulares son empleados por Piazzolla con suma regularidad, como un patrón más bien estable que le otorga al tango una propulsión completamente novedosa. La música de Piazzolla conecta con esos agrupamientos rítmicos desde su particular reelaboración de la milonga. Podría pensarse que en Piazzolla siempre se está oyendo la milonga, ya sea en sus formas más lentas o en sus variantes. Dos cosas que eran sumamente características del tango fueron excluidas en un momento por Piazzolla: el baile y el canto, de hecho, la naturaleza polifónica de la orquestación de Piazzolla expulsa al cantante.¹²⁴

El concepto de su Octeto se emparenta desde ya, con el sonido del sexteto de Julio De Caro de 1926 y con el grupo que había unido a este violinsita con Elvino Vardaro, Los Virtuosos. Pero el toque definitivo, ese carácter de urgencia con el que sonaba la música, esa sensación de ejecución en el límite de las posibilidades técnicas (el correlato estético de la “vida peligrosa” de los negros norteamericanos y del “compromiso” de los existencialistas franceses), venían del jazz. Y podría pensarse que volvieron al jazz si se tiene en cuenta que esa música sonó, sobre todo, para su público y en lugares donde Piazzolla compartía escenario con el “mono Entique Villegas, con los hermanos Ruben y Leandro “Gato” Barbieri y con Sergio Milhanovich, dos por Jim Hall, Art Farmer, Bill Evans y Stan Getz.

En “Se armó” de Jose Staffolani y Pedro Maffia uno de los arreglos grabados por la orquesta de Piazzolla en 1947, irrumpen los glissandos que bien puede haber escuchado en Ravel o en el cine. En sus propios “Pigmalion”, donde muestra un minuto de introducción instrumental “Villeguita” de 1948 en que presenta el ritmo 3+3+2 con un manejo mucho más suelto del contrapunto y la armonía, se destaca ese estilo que seduce a Noticias Gráficas. Todo es resaltado por el ajuste extraordinario de la orquesta “Del 46” donde estaba también Atilio Stampone, Hugo Baralis y Leopoldo Federico y que también contó con Roberto di Filippo, un bandoneonista que fue fundamental para Piazzolla en la construcción de su propia manera de tocar. Piazzolla años después veía una intención de cambio en sus arreglos de ese entonces, pero, al mismo tiempo,

reconocía que aún no tenía claro lo que quería. En 1948 disolvió la orquesta, a su juicio, era demasiado avanzada para la época.

Influencias

Entre los músicos contemporáneos de quienes Piazzolla tenía como fuente de inspiración y admiraba se encuentran Alfredo Gobbi y, fundamentalmente, Osvaldo Pugliese. Este último con sus composiciones *Negracha*, *Malandraca* y *La yumba* se adelantó a lo que Astor luego realizaría. Básicamente en la música de Piazzolla la marcación rítmica está basada en el tango *Negracha* compuesto por Pugliese en 1943 y grabado en 1948. Siempre hubo entre ellos una relación de respeto y admiración mutua.¹²⁷ Pugliese hizo versiones de tangos de Piazzolla como *El cielo en las manos* en 1951, *Marrón y azul* en 1956, *Nonino* entre 1961 y 1962, *Verano porteño* en 1965, *Balada para un loco* en 1970 y *Zum* en 1976. Piazzolla a su vez grabó de Pugliese: *Recuerdo* en 1966 y *Negracha* en 1956. Compartieron un recital juntos en el teatro Carré de Ámsterdam, el 29 de junio de 1989. Cerraron el recital tocando juntos sus éxitos más populares: *La yumba* y *Adiós Nonino*. Ambos en una entrevista previa manifestaron su admiración y respeto mutuos y lamentaron el hecho que ese recital no se realizase en Argentina.

Entre las influencias de la música europea, podemos también citar a Johann Sebastian Bach (del periodo barroco) de quien queda notoriamente marcado su influjo en lo tocante al desarrollo de patrones armónicos, fugas y el uso del contrapunto,¹¹⁶ como así también a Bela Bartok (contemporáneo). Según el baterista José Luis Properzi, su música también tiene puntos en común con la obra de los estadounidenses George Gershwin y Brian Wilson. Por otro lado, tuvo una gran admiración y conoció personalmente a Igor Stravinsky.

Legado

Piazzolla, lejos de la posibilidad de generar un movimiento colectivo, se parece, en ese sentido, mucho más a Jorge Luis Borges que lo que podría suponerse. Ambos instituyeron sistemas de lectura, inventaron sus genealogías y crearon a partir de recortes arbitrarios. Ambos generaron estilos únicos e irrepetibles (aun imitables) a partir de enciclopedias parciales y lecturas sesgadas. Uno, Borges se declaró conservador y fue, sin embargo, revolucionario. El otro, Piazzolla, aunque declara la revolución, también la logró desde un programa conservador y desde la resistencia a los rumbos que había tomado la música clásica a partir de 1950.

En 1995 la Fundación Konex le confirió el Premio Konex de Honor por su incalculable aporte a la música en Argentina.

En 1996, los días 13, 14 y 15 de junio en el Teatro Ópera de Buenos Aires se realizó un homenaje ideado por Eliseo Álvarez con el nombre de «Astortango». En dicho espectáculo actuaron destacados músicos argentinos y de todo el mundo interpretando las obras del maestro Piazzolla, entre ellos se encontraban Gary Burton, Chick Corea, Hermeto Pascoal, Jairo, Gerardo Gandini, Fernando Suárez Paz, Horacio Malvicino, Juan Carlos

Cirigliano, Rodolfo Mederos, Julio Pane, Néstor Marconi, Raúl Luzzi, Arturo Schneider, Daniel Binelli, su hijo Daniel y su nieto Daniel «Pipi» Piazzolla.

En 1993, la Asociación de Música de Pesaro, por la voluntad del Maestro Hugo Aisemberg y otras personalidades de la cultura de Pesaro, fundó el Centro Astor Piazzolla.

En 2008, el aeropuerto internacional de Mar del Plata, su ciudad natal, recibió el nombre de «Aeropuerto Internacional Astor Piazzolla», en su memoria.

A partir del año 2007 se formó el quinteto radicado en Londres Fugata Quintet, con músicos graduados en la Royal Academy of Music de Londres, unidos por su común pasión por Piazzolla y su Nuevo Tango. Su nombre mismo se deriva «del segundo movimiento, «Fugata», de la Tangada-suite 'Silfo y Ondina' de Ástor Piazzolla. Es un reconocimiento del quinteto, cuyo carácter y origen son principalmente clásicos, queriendo reflejar los propios orígenes clásicos del compositor, y su frecuente uso de las formas y las técnicas de composición clásicas en sus muchas y notables obras para quinteto». Formado por los músicos Antonis Hatzinikolaou (guitarra), Anastasios Mavroudis (violín), Zivorad Nikolic (acordeón), James Opstad (contrabajo) y Anahit Chaushyan (piano),¹³¹ están llevando a cabo en los últimos años en Londres una importante labor de difusión de la obra de Piazzolla, con exitosas actuaciones en directo y grabaciones dedicadas monográficamente a su obra en salas tan prestigiosas como el Royal Albert Hall, el Southbank Centre's Purcell Room, o The Forge, así como emisiones a través de la Radio 3 de la BBC, habiendo lanzado recientemente un aclamado álbum doble con música del compositor argentino.

LA OBRA, ESTRUCTURA Y ARMONÍAS

Le Grand Tango, en español *El Gran Tango*, es una pieza de un solo movimiento para violonchelo y piano del compositor argentino Astor Piazzolla que expresa el espíritu del *nuevo tango* ("tango nuevo"), una fusión de los ritmos tradicionales del tango y **la síncopa inspirada en el jazz**. Escrito en 1982, *Le Grand Tango* se publicó en París, por lo que su título es francés y no español.

Piazzolla estudió composición en París con Nadia Boulanger, quien lo alentó a seguir con el tango en lugar de centrarse únicamente en la composición clásica. Tomando en serio sus palabras, comenzó a experimentar con el tango argentino estándar, divergiendo de las armonías latinas esperadas y produciendo un sonido más afilado que el que se encuentra en el tango clásico. Compuso *Le Grand Tango* para el violonchelista ruso Mstislav Rostropovich, quien no lo tocó hasta 1990 ni lo grabó hasta 1996.

Aunque estructurado en un solo movimiento, el trabajo **tiene tres secciones amplias**. Se abre con la indicación "Tempo di tango", en el que dominan los ritmos de tango fuertemente acentuados. En la segunda sección, se les dice a los artistas que permitan más movimiento, con un espíritu "libero e cantabile" ("libre y canto"). Contiene un amplio diálogo entre el violonchelo y el piano. La sección final, para la cual Piazzolla proporcionó la indicación de tempo "giocoso" ("humorístico"), presenta un estado de ánimo de energía eléctrica e incluso humor. La música avanza hacia su conclusión, dándole al violonchelista muchas paradas dobles desafiantes (tocando dos notas a la vez) y glissandos (deslizándose rápidamente a través de una escala musical).