



TRANS 15 (2011)
RESEÑAS/ REVIEWS

Omar García Brunelli (comp.) Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla. Buenos Aires: Ediciones Gourmet Musical, 2008. 300 pp. ISBN 978-987-22664-2-4

Reseña de Silvina G. Argüello (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Esta verdadera Antología de investigaciones sobre la obra de Astor Piazzolla consta de catorce artículos que abordan diferentes aspectos de la vida y obra del compositor; una bibliografía de 168 títulos sobre su obra -incluido el que motiva la presente reseña- y la discografía completa del músico. Para la selección de los trabajos, García Brunelli ha priorizado aquellos que se inscriben dentro de los estudios específicamente musicales ya que, como señala el compilador en la introducción, “los estudios [sobre Piazzolla] debidos al campo musicológico están en franca desventaja numérica” (p. 9). Esta observación no sólo es confirmada por Allan W. Atlas en su artículo “Astor Piazzolla: tangos, funerales y *blue notes*”, sino que en las conclusiones apela a que los estudios sobre la obra de Piazzolla comiencen a concentrarse en los aspectos musicales y no exclusivamente en “las cuestiones biográficas, anecdóticas, sociológico-antropológicas y estéticas” (p. 87). La compilación que hace García Brunelli contiene doce investigaciones que contribuyen con ahondar en un conocimiento musicológico de la creación de Piazzolla. Enmarcan esta docena de artículos la “Constitución de la estética piazzolleana” –subtítulo del trabajo de Carlos Kuri, con el que se abre el libro– y la situación del tango “Más allá de Piazzolla” –primera parte del título del texto de Sergio Pujol, ubicado al final de la serie– a la que se suma el aporte bibliográfico de

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



Leandro Donozo y el discográfico de Mitsumasa Saito.

El análisis musical está presente en casi todos los artículos y se constituye en la principal herramienta para argumentar en favor de la hipótesis que guía el estudio realizado por cada uno de los autores. Algunas ideas comunes circulan por distintos artículos de la publicación, de manera más o menos explícita. Una de ellas hace referencia a la habilidad de Piazzolla para amalgamar con un estilo muy personal tradiciones musicales diversas: el tango, el jazz y la música erudita europea. En palabras de Carlos Kuri, “Piazzolla consigue establecer un lenguaje homogéneo sobre elementos dispares y rebeldes, no tolerados por el género pero sí dominados por el estilo” (p. 16).

Para encontrar “Las raíces tangueras en la obra de Astor Piazzola”, Gabriela Mauriño busca en la tradición del tango los rastros musicales que permanecen en la obra de Piazzolla: el aspecto rítmico del Sexteto de Julio De Caro; el aporte de tres bandoneonistas, Pedro Maffia, Pedro Laurenz y Aníbal Troilo, del pianista Orlando Goñi, y de Elvino Vardaro y Alfredo Gobbi en el violín; la influencia de Osvaldo Pugliese y de los contrabajistas, especialmente de Kicho Díaz. Por su parte, Sonia Alejandra López en “*Fuga y misterio* de Astor Piazzolla. Acercamiento a una ‘fuga tanguificada’”, se concentra en explorar en la creación piazzolleana el empleo de recursos y procedimientos compositivos de la tradición clásica occidental, en especial del barroco. Para ello toma como eje para el análisis *Fuga y misterio*, que pertenece al quinto cuadro de la operita *María de Buenos Aires*, y a la que caracteriza como “un tema de claras raíces tanguísticas que por otro lado permite un análisis estructural según un esquema barroco y que es tratado compositivamente en forma fugada” (pp. 140-141).

Otro concepto que emerge en distintos momentos de la antología es el de ruptura y que se refiere al efecto que provocaron las innovaciones introducidas por Piazzolla en el lenguaje tradicional del tango, al promediar la década de 1950. Esta novedad se profundizó en 1989, cuando Gerardo Gandini se incorporó al último grupo que formó Piazzolla, el Sexteto Nuevo Tango. De esto se ocupan Marina Cañardo y Silvia Gerszkowicz en “‘Tango Nuevo, nuevo’. Un estudio de los aportes de Gerardo Gandini a la música de Astor Piazzolla”; y lo hacen apoyándose en el análisis de algunas de las composiciones que formaron parte de la última actuación del sexteto en cuestión: *Tanguedia III*, *Buenos Aires hora cero*, *Mumuki*, *Contrabajissimo*, *Sex-tet* y *Tres minutos con la realidad*.

El interés por caracterizar el estilo de Piazzolla también se hace evidente en varios colaboradores de la publicación. Uno de ellos, Kuri, ya fue comentado. Otro título que responde a esta inquietud es el de Ramón Pelinsky, “Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una

identidad estilística”. Pelinsky analiza la forma musical, el ritmo, la melodía y algunos procedimientos de fusión de cuatro obras, *Adiós Nonino*, *Muerte del ángel*, *Milonga del ángel* y *Fuga y misterio*, con el propósito de “mostrar cómo está estructurada una música capaz de provocar intensas emociones entre sus oyentes” (p. 36) y desde el comienzo del artículo anticipa una caracterización estilística que retomará sintéticamente en las conclusiones: “el tango piazzolliano¹ llega a ser aquello a lo que estaba predestinado: una música del mundo que no renuncia a su arraigo en la cultura porteña, un arraigo siempre abierto a la alteridad musical, sea ésta el jazz, el rock o la música erudita” (p. 36).

Sigue a este trabajo la contribución de Malena Kuss, “La poética referencial de Astor Piazzolla” que se focaliza en “la interpretación analítica de estrategias compositivas en una de las obras canónicas de Piazzolla, *Tres minutos con la realidad...* compuesta en 1957” (p. 59). El trabajo analítico que realiza le permite afirmar que “los procedimientos a los que recurre Piazzolla en *Tres minutos* son análogos a los utilizados por Ginastera en el primer movimiento de su *Sonata para piano* (1952)” (p. 62). Kuss concluye diciendo que la poética de ambos compositores se inscribe dentro de una modalidad discursiva no hegemónica que el crítico literario Roberto González Echevarría llama de “Archivo” y que Kuss define de la siguiente manera “el repositorio o coexistencia de previas modalidades discursivas” (p. 73). “La poética referencial de Piazzolla... conjura la historia del tango, ciertos procedimientos del barroco europeo y –como en el caso de Ginastera- su propia acumulación de referencias intra e intertextuales” (p. 73).

La intertextualidad de la que habla Kuss es vista por Allan W. Atlas en *Adiós Nonino* en relación con una sección de *María de Buenos Aires*. El análisis que realiza de la primera pieza destaca la función que cumplen las *blue notes*, en asociación con la idea extramusical de los funerales y del misterio de la muerte, razón por la cual, el compositor las retomó -junto con las armonías, las líneas de bajo y tonalidad- e incluyó en el cuadro 9 de *María de Buenos Aires* que se refiere al funeral de la “primera muerte” de María.

Dos aspectos puntuales del estilo piazzolleano están tratados en el apartado a cargo de Martín Kutnowski que se titula “*Rubato* instrumental y estructura de la frase en la música de Astor Piazzolla”. En estas páginas, Kutnowski ejemplifica con tangos clásicos de otros compositores, en qué consiste el *rubato* vocal de cantantes como Gardel o Goyeneche para luego señalar las diferencias con el mismo recurso expresivo pero a cargo de un instrumento. Seguidamente

¹ En algunos artículos, sus autores emplean el adjetivo “piazzolleano”, y en otros, “piazzolliano”.

aborda el análisis de *Soledad* y de un fragmento de *Mort*, el primero y el segundo movimiento de la *Suite Lumiere*, respectivamente, para mostrar cómo “Piazzolla solía alejarse de la simétrica estructura de frase del tango tradicional” (p. 102).

Más específico aún que el anterior resulta el trabajo de Alejandro Martino, “Aportes de Astor Piazzolla a la historia de la flauta en el tango”, quien atiende a la utilización que hizo Astor Piazzolla de la flauta travesa a partir de la década de 1960 y que contribuyó a “expandir el uso habitual del registro o tesitura del instrumento” (p. 90). Para ello, realiza una periodización con fines prácticos que escalona la historia del tango en 5 etapas de tres décadas cada una a partir de 1870 y hasta nuestros días. En cada uno de dichos lapsos de tiempo, el autor se ocupa de caracterizar las formaciones instrumentales y la función de los instrumentos dentro de ellas. Los años comprendidos entre 1960 y 1990 reciben una atención especial. Piazzolla formó el Nuevo Octeto y para la selección de los flautistas y de los intérpretes de instrumentos eléctricos, recurrió a músicos provenientes del jazz “para obtener espontaneidad y libertad en la ejecución, nunca para introducir abiertamente recursos de ese género” (p. 95). Martino elige el tango *Sideral*, grabado por la mencionada agrupación, para caracterizar particularmente la explotación de las posibilidades técnicas de la flauta.

“De Woodstock a B.A.: análisis de *Camorra I, II y III*” es otro trabajo orientado al análisis y le pertenece a García Brunelli quien se ocupa de un ciclo de tres piezas para quinteto, *Camorra I, II y III*, compuestas durante el verano de 1987-1988. García Brunelli aclara que realiza su análisis no sólo a partir de la partitura sino también de una de las versiones grabadas por el quinteto para el que estaba destinado. En la *Camorra* encuentra un elemento unificador que proviene del rock: “el motivo del *Canto de la multitud bajo la lluvia*” del famoso concierto del festival de Woodstock” (p. 112), y muestra las diferentes maneras de presentar esta idea melódica en cada uno de los números. Más allá de la presencia de este elemento recurrente, el autor concluye que con estas piezas el compositor llegó a una “síntesis estilística tanto en lo compositivo como en la interpretación” y “escribe una de sus obras más tangueras con un motivo ajeno al tango” (p. 123).

Los musicólogos Ulrich Krämer y Bernardo Illari abordan el análisis de la operita *María de Buenos Aires* en “Armonía y forma en *María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla” y “*María de Buenos Aires*: el tango del eterno retorno”, respectivamente; pero llegan a conclusiones diferentes respecto de la significación de la composición y de la valoración artística de la misma en relación con el resto de la producción del compositor. Krämer interpreta que la operita “cuenta la historia del tango... y que María es la encarnación del tango” (p. 146); y centra su análisis principalmente

en dos aspectos: el formal y el armónico. Encuentra que el compositor logró diversidad empleando distintos tipos de danza y de “modelos ‘clásicos’, tales como tema con variaciones, fuga e incluso una forma sonata en miniatura” (p. 147) sin resignar la coherencia formal. Ésta “resulta de un sofisticado sistema de remisiones musicales” (p. 147) de dos tipos, uno retrospectivo y otro al que Krämer denomina alusión y que “se basa en un proceso musical que procede de variantes más remotas del tema y gradualmente alcanza al tema mismo como fuente y fin de este proceso” (p. 152). Su estudio lo lleva a considerar que *María de Buenos Aires* “no sólo se constituye en su composición más ambiciosa sino también, en virtud de su significación autobiográfica, en su obra más personal” (p. 156). En cambio, Illari entiende a *María de Buenos Aires* “de cuatro maneras: es operita, es ritual, es inversión carnavalesca y fantástica pero negra, y es motor y símbolo de cambio, todo referido inextricablemente a Buenos Aires” (pp. 160-161). Seguidamente orienta su minucioso análisis para explicar y justificar cada una de las afirmaciones precedentes. Entendida como operita, Illari destaca su unidad interna lograda por la variación de los materiales, el empleo de fórmulas y de “ejes temático-musicales que individualizan la partitura de maneras más específicas” (p. 169). En tanto ritual de tango, “La operita realiza una perceptible apelación al rito en sus elementos religiosos, su trama cíclica, y la estructura musical –también cíclica- que realiza” (p.170). Un interesante hallazgo analítico lo constituye el haber detectado que entre la primera y la segunda parte “la música dibuja un palíndromo” (p. 171) y que también algunas ideas melódicas responden a este procedimiento. El ritual es además, para Illari, “carnaval negro”...“Cada rasgo ritual cohabita con su inversión” (lo religioso y lo sacrílego; lo cíclico y lo evolutivo; etc.) (p. 180). Por último, la renovación que implica la obra le permite al musicólogo dar una vuelta más de tuerca a la interpretación de la misma, para decir que por un lado, la operita “no representa la historia del tango: la hace” (p. 188); y por otro, que “...con su juego de tensiones irresueltas, es una metáfora de la vida cultural argentina...” (p. 192).

No podía faltar un estudio de la recepción de la música de Piazzolla. Esta perspectiva es la que adopta David Butler Cannata en “Making it there: los conciertos de Piazzolla en Nueva York”. Como anticipa el título, se trata de una historiografía de las presentaciones neoyorquinas del compositor que “no sólo ilustran el dilema que atravesó como músico (ejecutante *versus* compositor), sino que además... cuestionan el tema de las fronteras y los cruces entre géneros” (p. 201). Cannata realiza un recorrido de las actuaciones en Nueva York a las que considera “un compendio de las dificultades que experimentó [Piazzolla] con los medios” (p. 201). Según este itinerario, después del éxito que obtuvo en cuanto a la cantidad de público y a la opinión de los

críticos en 1965 en el Philharmonic Hall, el compositor debió esperar a 1987, cuando llenó el Central Park, para volver a conquistar el favor de los oyentes y de la crítica de Nueva York.

Finalmente, el periodista Sergio Pujol reconstruye someramente la historia de las búsquedas estilísticas del tango en Buenos Aires desde sus comienzos fuertemente asociados al baile, pasando por la renovación de la década de 1950 para afirmar que la actual generación de músicos de tango ha vuelto la mirada a la tradición tanguera anterior a Piazzolla, ha regresado al canto; “busca continuar más que innovar, aunque no se cierra totalmente a la posibilidad de lo nuevo, que puede llegar módicamente, sin planteos radicales” (p. 234). Pujol encuentra que esta vuelta al pasado es una de las respuestas al fenómeno de la globalización que se verifica en el triunfo del tango en el mundo: “las ciudades de hoy, sólo parecen distinguirse entre sí en la medida que reciclan –activan– sus propias historias” (p. 236).

Como puede advertirse de lo dicho hasta aquí, esta compilación de artículos resulta de especial interés para la comunidad musicológica por la preeminencia y calidad de los diferentes enfoques analíticos orientados a caracterizar el estilo compositivo e interpretativo de Astor Piazzolla. De no menor valor, resultan los aportes hechos desde la estética, o del periodismo para comprender el porqué de la envergadura que ha adquirido la figura de Piazzolla en la historia del tango en particular y de la música en general. Por último, otros investigadores agradecerán poder contar con una bibliografía extensa sobre el músico y con su discografía completa.

Cita recomendada

Argüello, Silvina G. 2011. Reseña de “Omar García Brunelli (comp.): Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla”. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 15 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]