ESCUELA DE MUSICA

(Coloreando Recuerdos) composición de dos obras para octeto: Bandolín, Contrabajo, Flauta de pan, Flauta traversa, Guitarra acústica, Guitarra eléctrica, Percusiones y Piano. Basado en el análisis de recursos compositivos de cuatro obras de Astor Piazzolla: Balada para un loco, Los pájaros perdidos, Libertango y Tres minutos con la realidad.

AUTOR

Pedro José Alarcón Valdivieso

AÑO

2020

ESCUELA DE MÚSICA

(Coloreando Recuerdos) composición de dos obras para octeto: Bandolín, Contrabajo, Flauta de pan, Flauta traversa, Guitarra acústica, Guitarra eléctrica, Percusiones y Piano. Basado en el análisis de recursos compositivos de cuatro obras de Astor Piazzolla: Balada para un loco, Los pájaros perdidos, Libertango y Tres minutos con la realidad.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciado en Música con especialización en Composición.

Profesor Guía:
Diego Carlisky

Autor:
Pedro José Alarcón Valdivieso

Año
2020

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, (Coloreando Recuerdos) composición de dos obras para octeto: Bandolín, Contrabajo, Flauta de pan, Flauta traversa, Guitarra acústica, Guitarra eléctrica, Percusiones y Piano. Basado en el análisis de recursos compositivos de cuatro obras de Astor Piazzolla: Balada para un loco, Los pájaros perdidos, Libertango y Tres minutos con la realidad, a través de reuniones periódicas con el estudiante Pedro José Alarcón Valdivieso, en el semestre 2020-10, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Diego Carlisky
1755854419

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, (Coloreando Recuerdos) composición de dos obras para octeto: Bandolín, Contrabajo, Flauta de pan, Flauta traversa, Guitarra acústica, Guitarra eléctrica, Percusiones y Piano. Basado en el análisis de recursos compositivos de cuatro obras de Astor Piazzolla: Balada para un loco, Los pájaros perdidos, Libertango y Tres minutos con la realidad, del estudiante Pedro José Alarcón Valdivieso, en el semestre 2020-10, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

César Santos Tejada

0601901093

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

"Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes."

Pedro José Alarcón Valdivieso

1716580798

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer primordialmente a mi Madre por siempre apoyarme y ser la base de todos mis éxitos, así como también a mi Padre y hermano por mantenerse a mi lado en todos los momentos de mi vida.

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a todos los compositores jóvenes ecuatorianos que buscan innovar nuestra música con el fin de mantener viva su esencia en este presente que vivimos.

RESUMEN

En este proyecto, se busca incorporar recursos compositivos, encontrados en cuatro obras seleccionadas de Astor Piazzolla para ser aplicados en dos composiciones que tienen por base el género tradicional ecuatoriano Albazo.

Los métodos de análisis que se han utilizado para el desarrollo de este proyecto son: Caplin, Documental, schenkeriano y tonal funcional; mismos que se han aplicado sobre las obras de Piazzolla dando como resultado una variedad de recursos melódicos, armónicos y rítmicos que están plasmados sobre las composiciones desarrolladas.

Los recursos usados por Piazzolla traen un estilo contemporáneo, por tanto al aplicarlos sobre el albazo, éste también adquiere un color contemporáneo trayendo nuevas aproximaciones compositivas al género ecuatoriano.

ABSTRACT

In this project, we seek to incorporate compositional resources, found in four musical pieces selected by Astor Piazzolla to be applied in two compositions based on the Albazo.

The methods of analysis that have been used for this project are: Caplin, Documentary, Shenkerian and Functional Tonal; same that have been applied on the selected musical pieces of Piazzolla resulting in a variety of harmonic rhythmic and melodic resources that are embodied in the developed compositions.

The resources used by Piazzolla bring a contemporary style as a result of applying them to the Albazo this also acquires a contemporary color bringing new compositional approaches to the Ecuadorian genre.

INDICE

Introducción 1

1 Marco Teórico 2

1.1 Fundamentos de una elección 2

1.2 El lugar de Piazzolla en la historia del tango 3

1.2.1 Orígenes del tango 3

1.2.2 Guardia Vieja (1895-1925) 5

1.2.3 La eclosión 5

1.2.4 La formalización 7

1.2.5 Guardia nueva (1925-1955) 8

1.2.6 La transformación (1925-1940) 8

1.2.7 La edad de oro (1940-1955) 11

1.2.8 Tango vanguardia (1955-1970) 13

1.2.9 Período de transición (1970-2000) 16

1.2.10 Período contemporáneo (2000-) 18

1.3 Aportes estilísticos al tango por parte de Piazzolla 19

1.4 Influencias Tangueras de Piazzolla 21

1.5 Astor Piazzolla- Fusión y tratamiento del Tango 23

1.6 Tratamientos inusuales de la forma del tango 24

1.7 Tratamiento de técnicas 25

1.7.1 Tango y Fuga 25

1.7.2 Fuga y misterio análisis 27

1.8 Tratamientos Rítmicos 29
1.9 Albazo 30
1.9.1 Historia y Origen 30
1.9.2 Características Musicales 30
1.9.2.1 Características Rítmicas 30
1.9.2.2 Características Melódicas 34
1.9.2.3 Características Armónicas 35
2 Realización del proyecto 37
2.1 análisis de las obras 37
2.1.1 Análisis “Balada para un loco” 38
2.1.2 Análisis “Libertango” 43
2.1.3 Análisis “Los pajaros perdidos” 47
2.1.4 Análisis “Tres minutos con la realidad” 51
3 Composiciones y aplicación de recursos 61
3.1 Renacer (mitad del mundo) 61
3.2 Descubriendo el mundo 66
4 Conclusiones y Recomendaciones 74
4.1 Conclusiones 74
4.2 Recomendaciones 76
Referencias 77
ANEXOS 79

Introducción

El presente proyecto consiste en el desarrollo de una investigación con diversos métodos de análisis, con el fin de determinar cuáles son los recursos compositivos y estéticos presentes en las cuatro obras seleccionadas más adecuados para ser aplicados sobre las dos composiciones a realizar.

Se incluye también un preámbulo cognoscitivo alrededor de la historia del Tango, incluyendo a todos y cada uno de sus períodos de desarrollo. A su vez, esta sección cobra particular relevancia al vincular la vida artística de Piazzolla con los distintos momentos en la historia del género.

Luego se realizarán los análisis documentales. A su vez, sobre las cuatro obras seleccionadas se aplicarán los análisis de Schenker, William Caplin y el tonal funcional.

Se utilizará entonces el método de análisis de William Caplin para identificar la estructura de las obras y su modo de construcción, tanto a nivel armónico como fraseológico. Se apelará entonces el método de análisis *schenkeriano,* pero aplicado a la música popular, por lo que sufrirá pequeñas adaptaciones para que el método de análisis sea aplicable a la música popular. Finalmente, el método de análisis tonal funcional tendrá la utilidad de aportar herramientas para observar de forma clara las funciones armónicas que cumplen los acordes utilizados en las obras tonales.

Por último, sobre el formato de un octeto se presentarán dos composiciones aplicando los resultados de los análisis.

El objetivo de este último trabajo es el de otorgarle otras texturas y colores a los géneros tradicionales ecuatorianos, adicionando elementos de música

académica y contemporánea, pero apegándose lo más posible al género popular, en este caso el Albazo.

Creando y proponiendo nuevas opciones a la hora de componer música nacional, ampliando el espectro de recursos y técnicas para escoger y adicionar, se busca de algún modo renovar discursivamente a la música nacional.

1 Marco Teórico

1.1 Fundamentos de una elección

Astor Piazzolla es uno de los compositores simultáneamente más prestigiosos, influyentes y estudiados del siglo XX, una figura musical a la altura de Jobim, Gershwin, Miles Davis, Stravinski o The Beatles. Sus partituras son un punto de referencia para los estudiosos y críticos por su gran nivel de detalle, que a su vez sirven para dar cuenta de su prolijidad en la interpretación del bandoneón y su exquisita articulación. Por otro lado, podemos apreciar el virtuosismo a la hora de fusionar sin problemas recursos de la música barroca, del jazz, escalas simétricas, etc. expandiendo la gama de posibilidades y las fronteras del tango. (Estudios Sobre la Obra de Astor Piazzolla (ESOAP), 2014, p. 10)

Se puede afirmar entonces que el arte de Astor Piazzolla es un perfecto ejemplo de las enormes posibilidades estéticas que ofrece el acercamiento de dos mundos aparentemente antagónicos: la música popular y la música académica.

> *“En los comienzos de los años cincuenta , con mis jóvenes amigos ya considerábamos a Astor Piazzolla un equivalente de George Gershwin porque, como él, estaba creando una rara música a partir de las rices populares de la ciudad, y a pesar de no haber sido un ¨típico tanguero, o quizá justamente por*

> *eso, llevo el tango a terrenos insospechados, donde acaso ya no hacía falta sentir ¨el temblor de las baldosas de un bailongo¨, sino más bien la kepleriana música que produce la tierra al desplazarse en el universo."*(La nación, 2017).

La figura de Piazzolla es tan icónica como esquiva. Desde las discusiones sobre si hacía o no tango hasta sus cambiantes posiciones políticas, pasando por sus polémicas más *marketeras* que sustanciosas, lo que se ha dicho y escrito sobre él hasta ahora parece haber esquivado el corazón del asunto: por qué y cómo consiguió convertirse en una figura musical y cultural a la altura de Miles Davis, Jobim y Los Beatles, casi un equivalente musical de Borges. Con el propósito de explorar no sólo la vida sino el complejo entramado cultural en el que se entretejieron el tango de los '40, el jazz de Nueva York, los maestros de barrio y una larga cadena de malentendidos, Diego Fischerman y Abel Gilbert se tomaron cinco años para escribir Piazzolla: el mal entendido, una biografía que aspira a llenar el sorprendente vacío escrito que existe alrededor de ese hombre cuyo sonido parece haberse adherido para siempre a Buenos Aires (Página 12, 2009).

1.2 El lugar de Piazzolla en la historia del tango

1.2.1 Orígenes del tango

Podría situarse alrededor del año 1880 el origen del género musical conocido posteriormente como "Tango". No es arbitraria la elección de esta fecha: entre ese año y 1930 arribó a la Argentina (y, en cierta medida, también al vecino Uruguay) la mayor corriente inmigratoria de su historia. Millones de hombres y mujeres, familias enteras de españoles e italianos en su mayoría, pero también franceses, alemanes, rusos, polacos, judíos y gitanos, huyendo de la guerras, la miseria y el hambre que reinaban en Europa, fueron el factor determinante que contribuyó a cambiar de forma definitiva la identidad cultural rioplatense.

Y el Tango (palabra de origen africano, según coinciden los estudiosos, que significaría “reunión”) (Oderigo Ortiz, 2009) es ante todo un fruto musical del sincretismo cultural producido por las sucesivas olas inmigratorias en el Río de la Plata y de sus consecuentes mestizajes: en su ADN musical pueden rastrearse géneros como la milonga criolla, la habanera cubana y el tango andaluz, la influencia de la cultura africana de los antiguos esclavos liberados, tanto en la música como en la danza, las sonoridades aportadas por los inmigrantes de la Europa Oriental y las *canzonettas* italianas, entre muchos otros aportes. En un principio, se trataba de melodías sencillas interpretadas y/o acompañadas (en caso de ser cantadas) por un trío de guitarra, flauta y violín.

Nacido en los suburbios, arrabales y prostíbulos de Buenos Aires y Montevideo, en el Tango original y primigenio existe una estrecha relación entre proletariado y pobreza, nativa e inmigrante, con la consiguiente estigmatización por parte de las clases altas de la delincuencia y prostitución (de hecho, una de las versiones oficiales durante décadas acerca del origen del Tango-danza indica que en un principio se trataba de una coreografía prostibularia rutinaria, una suerte de rito de “seducción” pautado entre clientes y prostitutas). Otros estudiosos afirman que se trata de un baile popular y callejero cuyo origen data de mediados del siglo XIX. En cualquier caso, la mayor parte coincide en que originalmente la música estuvo subordinada a la danza, incluso existen versiones de que la danza fue el origen del género, y no la música. Sus letras eran “picarescas”, es decir, apelaban a cierto humor de doble sentido alusivo a temáticas sexuales. (Barreiro, 1985)

De algún modo, podría afirmarse también que la dinámica y tensión entre letra, música y danza representaba también los conflictos de la época, los disturbios sociales derivados de los proyectos de “modernización “de aquellos años, el primitivo antagonismo entre “criollos” y los inmigrantes europeos (la proporción de extranjeros en la ciudad de Buenos Aires y zonas aledañas llegó a ser de más del 50 por ciento a comienzos del siglo XX), la coexistencia entre peones

de campo, artesanos y obreros fabriles en el marco de un precario pero naciente proceso de industrialización, etc. El tango combinaba entonces temas y tópicos criollos e inmigrantes, mulatos y europeos, urbanos y rurales, en el marco de una sociedad bonaerense caracterizada por la presencia de una masa atomizada de hombres solitarios y desarraigados, en conflicto con ellos mismos y con la sociedad en su conjunto a causa de un proceso de transformaciones irreversibles que no podían detener ni controlar, individuos segregados que frecuentaban los burdeles y los cafés, buscando diversión, sociabilidad y contención (Ferrer, 1980).

Cabe mencionar entonces que el propio Ástor Piazzolla, nacido en 1921, es nieto de inmigrantes italianos llegados a la Argentina en la década de 1880, pero no radicados en Buenos Aires, sino en la por entonces naciente ciudad de Mar del Plata, original puerto pesquero ubicado a 400km al sur de la capital que, con el correr de las décadas, se convertiría en el balneario vacacional preferido de los veraneantes porteños. De algún modo, ya desde su origen mismo, el afamado bandoneonista y compositor tuvo una relación especial con el Tango, con un pie dentro y otro fuera del género, con una cierta distancia respecto a su epicentro (ESOAP, 2014).

1.2.2 Guardia Vieja (1895-1925)

Según la Academia Nacional del Tango, el Tango propiamente dicho se inicia en este período, comúnmente denominado como “Guardia vieja”. A su vez, establece una división en dos sub etapas.

1.2.3 La eclosión

Es justamente a fines del siglo XIX cuando el género adquiere una forma definida, propia y original, logrando por fin sintetizar sus influencias, y en dónde comienzan a aparecer las primeras partituras con autor registrado: por caso, “El

entrerriano”, del *afroporteño* Rosendo Mendizábal, es editado en 1898. Otros temas emblemáticos del período son “Don Juan” de 1899 (Ernesto Ponzio) y “El choclo” de 1903 (Ángel Villoldo).

El propio término “Tango” es utilizado por primera vez para designar al género en la zarzuela *Justicia criolla* de Ezequiel Soria, en el año 1897.

Aparecen las primeras orquestas típicas criollas (bandoneón, guitarra, flauta y violín), las de Vicente Greco y Juan Maglio. Sin embargo, el formato que con el tiempo se desarrollará e impondrá es el de sexteto: dos bandoneones, piano, contrabajo y violín.

El bandoneón, instrumento de origen alemán, aunque en un principio conviven, termina por desplazar a la flauta traversa y se convierte así en símbolo y paradigma del tango, transformando su primigenio carácter vivaz y otorgándole al género una distintiva sonoridad melancólica y misteriosa. El piano, por su parte, que recién en este período hace sus primeras apariciones, se irá convirtiendo con el correr del tiempo en el sostén armónico y rítmico de las orquestas, relegando a la guitarra, que si bien hasta el día de hoy continúa siendo un instrumento muy popular dentro del género, rara vez participa de esta clase de agrupaciones.

El Tango comienza a ocupar diversos espacios: salones de baile, clubes, sociedades de fomento, teatros, cabarets y carpas de circo, entre muchos otros. La danza, por lo tanto, comienza a suavizar sus connotaciones eróticas.

Aparecen los primeros registros fonográficos: “El pimpollo” (1904), “El negro alegre” (1907) y “El choclo” (1907), entre muchos otros.

Los primeros cantores del género surgen también en este período: Lola Membrives, Alfredo y Flora Gobbi, entre muchos otros. Las primeras letras

todavía no son consideradas propiamente de tango, sino que son más bien derivadas de la milonga campera tanto como de los cuplés y la zarzuela española.

El Tango se incorpora entonces a la realidad cotidiana y hogareña de millones de personas, pues gracias a las nuevas tecnologías puede escucharse y bailarse en casas de familia y patios de conventillo, ya convertido en un fenómeno popular, aunque todavía despreciado por las clases altas y las “élites culturales” (Ferrer, 1980).

1.2.4 La formalización

Hacia la primera mitad de la década de 1910 el Tango comienza a ser difundido y reconocido mundialmente, sobre todo a partir de la comedia musical londinense *The sun shine girl (*1912*)*, que incluía un número de la danza argentina. La obra fue un éxito y puso de moda al género, sobre todo entre las clases altas europeas, a un nivel pocas veces visto antes en la historia de la música popular.

De algún modo, este inusitado éxito terminó de “legitimar” al Tango para adentro, tanto en la Argentina como en Uruguay.

En 1916, Francisco Canaro, uno de los músicos más famosos y exitosos en la historia del género, funda la primera orquesta moderna de Tango, cuyo formato representará la instrumentación típica del género durante décadas, el modelo a seguir y punto de referencia en las décadas venideras: dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo. En ese mismo año, se estrena *La cumparsita* (del uruguayo Gerardo Matos Rodríguez), tema instrumental clave en la historia del género, y apenas un año más tarde, en 1917, Carlos Gardel (hasta entonces el reconocido integrante de un dúo de “música criolla” integrado junto a José Razzano) canta y graba por primera vez un tango, *Mi noche triste* (de Samuel

Castriota y Pascual Contursi). Este tema es considerado el primer “tango canción”, puesto que allí se encuentran por primera vez rasgos de una lírica propia del género (el carácter narrativo, el dolor de una pérdida y un abandono, etc.), que ya no le debe nada a los cuplés, las antiguas milongas camperas y las zarzuelas, al mismo tiempo que en la voz de quien luego fuera el mejor, más famoso y representativo de los cantores del género, su símbolo máximo, aparecen los rasgos distintivos de un modo particular, un estilo de canto propiamente tanguero (la impostación de la voz, el vibrato, etc.). Finalmente, el tango canción adquiere su forma binaria definitiva –estrofa y estribillo- con el tema *Milonguita (Esthercita)* de Samuel Linning y Enrique Pedro Delfino (Barreiro, 1985).

Podría considerarse a esta época como la de la “formalización” del Tango. Muchos de los nombres que posteriormente serán los más reconocidos del género (Homero Manzi, Celedonio Flores, Juan de Dios Filiberto, Pedro Maffia, Ignacio Corsini o Agustín Magaldi, entre muchos otros) comienzan a darse a conocer durante la primera mitad de la década del 20 (Barreiro, 1985). También, en el año 1921, en Mar del Plata, nace Astor Piazzolla.

1.2.5 Guardia nueva (1925-1955)

Nuevamente según los criterios de la Academia Nacional del Tango, se puede dividir este período en dos etapas.

1.2.6 La transformación (1925-1940)

En el año 1924, el violinista Julio de Caro funda su orquesta, cambiando con ella para siempre la historia del Tango. Junto con nombres insignes de la historia del género, como su propio hermano Francisco en el piano y los bandoneonistas Pedro Maffia y Pedro Laurenz (considerado como uno de los mejores dúos de “fuelles” de la historia, ambos grandes innovadores en la

técnica de su instrumento), entre muchos otros intérpretes que integraron a lo largo del tiempo este conjunto, este sexteto aportó grandes innovaciones musicales al género, complejizando cuestiones referentes a la armonía, dinámicas y hasta numerosos “yeites”. Suele considerarse que toda la tradición musical tanguera posterior deriva de algún u otro modo de esta orquesta en general y del trabajo particular como arreglador y director de Julio de Caro, del mismo que todos los cantores de tango posteriores a Gardel fueron, de algún u otro modo, sus discípulos (Ferrer, 1980).

Los años que transcurren entre 1925 y 1935 se tratan también, justamente, de los años de gloria del máximo ícono de la historia del género. Convertido en una estrella no sólo de la música, sino del cine y el espectáculo internacional, filmando incluso películas en Hollywood que lo convirtieron en probablemente el mayor ídolo musical latinoamericano de la primera mitad del siglo XX, Carlos Gardel difundió el Tango y su cultura por todo el mundo. A dúo con Alfredo Le Pera, originalmente guionista de sus películas para luego convertirse también en letrista de sus canciones, incluso compuso algunos de los temas más famosos del tango-canción, como *El día que me quieras, Por una cabeza* y *Mi Buenos Aires querido.*

Surgen también otros artistas emblemáticos del género, como Sofía Bozán, Juan D Arienzo, Tita Merello, Osvaldo Fresedo y Rosita Quiroga. Las primeras letras de quizás el poeta más reconocido del género, Enrique Santos Discépolo, son también de este período.

Por otro lado, es relevante mencionar que el Tango ya está convertido en un fenómeno musical popular mundial. Por esta razón, numerosos compositores e intérpretes europeos se dedican al género: *Jealousie*, del danés Jacob Gade, se convierte en una de las piezas instrumentales de Tango más famosas de la historia, mientras que el cantor ruso Piotr Leschenko se convierte en el mayor referente no hispanohablante del género. Particularmente, se convierte en un fenómeno popular en los países nórdicos, hasta el punto en que hasta el día de

hoy Finlandia los considera su género musical más representativo (con cancionero propio y original) (Barreiro, 1985).

A partir de 1930, también hay un crecimiento exponencial de la industria argentina. Muchas de las películas más exitosas de ese período toman al Tango como eje principal de sus propuestas y argumentos: *El alma del bandoneón, ¡Tango! , Madreselva y La vida de Carlos Gardel*, entre muchas otras (Ferrer, 1980).

Por aquellos años, Ástor Piazzolla residió fundamentalmente en Nueva York, luego de que sus padres, argentinos nativos hijos de inmigrantes, emigrasen allí desde *Mar del Plata*. Su padre le regaló un bandoneón a los 9 años, y en un breve regreso a Mar del Plata tuvo sus primeras lecciones, pero él en principio no aprendió a tocar tangos, sino valses, polcas y rancheras, pues no había nadie en la ciudad norteamericana que pudiese enseñarle ni los rudimentos del instrumento (no era fácil de conseguir en los Estados Unidos) ni las claves del género.

En cambio, tuvo formación clásica en piano con Bela Wilda y Terig Tucci. Johann Sebastian Bach se convirtió en su compositor de cabecera. A su hogar neoyorquino también llegaban discos de tango, sintiendo especial predilección por los de Agustín Bardi, Eduardo Arolas, Julio de Caro, Elvino Vardaro y Osvaldo Pugliese.

También conoció personalmente a Carlos Gardel, cuando el cantor estuvo viviendo un tiempo en Nueva York en el año 1935 mientras filmaba sus últimas tres películas. Ástor fue su guía en la ciudad, aprovechando el simultáneo y fluido manejo del español y del inglés. Por la amistad que forjaron, Gardel logró que el adolescente Ástor fuera extra en uno de los filmes. Y, según cuenta el propio bandoneonista, al primer cantor de tango que acompañó en su vida fue a él, cuando brindó un improvisado recital en su propia casa luego de organizar

un almuerzo para celebrar el rodaje del filme *El día que me quieras.* De hecho, Gardel quiso llevárselo de gira a Colombia, pero los padres de Piazzolla no lo autorizaron a acompañarlo en el viaje, salvándose así de una segura muerte.

La familia Piazzolla se muda nuevamente a la Argentina, pero esta vez a la ciudad de Buenos Aires, en 1936. En 1939, luego de comenzar a codearse con varios nombres de la escena tanguera (en plena expansión), ingresa como bandoneonista y ocasional arreglista a la orquesta de Aníbal Troilo, nombre clave de la etapa siguiente (ESOAP, 2014).

1.2.7 La edad de oro (1940-1955)

Esplendor del Tango. Las grandes orquestas alcanzan su apogeo musical y su máximo grado de desarrollo y sofisticación musical (la de Aníbal Troilo se convertiría en la más representativa; también se destacan las de Osvaldo Pugliese, Mariano Mores, Horacio Salgán y Juan D Arienzo, entre muchas otras). Entre los Intérpretes/ cantores se pueden mencionar a Francisco Fiorentino, Edmundo Rivero, Hugo del Carril, Alberto Castillo, Nelly Omar, por citar solo algunos, además de que varios artistas surgidos en años anteriores mantuvieron y / o alcanzaron su máxima popularidad una durante estos años, poetas como Homero Manzi, Enrique Cadícamo, Cátulo Castillo y Enrique Santos Discépolo, músicos y directores como Osvaldo Fresedo, Francisco Canaro o Julio de Caro, entre muchos artistas más. En consonancia, la gran mayoría de los mejores, más sofisticados y más emblemáticos Tango-canción son escritos y compuestos durante este período: *Malena* (1942, de Lucio Demare y Homero Manzi), *Gricel* (1942, de Mariano Mores y José María Contursi), *Cafetín de Buenos Aires* (1948, de Mariano Mores y Enrique Santos Discépolo), *Sur* (1948, de Aníbal Troilo y Homero Manzi) y *Naranjo en flor (*1944, de los hermanos Homero y Virgilio Expósito), entre muchos otros. También numerosos tangos instrumentales que fueron clave en el desarrollo del género pertenecen a esta época: *La yumba* (1946, Osvaldo Pugliese), *Tanguera* (1955, Mariano Mores), *Taquito militar* (milonga ciudadana, 1952,

Mariano Mores), *Responso* (1951, Aníbal Troilo) y *A fuego lento* (1955, Horacio Salgán), entre varios más.

El Tango es ya la música popular argentina por excelencia, además de gozar de gran popularidad en Uruguay, su otro país de origen, el resto de Latinoamérica e incluso Europa. Durante buena parte de este período, recibió lo que nunca antes, apoyo y financiamiento estatal. El gobierno de Juan Domingo Perón (1946-1955) destinó fondos especialmente diseñados para orquestas, premios, becas y subsidios, y hasta llegó a proyectar la idea de conformar una Orquesta Nacional de Tango (similar a la Sinfónica de música académica), cuyo director asignado sería Mariano Mores. El proyecto nunca se concretó por el golpe de Estado de 1955 (Ferrer, 1980).

En este contexto, Ástor Piazzolla comenzó a darse a conocer. Primero como bandoneonista y arreglista de la Orquesta de Aníbal Troilo. En 1944, abandonó su puesto en la orquesta, pero siguió colaborando con ocasionales arreglos. También por aquellos años comenzó estudios formales con Alberto Ginastera, quizás el principal referente de la música académica argentina de todo el siglo XX.

También conformó la orquesta para acompañar a Francisco Fiorentino, uno de los cantores más famosos de la época. Tuvo sus propias formaciones también abocadas al “tango clásico”, aunque sus innovadores –y muchas veces polémicos- arreglos ya servían de “aviso” de lo que estaba por venir. Pero, fundamentalmente, se ganó la vida como arreglista y compositor a pedido de las grandes orquestas de la época (la de Troilo, pero también José Bassi y Francini-Pointer).

En el año 1952 se produce un hecho fundamental para su vida artística y, quizás, para el devenir de la música argentina en general, gana el permio “Fabien Sevizky” -con su pieza *Buenos Aires (tres movimientos sinfónicos)*,

dando cuenta ya desde el título de su intención de hacer una síntesis entre su gusto por el Tango y su formación académica). Los fondos del premio debían estar destinados a la ejecución y registro de la obra; la pieza nunca se registró, y con el dinero obtenido Ástor Piazzolla viajó a Europa para estudiar con Nadia Boulanger, reconocidísima compositora, directora de orquesta y pedagoga musical a nivel mundial.

Lo fundamental de este período en la vida de Piazzolla (más allá de los conocimientos avanzados de armonía moderna, contrapunto, dodecafonismo, atonalismo que adquirió y desarrolló) parece haber sido la confianza que le dio Boulanger a sus “tangos”: *Lo que vendrá, Contrabajeando, Triunfal*, entre otros, y a su capacidad como intérprete del bandoneón. Piazzolla, según propias palabras, sentía que esas era “músicas menores”, sentía cierto complejo de inferioridad, mientras que apostaba todo su reconocimiento a las piezas sinfónicas (como *Buenos Aires: tres movimientos sinfónicos*, por ejemplo) y a su labor como pianista; para su sorpresa, la pedagoga de estricta formación académica le dijo que su verdadera identidad musical se encontraba en sus piezas de más clara inspiración tanguera y popular, mientras que eran sus piezas sinfónicas y académicas las “menores”.

Luego de estudiar casi un año en París e incluso de formar una Orquesta de cuerdas y hacer algunos registros fonográficos, regresó en 1955 a la Argentina con el fin de impulsar sus composiciones a través del *Octeto Buenos Aires* y cambiar para siempre el rumbo del Tango en particular, y de la música popular argentina en general (ESOAP, 2014).

1.2.8 Tango vanguardia (1955-1970)

Es en este período donde la figura de Ástor Piazzolla se vuelve central e insoslayable.

Conviene igualmente dar cuenta un poco del contexto: por primera vez en cuarenta o cincuenta años en la Argentina (y de forma definitiva) el Tango ya no es la música más popular. Primero el folclore argentino, que a partir de comienzo de la década del cincuenta vivió un “boom” de popularidad; luego la música pop anglosajona, sus sucedáneos argentinos, la canción romántica italiana, la renovación folclórica de la década del 60 (nuevo cancionero latinoamericano) y, finalmente, el Rock (primero el anglosajón, luego el argentino) lo fueron desplazando progresivamente de su lugar de preferencia. Los lugares para tocar se fueron haciendo cada vez más escasos, los contratos discográficos y las giras cada vez más esporádicas, los ingresos por derechos de autor cada vez menores.

Y es justamente en medio de este panorama donde la figura del bandoneonista marplatense se impone. Con su fusión y síntesis de Tango (y ritmos aledaños, como la milonga, de la cual tomó la figura rítmica “3 3 2” para muchísimas de sus composiciones), música barroca (Johan Sebastian Bach), música académica contemporánea (Bela Bartok, Igor Stravinsky), jazz y posteriormente algunos elementos de la electrónica y el rock progresivo, Piazzolla despertó controversias y polémicas entre “tradicionalistas” y “renovadores”, hasta el punto en que algunos de los primeros no dudaron en denominarlo como “el asesino del Tango”. Su pieza más emblemática, *Adiós Nonino*, data de 1959 (el mejor tema de su repertorio según sus propias palabras, y el único que aceptaron sus detractores tradicionalistas, hasta el punto de que fue versionado por la orquesta de Aníbal Troilo, por citar sólo un ejemplo). Luego vendrían temas como *La muerte del ángel*, *Lo que vendrá*, *Fuga y misterio* y *Buenos Aires hora 0*, entre muchas otras músicas.

Aunque reacio en un comienzo a la música cantada, también terminó conformando una dupla compositiva con el poeta uruguayo Horacio Ferrer, con quien compuso canciones emblemáticas como *Balada para un loco* (particularmente exitosa) o *Chiquilín de Bachín* y la primera ópera tango de la historia, *María de Buenos Aires.* Se trata, en pocas palabras, del período en el

que Piazzolla sentó las bases de su estilo y su propuesta artística, definiendo a su vez y para siempre, con todo su éxito y su polémica, la historia del género, ya sea por acción u omisión de los demás artistas vinculados al Tango (ESOAP, 2014).

Pero también hubo otros músicos, cantores, poetas y bailarines interesados y comprometidos con la propuesta de “renovar” al Tango: tales los casos del cantautor Raúl “Tata” Cedrón (particularmente reconocido por musicalizar poemas “vanguardistas” de autores tales como Juan Gelman y Raúl González Tuñón), el bandoneonista y compositor Eduardo Rovira (pionero en alterar la sonoridad del bandoneón con pedales de wahwah y fuzz provenientes de la estética del Rock) y el también bandoneonista y compositor Rodolfo Mederos (protegido de Ástor Piazzolla). (Barreiro, 1985).

Además, ciertos músicos reconocidos, exitosos y hasta paradigmáticos del período anterior comenzaron a difundir también propuestas más innovadoras: tales son los casos del propio Aníbal Troilo con su recordado dueto con el guitarrista Roberto Grela (Troilo fue uno de los pocos ·”tradicionalistas” que no dudaron en reivindicar la obra de Piazzolla); el de Horacio Salgán, con su dueto con el también guitarrista Ubaldo de Lío y con su Quinteto Real; y el de Edmundo Rivero, uno de los más emblemáticos cantores de la orquesta de Aníbal Troilo, dedicado ahora a difundir composiciones propias, tangos y milongas “lunfardas”, retomando cierta estética musical de la Guardia Vieja (o incluso previa), pero con contenidos poéticos contemporáneos. También es el momento del surgimiento de una cantora como Susana Rinaldi, y del esplendor de dos cantores más vinculados en principio con la tradición, Julio Sosa y Roberto Goyeneche (quien interpretó también canciones de Piazzolla, como la celebradísima *Balada para un loco*), aunque este último luego terminaría vinculado a la corriente “renovadora”, sobre todo por lo hecho a partir de la década del 70 (Barreiro, 1985).

Cabe mencionar también que a finales de este período la figura renovadora y hasta vanguardista de Ástor Piazzolla sería reivindicada por otros movimientos musicales argentinos ajenos al Tango, como el Jazz y, sobre todo, el llamado “Rock Nacional”. Por citar tan sólo un ejemplo, en 1969, se edita el primer disco de Almendra, la banda de rock liderada por Spinetta, que cuenta con la participación del bandoneonista Rodolfo Mederos. Dicho disco está dedicado a los tres artistas que más influenciaron a Spinetta, según propias palabras, al principal autor y compositor de la agrupación: la banda de rock inglesa The Beatles, el folclorista argentino Atahualpa Yupanqui y, por supuesto, Ástor Piazzolla.

1.2.9 Período de transición (1970-2000)

Las décadas del setenta y ochenta estuvieron también signadas por la influencia de Piazzolla. En esos años terminó por desarrollar una vastísima obra que lo terminaron por consagrar como uno de los grandes compositores del siglo XX a nivel mundial: *Libertango, Suite Troileana* (en homenaje a su recientemente fallecido amigo y mentor, Aníbal Troilo), *Las cuatro estaciones porteñas, El exilio de Gardel, Reunión cumbre con Gerry Mulligan*, entre muchísimos otros títulos. Alternó su ya clásico sonido de quinteto (bandoneón, piano, violín, guitarra eléctrica y contrabajo) con el del “Octeto electrónico” (bandoneón, piano, órgano, batería, bajo, flauta o saxo –dependiendo la época y el tema-, sintetizador y guitarra eléctrica), expandiendo las posibilidades ya no sólo armónicas y rítmicas, sino tímbricas del Tango hasta fronteras antes impensadas (ESOAP, 2014).

Otros artistas mantuvieron también la popularidad del género durante las décadas del setenta y ochenta: desde compositores e intérpretes provenientes de la música pop e incluso de la tropical, como Chico Novarro y Cacho Castaña, hasta formaciones que recreaban el sonido clásico pero reactualizado, como el Sexteto Tango o el Sexteto Mayor, pasando por la labor de intérpretes jóvenes como Susana Rinaldi, la cantautora Eladia Blázquez, la

madurez de artistas como Leopoldo Federico, Atilio Stampone y Osvaldo Berlinghieri y Rodolfo Mederos, sin dejar de mencionar la insoslayable consagración de Roberto Goyeneche como el gran “decidor” del Tango. (Barreiro, 1985).

Sin embargo, indudablemente la popularidad del género, más allá de la figura de Ástor Piazzolla, se mantuvo a la baja.

La década del ochenta marcó simultáneamente la instalación de la marca a nivel mundial, sobre todo a partir del fenomenal éxito comercial de la obra teatral musical *Tango argentino*, estrenado en París en 1983 y que se mantuvo diez años en cartel alrededor del mundo, contando con la colaboración y participación de artistas de la talla de los bailarines Juan Carlos Copes y María Nieves, cantores como Roberto Goyeneche y María Graña y músicos como Horacio Salgán y Ubaldo de Lío; por otro lado, el género en la Argentina quedó cada más vez más alejado de la juventud (excepto, quizás, en su faceta bailable; excepto, quizás también, Roberto Goyeneche, una suerte de referente “rockero” al igual que Piazzolla) y acotado a la nostalgia y a las generaciones más antiguas de argentinos.

La década del 90 (marcada por el fallecimiento de Ástor Piazzolla en el año 1992) continuó en esa línea: por un lado, grandes y exitosos espectáculos teatral-musicales en “homenaje” al género (*Heavy Tango* de Nacha Guevara podría ser un ejemplo), álbumes prestigiosísimos a nivel mundial como el del chelista francés Yo-Yo Ma *Soulofthe tango: the music of Ástor Piazzolla* (1997); por otro lado un cada vez más marcado desinterés de las nuevas generaciones (tanto de público como de artistas) en el género, sobre todo en el nuevo repertorio (los grandes intérpretes, en general, optaron por recrear una y otra vez los éxitos del tango – canción de las décadas del 20 al 60 y el repertorio de Piazzolla en algún caso). Dentro de este panorama, pueden mencionarse los casos de músicos provenientes del rock, como Daniel Melingo y Leo Sujatovich, la vigencia del cantor y bandoneonista Rubén Juárez y la obra el

compositor y bandoneonista Daniel Binelli como las excepciones que lograron mantener la renovación artística del género y que sentaron precedente para lo que sucedería en las décadas siguientes (Ramírez, 2019).

1.2.10 Período contemporáneo (2000-)

Provenientes fundamentalmente de la cultura rock, toda una camada de nuevas generaciones de músicos, autores y compositores se acercan al género, revitalizándolo y otorgándole una nueva vida. De algún modo, después de años de quedar asociado a cierto conservadurismo cultural (excepto en el caso de Piazzolla, claro está) el Tango se convierte en una búsqueda estética contracultural, contestaría y repolitizada, alejada del *mainstream* comercial.

Se pueden mencionar los casos de La Chicana (de la cantora Dolores Solá y el guitarrista, autor, compositor y referente Acho Estol), la Guardia Hereje y el cantautor Alfredo “Tape” Rubín como ejemplos donde se busca la renovación del género, apelando a la estética urbana y “desprolija” de la Guardia Vieja (el bandoneón ocupa un lugar secundario en estos casos; del piano se prescinde casi por completo, dándole protagonismo nuevamente a la guitarra), pero con armonías y, por sobre todas las cosas, líricas modernas, tan deudoras de ciertos poetas emblemas del género como de letristas populares asociados al rock y a la trova y con cierta estética “urbana” (Moris, Charly García, Manal, Indio Solari/ Patricio Rey y sus redonditos de ricota, Tom Waits y Joaquín Sabina, por ejemplo.

Otras búsquedas desarrolladas son las de agrupaciones tales como la del ícono del *underground* porteño Orquesta Fernández Fierro (cuyos músicos son también los organizadores del anual “Festival de tango independiente”, gran muestra de la renovada vitalidad del género): una sonoridad densa, sucia, pesada, casi gótica, más inspirada en Pugliese que en Piazzolla y con deliberadas y confesas reminiscencias al rock pesado de los setenta (Black

Sabbath, sobre todo). Repertorio original, temas instrumentales alternados con canciones propias y versiones de Alfredo “Tape” Rubín y músicos de rock como Patricio Rey y sus redonditos de ricota y Palo Pandolfo.

También cabe destacar a Agustín Guerrero, compositor que propone nuevas aproximaciones al cruce entre tango y academia, como por ejemplo en la obra conceptual *Estupidez* (con la colaboración del letrista Pablo Marchetti).

En todos los casos, la presencia y el influjo de Piazzolla se presentan de forma implícita: al igual que el bandoneonista y compositor, las nuevas generaciones coinciden en la necesidad de renovación del género, pero lo hacen evitando consiente y explícitamente los caminos ya transitados por él.

1.3 Aportes estilísticos al tango por parte de Piazzolla

En este capítulo se procederá a realizar el método análisis documental, sobre el cual, a su vez, está basada la investigación.

Carlos Kuri (2014, p.13) dice

> *El género es una representación una ficción que cada música necesita para existir, para ubicarse en el caótico y multirreferencial mapa del arte es indispensable reparar en las características que esta figura adquiere en el tango”.*

En las composiciones *piazzollianas* se incorporan procedimientos de la música académica europea, tales como el contrapunto, la fuga y el bajo continuo. También puede apreciarse la adición de otros recursos importantes a sus composiciones: la improvisación y ciertos acordes inusuales dentro del género le aportan una amplia gama de colores y texturas, otorgándole así una marcada preeminencia instrumental a la música *piazzolliana*, dejando relegada

la figura del cantante que ocupaba un sitial privilegiado en el género. Junto a esta figura, se eliminan también a los bailarines y a la poesía en gran parte de sus obras. Sin embargo, a medida que Piazzolla se va acercando a una edad madura, se re retoma en su arte el formato canción, con las contribuciones de los poetas Horacio Ferrer y Mario Trejo y de los cantantes Roberto Goyeneche y Amelita Baltar, entre otros. Con la fundamental colaboración del primero, se consolidarían obras magistrales tales como *Balada para un loco*, *Los pájaros perdidos* con Mario Trejo y, tal vez su más grande y ambiciosa obra consolidada, la operita, María *de buenos aires* desarrollada con Ferrer. En versiones en vivo que pueden hallarse en Internet, por ejemplo, puede apreciarse incluso la participación de bailarines, re incorporando a estos recursos dentro de su estilo ya desarrollado y estilísticamente perfeccionado (ESOAP, 2014, p. 14 - 16).

Una característica ineludible de la obra de Piazzolla es, también, el prolijo tratamiento de la partitura para expresar con lujo de detalle las articulaciones y el fraseo deseados al momento de la ejecución. Tratamientos imprevistos del tempo, cambios bruscos de humor que destruyen una tranquila y quieta calma, son solo algunos de los rasgos que saltan a la vista a lo largo de su obra y se ven inmiscuidos dentro de la esencia misma de la partitura (ESOAP, 2014, p. 14 - 16).

Piazzolla crea su tango con una personalidad tan fuerte que, en su música, equilibradamente conviven elementos provenientes de diversos géneros musicales, entrando de algún modo en un íntimo contacto. Sin restarle merito o identidad al Tango, instala un problema estético, tal como otros artistas que siguen una línea compositiva similar como Al Di Meola, Emanuel Ax**,** etc., que mediante esta clase de procedimientos han consolidado sus respectivos estilos (ESOAP, 2014, p. 14 - 16).

Carlos Kuri (2014, p.16) asegura, por su parte, que

“Piazzolla parece tener un don para encontrar una homogeneidad sobre elementos dispares y rebeldes no tolerados por el género, pero dominados por el estilo”.

1.4 Influencias Tangueras de Piazzolla

Astor Piazzolla, desde ya una temprana edad, se vio muy influenciado por su padre, quien al fin al cabo fue la persona que le compró un bandoneón y le ordenó ser un músico de tango, viviendo ambos todavía en Nueva York. Sin embargo, además de los grandes exponentes del género como Julio de Caro, en aquellos años absorbería la influencia musical de su entorno, donde aprendería a apreciar el Jazz, género que lo apasionaría toda su vida, y música judía. Más tarde, llegaría a perfeccionar técnicas de la música clásica europea gracias a la ayuda y guía de Alberto Ginastera y Nadia Boulanger (ESOAP, 2014, p. 19).

Piazzolla dijo*: “De la época decareana yo he rescatado para mí lo que era más importante; la cosa rítmica; el sabor”* (Speratti 1969, p.97).

El Sexteto de Julio de Caro influenciaría a Piazzolla por su uso del contrapunto creativo en el cambio de secciones o puentes y por la característica acentuación del 3+3+2 que el compositor se dio el gusto de variar, re agrupando esta célula rítmica en 4/8. En este caso, en semi corcheas o en una variante a través del uso de las células rítmicas de tres semicorcheas, produciéndose un desplazamiento de los acentos (ESOAP, 2014, p. 20-21).

Según la propia, Gabriela Mauriño, Piazzolla agrupa las semicorcheas en cuatro grupos de 3 y luego en dos grupos de 2, generando el esquema 3+3+3+3+2+2 (ESOAP, 2014, p. 20-21).

La segunda influencia que el bandoneonista marplatense tomó del sexteto Julio de Caro fue la lija, un efecto percusivo realizado con el violín asordinado (ESOAP, 2014, p. 20-21).

Por otro lado, según propias palabras, *"El gordo Troilo fue otra cosa, no era deslumbrante, pero si un intérprete maravilloso, incomparable"* (Gorin, 1990, p.150).

Tres bandoneonistas fueron entonces los que más influenciaron al estilo interpretativo de Piazzolla: Pedro Maffia, Pedro Laurenz, ambos del sexteto de Julio De Caro, y Anibal Troilo. El autor de *Adiós Nonino* les tomaría tanto aprecio que terminaría desarrollando una obra en homenaje para cada uno de ellos. A los dos primeros, les dedico su tango *Pedro y Pedro*, mientras que al último un álbum completo, la *Suite troileana*. (ESOAP, 2014, p. 23).

"La octava de Ciríaco" y *"La mugre"* también se convirtieron recursos esenciales para el autor. El primero un efecto de ligar octavas en el bandoneón, llamada así por su inventor Ciriaco Ortiz, usado fundamentalmente en la *Suite troileana*; el segundo, consiste en una serie de efectos sonoros propios del género que no suelen figurar en partitura y que le dan al Tango una forma de interpretarlo muy característica. Quizás el más notorio de todos estos efectos sea el "arrastre", una carga y estiramiento de sonido inarmónico no consonante que se anticipa al tiempo fuerte, que sí es armónico y consonante (ESOAP, 2014, p. 23-24).

En la década de los 60, Piazzolla re inventaríala también la forma de interpretar el bandoneón, ejecutándolo de pie, produciendo de este modo una mayor columna de aire en el instrumento, aumentando la proyección del sonido, otorgándole al sonido más ataque y brillo del que se lograría interpretándolo sentado. Este recurso, en principio meramente *performático*, le

brinda luego un sonido característico y distintivo a Piazzolla (ESOAP, 2014, p. 24).

Elvino Vardaro y Alfredo Gobbi, ambos violinistas, fueron algunos otros de los músicos que, junto al mencionado Julio De Caro, más influyeron en la obra *piazzolliana*, según la propia Gabriela Mauriño (ESOAP, 2014, p. 24 y 27).

Particularmente, en la orquesta de Vardaro hubo elemento tomados por Piazzolla que marcaron para siempre su identidad sonora, como la marcación de un tempo lento de cadencia libre, el uso de efectos en sincopa, los elegantes *rubatos* y el uso de armonías cromáticas (ESOAP, 2014, p. 27).

1.5 Astor Piazzolla- Fusión y tratamiento del Tango

En cierta medida, se puede relacionar la vida de Piazzolla con su música. Y los cierto es que el bandoneonista *marplatense* fue lo que se dice un “hombre de mundo”, viajando mucho a lo largo de su vida y viéndose de este modo fuertemente influenciado por varias corrientes musicales. Por esta razón es que Ramón Pelinski trae a colación la cuestión del nomadismo, ya que nos da un entendimiento de las distintas conexiones que existen entre las circunstancias vividas por Piazzolla y su forma tan característica de producir sus obras (ESOAP, 2014, p. 36).

Nomadismo es el movimiento continuo de la experiencia musical que privilegia un territorio identitario -físico y simbólico- a partir de la cual se realizan itinerarios de desterritorialización. Estos mismos itinerarios conducen normalmente a procesos de re-territorialización: las músicas de fusión, por ejemplo. Un compositor puede ser nómade sin abandonar su propio territorio, transformado el mundo actual en un espacio global de conexiones y disoluciones culturales (ESOAP, 2014, p. 36).

Según Ramón Pelinsky, Piazzolla, ya sea en clave de jazz o de compositor erudito, es el nómade que permanece leal (aunque no siempre fiel) a su estilo de origen: el tango porteño que, como un murmullo o un perfume, envuelve sus composiciones (ESOAP, 2014, p. 37).

Este traslado nómade en el que se encuentra el compositor lo lleva a re inventar constantemente su identidad musical. En este trajín, se apropia de identidades musicales diversas, viéndose influenciado por identidades externas para luego integrarlas a la propia identidad del compositor. Citando nuevamente Ramón Pelinski: se trata de llegar a ser otro sin perderse a sí mismo (ESOAP, 2014, p. 37).

1.6 Tratamientos inusuales de la forma del tango

En *Adiós Nonino*, se pueden observar claramente una sección A y una sección B. En vivo, cuenta con una introducción de larga cadencia y concluye en ocho compases con un decrescendo hasta llegar a un pianísimo, algo que no sucede en el tango tradicional, donde los finales son en *rallentando* y fortísimo (ESOAP, 2014, p. 37-38).

La *muerte del ángel*, por su parte, se caracteriza por tener un fugado con cuatro exposiciones del sujeto, cada exposición inicia una cuarta más aguda del sujeto anterior hasta terminar la introducción (ESOAP, 2014, p. 37-38).

Finalmente, *Fuga y misterio*, al igual que *La muerte del ángel*, varía la estructura formal del tango, elaborando un *fugatto* con cuatro presentaciones del sujeto con el mismo tratamiento de cuarta superior, ya vista en la muerte del ángel. Las exposiciones del sujeto concluyen en tiempo lento con un solo de violín típicamente *piazzoliano*. Después del *fugatto* hay una sección contrastante de 16 compases, sobre un bajo que tiene una función de soporte

armónico usando una formula reiterativa, estableciendo de este modo cierta coherencia entre las distintas partes del tema. (ESOAP, 2014, p. 37-38).

1.7 Tratamiento de técnicas

Piazzolla incorpora en el tango técnicas del periodo barroco, con variaciones a partir del uso de una doble asimetría: la primera es la articulación tanguera, mientras que la otra es la adición de un bajo reiterativo, más una percusión con valores rítmicos asimétricos sobre la exposición de los sujetos del fugado (ESOAP, 2014, p. 46).

También existen similitudes que facilitan la fusión entre el tango y el jazz, tales como el swing, la improvisación, la síncopa o los bajos caminantes que están construidos por una pulsación de negras constante, justamente del mismo que sucede en el jazz o incluso en la música barroca (ESOAP, 2014, p. 47).

Además, existe una técnica llamada “mordente” proveniente del periodo barroco. Se trata de otro punto en común entre el jazz y el tango. Haciéndose pleno uso de la sincopa se sugiere un perfecto ambiente para que pueda existir una perfecta y equilibrada fusión entre ambos géneros (ESOAP, 2014, p. 46).

1.7.1 Tango y Fuga

Según Sonia Alejandra López, ya desde su primeras experiencias musicales, en el arte de Astor Piazzolla están presentes las tres corrientes que definirán para siempre su estilo: el Tango, el Jazz y la música culta/ académica (ESOAP, 2014, p. 133).

Astor en su infancia ya estaba expuesto a la influencia del jazz y el tango, pero tendría un enorme impacto para él la influencia de su vecino neoyorquino Dela Wilda, quien fuera a su vez un ex alumno de Rachmaninoff a quien Piazzolla

había visto interpretar un tema de Bach en un piano de cola, lo que despertaría su interés hacia la formación clásica (ESOAP, 2014, p. 133).

Piazzolla amaba la música de Bach, tanto que trasladaba los pasajes de piano al bandoneón, cuestión que lo hizo dejar de lado al tango por un tiempo, aumentando su gusto por el jazz y la música barroca (ESOAP, 2014, p. 133).

Ya en la Argentina, Alberto Ginastera sería otro profesor que con un estudio sistemático de música aportaría la formación clásica que siguió, realizando prácticas de contrapunto y orquestación (ESOAP, 2014, p. 133).

En 1954, continuaría su formación académica con Nadia Boulanger, quien observo cierta copia estilística de la música de Stravinski, Bartok y Ravel, algo que sería confirmado por el propio Piazzola años después. La docente francesa fue la que le dijo a Astor que le interpretara alguna otra cosa que hubiese compuesto (al haber quedado disconforme previamente con sus piezas sinfónicas) y él ejecutó Triunfal. Los dichos y la reacción de su maestra fueron elocuentes: “Su tango es música nueva y, sobretodo, sincera. Su triunfal es nada menos que autentico. Este es el Piazzolla que me interesa” (Piazzolla, A. s.f. P. 167). (ESOAP, 2014, p. 135).

Astor Piazzolla. (1998, p.167) recuerda: “Madame me había dado todo lo que me faltaba, especialmente confianza en mí mismo. Yo había renegado del tango y me sentía un genio, un tipo que estaba por encima de todo, eso quería yo… Romper todos los esquemas musicales que regían en la Argentina.”

Habiendo centrado su tiempo de estudio con Nadia Boulanger en la técnica del contrapunto, Astor Piazzolla. (1998, p.167) supo señalar también que “el contrapunto es algo que utilizo mucho en mi música. Es conseguir que cuatro o cinco músicos toquen una línea diferente y que el producto final suene como

los dioses.” Palabras de Astor Piazzolla en las cuales deja en claro lo indispensable que ha sido este recurso para sus composiciones y estilo.

1.7.2 Fuga y misterio análisis

Sin lugar a duda, las obras más estudiadas de Piazzolla son sus temas fugados. En realidad, del esquema tripartito de la fuga utiliza sólo la primera sección, denominada “exposición”, dando comienzo a muchas de sus obras con esta técnica conocida como *fugatto*. (ESOAP, 2014, p. 136).

Fuga y misterio comienza con esta técnica, pero se puede apreciar que no se aplica al cien por ciento, sino que cuenta con una doble estructuración: por un lado, pueden observarse ciertas características de la música barroca, como la entrada de forma solista o el hecho de que la melodía no sobrepasa la octava, pero simultáneamente las características propias del género Tango puestas al servicio de la melodía le otorgan a este pieza un inconfundible *sabor porteño* (ESOAP, 2014, p. 136-138).

Por su parte, la organización interna de la obra se caracteriza por la estructura barroca de exposición, comienzo o antecedente; luego viene el despliegue y finaliza con el epílogo, como bien lo formula el musicólogo Wilhelm Fischer (ESOAP, 2014, p. 138).

En el primer segmento o antecedente (c.1-4) se estructura la cabeza del sujeto (c.1-2): puede apreciarse una repetición y variación en movimiento descendente (c.3-4), mientras que el segundo segmento (c.5-9) se forma mediante las típicas progresiones que caracterizan a la música de Piazzolla. El esquema para esta secuencia (c.5-6) comprende dos compases y responde a las premisas que para esta función enuncia Fischer: el esquema contiene características motivicas derivadas del primer segmento. La tendencia descendente de las progresiones se encuentra también en el tercer segmento:

en este caso, el esquema es reducido un compás, se secuencia tres veces y culmina con una cadencia (ESOAP, 2014, p. 138).

La línea melódica de la cabeza del sujeto (c.1 con anacrusa-2) puede vincularse a temas de tangos tradicionales. Específicamente se encuentra este motivo popular caracterizado por su diseño melódico y rítmico en temas de tangos de las primeras décadas del siglo XX y que puede oírse por ejemplo en *El esquinazo* de Ángel Villodo. En cuanto al movimiento descendente de las progresiones del compás 5 hasta el 11, éstas se vinculan a diseños melódicos descendentes muy característicos de la milonga (ESOAP, 2014, p. 139).

Inclusive la anacrusa original del motivo popular que se encuentra en el tema se ve re expuesto una cuarta superior en cada exposición (ESOAP, 2014, p. 139).

Podemos diferenciar las fugas tradicionales de las fugas *piazzollianas* porque, el sujeto expone una sola vez y le siguen tres respuestas con una imitación interválica exacta del sujeto y no se presenta el sujeto de la forma tradicional en la dominante sino en la sub dominante. De esta manera, se produce una modulación por cuartas entre tonalidades. A diferencia de la exposición de las fugas tradicionales que solo se van desarrollando dentro de una misma tonalidad, *Fuga y misterio* presenta distintas voces en secuencia, lo que algún modo se sale de lo establecido o tradicional (ESOAP, 2014, p. 139).

También se mantienen ciertos recursos del periodo barroco, como la presentación de un primer contra sujeto en el bandoneón mientras la guitarra eléctrica expone el sujeto c13-24. Incluso se representa un segundo contra sujeto del bandoneón en el c25-36 que va acompañando la entrada de una tercera voz en este caso la flauta y este se mantiene en la entrada de la cuarta voz, pero en la guitarra eléctrica en el c37-48 (ESOAP, 2014, p.140).

Fuga y misterio podría comprenderse entonces como un tango fugado, un tema de claras raíces tanguisticas que, por otro lado, permite un análisis estructural según un esquema barroco y que es tratado compositivamente en forma fugada (ESOAP, 2014, p. 140).

Utilizando los términos del propio Piazzolla, se trataría de una fuga tanguificada, expresión que el músico utiliza en una de sus últimas entrevistas en 1989 cuando dice: “si yo hago una fuga a la manera de Bach, siempre va a estar tanguificada” (ESOAP, 2014, p. 141).

Citando nuevamente a Astor Piazzolla: “Pienso que mi música tiene una parte de tango, pero no al 100%”. La música de Astor Piazzolla es un 10 % tango y un 90 % música clásica contemporánea (Picardi, C. 1992, p. 12).

Piazzolla tiene un vínculo especial con Bach. Johann Sebastian es un maestro del contrapunto, razón por la cual el bandoneonista también hace uso de recursos contrapuntísticos que se vinculan directamente al compositor barroco europeo. Por supuesto, Piazzolla también admitiría su influencia de compositores como Stravinski y Bartok, pero sin duda su favorito era Bach (ESOAP, 2014, p. 141).

Se expresa también respecto al músico alemán diciendo que después de Bach no ha habido otro compositor, afirmando que Bach ha inventado todo en la música, y que aún al escuchar a Arnold Schoenberg o a Alban Berg siempre estamos escuchando a Bach (ESOAP, 2014, p. 142) (Stiefele, W. 1989. P. 13).

1.8 Tratamientos Rítmicos

Sin duda lo más importante y característico del tango es su ritmo. La música de Piazzola suele contar con una superposición de estructuras rítmicas asimétricas en contratiempo sobre un *ostinato*, sumándole luego la utilización

de la formula rítmica 3+3+2, muy propia del Tango en general, y de la Milonga en particular (ESOAP, 2014, p. 41, 43, 44).

Hemos visto a lo largo de la investigación las distintas formas que Piazzolla dispone del tango, incluyendo recursos novedosos y ajenos al estilo. Ahora daremos paso a la investigación del albazo que es el género base donde se aplicarán los recursos arrojados en la investigación.

1.9 Albazo

1.9.1 Historia y Origen

El *albazo* es denominado de este modo por provenir de la palabra “alba”, la cual significa amanecer. Éste es el nombre que se le otorgó debido a que se trata de música interpretada en la aurora de las celebraciones, tanto religiosas como de pueblo. También es un género asociado a las serenatas, pues en las vísperas de la salida del sol los enamorados solían ir a tocar guitarra frente a la ventana de sus prometidas y amadas (Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, 2002, p.107).

El primer albazo registrado fue el tema *Albacito,* transcrito por el compositor Juan Agustín Guerrero Toro en 1865. Con el tema dejó también una nota que dice “Con este Yaraví despiertan los indios a los novios al otro día de casados” dando a entender la semejanza del yaraví con el albazo (EMEc, 2002, p.107).

1.9.2 Características Musicales

1.9.2.1 Características Rítmicas

Una de las principales características musicales del albazo es su parecido rítmico con géneros ecuatorianos como: La bomba, el yaraví, el capishca y el

aire típico, con la principal diferencia en su *tempo* más acelerado, al ser frecuentemente este un *Allegretto,* interpretado en métrica binaria de 6/8 o ternaria de 3/8 (EMEc, 2002, p.108).

Las figuras rítmicas más usadas para el estilo son las negras, corcheas y negras con punto, siendo el ritmo más usado y base el de negra, dos corcheas y negra, con sus respectivas variantes en las que ya incluye corcheas con punto (EMEc, 2002, p.108 y p.110).

Ritmos de bases del albazo:

Figura 1. Ritmos base del albazo

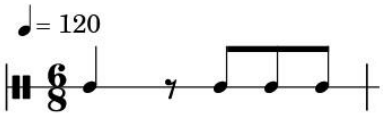


Figura 2. Ritmo Base del Albazo. Copyright 2002 por EMEc. Elaboración propia.

Variantes de los ritmos bases:

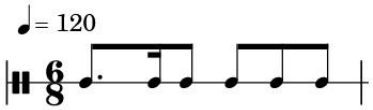


Figura 3. Variantes del ritmo base del albazo.

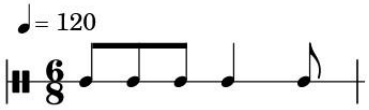


Figura 4. Variantes del ritmo base del albazo.

Figura 5. Variantes del ritmo base del albazo.

En algunos rituales andinos el albazo hace referencia a la llegada del amanecer, cuando los danzantes llegan al pretil de la iglesia a las seis de la mañana para participar de la misa. De allí se dirigen al desayuno de lo priostes y en estos momentos son ejecutados los albazos. Coreográficamente, sobre el ritmo ceremonioso y a veces complejo de la tonada (acentos en tiempos no-fuertes) se lo “simplifica” marcando el ritmo básico de 6/8, haciéndolo un tanto más ligero e insinuando siempre el acento en el primer tiempo. En el baile, por ejemplo, se da un desplazamiento marcando dos tiempos: paso adelante y paso atrás. Gerardo Guevara sugiere que el albazo “es un yaraví que va ganando velocidad hasta convertirse en danza”, la guitarra otra vez será la protagonista en el acompañamiento de este ritmo. En el caso de la música de banda, el tambor redoblante, posiblemente, hará las veces de los rasgueados de la guitarra, en el baile del albazo se incorporan mayores desplazamientos (Mullo, 2009, p. 65).

En la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana podemos encontrar esta afirmación que corrobora las anteriores: “Es importante señalar que factiblemente el albazo tenga su raíz directa en el yaraví indígena […]. Casi se podría decir que el albazo es un yaraví en tiempo rápido” (Guerrero, 2002, pág. 108).

El albazo Según Guerrero, el albazo tiene el mismo ritmo del yaraví, ejecutado de manera rápida. Ejemplo musical 10. Formulación rítmica del Yaraví (Guerrero, 2002 pág. 113). Además, señala algunas variaciones del albazo.

Mencionamos al albazo y yaraví por ser los géneros más conocidos, sin embargo, es inevitable referirse a otros que tienen la misma filiación métrica o tienen similares patrones rítmicos. Estos son el capishca, la chilena y la tonada. Actualmente, persiste una confusión en la definición entre el albazo y el aire típico, y otros géneros de rítmica similar como la chilena o el capishca. Guerrero comenta: "Podría deberse a que entre estos géneros parece existir un antiguo parentesco (¿o por tratarse de un solo género con dos variantes de rítmicas, marcadas una en compás de 6/8 y otra en 3/4?)" (Guerrero, 2002 pág. 113). Desde su experiencia, Julio Andrade nos dice: “Yo pienso que son albazos todos, y deberíamos más que etiquetar las rítmicas conocer el repertorio” (Andrade, 2016). De esta manera se evidencia la relación estrecha de estos ritmos y de la diversidad en su ejecución, así como la importancia de tener amplitud en el abordaje de sus semejanzas y diferencias. Un ejemplo de esta contradicción y diversidad rítmica aparece en la publicación de Luis H. Salgado, Música Vernácula, citada por Guerrero donde se refiere al ritmo albazo en 3/4 "El ritmo que él presenta como albazo es el que ahora conocemos, en compás de 3/4, como aire típico. Para Salgado el albazo es aire típico y el aire típico es albazo (igual contradicción presenta entre Yumbo y danzante)" (Guerrero, 2002 pág. 113). Lo cierto es que todos estos ritmos han sido fruto de la interacción cultural y el mestizaje: "Varios ritmos indígenas debieron sufrir mutaciones al ser asimilados y apropiados por sectores criollos y mestizos" (Guerrero, 2002 pág. 113). En la configuración paulatina de una nueva realidad y la necesidad expresiva "aparecía una interacción entre géneros emergentes que trajeron consigo también rangos de confusión" (Guerrero, 2002 pág. 113). A partir de esta introducción general, a continuación presentaremos una descripción más detallada de los ritmos estudiados.

1.9.2.2 Características Melódicas

En el albazo es muy común encontrar melodías sincopadas que se encuentran en tonalidad menor (Im) al igual que la armonía y suelen modular a su relativo mayor o al sexto grado de la tonalidad (bVImaj) (EMEc, 2002, p.108 y p.110).

Durán alude a la potencialidad de la escala pentafónica: “La gama matriz, tan rara y original, compuesta de cinco sonidos (pentafónica) (R, bIII, IV, V, bVII) que parecía casi inverosímil, con sus dos intervalos de tercera menor y sus tres segundas mayores (tonos) que por sí sola constituye un hermoso motivo melódico” (Durán, 1920 pág. 3), sin embargo, si analizamos la disposición de la escala propuesta no tienen nada de particular que su conformación sea una escala pentatónica menor. Además, Durán menciona la utilización del quinto grado menor como una cadencia modal de color particular (Vm). así: “ya que en el género pentáfono, sin semitonos, se carece de nota sensible, adoptándose un enlace armónico de primero con quinto grado, cambiando el modo de este último, lo que constituye una verdadera novedad” (Durán, 2007, pág. 14).

En este sentido es justamente esta combinación peculiar, fórmulas y maneras a las que se refiere, las que se deben explorar en adelante. En el caso de Sánchez, igualmente se refiere en primer lugar a la utilización de la pentafonía, citando a Leo Brower; es decir, utilizando los modos que aparecen de la pentafonía, los llamados modos neutros y aprovechando la superposición interválica, sin salirse de la sonoridad pentáfona. Esto nos centra en la estética pentafónica y nos proyecta hacia una sonoridad más moderna, reflexiona Sánchez (2016). Luego este autor profundiza en los conceptos con una relación más específica, refiriéndose a algunas notas de color 11na o a la que denomina *lloradito* 13na, y que explica, serían características específicas melódicas de los géneros ecuatorianos. El término *lloradito*, lo podemos relacionar con el aire de tristeza que se ha mencionado alrededor del yaraví, anteriormente.

1.9.2.3 Características Armónicas

Armónicamente, el albazo está construido en una forma de estribillo A, B, estribillo, pero no es un estándar, siempre cuenta con variaciones de esta forma.

Una característica muy peculiar del albazo y la música ecuatoriana es su pentafonía, y por ende los acordes que salen de esta escala son modales, esto lo asegura Gerardo Guevara quien recuerda Guevara que Nadia Boulanger le dijo que la música indígena es modal.

CODE (2012) Gerardo Guevara.

Encontramos como resultado en la escala el quinto grado menor (Vm) comúnmente usado en los estribillos, pero en muchos albazos al inicio de la sección A se puede apreciar el uso del quinto grado dominante (V7) para volver al primer grado menor. Tal es el caso de si tú me olvidas, un albazo popular ecuatoriano donde encontramos el estribillo en su quinto grado menor (Vm) y la progresión de sección A comienza en el (V7) y pasamos al primer grado menor (lm) la progresión culmina claramente en el sexto grado bemol mayor (bVImaj) para dar paso al quinto grado menor nuevamente (Vm) y se repite la progresión de la sección A

Ej: E7- Am-F-Em-Em.

La sección B inicia con el tercer grado bemol mayor (bIIImaj), quinto dominante (V7), primero menor (Im), esta progresión se aprecia en otros géneros ecuatorianos, como en el san juan, el pasacalle, el yaraví, etc.

El 3er grado mayor en la tonalidad que resuelve al 1ero menor. Es decir, bIII - Im. Rodríguez nos dice que se encuentra presente en varios ritmos como capishcas y albazos, en una condición resolutiva.

Rodríguez señala, como cadencia también bIII, V7, Im, en definitiva una variación de las posibilidades anteriores. Está presente en albazos, pasillos, saltashpas y tonadas. En este caso, se refiere a bIII (3er grado mayor) como un acorde subdominante; presente además en ejemplos como: “Las cinco de la mañana” (saltashpa), “Amor imposible” (albazo), “No quisiera adorarte” (albazo), “Apostemos que me caso” (albazo), “Leña verde” (tonada), “Ojos azules” (tonada), “Acuérdate de mí” (pasillo), “Tus ojeras” (pasillo); de esta posibilidad encontramos otras variantes bastante pegadas a la señalada anteriormente: bIII-V7-Im, bVI-bIII-V7-Im, bVII-bIII-V7-Im, en este último el séptimo grado mayor estaría como dominante secundario del bIII (Rodríguez Pazmiño, 2016, pág. 149).

Rodríguez también menciona la cadencia descendente bII-Im que se suele encontrar en el siguiente contexto: bVImaj-IVm-bII-Im, como sucede por ejemplo en “Desdichas” (capishca). Como señalamos antes al mencionar a Durán, esta cadencia podría ser de tipo modulante en otro caso. Es decir, el sexto grado mayor que va al quinto, que se siente como un primero provisional y hace de estribillo, por ejemplo bVImaj - Vm, que se siente provisionalmente como bII-Im (Rodríguez Pazmiño, 2016, pág. 150).

Lo que Rodríguez toma como primer grado, podría ser potencialmente el quinto grado de la tonalidad del tema; podemos decir que es una modulación con acorde pívot, en todo caso lo importante es que existe una intención modulatoria.

2 Realización del proyecto

2.1 análisis de las obras

En el siguiente capítulo se procederá a realizar los análisis de las cuatro obras seleccionadas, al final de este capítulo enumeraremos los recursos encontrados en la investigación que se verán plasmados en las composiciones. Se hará uso la metodología de William Caplin en gráficos donde será evidente la organización de la forma o estructura de la canción. El análisis tonal funcional se verá plasmado en los gráficos de las partituras, para apreciar qué está sucediendo armónicamente. Por último, usaremos el método de análisis *schenkeriano* que se verá plasmado con colores las secciones de tónica y *dominancia* tanto armónica como melódicamente. El color celeste que puede confundirse con gris, es para la tónica, el color amarillo quiere decir prolongación de la tónica, el color rojo en cambio significa dominancia mientras que el tomate significa la prolongación de la dominancia.

Se utilizará la nomenclatura griega o americana para que la comprensión sea más fácil ya que esta nomenclatura está estandarizada y cualquier músico que vea el análisis puede comprender que es lo que sucede armónicamente dentro del análisis.

En los Anexos se encontrarán las partituras competas y los audios de cada figura y a su vez el audio completo de cada tema.

2.1.1 Análisis “Balada para un loco”

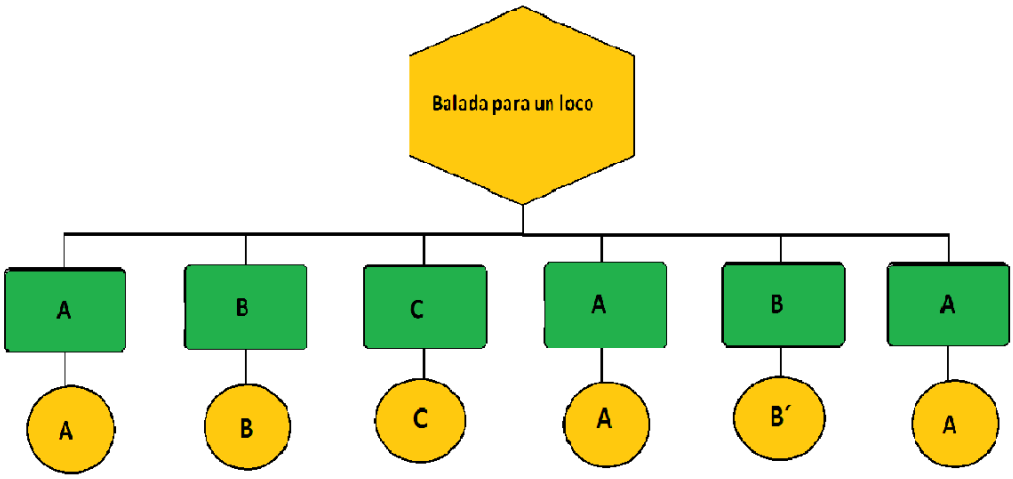


Figura 6. Estructura Balada para un Loco.

Sin duda una de las canciones de Piazzolla que más ha marcado a Argentina por su letra y su conmovedora música que lo convierte en una obra maestra.

Fue creada en 1969, la letra es desarrollada por Ferrer y Piazzolla compuso la música y arreglos. La primera vez que se interpretó fue en Luna Park con Amelita Baltar en la voz.

En el siguiente gráfico se aprecia el análisis de Caplin donde observamos la forma completa, la métrica, cuántos compases tiene cada sección y la fraseología, que es prácticamente como están compuestas las frases o ideas melódicas y dichas ideas como están distribuidas por compases.

Tabla 1. Forma de balada para un loco.

Balada para un Loco											
Forma	A	A	B	B	C	C	A	A	B	B modulado	A
Métrica	3/4	3/4	4/4	4/4	4/4	4/4	3/4	3/4	4/4	4/4	3/4
Compases por forma	16	16	8	8	8	8	16	16	8	8	16
Fraseología	8+8	8+8	4+4	4+4	4+4	4+4	8+8	8+8	4+4	4+4	8+8

Podemos apreciar que esta obra tiene tres partes bien marcadas que serán clasificadas como sección A referente al estribillo, sección B tema principal y sección C modulación a menor. Cada sección tiene su repetición. La sección A o estribillo hace referencia a un vals donde se presenta la locura del ´´loco´´. La sección B es la balada, pasa a ser de carácter mayor, muy contrastante y dulce. La sección C es más seria y vuelve a ser más fría y altera la calma de la sección B. por último vemos que la sección B en su segunda re exposición modula a la mediante es decir, que toda la banda mudarían toda la sección una tercera menor ascendente, dando una sensación de clímax y añaden mucha expresión y brillo. Normalmente se usa este recurso para resaltar la voz.

La sección A comienza con un recitado, cuando entra el piano podemos apreciar que está en la tonalidad de Am, es un vals en la introducción pero tocado de forma más libre, no está escrito como un típico vals en tres cuartos como lo hace claramente en la sección final; Podemos ver una melodía diatónica descendente, desde la raíz hasta la quinta, que realiza el piano; A partir de aquí, el bajo vuelve dos compases a hacer una línea con el fin de crear un retardo en la tónica, según Schenker para proceder hacia la cadencia, en este caso frigia, que si bien no es la dominante como debería ser según el método *schenkeriano*, no podemos negar este cambio genera tensión, aplicando el mismo principio de tensión (dominancia) y resolución (tónica).

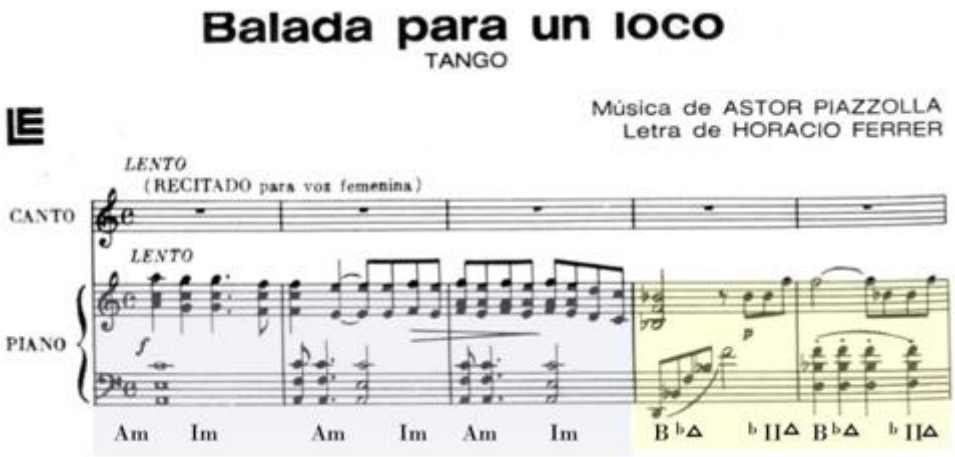


Figura 7. Sección A Balada para un loco.

La cadencia frigia de Bbmaj7, cumple una prolongación de la tónica, existe tensión más no una dominancia por lo que está en función de prolongación de la tónica.

Ahora pasamos a una clara dominancia en la cual se encuentra el dominante secundario del quinto grado y el dominante de la tonalidad; aquí la melodía está en dominancia por dos compases y volvemos al acorde tónico resolviendo la melodía a la quinta de Am, en este punto se da una repetición de la sección A y es el fin del estribillo.

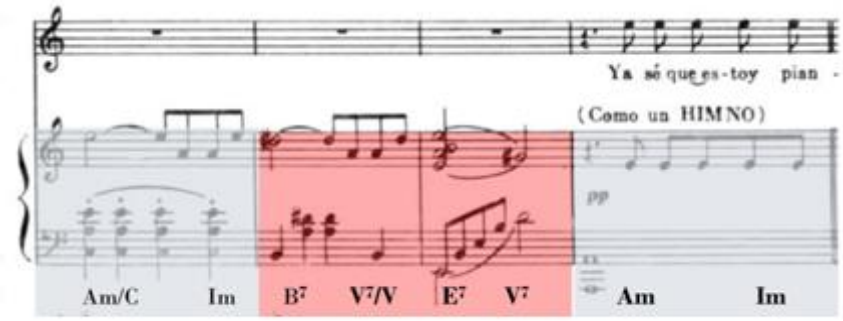


Figura 8. Sección A Balada para un loco.

La sección B inicia con un cambio de tonalidad de Am a Amaj, creando un contraste dulce y mucho más espaciado y melodioso, este movimiento armónico es muy tanguero ya que normalmente el tango se encuentra los estribillos en tonalidad menor y cuando entra la melodía principal modula a mayor. La métrica cambia a 4/4. Si prestamos atención a la canción original, escucharemos al bajo realizando un descenso cromático surcando la armonía durante la mitad de la progresión de la sección B

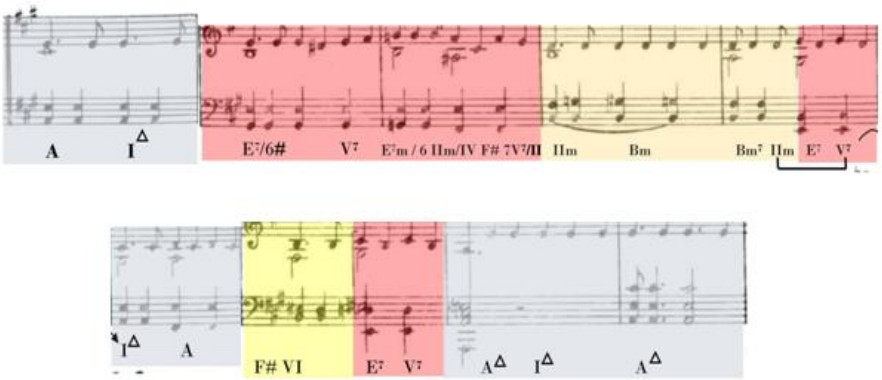


Figura 9. Sección B Balada para un loco.

La sección B hace una repetición y finaliza la progresión en Amaj que nos prepara para volver a modular a la tonalidad menor

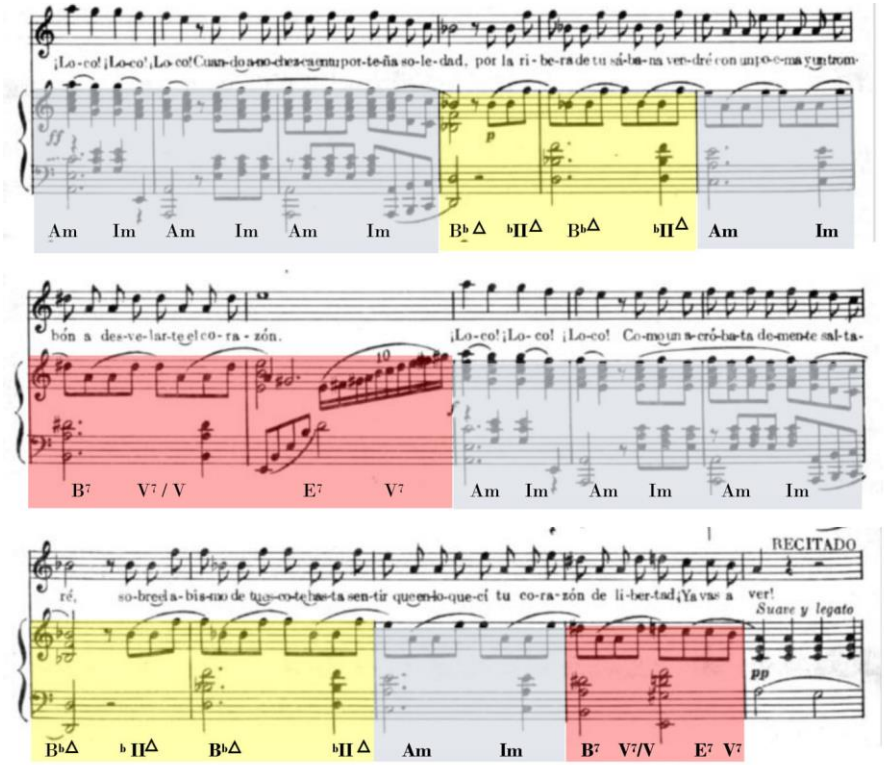


Figura 10. Sección C Balada para un loco.

Comienza la sección C con un giro dramático de Amaj a Am, trayendo consigo un ambiente pesado y dramático, conserva la melodía y la armonía del estribillo; si escuchamos la versión original de la canción podemos escuchar el patrón característico del 3+3+2 en el acompañamiento del piano. Volvemos a ver que se repite el intercambio modal de la escala frigia, el dominante secundario del quinto grado y el quinto grado dominante.

A partir de este punto se repite la sección A y la sección B, y es precisamente en la re exposición de la sección B donde se aprecia un singular movimiento armónico que es, mudar de tonalidad una tercera menor hacia arriba, es decir, se aprecia una modulación de la tonalidad de Amaj a Cmaj, creando una atmósfera brillante y alegre. Luego vuelve al vals de la sección A y finaliza la obra.

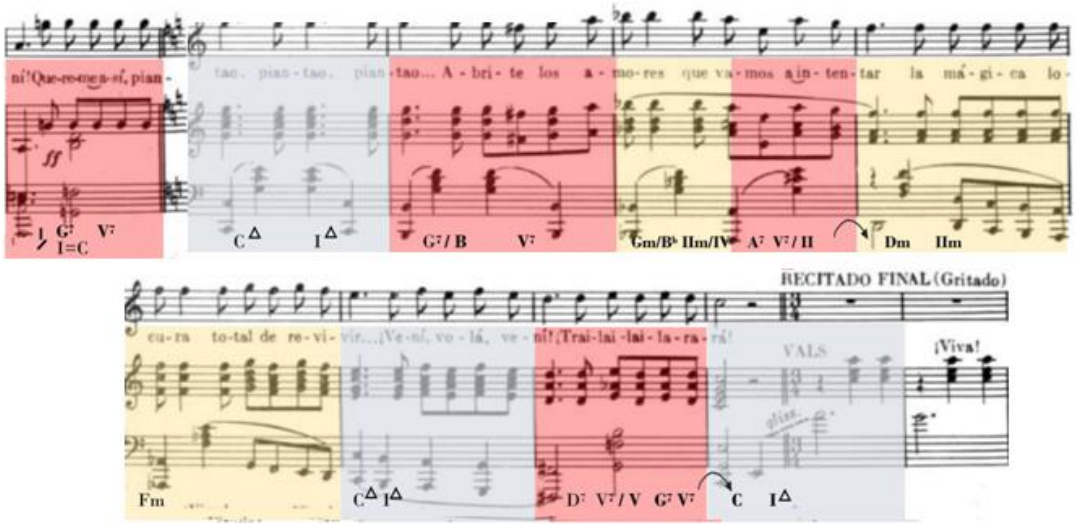


Figura 11. Sección Final Balada para un loco.

2.1.2 Análisis “Libertango”

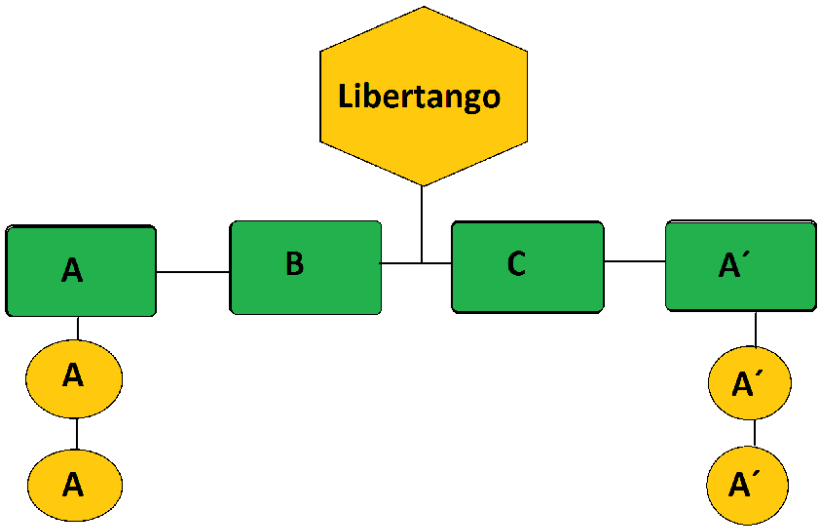


Figura 12. Estructura Libertango.

El siguiente tema que revisaremos es Libertango, otro tema muy famoso de Astor Piazzolla, cuenta con secciones A, B, C, A´

Tabla 2. Forma de Libertango.

Libertango									
Forma	A	A	A	B	C	A´	A´	A´	A´
Métrica	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4
Compases por forma	16	16	16	12	4	8	8	8	8
Fraseología	8+8	8+8	8+8	4+4+4+4	4	8	8	8	8

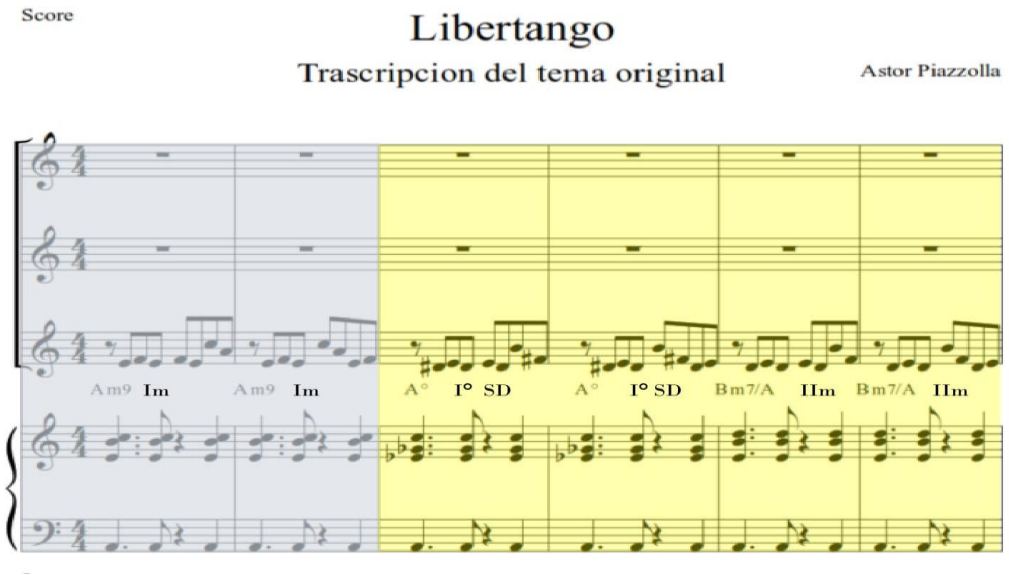


Figura 13. Sección A de Libertango.

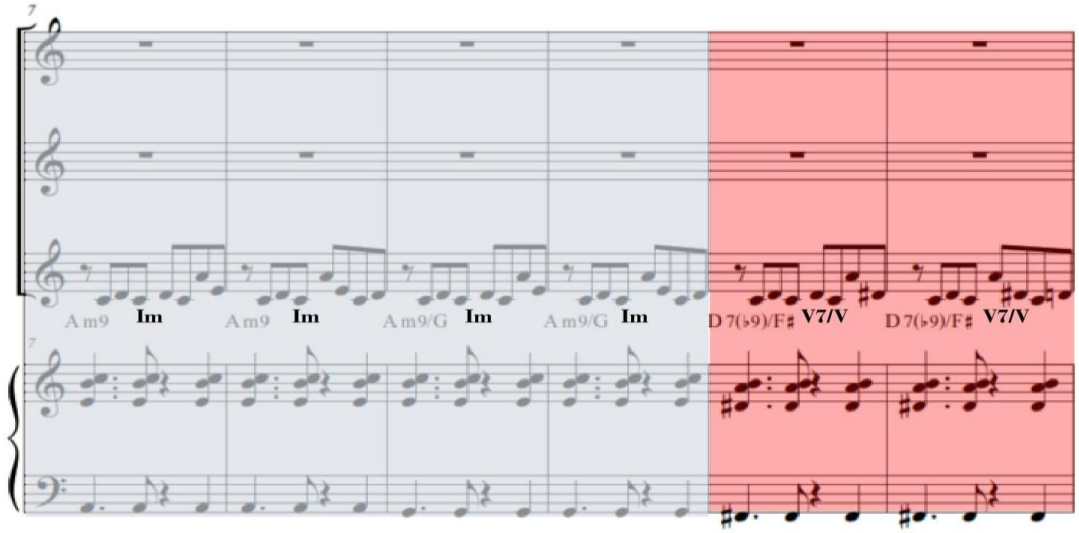


Figura 14. Segunda parte de sección A de Libertango.

La sección A, cuenta con un *ostinato* que se mantiene por casi todo el tema, a excepción de la sección B que cambia la música contrastando el *ostinato* y entrando en un pasaje mucho más abierto. Libertango comienza en la tonalidad de Am, con un *tempo* lento, con el característico patrón rítmico del 3+3+2. En el bajo tenemos dos negras con punto y una negra. El *ostinato* de la primera sección tiene una forma particular. El *target* de la melodía del *ostinato* se

aprecia que es una sexta desde el punto donde comienza la reexposición del motivo melódico. Este *ostinato* también cuenta con otra característica particular, ya que tiene un bajo pedal en A durante la primera mitad de la progresión de esta sección.

En la segunda exposición de la sección A entra la primera melodía en el bandoneón sobre el *ostinato* característico de Libertango

En la tercera re exposición del *ostinato* de la sección A entran los violines haciendo la melodía que previamente expuso el bandoneón y el bandoneón delinea una contra melodía de carácter contrapuntístico que embellece mucho más la melodía principal, armónicamente se mantiene la forma del *ostinato* de 3+3+2 de la sección A.

La sección B, es muy contrastante, la dinámica de la instrumentación desciende, mientras una melodía en el bandoneón repunta la escena, los violines crean un *backround* armónico con un crescendo en los puntos de descanso de la melodía del bandoneón, armónicamente también se ve un movimiento armónico no convencional, esta sección presenta una modulación a Cmaj.

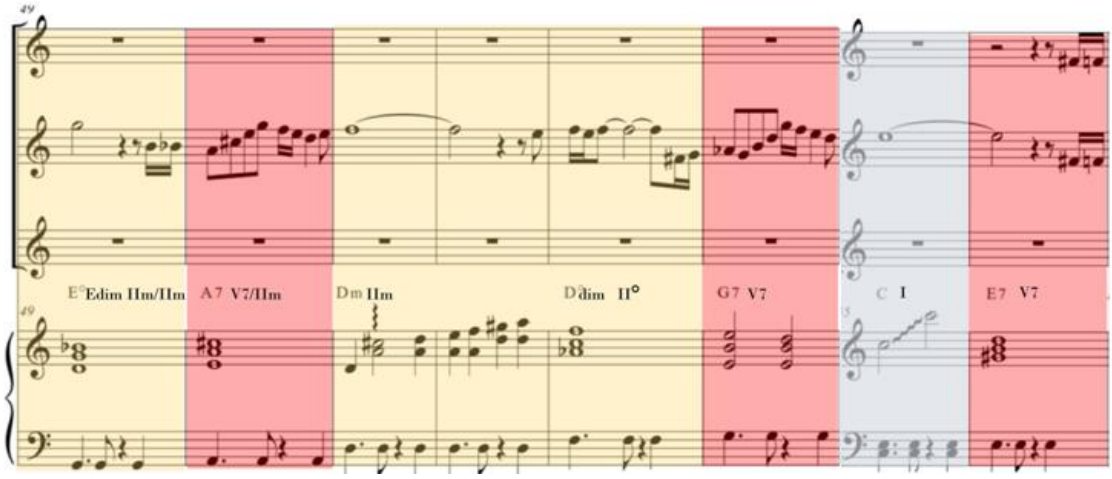


Figura 15. Sección C de Libertango.

La sección C prácticamente inicia con una variación melódica del motivo melódico del *ostinato* de la sección A, la primera parte de la variación se presenta dentro de un contexto tónico, y la segunda parte de la variación genera dominancia para volver a una sección de A´.

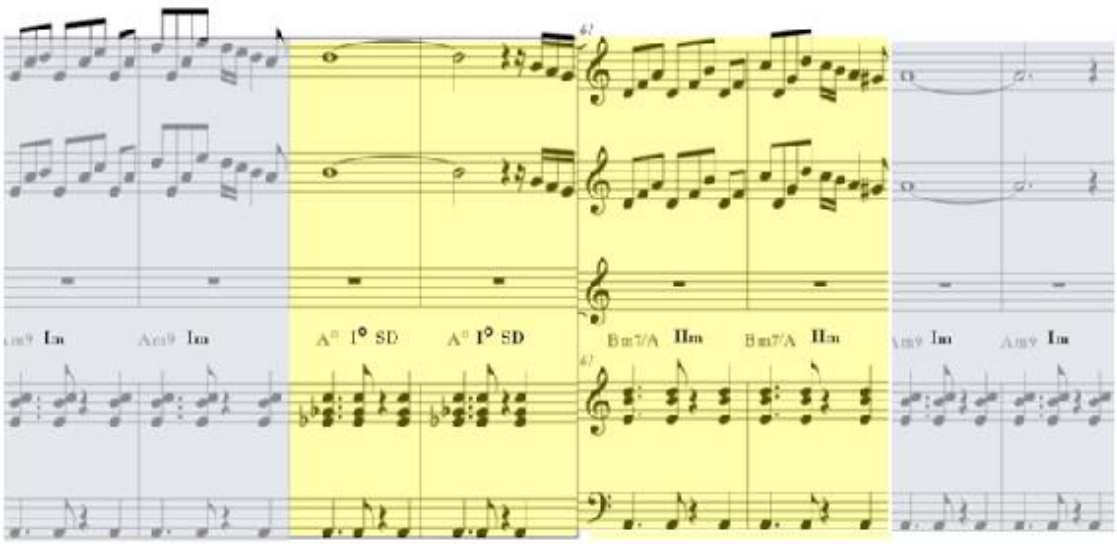


Figura 16. Sección C de Libertango.

Para finalizar la obra Astor Piazzolla vuelve a la sección A pero con una variación; esta es melódicamente la adición de la mugre, una técnica muy tanguera para la interpretación, va cargado de un arrastre característico sin armonía, es más rítmico y en este caso se ve acompañado de un intervalo armónico de segundas menores con el motivo del 3+3+2. La Progresión llega a la mitad de la primera A, la sección donde tiene un *ostinato* con un bajo pedal y concluye el tema con un *decrescendo*.

2.1.3 Análisis “Los pájaros perdidos”

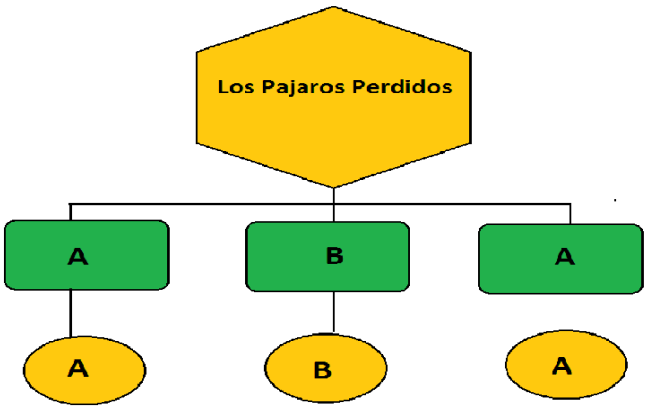


Figura 17. Estructura de los pájaros perdidos

Los Pájaros Perdidos de Ástor Piazzolla comienza en la tonalidad de F con una introducción instrumental en 4/4; el bajo hace un movimiento cromático descendente surcando la armonía como pudimos apreciar en Balada para un loco en la sección B, aquí Piazzolla recicla el concepto. En la sección A instrumental la progresión que es la misma que la cantada; también la melodía principal es dada por el bandoneón y una contramelodía en la flauta traversa, también podemos escuchar una secuencia de arpegios haciendo alusión a los pájaros perdidos, y aquí se repite la sección A pero con el cantado y una melodía en el bandoneón que sigue al cantante.

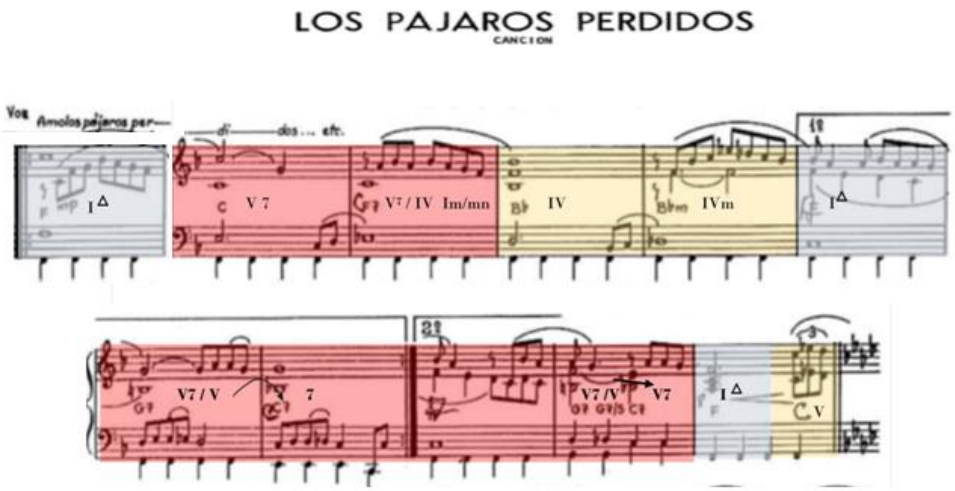


Figura 18. Sección A de “Los Pájaros Perdidos”.

Aquí comienza el estribillo o sección B, modulando a menor; prácticamente es una sección donde se desarrolla un ambiente muy dramático, encontramos al primer grado menor y al quinto grado.

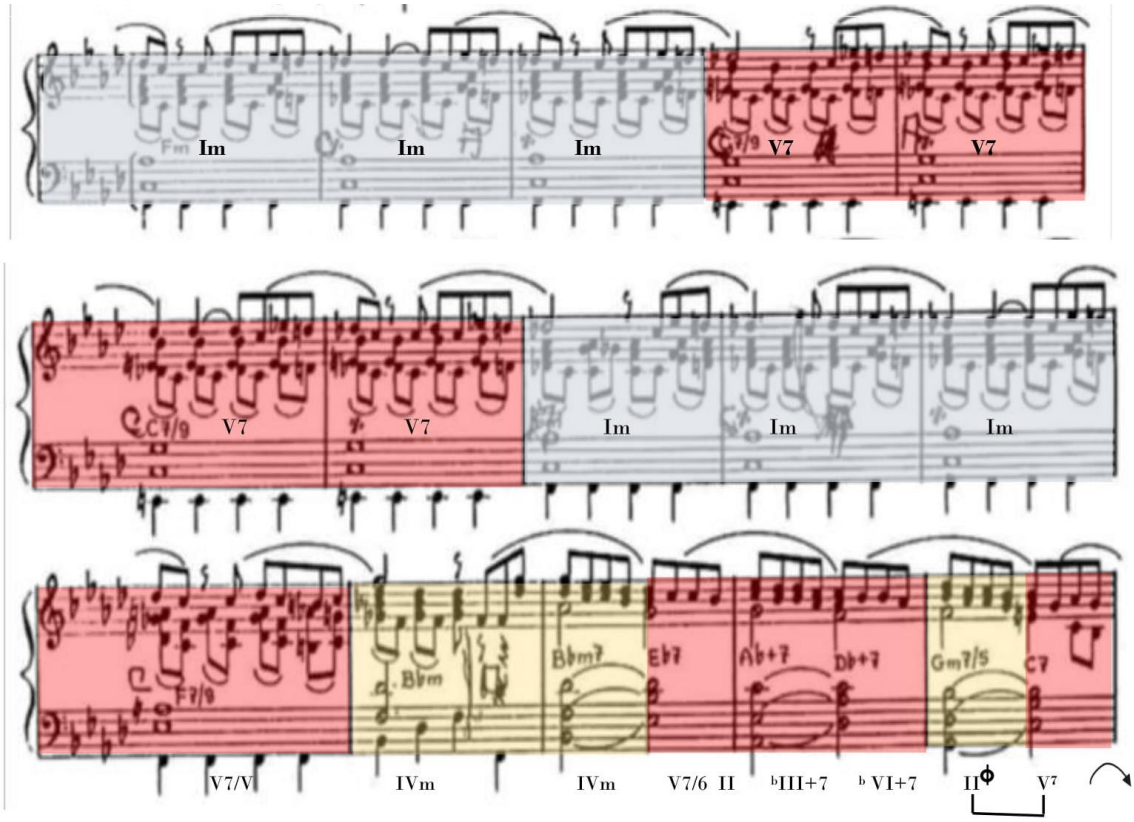


Figura 19. Sección B de “Los Pájaros Perdidos”.

A partir de F7 en el último sistema, comienza una progresión usando acordes en dominancia y su respectiva prolongación, hasta llegar al (ll-V-l) que resuelve en A-maj7 en la repetición de la sección A.

-Nuevamente se repite la sección A, dando paso a la modulación de toda la sección A, a su mediante, como vimos anteriormente en Balada para un loco, se recicla el recurso. Normalmente, este recurso se hace para resaltar toda la sección añadiendo brillo y a su vez, esta modulación resulta muy cómoda para los cantantes y les permite llevar al tema a un clímax.

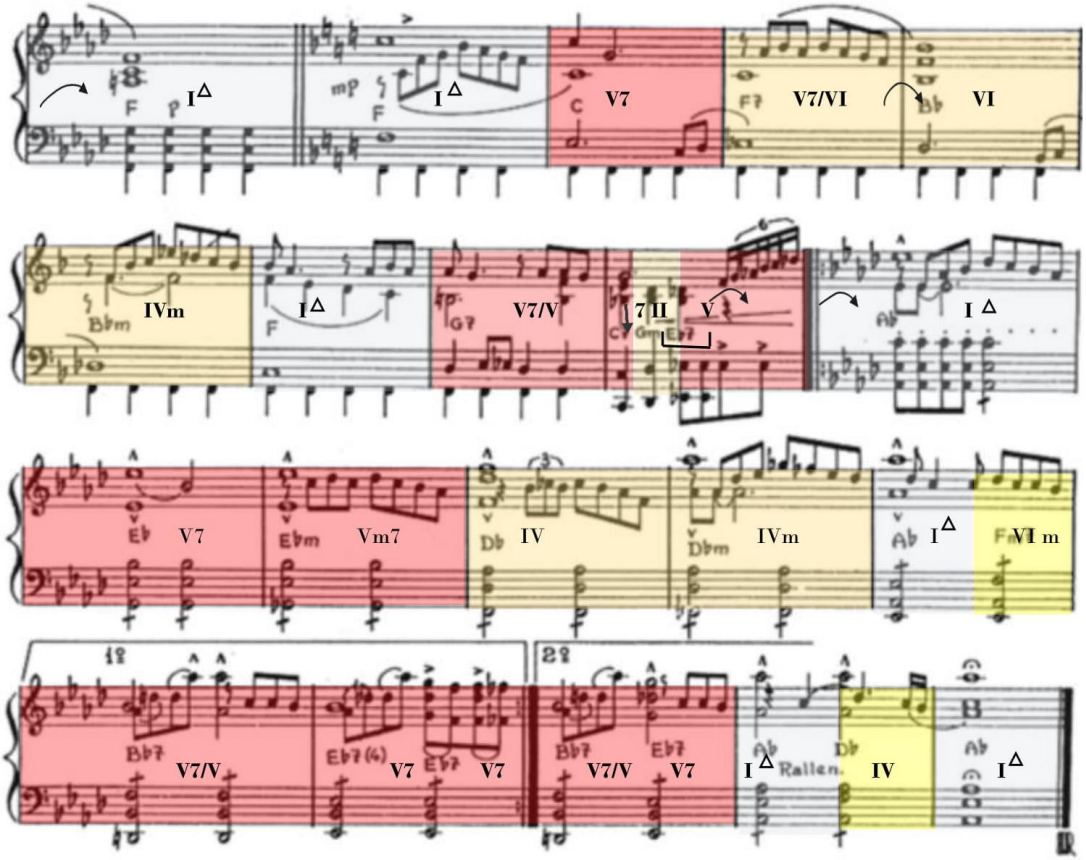


Figura 20. Modulación final de “Los Pájaros Perdidos”.

2.1.4 Análisis “Tres minutos con la realidad”

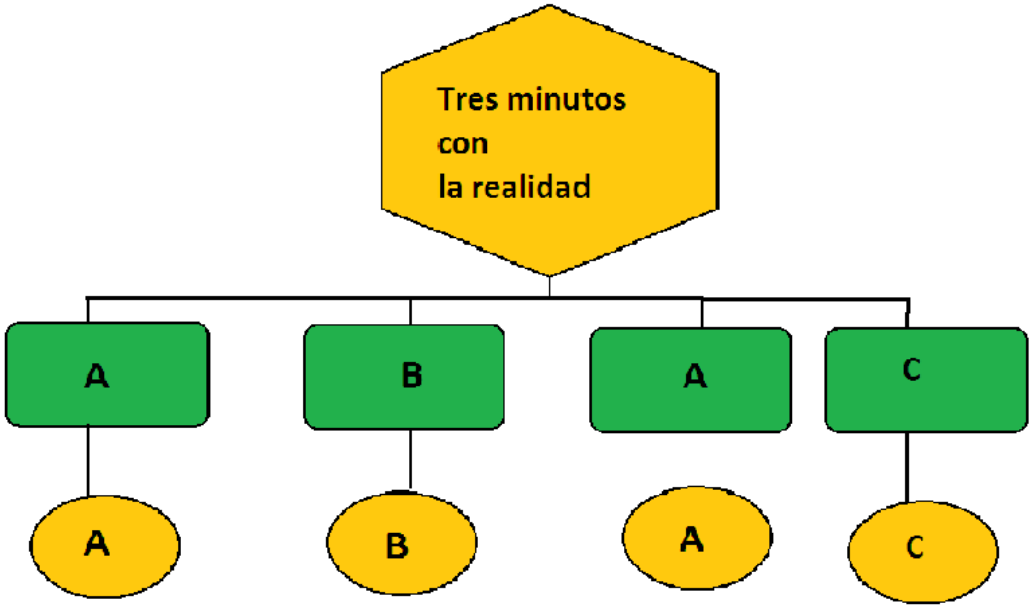


Figura 21. Estructura de “Tres minutos con la realidad”.

Para desarrollar el análisis del siguiente arreglo nos apoyaremos del texto que Malena Kuss desarrolló en el libro de Omar García Brunelli.

En el siguiente análisis, los cambios dentro del sistema octatónico se ven pintados, cada escala de un mismo color; si se encuentra un paréntesis al lado de algún acorde, en el análisis grafico se refiere a la escala madre de donde parte el acorde, como ejemplo, tenemos a G que, en el contexto octatónico, es una trasposición de la escala de E, por lo que se graficara G (E), a su vez, los compases en G llevaran el mismo color que la escala madre E.

Este tema consta de tres secciones, la sección A que es octatónica, la sección B que es tonal funcional, y la sección C que es una coda.

La sección A es totalmente simétrica, no existen las funciones normales de lo tonal funcional. Logra esta simetría haciendo uso de la escala octatónica, mejor conocida como escala tono semitono.

La melodía de la sección A está basada en motivos populares del tango, pero adaptadas a este sistema simétrico.

Melodía Octatónica en E

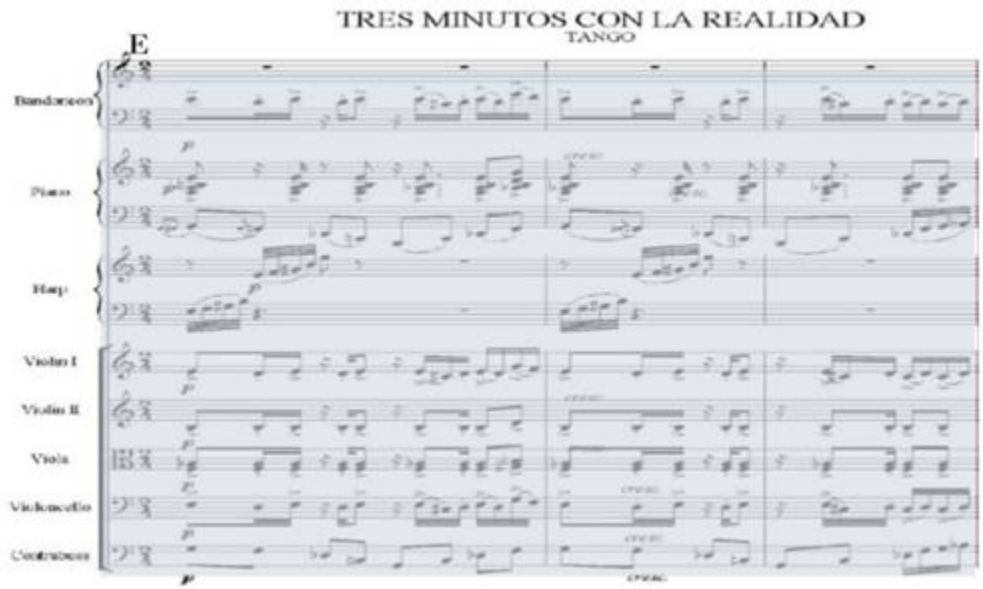


Figura 22. Sección A “Tres minutos con la realidad”.

La melodía está constituida de tres partes el motivo popular del tango en la altura de E, luego modula a la altura de G, y luego a la altura de Bb. Pero todas estas son una redundancia de la escala octatonica en Em.

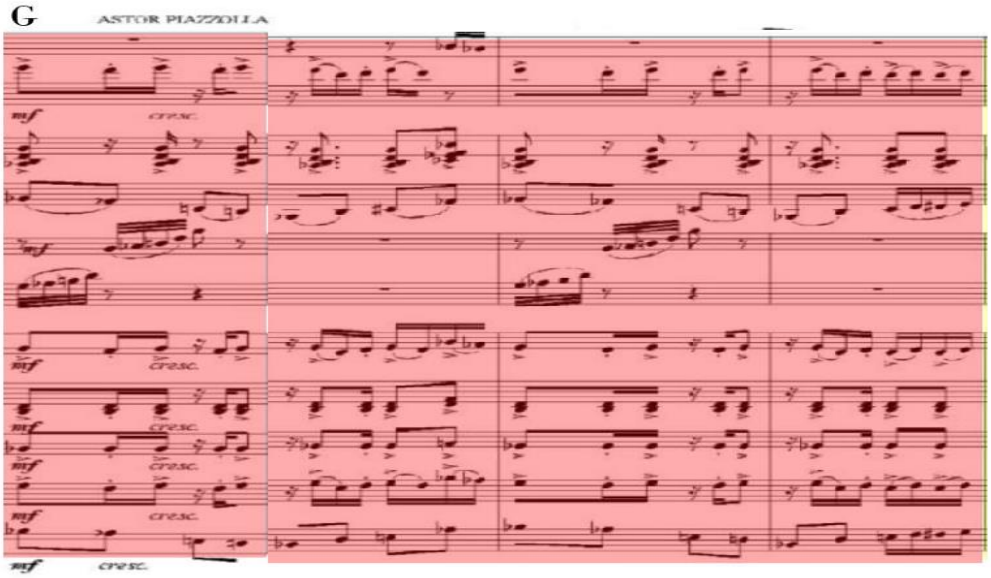


Figura 23. Sección B “Tres minutos con la realidad”.

Re-exposición de la Melodía en G

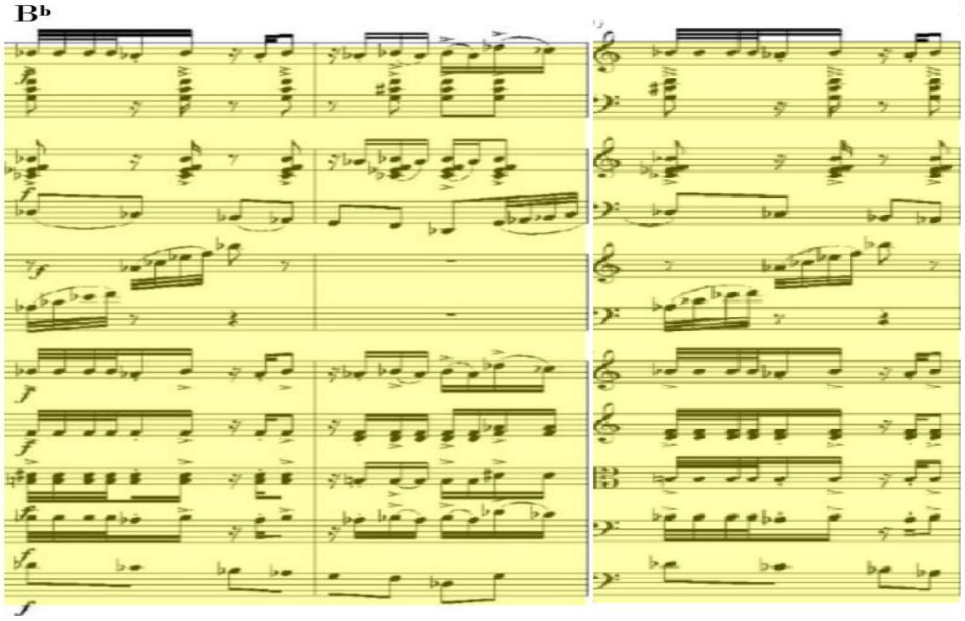


Figura 24.Melodía re expuesta en Bb “Tres minutos con la realidad”.

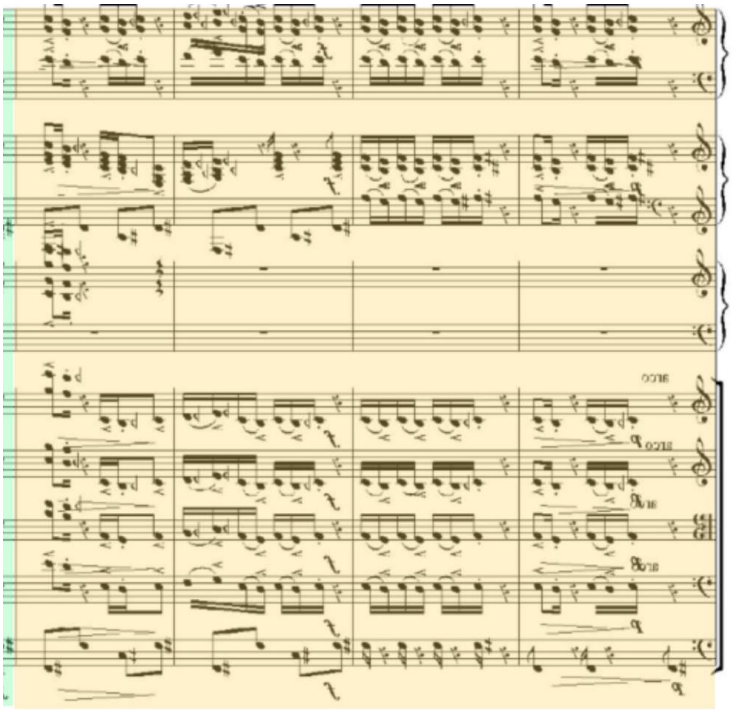


Figura 25. Compases 15 al 19 F# octatónico “Tres minutos con la realidad”.

Haciendo uso del conocimiento de la simetría de esta estructura octatónica Piazzolla en los compases 15 al 19, da una transposición al formato octatónico de F#, a su vez en los compases 20 y 22, se da una trasposición a G#, que prácticamente es una modulación simétrica de la escala octatonica de F.

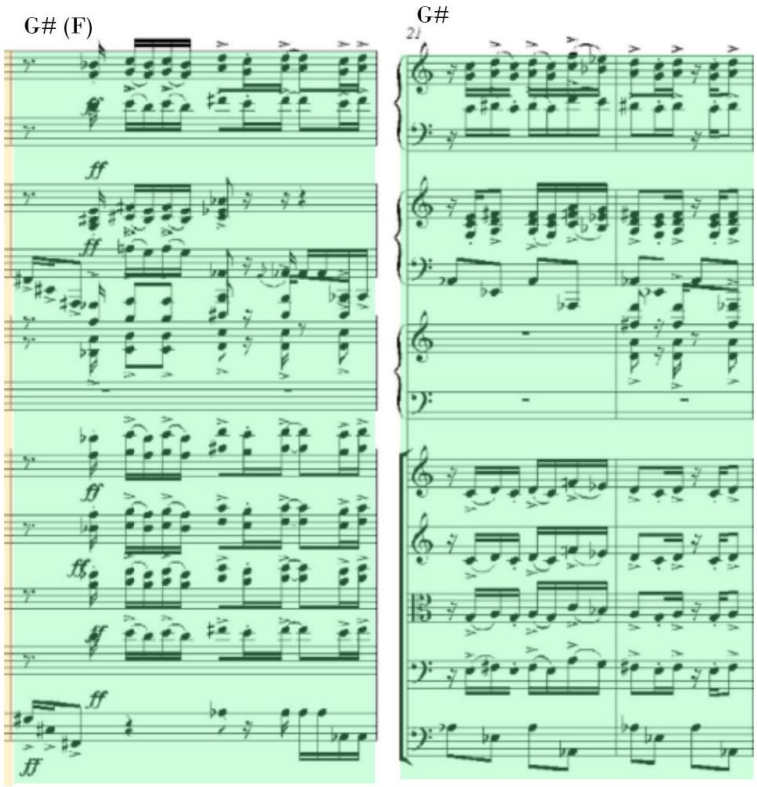


Figura 26. Compases del 20 al 28 “Tres minutos con la realidad”.

Dicho esto tenemos que comprender una particularidad del sistema octatónico.

Todas las posibilidades transpositivas existentes están en las escalas octatónicas de E, F, F# cada intervalo con su respectiva escala, cualquier otra opción interválica resultaría en una inversión de una de estas tres escalas. Esta característica peculiar se da por la simetría que existe en esta escala y en los acordes disminuidos.

Esto implica que Piazzolla estaría abarcando todo el espectro del sistema octatónico mediante las trasposiciones respectivas de los compases 15-19 a F# y en los compases 20-22 a G# que resulta ser una inversión de la escala octatónica de F. Como la escala está construida basándose estrictamente en el patrón de tono- semitono, G# es el enarmónico de Ab, esto es un giro o

modulación de tercera menor ascendente ya visto en la primera parte de la sección A.

La sección A consta de 25 compases y podemos apreciar la primera cadencia que llega en el compás 23 donde se presenta un ciclo de quintas y vuelve al sistema octatónico en G los compases 24-28 para dar paso a una repetición de toda la sección A presentando variaciones en la guitarra y el piano, lo que nos lleva a los compases 50-51 donde se presenta otra vez el ciclo de quintas que cubre el ámbito de F#-C, exactamente en el eje de la obra que es el compás 52.

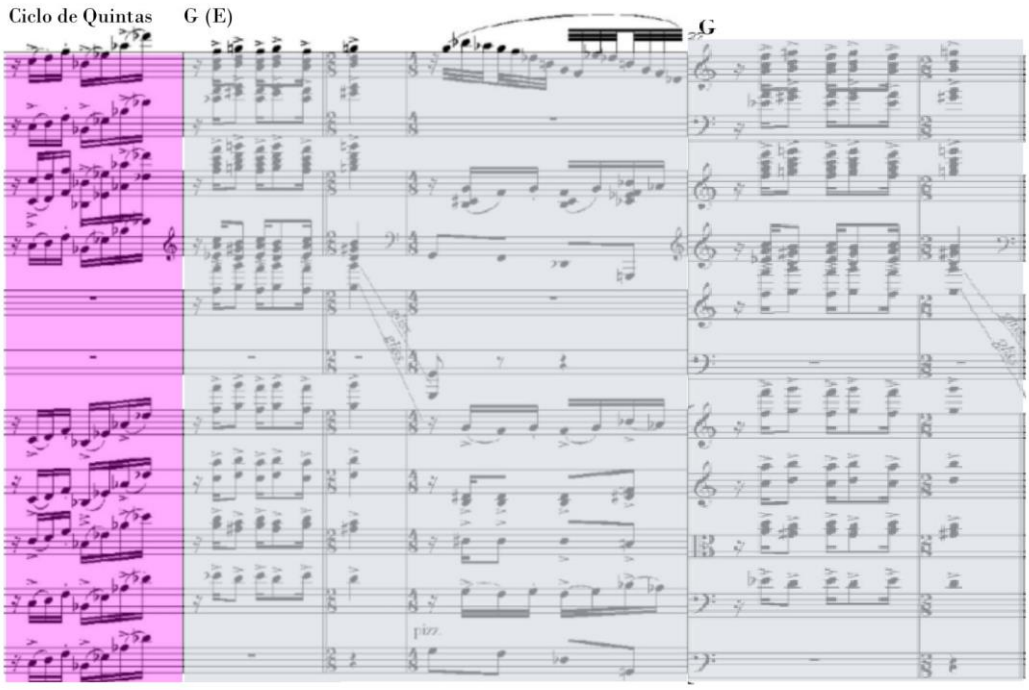


Figura 27. Ciclo de Quintas “Tres minutos con la realidad”.

El sentido del ciclo de quintas nos da sonoridades previas al tango tonal funcional que se va estructurar en la sección B pero primero se repite toda la sección A con variaciones.

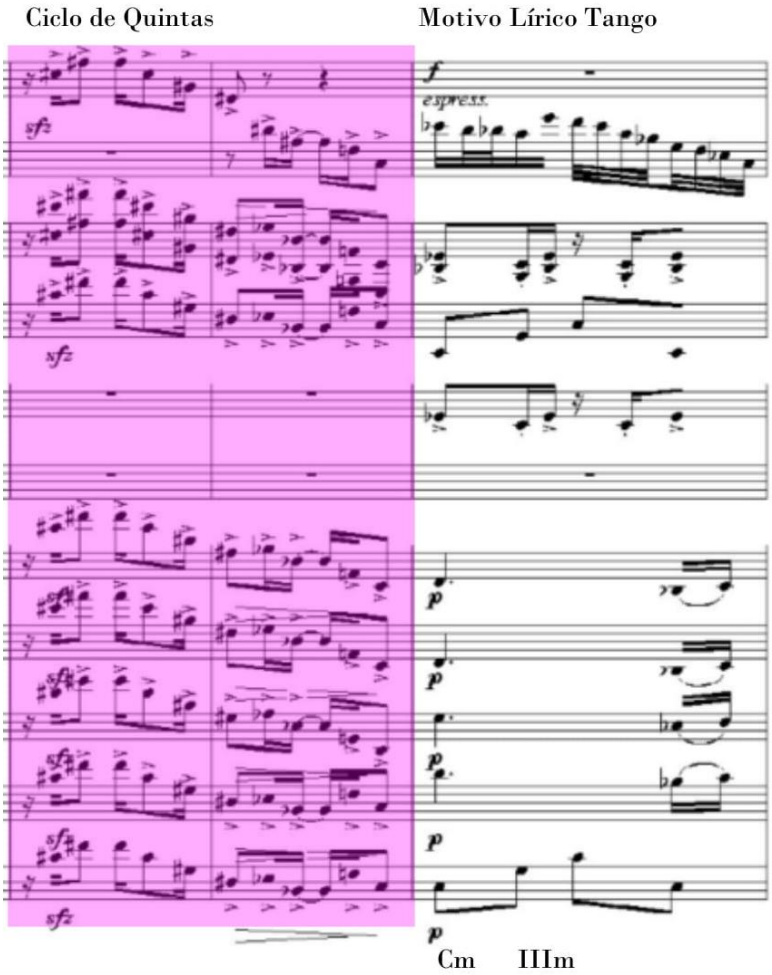


Figura 28. Segunda cadencia de ciclo de quintas “Tres minutos con la realidad”.

Segunda cadencia del ciclo de quintas y paso a la sección B tonal funcional. La sección B comienza en los compas 52 hasta el compás 66.

En los compases 52-59 Piazzolla superpone el sistema octatónico dado por el bandoneón con sus respectivos tritonos, D/F#-C/F#-Bb/E, sobre las funciones tonales donde se desarrolla una frase tanguera.

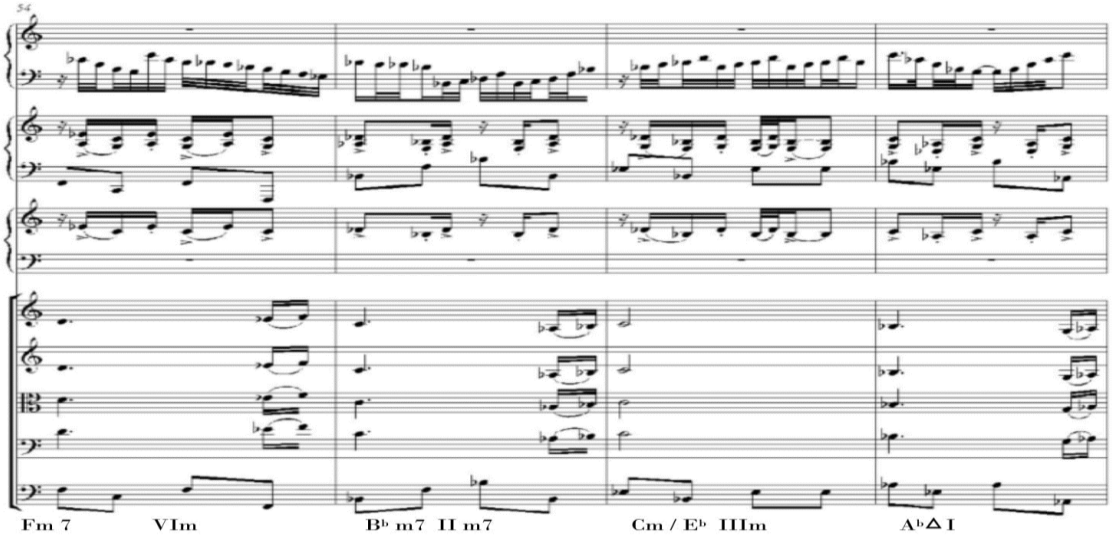


Figura 29. Compases del 67 al 97 parte 1 “Tres minutos con la realidad”.

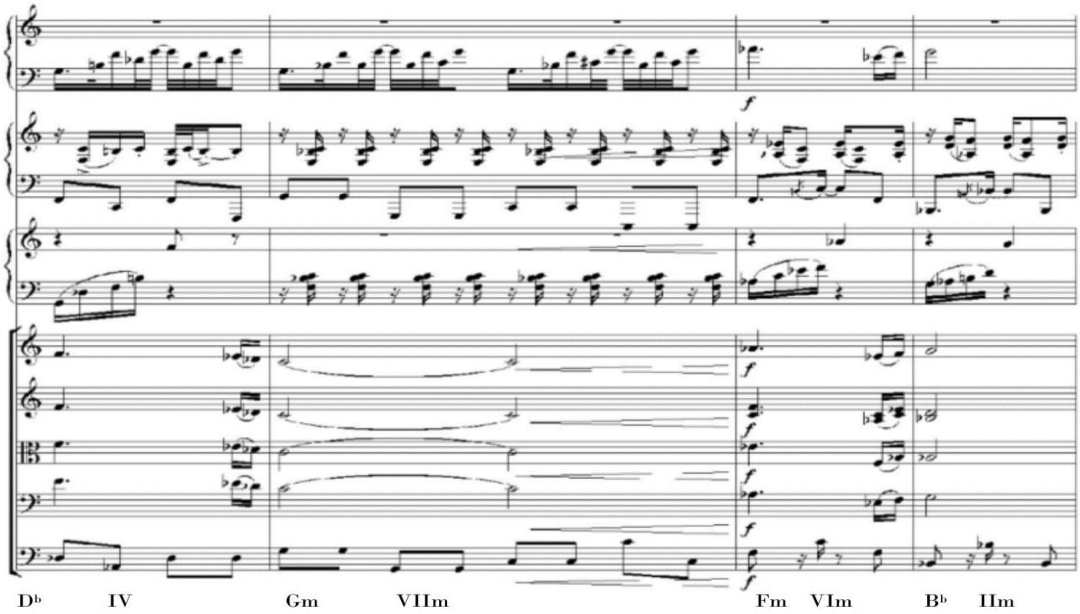


Figura 30. Compases del 67 al 97 parte 2 “Tres minutos con la realidad”.

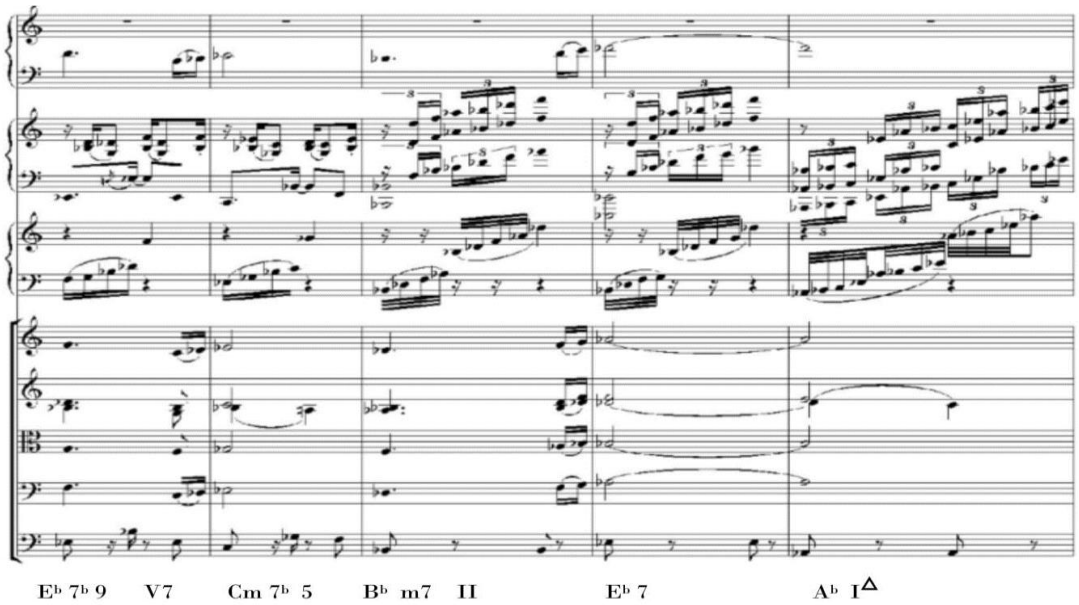


Figura 31. Compases del 67 al 97 parte 3 “Tres minutos con la realidad”.

La armonía tonal funcional esta sobre la tonalidad de Abm.

Vuelve a la sección A con una improvisación de piano sobre el sistema octatónico, desde el compás 67 hasta el compás 97

La sección C es una coda, desde el compás 98- 104 y finaliza la obra.

La coda es una repetición del motivo que ya se expuso en el compás 24 y 25; se repite tres veces a forma de *tag ending* y finaliza la obra.

Para concluir el capítulo de análisis a continuación vamos a desglosar y clasificar los recursos que se han seleccionado para ser plasmados en las composiciones.

-Recursos rítmicos: se tomará el concepto de conservar el ritmo del género base, sobre la cual, se trabajan las técnicas armónicas y melódicas.

-El concepto de la reducción rítmica de los patrones rítmicos característicos (aplicado al género albazo) es un recurso rítmico que se usa para la elaboración de melodías.

-Recursos Armónicos: *ostinatos*, bajos pedales, Cromatismos en el bajo, surcando la armonía.

El uso de intercambio modal del acorde bIImaj7, tomado de Balada para un loco, es un acorde inusual en el género, se usara para generar tensión.

La aplicación de la escala octatónica, recurso de cualidades simétricas.

A su vez se desarrollará una introducción tipo Fuga y misterio haciendo uso de la técnica del *fugatto*.

3 Composiciones y aplicación de recursos

Se escogió el formato de octeto con el fin de acercase a un formato de orquesta similar al de Piazzolla pero remplazando instrumentos con sonoridades más ecuatorianas.

El formato de composición consta de un Bandolín, Contrabajo, Flauta de pan, Flauta traversa, Guitarra acústica, Guitarra eléctrica, Percusiones y Piano.

3.1 Renacer (mitad del mundo)

Renacer la primera composición. Sobre un ritmo de albazo en 6/8, La forma es A, B, C, A, B, C, A.

La Sección A es el estribillo, esta sección dentro del género albazo, normalmente está en el quinto grado menor, por lo que se ha desarrollado el estribillo en la tonalidad de Bm, porque la tonalidad principal de la canción es Em.

A través del estribillo en Bm surca un *line cliché* que lo uso solo para causar una sensación de misterio, la sección A cuenta con 20 compases del estribillo como tal, y los últimos dos compases en forma arpegio disminuido ascendente, orquestado con diversos instrumentos para introducir un poco el sonido de la escala tono semitono, escala octatónica que usa Piazzolla en la sección A de Tres minutos con la realidad.

La Sección B está estructurada con un sistema simétrico que no es tonal funcional; se busca conservar mediante el ritmo, ese sabor a albazo; la melodía principal de la sección B está inspirada en unos motivos populares de la música ecuatoriana. Este tratamiento de los motivos populares es un recurso de Piazzolla que se está aplicando en la composición, Dichos motivos populares

están aplicados sobre la escala octatónica. La progresión de acordes también adquiere esta sonoridad simétrica, sin embargo conserva el orden en el que se encuentran dispuestos en el albazo.

Podemos apreciar en el acompañamiento el típico patrón de rasgado del albazo; tomando en cuenta la sonoridad de la escala simétrica y sus sonidos exóticos y extravagantes, se ha graficado solo las tónicas de los acordes, puesto que la simetría de esta escala acoge per se un patrón de disminuido, es por esto que solo he graficado las tónicas, podremos encontrar enarmónicos, ejemplo, si se encuentra en la partitura un C# hace referencia en la escala octatonica de mi a Db, que sería la séptima disminuida de esta escala.

Los intervalos de la escala octatonica son: E, F#, G, A, Bb, C, Db, D#.

La progresión y la melodía principal al igual que en Tres minutos con la realidad, va modulando toda su progresión con el patrón de tercera menor, este es otro recurso aplicado tomado de Piazzolla. Astor hace pleno uso de la cualidad simetría para modular a través de la tercera menor la primera vez se expone la melodía principal en Em luego en G y luego en Bb, lo que podría crear una confusión con lo que está sucediendo, no se trata de poli tonalidad sino todo lo contrario no se trata de una a tonalidad, más bien es una estética simétrica esta sección tiene24 compases por las re exposiciones sobre G y Bb

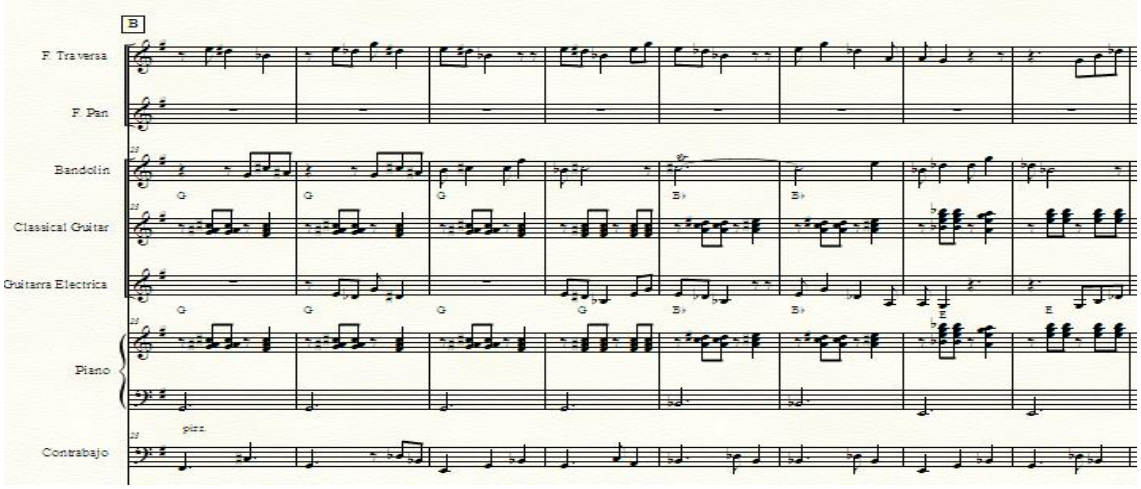


Figura 32. Exposición de la melodía principal en Em “Renacer”.

La primera imagen es la exposición de la melodía principal en Em.

La segunda imagen es la re exposición de la melodía en G

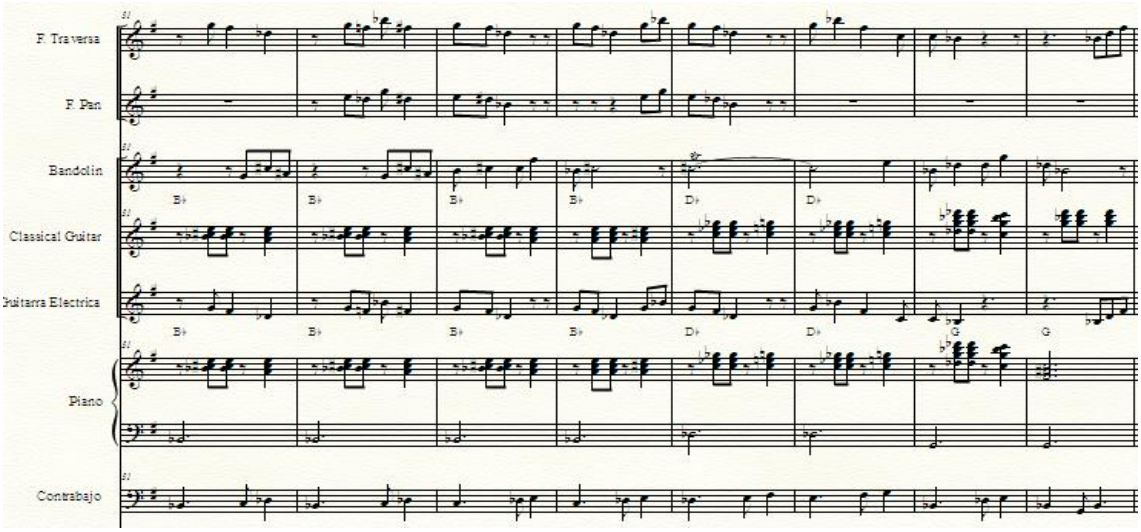


Figura 33. Re-exposición de la melodía principal en G “Renacer”.

La tercera imagen es la re exposición de la melodía en Bb

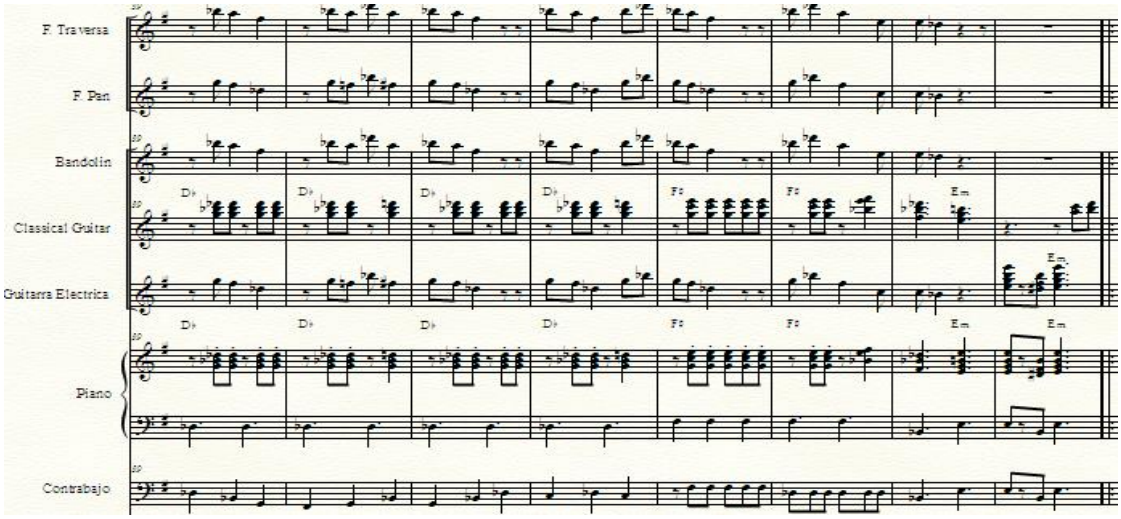


Figura 34. Re-exposición de la melodía principal en Bb “Renacer”.

La sección C tiene una clásica sonoridad a albazo, esta sección ya es tonal funcional y consta de 16 compases, sobre la primera mitad de la progresión podemos ver un *line cliché* en el bajo, surcando la armonía de la primera mitad de la progresión al igual que Balda para un loco, la sección B y los Pájaros perdidos sección A, la forma de usar el *line cliché* es un recurso tomado de Piazzolla donde lo acoplo a la forma del albazo.

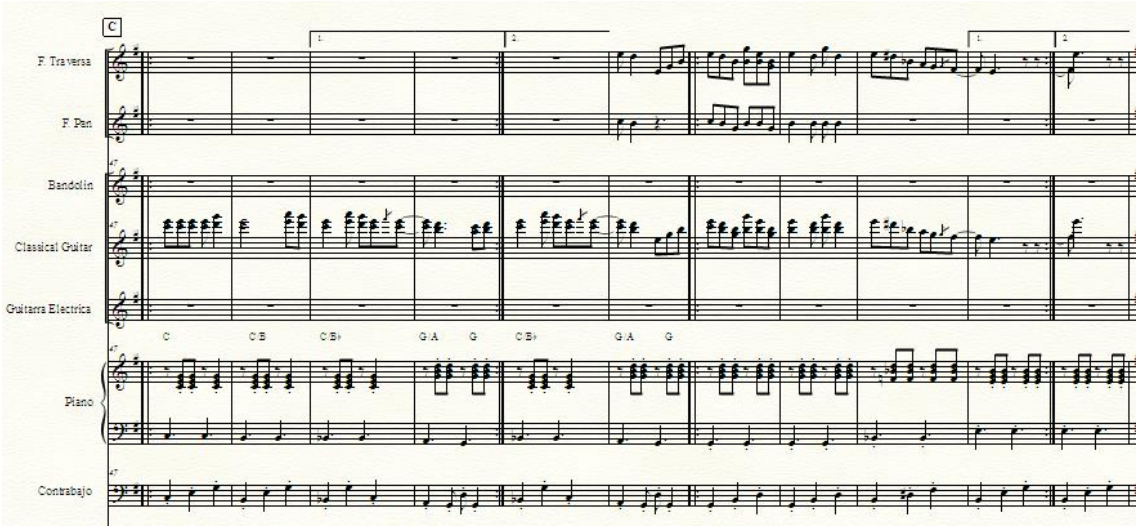


Figura 35. Sección C “Renacer”.

Se repite la sección A, el repetir tiende a ser una ritualística en la música ecuatoriana, no solo en el albazo, se usa para marcar cambios de secciones a conveniencia del discurso musical y, en este caso, se repite con la intención de refrescar el discurso, nuevamente vemos que se modula al quinto menor para el estribillo.

En la repetición de la sección B se mantiene la armonía y se repite dos veces la forma sobre el sistema octatónico. Simultáneamente se desarrollan dos solos, uno de guitarra y luego un solo de flauta, respetando la simetría del sistema octatónico. Los solos buscan incluir una estética y sonoridad ecuatorianas a pesar de la disonancia de la escala semi tono.

Volvemos a la sección C que es tonal funcional con el *line cliché* descendente en el bajo sobre la mitad de la progresión del albazo.

En el compás 142 vuelve a la sección A con variaciones melódicas en el piano.

Esta sección es interesante porque presento la sección B por última vez pero con un bajo pedal en E surcando la armonía como se puede apreciar en Libertango, finaliza con *ritardando* y un clásico de la música el típico quinto primero.

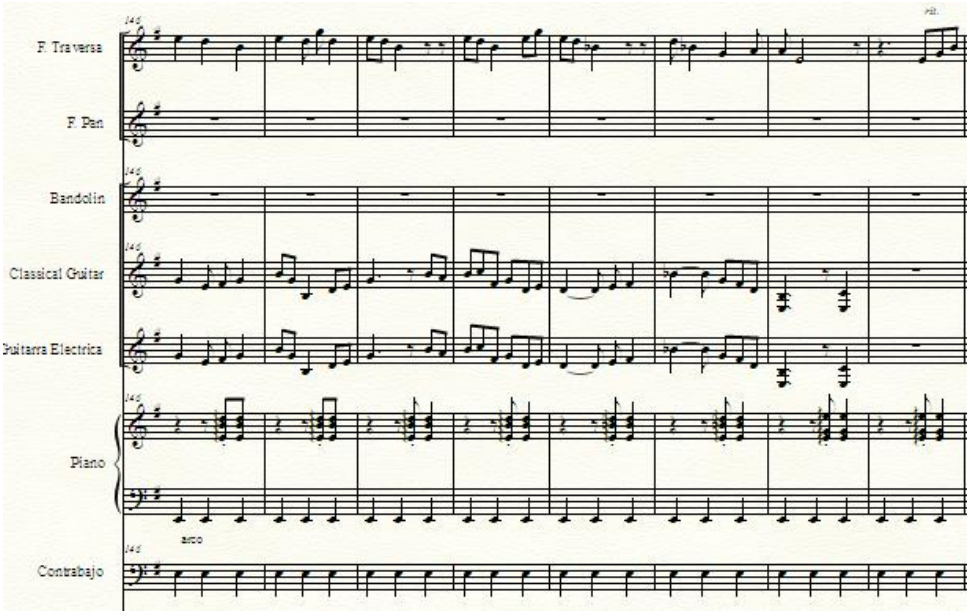


Figura 36. Sección Final “Renacer”.

3.2 Descubriendo el mundo

Es la segunda composición.

La sección A es una introducción tipo *fugatto* como podemos apreciar en Fuga y misterio de Ástor Piazzolla.

Este *fugatto* está construido de la misma forma que Piazzolla solía trabajar ciertas introducciones de sus obras. Manteniendo a las melodías sobre una octava dentro de su tesitura. Cuenta con un sujeto y tres respuestas que han sido inspiradas sobre motivos populares ecuatorianos; cada que se suma una voz existe una modulación al cuarto grado exactamente igual que la forma de trabajar Fuga y misterio.

El sujeto es de doce compases; está basado sobre una sonoridad de albazo y se re expone en las siguientes tonalidades e instrumentos:

Tonalidad de Am el sujeto es expuesto por la guitarra clásica

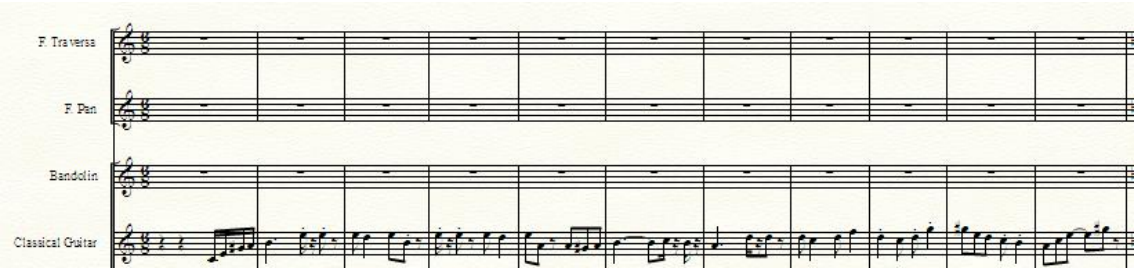


Figura 37. Compases 1 al 11 “Descubriendo al Mundo”.

Tonalidad de Dm, el sujeto está expuesto en el bandolín y entra la primera respuesta en la guitarra. El sujeto se modificara sutilmente en la anacrusa para que sea cómodamente interpretado por el instrumentista y se ajuste a la tesitura del instrumento en las siguientes re exposiciones del sujeto.

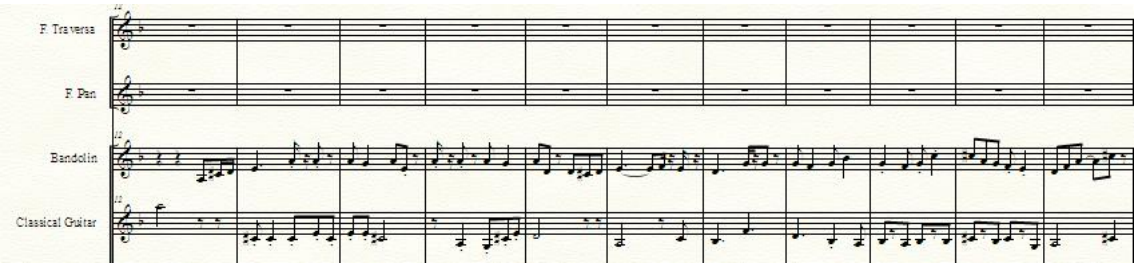


Figura 38. Compases 12 al 22 “Descubriendo al Mundo”.

En la tonalidad de Gm el sujeto está expuesto en la flauta de pan, la primera respuesta está en el bandolín y la segunda respuesta está en la guitarra clásica.

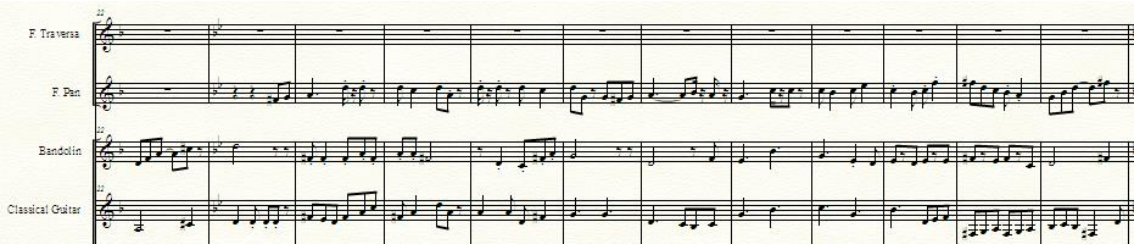


Figura 39. Compases 23 al 34 “Descubriendo al Mundo”.

Por último tenemos la tonalidad de Cm donde se presentan las cuatro voces; el sujeto es presentado por la flauta traversa, la primera respuesta es dada por la

flauta de pan, la segunda respuesta es presentada en el bandolín y la tercera respuesta es presentada en la guitarra.

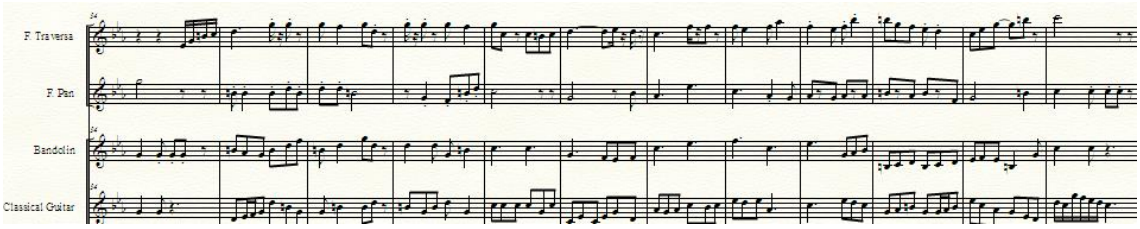


Figura 40. Compases 35 al 46 “Descubriendo al Mundo”.

La armonía sobre la que se da la exposición y re exposiciones del sujeto son las siguientes:

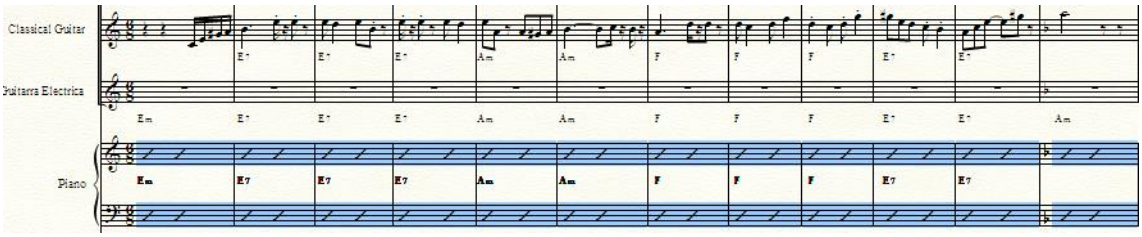


Figura 41. Compases 47 al 58 “Descubriendo al Mundo”.

La armonía señalada corresponde a la exposición del primer sujeto. Donde la progresión de acordes inicia en la tonalidad de Am.

Durante la exposición y re exposiciones no suena la armonía, la armonía es solo una referencia sobre la cual se construyó el sujeto.

La primera exposición del sujeto se da sobre la progresión Em- E7 - E7 - E7 – Am – Am – F – F – F – E7 - E7 respectivamente. La progresión es de doce compases.

Las siguientes re exposiciones de la progresión durante las modulaciones de cuarta son:

Tonalidad de Dm

Am – A7-A7-A7 – Dm – Dm – Bb – Bb – Bb - A7 - A7- Dm

Tonalidad de Gm

Dm - D7 - D7 - D7 – Gm – Gm – Eb – Eb – Eb - D7 - D7- Gm

Tonalidad de Cm

Gm - G7 - G7- G7– Cm – Cm – Ab – Ab – Ab – G7 - G7- Cm.

La sección B comienza en la tonalidad de Cm. La forma sufrió una prolongación lo cual no es la típica progresión de acordes que la sección B de Si tú me olvidas, si tomamos esta canción como referencia de un albazo, pero que de igual manera es aceptada y basada en la sonoridad y acordes que usa el albazo. Sobre una buena parte de la progresión, vemos claramente el uso de un bajo pedal al igual que en la última sección B de Renacer (Mitad del mundo) solo que ahora se suma otro recurso usado por Piazzolla en Libertango que es el uso de un ostinato que mantiene toda la forma B, de igual manera se usó el bajo pedal surcando casi toda la progresión de la sección B. En la siguiente imagen se muestra la primera mitad de la sección B.

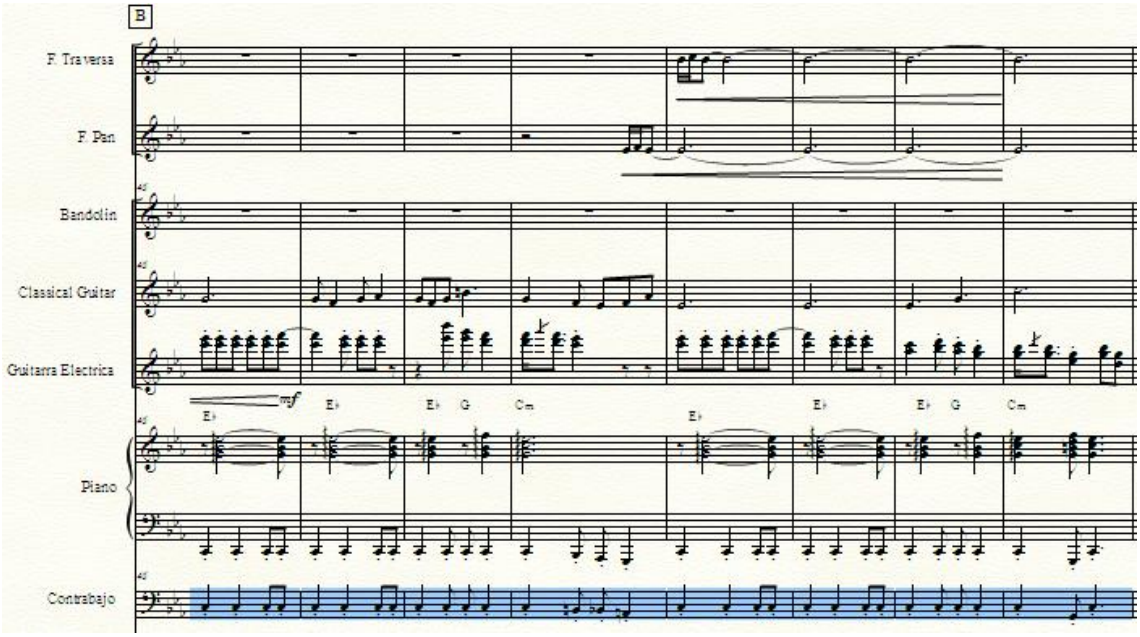


Figura 42. Compases 59 al 70 “Descubriendo al Mundo”.

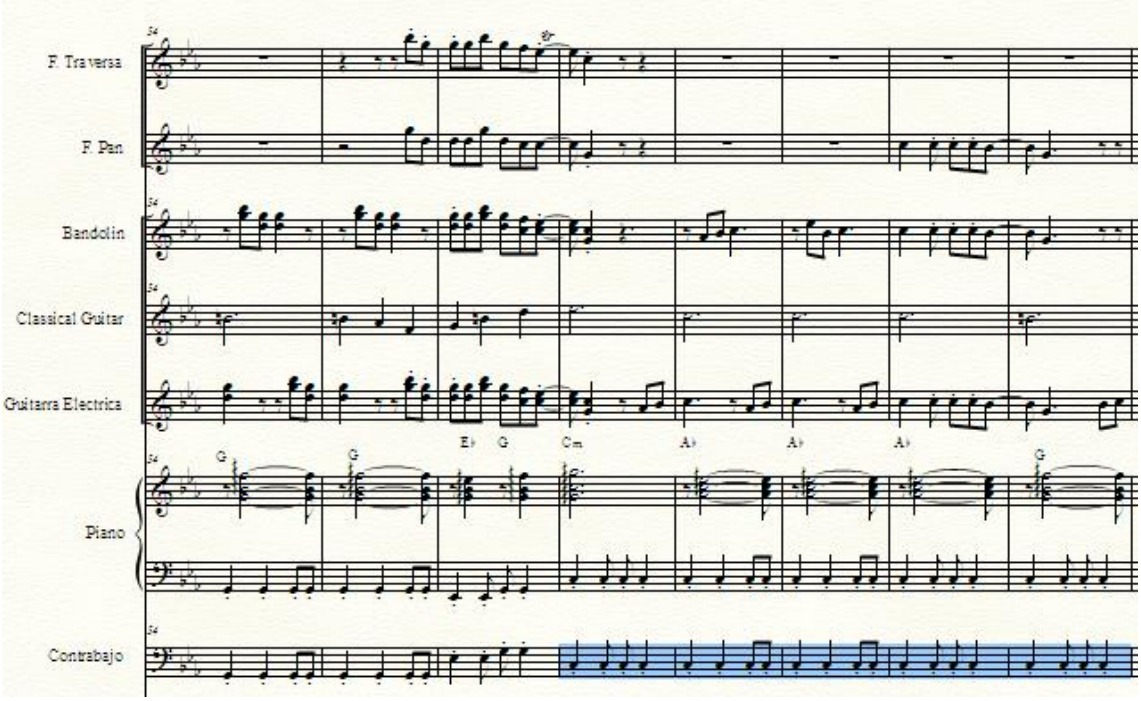


Figura 43. Compases 71 al 82 “Descubriendo al Mundo”.

Los compases señalados marcan el bajo pedal en C; la segunda imagen marca la segunda mitad de la sección B y precisamente de esta segunda imagen se realiza una repetición.

La sección C hace referencia al estribillo modulando al quinto menor, dura ocho compases y es un pequeño pasaje previo a los solos.

La progresión de acordes de la sección D es la típica sección A de un albazo, como ejemplo de esta progresión vemos nuevamente a Si tú me olvidas. Sobre esta forma se dan los solos de guitarra y bandolín armonizado, la guitarra hace la melodía principal y el bandolín lo armoniza una quinta superior. El segundo solo es de flauta traversa. Específicamente sobre el solo de flauta traversa se desarrolla un concepto tomado de Piazzolla, es una reducción rítmica para desarrollar las partes más rápidas del solo y poder tejer melodías.

Este concepto de la reducción rítmica se tomó de Tres minutos con la realidad, podemos apreciar la perfección con la que desarrolla este concepto Piazzolla. Hace variaciones de la clave 3+3+2 y a su vez hace su reducción rítmica para realizar melodías, tal es el caso que vimos en el análisis de Tres minutos con la realidad, donde vemos que hace uso de síncopa y de los acentos de la melodía para mantener el patrón de 3+3+2, los acentos delatan el patrón.

Sobre esta composición se ha aplicado el mismo concepto pero de forma mucho más simple, por cuestiones didácticas y a su vez por cuestión de tiempo para desarrollar la composición, sin embargo, vemos que sí se han realizado variaciones de los patrones rítmicos pero sin tanta síncopa como usa Piazzolla.

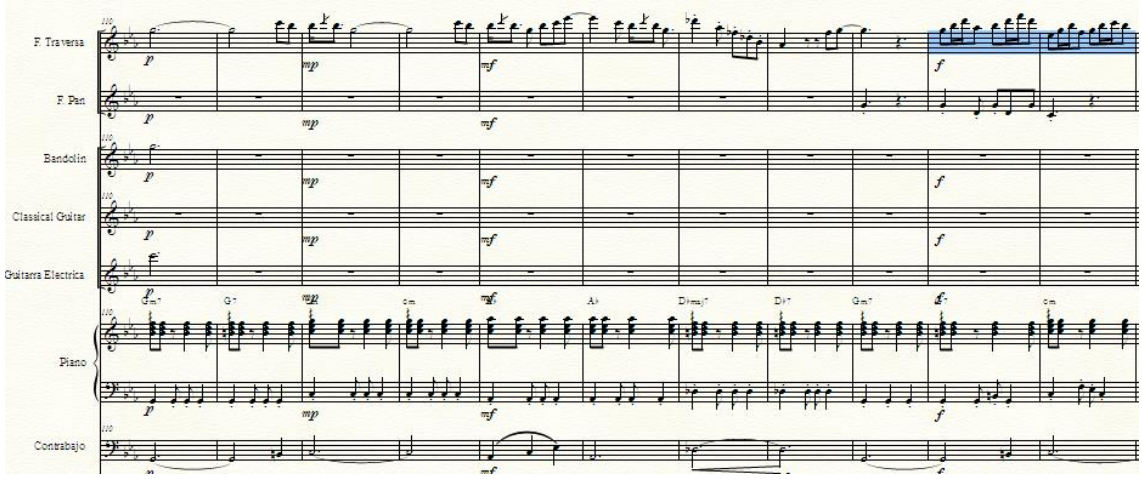


Figura 44. Compases 83 al 94 “Descubriendo al Mundo”.

En la imagen se aprecia el solo de flauta y señalados los compases donde se hizo una melodía con la reducción rítmica del típico patrón del albazo y variaciones.

Figura 45. Compases 95 al 106 “Descubriendo al Mundo”.

El círculo rojo muestra patrones básicos del albazo, algunos con pequeñas variaciones y en el círculo azul están pequeños ejemplos de las reducciones rítmicas; una de esas variaciones tiene una síncopa, se realizan variaciones Sobre esta reducción rítmica para tejer melodías de una improvisación. Hasta terminar la sección D de solos.

Continuamos con la repetición de la sección B y la sección C que es el estribillo final antes de llegar a la cadencia típica del quinto primero, donde finaliza la obra.

4 Conclusiones y Recomendaciones

4.1 Conclusiones

En esta tesis se realizaron dos composiciones para el formato de octeto, aplicando los resultados que arrojaron los diversos tipos de análisis que fueron aplicados sobre las obras seleccionadas cumpliendo la expectativa general que se planteó para este proyecto.

Se elaboró también un capítulo desarrollando todas la etapas que atravesó el Tango desde sus orígenes hasta el periodo contemporáneo, vinculándolas a su vez con la vida y obra de Astor Piazzolla, remarcado de este modo la trascendencia del bandoneonista argentino y resaltando la importancia del compositor cumpliendo el primer objetivo específico planteado.

Se analizaron luego las obras que arrogaron los recursos, rítmicos y armónicos que se observó en las obras Piazzolla, escogiendo para su aplicación posterior los que se consideraron más importantes y pertinentes cumpliendo el segundo objetivo específico aunque por cuestiones de tiempo se podría haber ampliado muchísimo más.

A su vez, se definieron las características generales del Albazo, repasando un poco de su historia, definiendo sus patrones rítmicos típicos, la escala característica del género usada para la construcción de melodías, sus características armónicas cumpliendo con éxito el tercer objetivo específico planteado.

Se aplicaron los resultados que se obtuvieron satisfactoriamente de los análisis, creando una mixtura entre la estéticas *piazzollianas* y el género popular, aunque, siempre debemos considerar que el bandoneonista argentino elaboró una música tan rica y variada en recursos, y en diversos campos, que

no sería posible sintetizarlos en el tiempo designado para el trabajo. Dejado de lado los recursos de orquestación y la forma que dispone las articulaciones para conseguir sus fraseos característicos. Se tomaron principalmente en cuenta los recursos más llamativos que arrojaron los análisis, para aplicarlos dentro del campo compositivo. Sin embargo, dentro del campo de lo compositivo se han logrado resultados satisfactorios y pertinentes, concretando con éxito la fusión de recursos y técnicas extraídas del análisis tal como el *fugatto*, la cual tuvo mayor dificultad por la cantidad de recursos a tomar en consideración para su elaboración y a su vez la forma exótica en la que Piazzolla trabaja dicha técnica.

Otro recurso cuya aplicación resultó un gran reto fueron los *line clichés*, definidos por el bajo a través de la progresión, razón por la cual se debe buscar una inversión del acorde de la progresión que coincida con el movimiento cromático sin crear disonancias, mientras se mantiene el patrón rítmico del albazo.

Quizás el recurso más llamativo sea el de la escala octatónica, obtenido gracias al análisis de *Tres minutos con la realidad*, un tema realmente muy complejo para abordar.

Si bien la aplicación de este recurso estético no abarcó todo el espectro armónico del sistema octatónico con la perfección que lo ha hecho Piazzolla, se puede afirmar, observar y escuchar el uso correcto del recurso octatónico. Además, se mantuvo la idea de Piazzolla de modular una tercera menor ascendente, apelando a la particularidad simétrica que ofrece esta escala.

También se designó en cada composición un espacio para improvisaciones.

Finalmente, para realizar el estudio de compositores tan completos y complejos como es el caso de Ástor Piazzolla se recomienda conseguir las partituras oficiales sobre las cuáles se realizarán los análisis respectivos.

4.2 Recomendaciones

Antes de sentarse a realizar cualquier análisis, es muy conveniente escuchar con suma atención y detalle las obras a estudiar, ya que al interiorizarlas sus análisis no van a resultar tan complicados.

Es importante recalcar que se debe prestar plena atención a los detalles de la partitura, ya que en ésta se encuentra una gran información tanto en lo armónico como en lo melódico, como bien se pudo analizar mediante la observación en la partitura de *Tres Minutos con la Realidad*, donde se evidenció la reducción rítmica del patrón rítmico 3+3+2, escondido en las melodías mediante la sincopa, pero evidenciado en los acentos.

Se recomienda también que, antes de elegir a un compositor sujeto de análisis, se verifique la existencia del material de estudio necesario para recabar información de primera mano relacionada al compositor a estudiar, con la finalidad de no sufrir contratiempos en el desarrollo de la investigación.

Finalmente, resulta de vital importancia disponer adecuadamente del tiempo otorgado por la institución para el desarrollo de la tesis y así evitar contratiempos innecesarios.

Referencias

Barreiro, J. (1985). El tango. Gijón: Júcar.

Bottomer, P. (1999). Tango. Madrid: Susaeta.

Cadícamo, E. (1973). Café de camareras. Buenos Aires: Sudamericana.

CODE (2012) Gerardo Guevara recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=RqBrvMwpag4

Ferrer, H. (1980). Libro del tango: arte popular de Buenos Aires (3 tomos). Buenos Aires: Antonio Tersol.

Fitch, M. (1980). Global Tangos: Travels in the Transnational Imaginary. Maryland: BucknellUniversityPress.

González A, ; Uthurralt M. (2007). Tango aborigen. Buenos Aires: Quinque.

Groppa, C. (2004). The tango in the United States: a history. McFarland.

Guillermo, L. (2017). Composiciones musicales en manuscritos originales de Alfonso Aráuz e interpretaciones editadas: estudio comparativo para una definición de las manifestaciones rítmicas de la “Misquilla”en el aire típico y el albazo (Tesis de pregrado). Universidad de Cuenca, Cuenca, Ecuador.

Hidalgo, M. (2001). Tango. Biblioteca Nueva.

Judkovski, J. (1998). El tango. Una historia con judíos. Buenos Aires: Fundación IWO.

La Nación. (18 de mayo de 2017). Astor Piazzolla, un Gershwin argentino. Recuperado de https://www.lanacion.com.ar/opinion/astor-piazzolla-un-gershwin-argentino-nid2024787

Nudler, J. (1998). Tango judío (del ghetto a la milonga). Buenos Aires: Sudamericana.

Oderigo N. (2009). Latitudes africanas del tango. Buenos Aires: Eduntref.

Página 12. (12 de julio de 2009). Biografía no astorizada. Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5416-

2009-07-12.html

Pau, A. (2001). Música y poesía del tango (prólogo de Ernesto Sabato). Madrid: Trotta.

Sabato, E. (1963). Tango: discusión y clave. Buenos Aires: Losada.

Varios autores; coord. Martini Real, Juan Carlos (1976-2011). Historia del tango (21 tomos). Buenos Aires: Corregidor.

Vidart, D. (1964). Teoría del tango. Montevideo: Banda Oriental.

Vidart, D. (1967). El tango y su mundo. Montevideo: Tauro.

Zubillaga, C; Borges, J. (1986). Carlos Gardel (prólogo de Jorge Luis Borges). Madrid: Los Juglares.

Zucchi, O. (1997ss). El tango, el bandoneón y sus intérpretes (10 tomos; 3 editados). Buenos Aires: Corregidor.

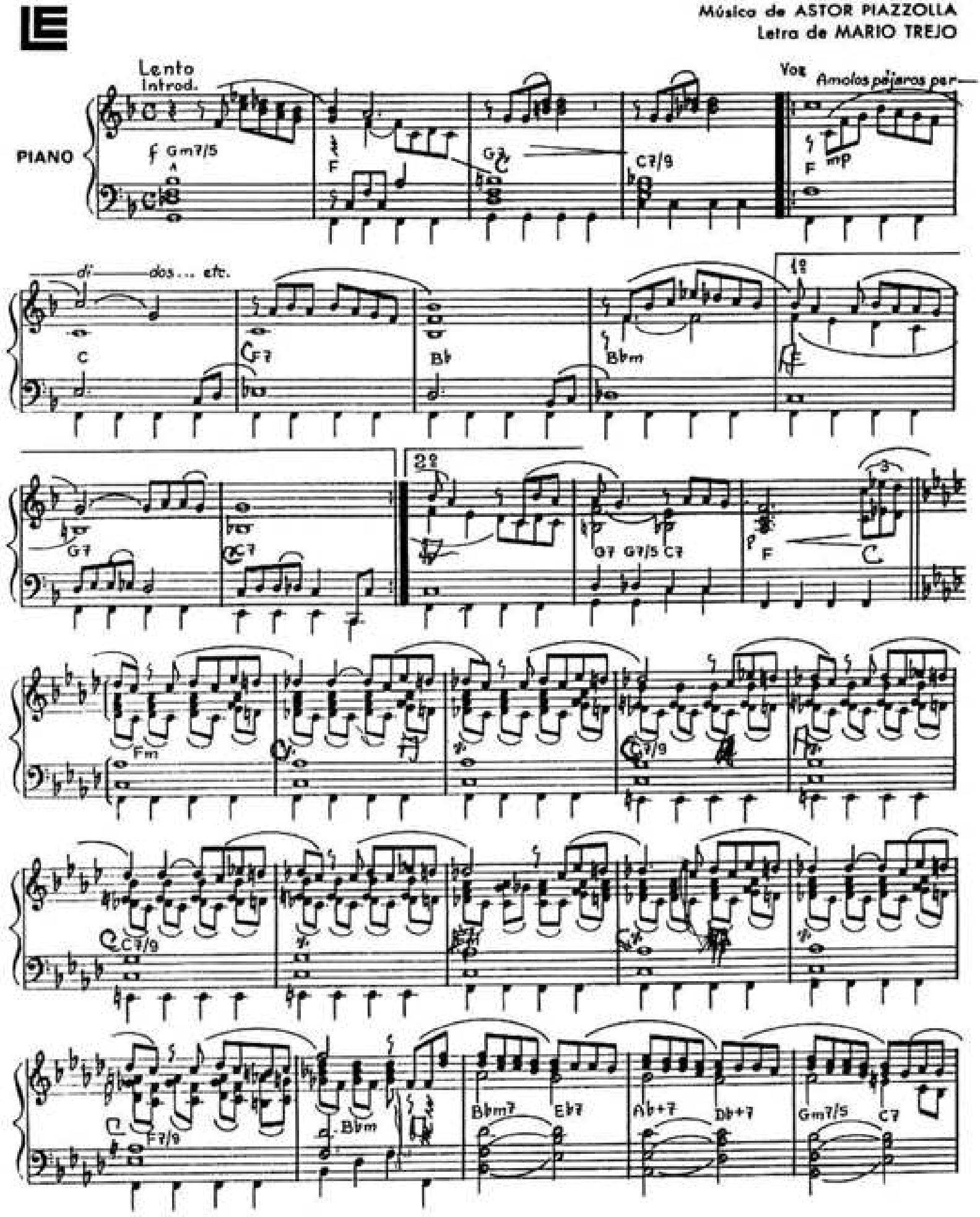
ANEXOS

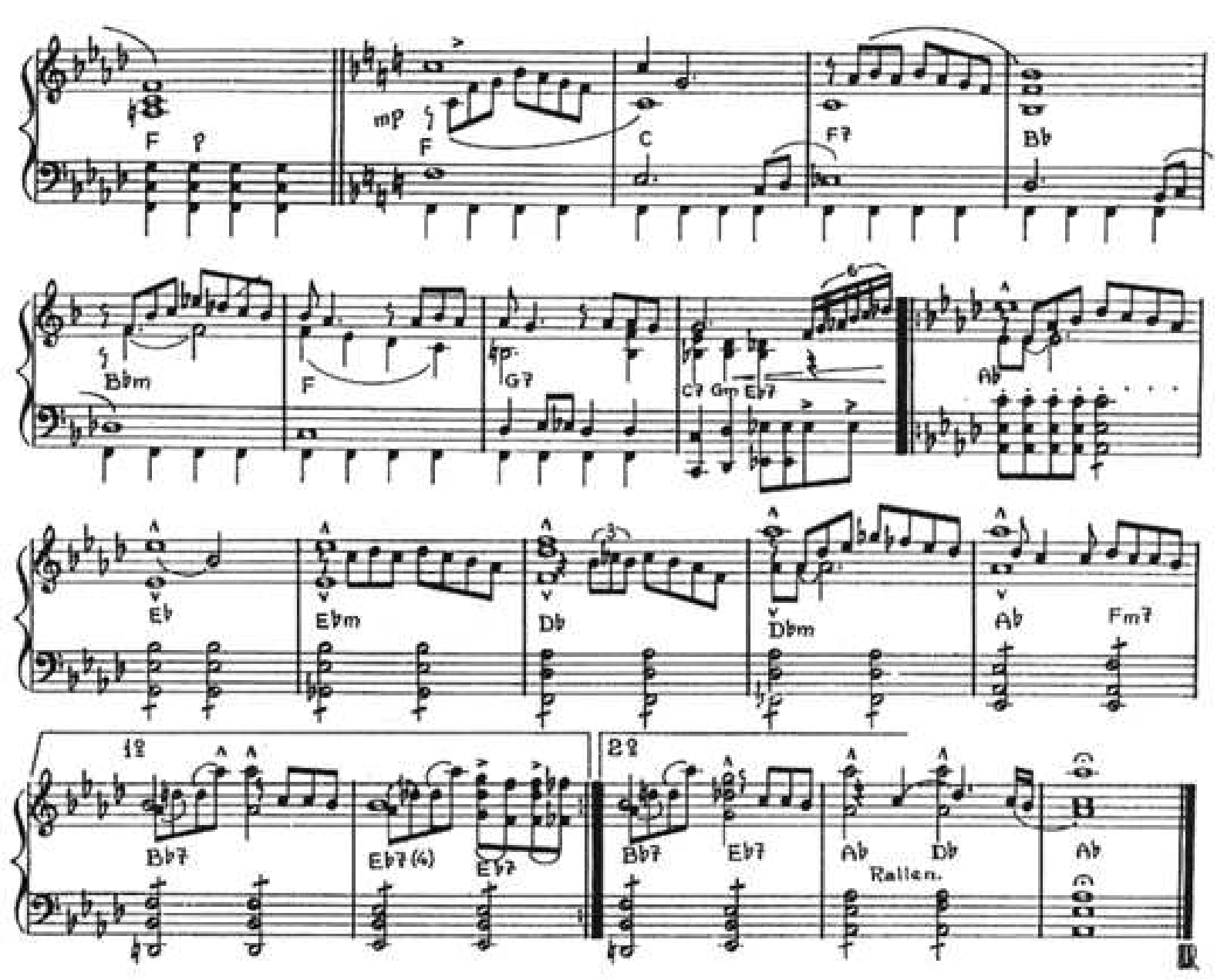
Link Composiciones Desarrolladas y Audios Gráficos:
https://drive.google.com/drive/folders/1xCr3Cof7eEiKCpVLvStc_8p5Pyu3-f10?usp=sharing

LOS PAJAROS PERDIDOS

CANCION

Música de ASTOR PIAZZOLLA
Letra de MARIO TREJO





Amo los pájaros perdidos
que vuelven desde el más allá,
a confundirse con un cielo
que nunca más podré recuperar.

Vuelven de nuevo los recuerdos,
las horas jóvenes que dí,
y desde el mar llega un fantasma
hecho de cosas que amé y perdí.

Vuelven los pájaros nocturnos
que vuelan ciegos sobre el mar,
la noche entera es un espejo
que me devuelve tu soledad.

Soy sólo un pájaro perdido
que vuelve desde el más allá
a confundirse con un cielo
que nunca más podré recuperar.

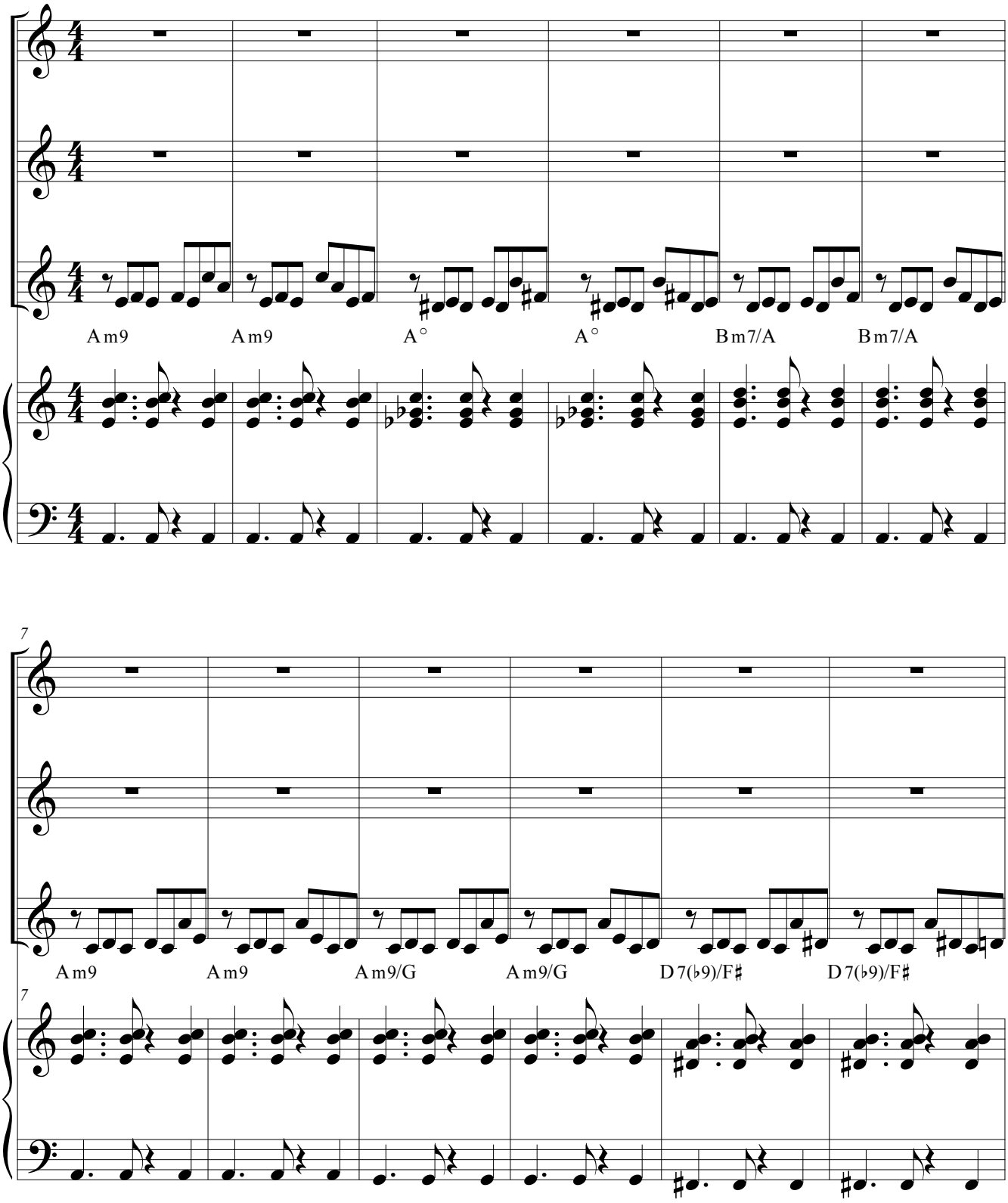
Todo fué un sueño, un sueño que perdimos,
como perdimos los pájaros y el mar,
un sueño breve y antiguo como el tiempo
que los espejos no pueden reflejar.
Después busqué perderte en tantas otras
y aquella otra y todas eran vos;
por fin logré reconocer cuando un adiós es un adiós,
la soledad me devoró y fuimos dos.

Score

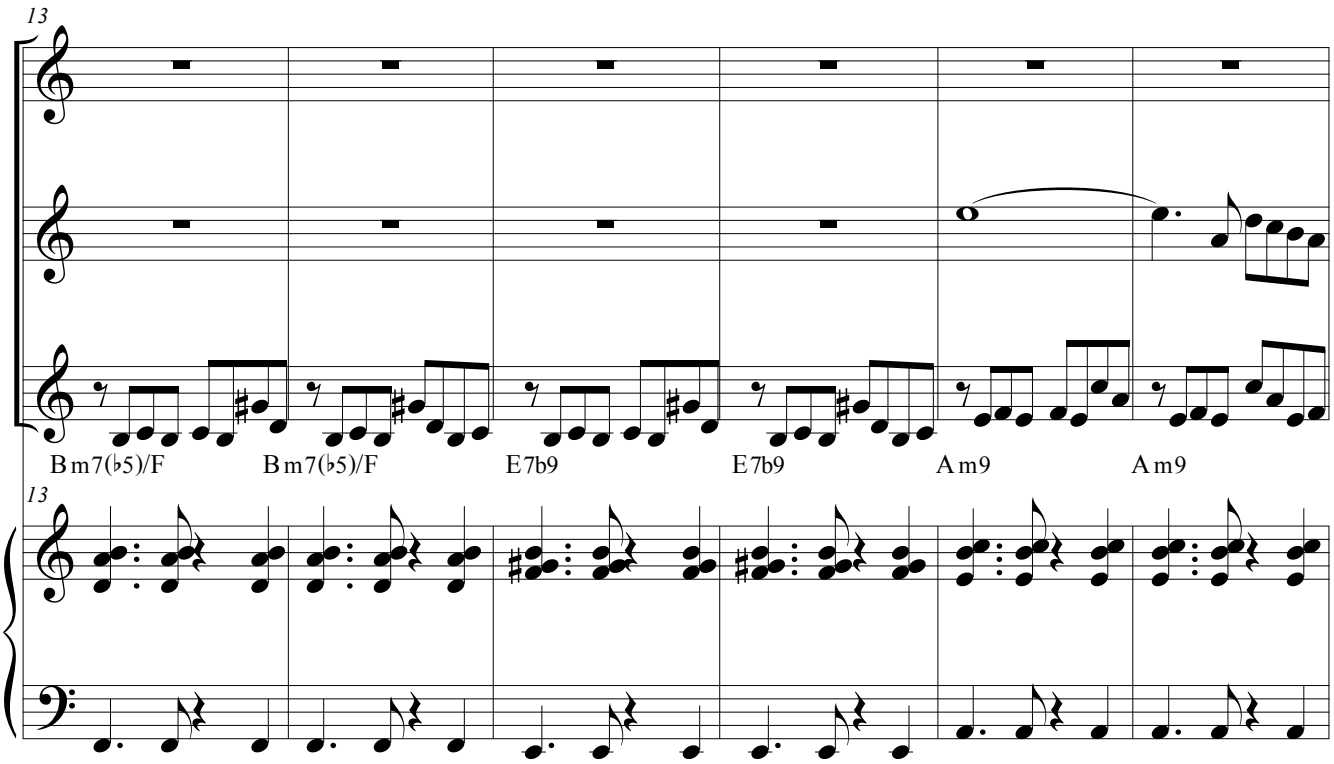
Libertango

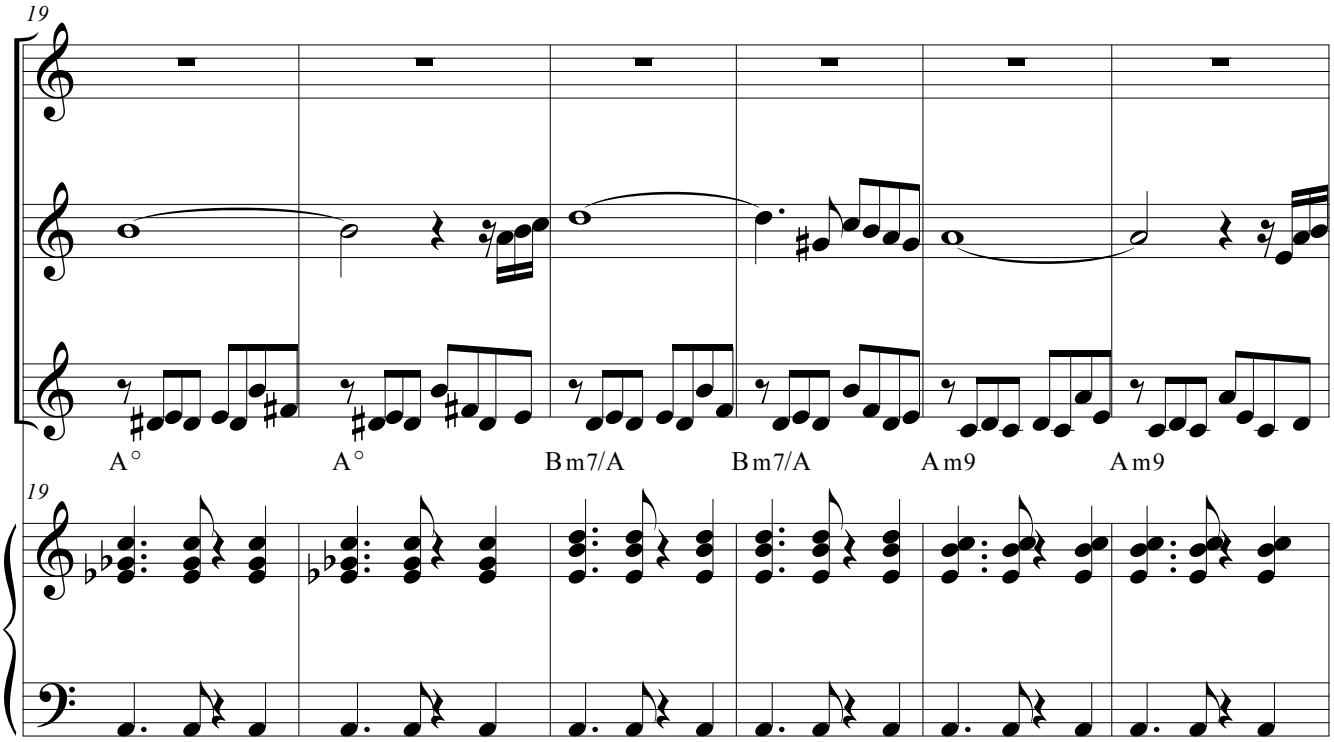
Trascripcion del tema original

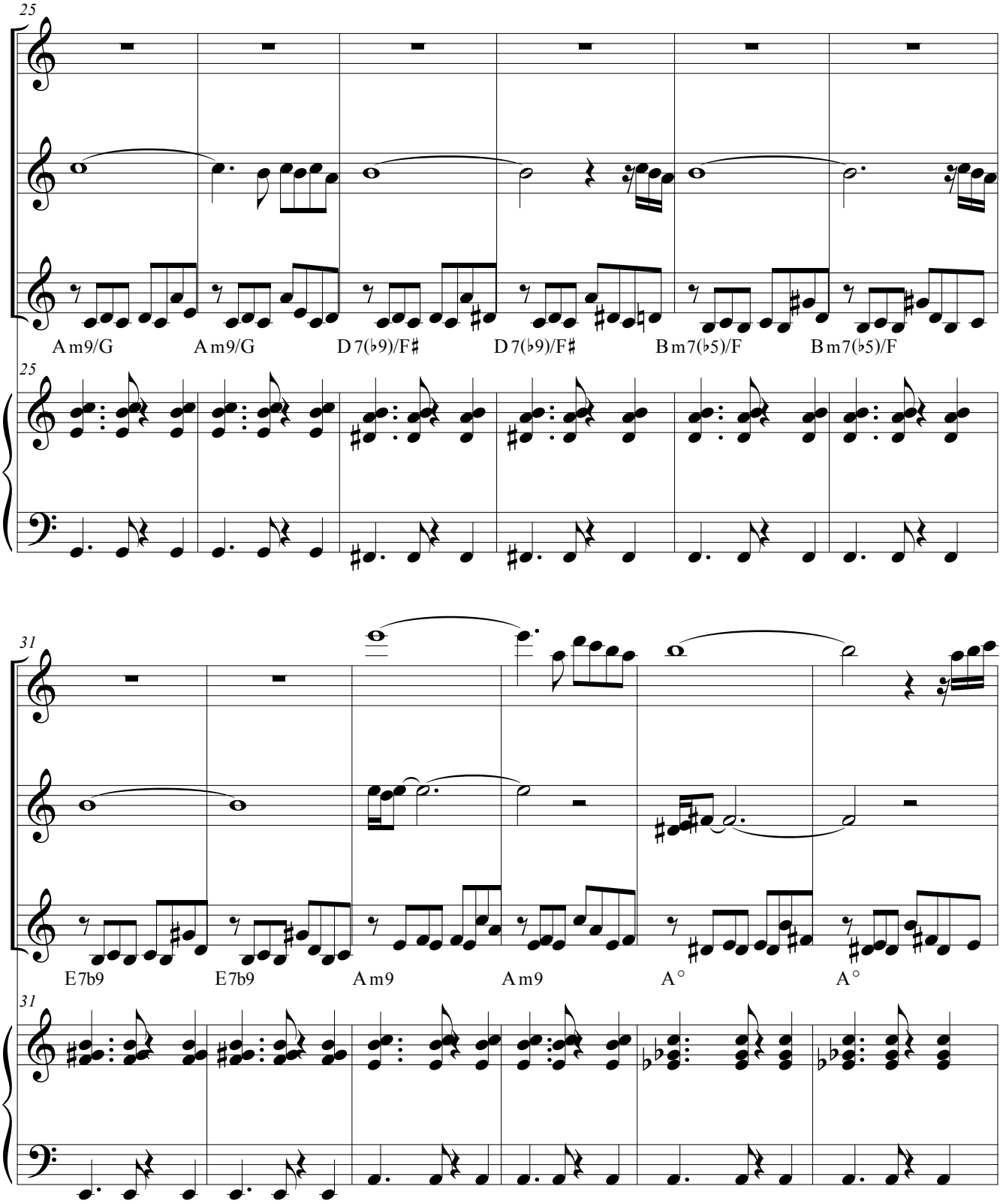
Astor Piazzolla

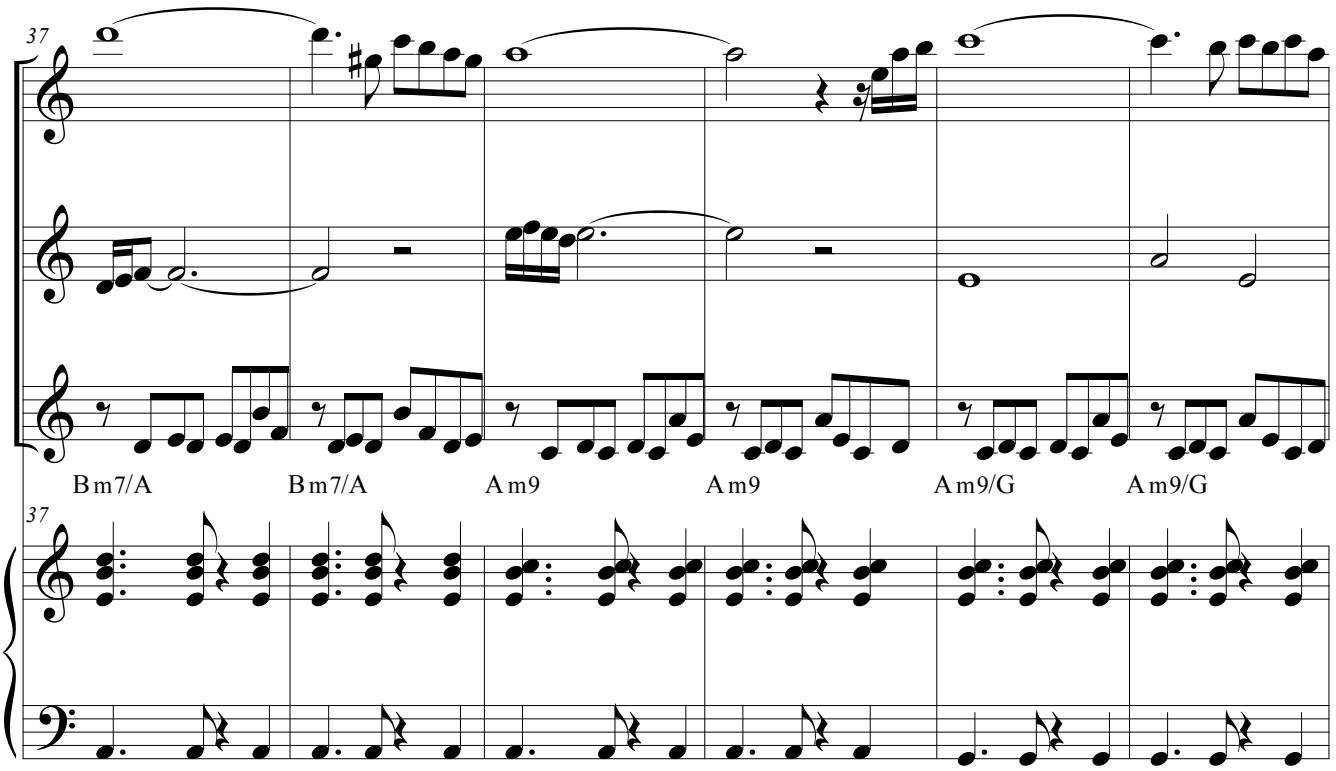


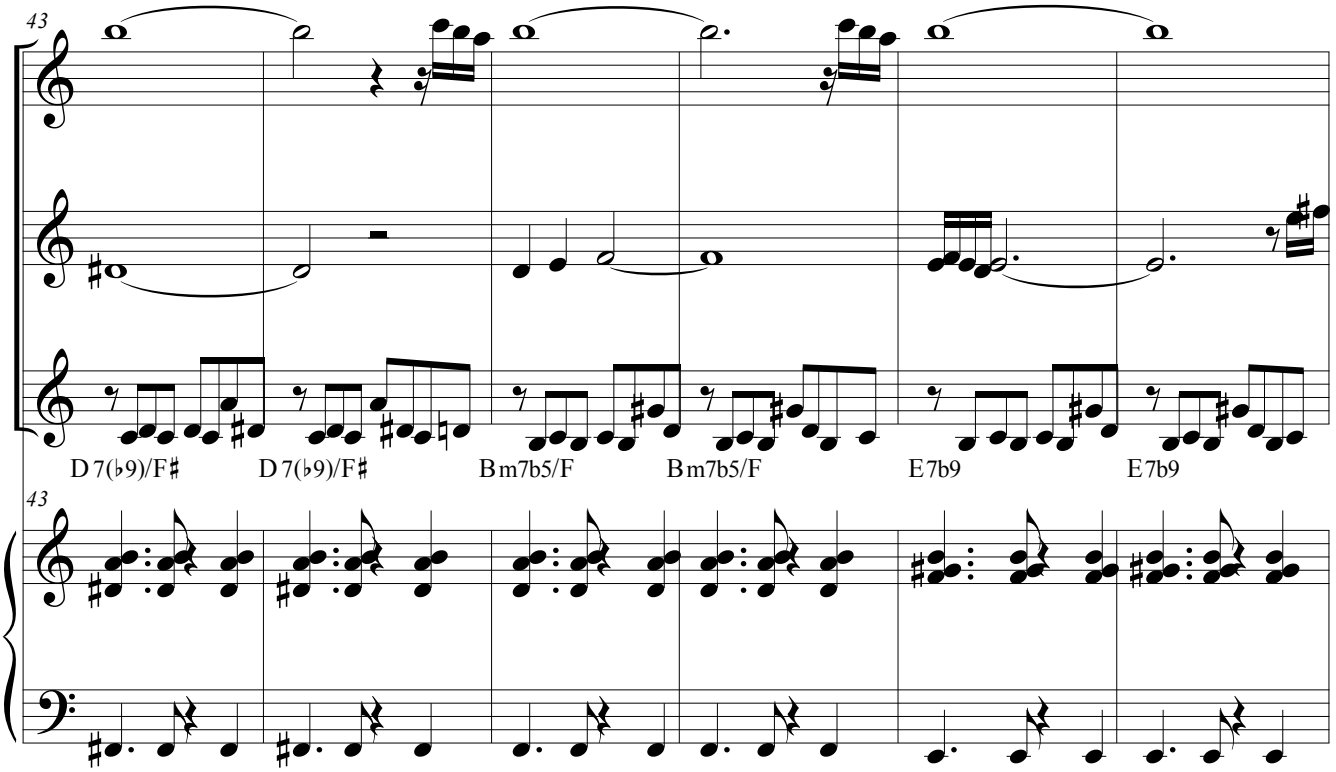
©

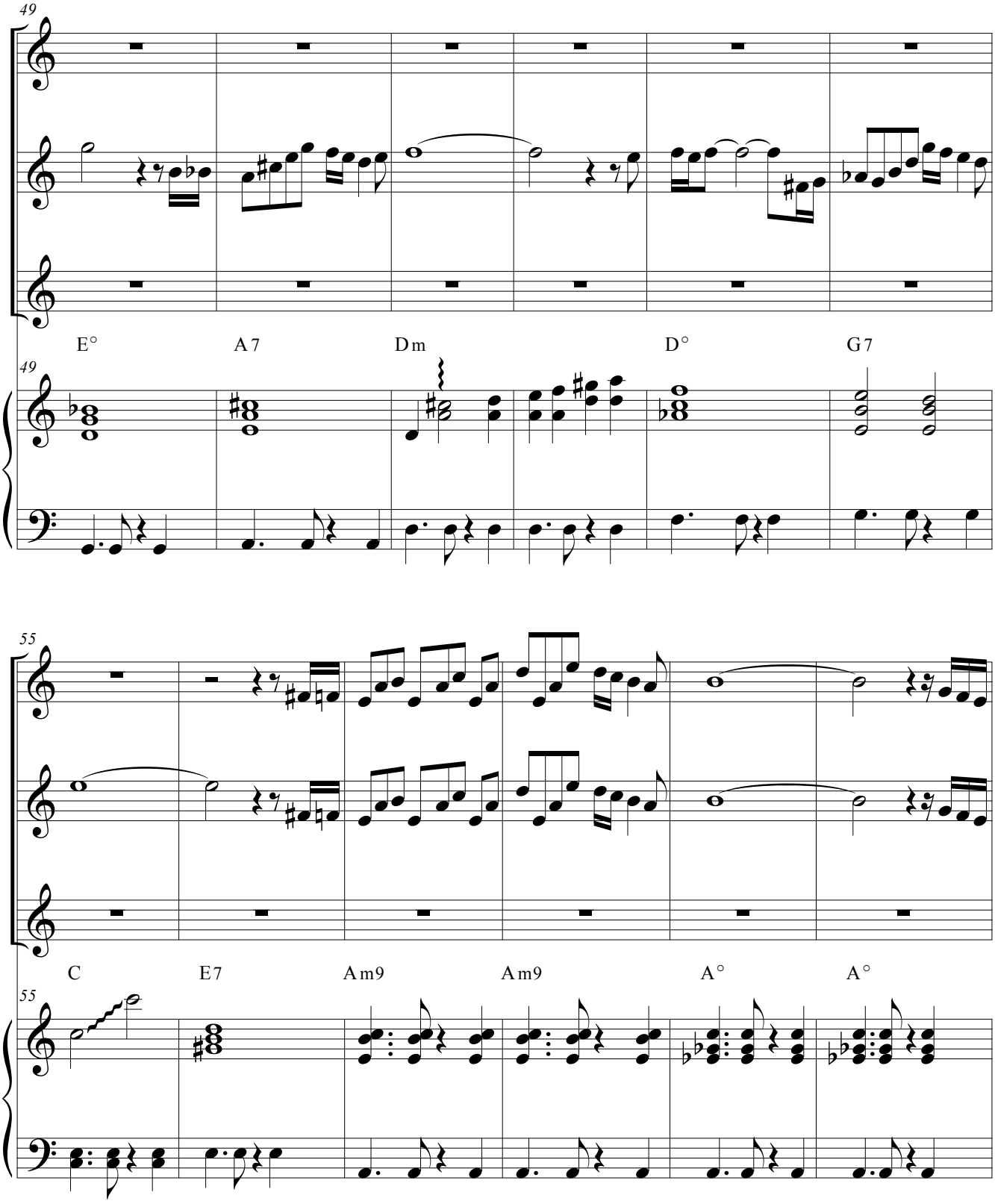

13
Bm7(♭5)/F
Bm7(♭5)/F
E7b9
E7b9
Am9
Am9
13

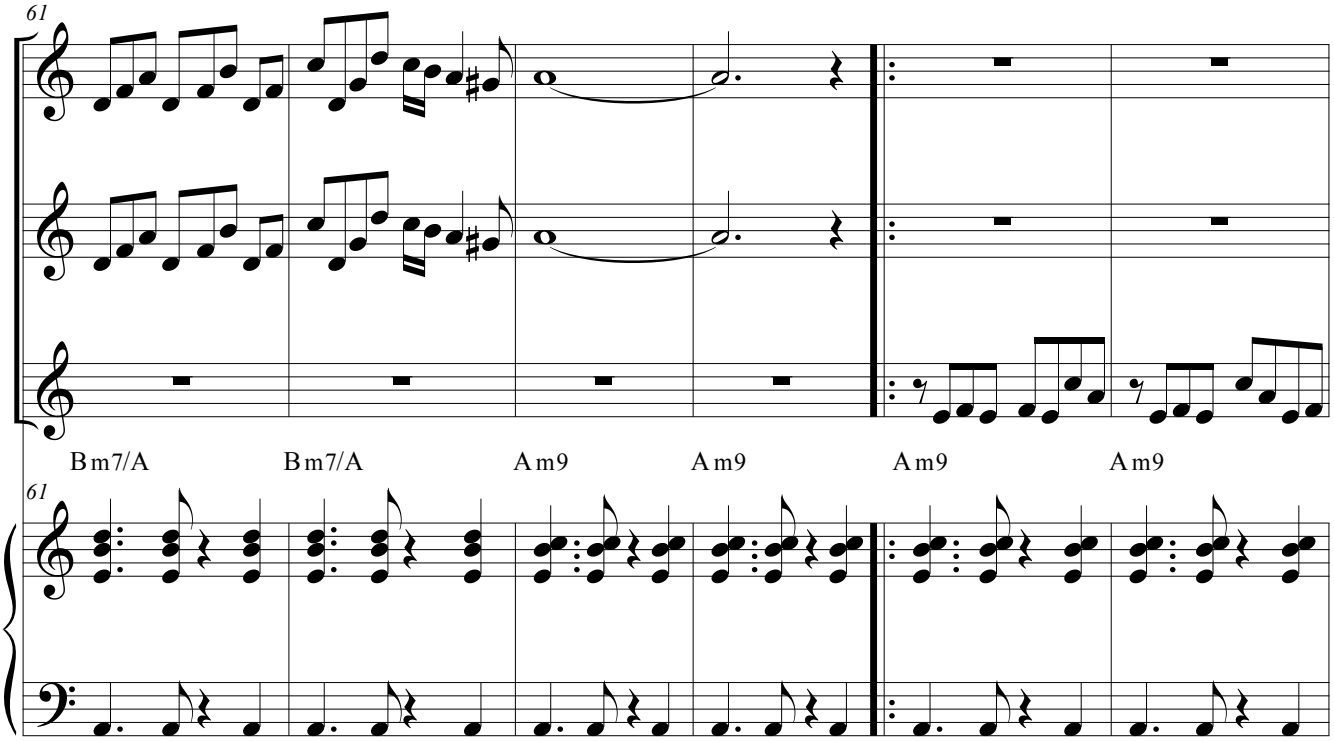

19
A°
A°
Bm7/A
Bm7/A
Am9
Am9
19

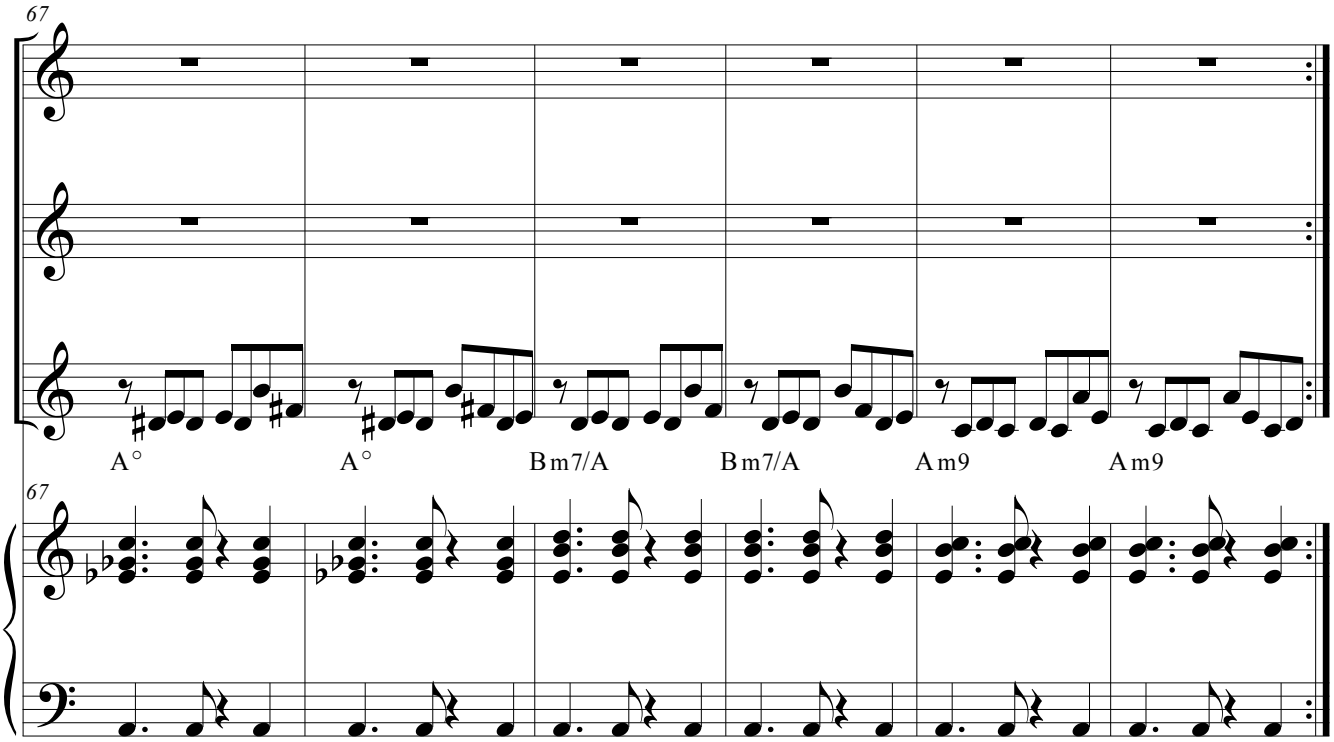

25
Am9/G
Am9/G
D7(♭9)/F♯
D7(♭9)/F♯
Bm7(♭5)/F
Bm7(♭5)/F
31
E7b9
E7b9
Am9
Am9
A°
A°


37
Bm7/A
Bm7/A
Am9
Am9
Am9/G
Am9/G
37


43
D7(♭9)/F♯
D7(♭9)/F♯
Bm7b5/F
Bm7b5/F
E7b9
E7b9
43


49
E°
A7
Dm
D°
G7
49
55
C
E7
Am9
Am9
A°
A°
55


61
Bm7/A
Bm7/A
Am9
Am9
Am9
Am9
61


67
A°
A°
Bm7/A
Bm7/A
Am9
Am9
67

balada para un loco
Música de ASTOR PIAZZOLLA
Letra de HORACIO FERRER
Tapa de CARLOS ALONSO

YA SE QUE ESTOY PIANTAO, PIANTAO, PIANTAO... Esta es, sí, una canción de locos. Pero nos importa muchísimo menos la canción que la locura. Porque intentamos, ¿sabés?, una exaltación de ese cachito de demencia que mata al bostezo y ama a la plena aventura de vivir; que le gana a la rutina y sale a proponer alas: **Volá! Vení! Volá!** Quisimos hacerle un pequeño himno a la quijotada que aumenta la capacidad de fantasía y la temperatura del buen Amor. Sentimos, por eso, que esto mejor que una canción, es una alucinada convocatoria a la loca prepotencia de enamorar y a la loca humildad de enamorarse: QUEREME ASI, PIANTAO, PIANTAO, PIANTAO...

ASTOR PIAZZOLLA
HORACIO FERRER

Colección
CANCION
ESTAMPA

Impreso en los talleres gráficos de Editorial LAGOS, Talcahuano 638, Buenos Aires.
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723 - Industria Argentina.

CASAdoCHORO

Balada para un loco

TANGO

VOZ FEMENINA

Las tardecitas de Buenos Aires tienen ese qué se yo, ¿viste? Salgo de casa, por Arenales. Lo de siempre: en la calle y en mí... Cuando, de repente, de atrás de ese árbol, se aparece él. (EMPIEZA LA MUSICA). Mezcla rara de penúltimo linyera y de primer polizonte en el viaje a Venus: medio melón en la cabeza, las rayas de la camisa pintadas en la piel, dos medias suelas clavadas en los pies, y una banderita de taxi libre levantada en cada mano. ¡Ja! ¡Ja! Parece que sólo yo lo veo. Porque él pasa entre la gente, y los maniquíes le guiñan; los semáforos le dan tres luces celestes, y las naranjas del frutero de la esquina le tiran azahares. Y, así, medio bailando y medio volando, se saca el melón, me saluda, me regala una banderita y me dice...

CANTO:
Ya sé que estoy piantao, piantao, piantao...
No ves que va la luna rodando por Callao;
que un corso de astronautas y niños, con un vals,
me baila alrededor... ¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!

Ya sé que estoy piantao, piantao, piantao...
Yo miro a Buenos Aires del nido de un gorrión;
y a vos te vi tan triste... ¡Vení! ¡Volá! ¡Sentí!...
el loco berretín que tengo para vos:

¡Loco! ¡Loco! ¡Loco!
Cuando anochezca en tu porteña soledad,
por la ribera de tu sábana vendré
con un poema y un trombón
a desvelarte el corazón.

¡Loco! ¡Loco! ¡Loco!
Como un acróbata demente saltaré,
sobre el abismo de tu escote hasta sentir
que enloquecí tu corazón de libertad...
¡Ya vas a ver!

RECITADO:
Y, así diciendo, El loco me convida
a andar en su ilusión supersport,
y vamos a correr por las cornisas
¡con una golondrina en el motor!

De Vieytes nos aplauden: "¡Viva! ¡Viva!",
los locos que inventaron el Amor;
y un ángel y un soldado y una niña
nos dan un valsecito bailador.

Nos sale a saludar la gente linda...
Y El Loco, loco mío, ¡qué sé yo!,
provoca campanarios con su risa
y al fin, me mira, y canta a media voz:

CANTO:
Quereme así, piantao, piantao, piantao...
Trepáte a esta ternura de locos que hay en mí,
ponete esta peluca de alondras, ¡y volá!
¡Volá conmigo ya! ¡Vení!, volá, vení!

Quereme así, piantao, piantao, piantao...
Abrite los amores que vamos a intentar
la mágica locura total de revivir...
¡Vení, volá, vení! ¡Trai-lai-lai-larará!...

GRITADO:
¡Viva! ¡Viva! ¡Viva!
¡Loco él y loca yo!
¡Locos! ¡Locos! ¡Locos!
¡Loco él y loca yo!

CASAdoCHORO

Primer Festival Latinoamericano de la Canción y la Danza.

LA CANCION DEL FESTIVAL

Balada para un loco

TANGO

Música de ASTOR PIAZZOLLA
Letra de HORACIO FERRER

LENTO
(RECITADO para voz femenina)

CANTO

LENTO

PIANO

f *p*

Ya sé que es-toy pian - tao, pian - tao, pian-

(Como un HIMNO)

pp

tao... No ves que va la lu-na ro-dan-do por Ca-llao; que un cor-so de as-tro-nau-tas y ni-ños, con un vals, me bai-la al re-de-

dor... ¡Bai-lá! ¡Ve-ní! ¡Vo - lá! Ya sé que es-toy pian-tao, pian-tao, pian-tao... Yo mi-ro a Bue-nos Ai-res del ni-do de un go-

© Copyright 1969 by Editorial LAGOS, Talcahuano 638, Buenos Aires, Argentina.
Derechos Internacionales asegurados. All rights reserved including the Right of Public Performance for profit. Impreso en Argentina. Depositado de acuerdo a la ley 11.723

CASAdoCHORO

rrión; y a vos te vi tan tris-te...¡Ve-ní! ¡Vo-lá! ¡Sen-tí!... el lo-co be-rre-tín que ten-go pa-ra vos:

gliss.

¡Lo-co! ¡Lo-co! ¡Lo-co! Cuan-do a-no-chez-ca en tu por-te-ña so-le-dad, por la ri-be-ra de tu sá-ba-na ven-dré con un po-e-ma y un trom-

ff p

bón a des-ve-lar-te el co-ra-zón. ¡Lo-co! ¡Lo-co! ¡Lo-co! Co-mo un a-cró-ba-ta de-men-te sal-ta-

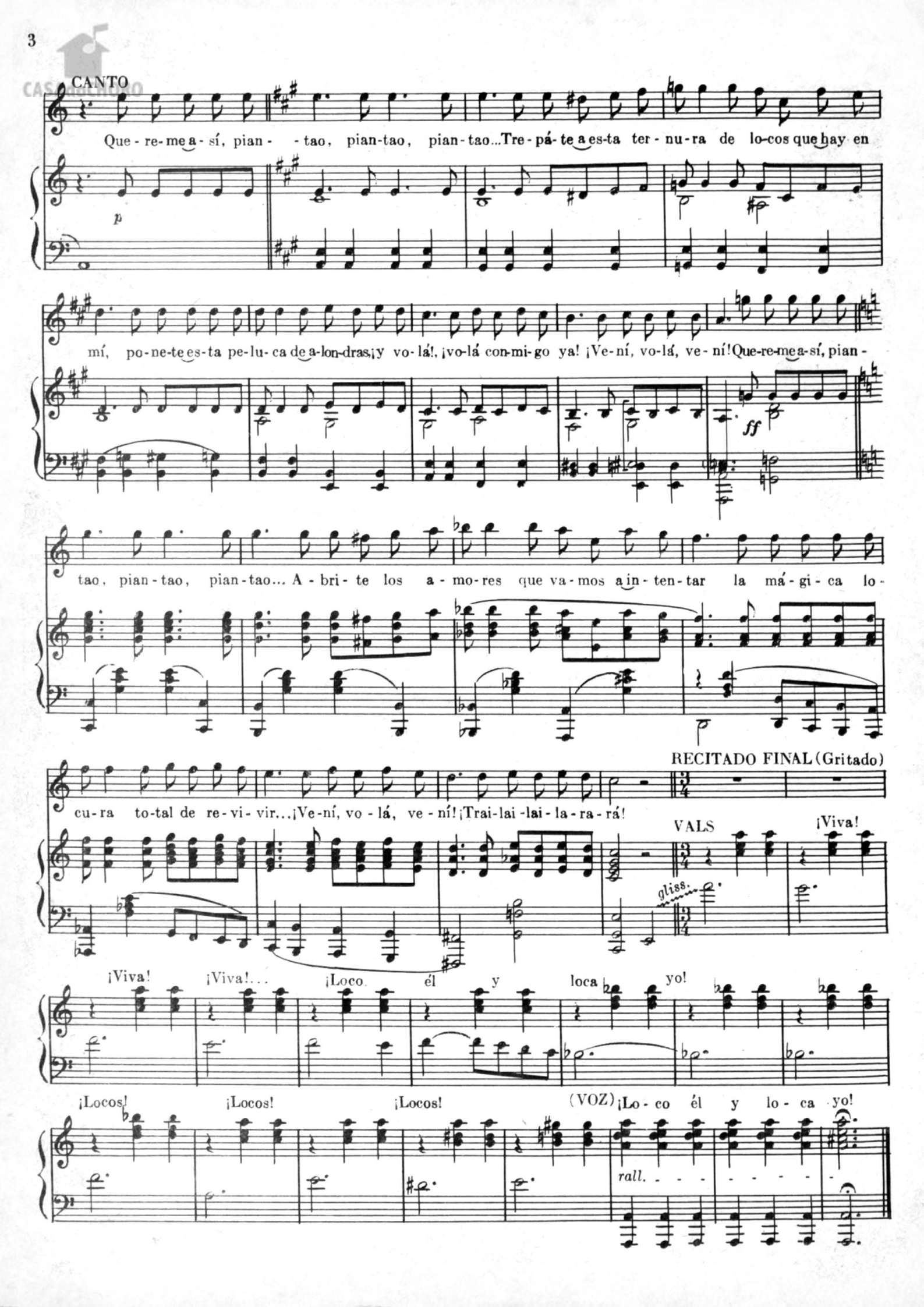
10 f

ré, so-bre el a-bis-mo de tus co-te-has-ta sen-tir que en lo-que-cí tu co-ra-zón de li-ber-tad ¡Ya vas a ver!

RECITADO

Suave y legato

pp


CANTO
Que - re - me a - sí, pian - - tao, pian-tao, pian - tao... Tre - pá - te a es-ta ter - nu - ra de lo-cos que hay en
p
mí, po - ne - te es - ta pe - lu - ca de a-lon-dras, ¡y vo - lá!, ¡vo-lá con-mi-go ya! ¡Ve - ní, vo - lá, ve - ní! Que-re-me a-sí, pian -
ff
tao, pian - tao, pian - tao... A - bri - te los a - mo - res que va - mos a in - ten - tar la má - gi - ca lo -
RECITADO FINAL (Gritado)
cu - ra to - tal de re - vi - vir... ¡Ve - ní, vo - lá, ve - ní! ¡Trai - lai - lai - la - ra - rá!
VALS
¡Viva!
gliss.
¡Viva! ¡Viva!... ¡Loco él y loca yo!
¡Locos! ¡Locos! ¡Locos! (VOZ) ¡Lo - co él y lo - ca yo!
rall.

CASAdoCHORO

Balada para un loco

TANGO

VOZ MASCULINA

Las tardecitas de Buenos Aires tienen ese qué se yo, ¿viste? Salís de tu casa, por Arenales. Lo de siempre: en la calle y en vos... Cuando, de repente, de atrás de un árbol, me aparezco yo. (EMPIEZA LA MUSICA). Mezcla rara de penúltimo linyera y de primer polizonte en el viaje a Venus: medio melón en la cabeza, las rayas de la camisa pintadas en la piel, dos medias suelas clavadas en los pies, y una banderita de taxi libre levantada en cada mano. ¡Te reís!... Pero sólo vos me ves: porque los maniquíes me guiñan; los semáforos me dan tres luces celestes, y las naranjas del frutero de la esquina me tiran azahares. ¡Vení!, que así, medio bailando y medio volando, me saco el melón para saludarte, te regalo una banderita, y te digo...

CANTADO:
Ya se que estoy piantao, piantao, piantao...
No ves que va la luna rodando por Callao;
que un corso de astronautas y niños, con un vals,
me baila alrededor... ¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!

Ya sé que estoy piantao, piantao, piantao...
Yo miro a Buenos Aires del nido de un gorrión;
y a vos te vi tan triste... ¡Vení! ¡Volá! ¡Sentí!...
el loco berretín que tengo para vos:

¡Loco! ¡Loco! ¡Loco!
Cuando anochezca en tu porteña soledad,
por la ribera de tu sábana vendré
con un poema y un trombón
a desvelarte el corazón.

¡Loco! ¡Loco! ¡Loco!
Como un acróbata demente saltaré,
sobre el abismo de tu escote hasta sentir
que enloquecí tu corazón de libertad...
¡Ya vas a ver!

RECITADO:
Salgamos a volar, querida mía;
subite a mi ilusión supersport,
y vamos a correr por las cornisas
¡con una golondrina en el motor!

De Vieytes nos aplauden: "¡Viva! ¡Viva!",
los locos que inventaron el Amor;
y un ángel y un soldado y una niña
nos dan un valsecito bailador.

Nos sale a saludar la gente linda...
Y loco - pero tuyo -, ¡qué se yo!:
provoco campanarios con la risa,
y al fin, te miro, y canto a media voz:

CANTADO:
Quereme así, piantao, piantao, piantao...
Trepáte a esta ternura de locos que hay en mí,
ponete esta peluca de alondras, ¡y volá!
¡Volá conmigo ya! ¡Vení , volá, vení!

Quereme así, piantao, piantao, piantao...
Abrite los amores que vamos a intentar
la mágica locura total de revivir...
¡Vení, volá, vení! ¡Trai-lai-lai-larará!

GRITADO:
¡Viva! ¡Viva! ¡Viva!
Loca ella y loco yo...
¡Locos! ¡Locos! ¡Locos!
¡Loca ella y loco yo!

$3300 ½
8406

Buenos Aires Ciudad

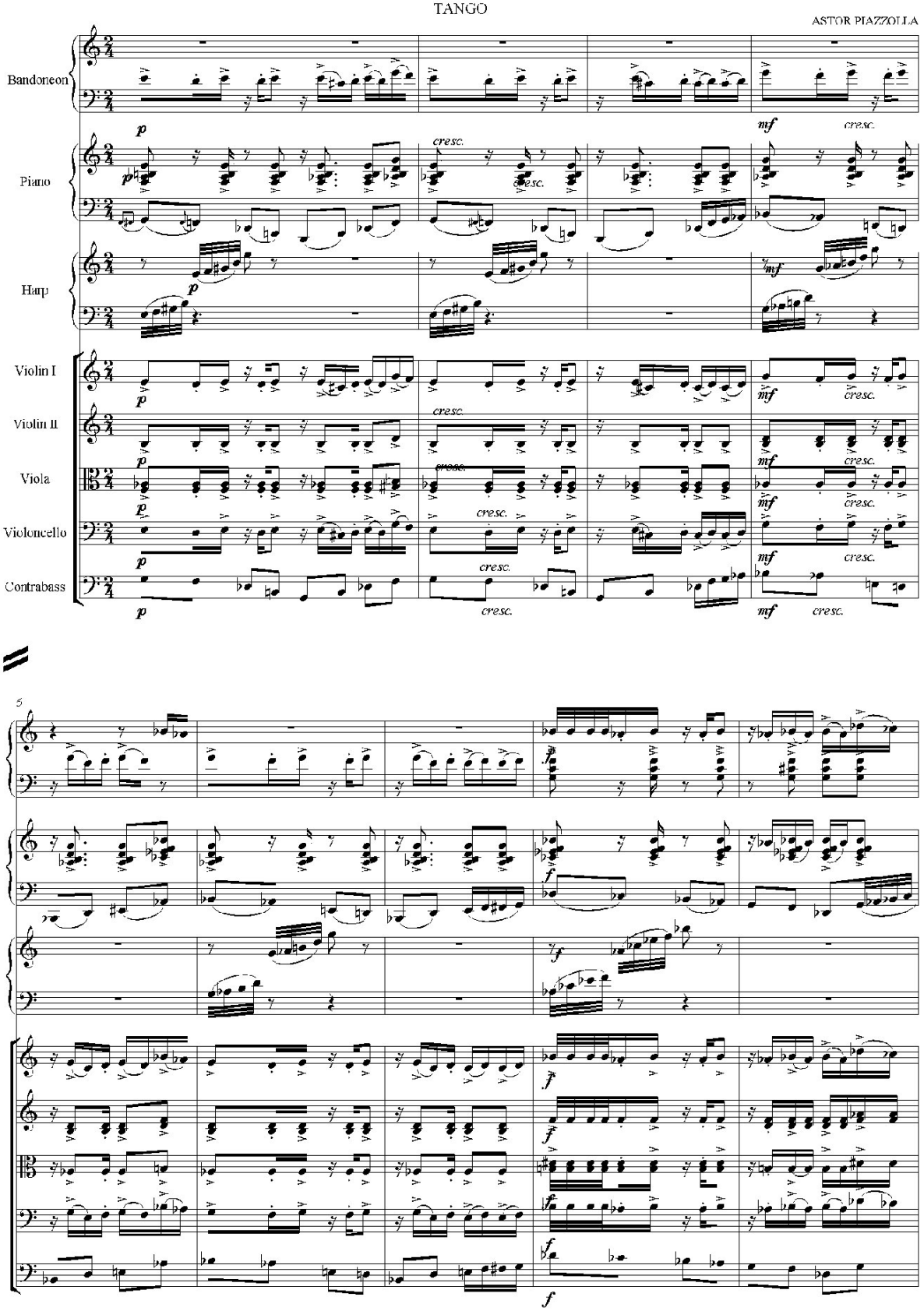
TANGO
FESTIVALYMUNDIAL
DEL 14 AL 28 DE AGOSTO / 2012

www.festivales.gob.ar

TRES MINUTOS CON LA REALIDAD

TANGO

ASTOR PIAZZOLLA



Buenos Aires Ciudad

TANGO
FESTIVALYMUNDIAL
DEL 14 AL 28 DE AGOSTO / 2012

www.festivales.gob.ar

11

pizz.

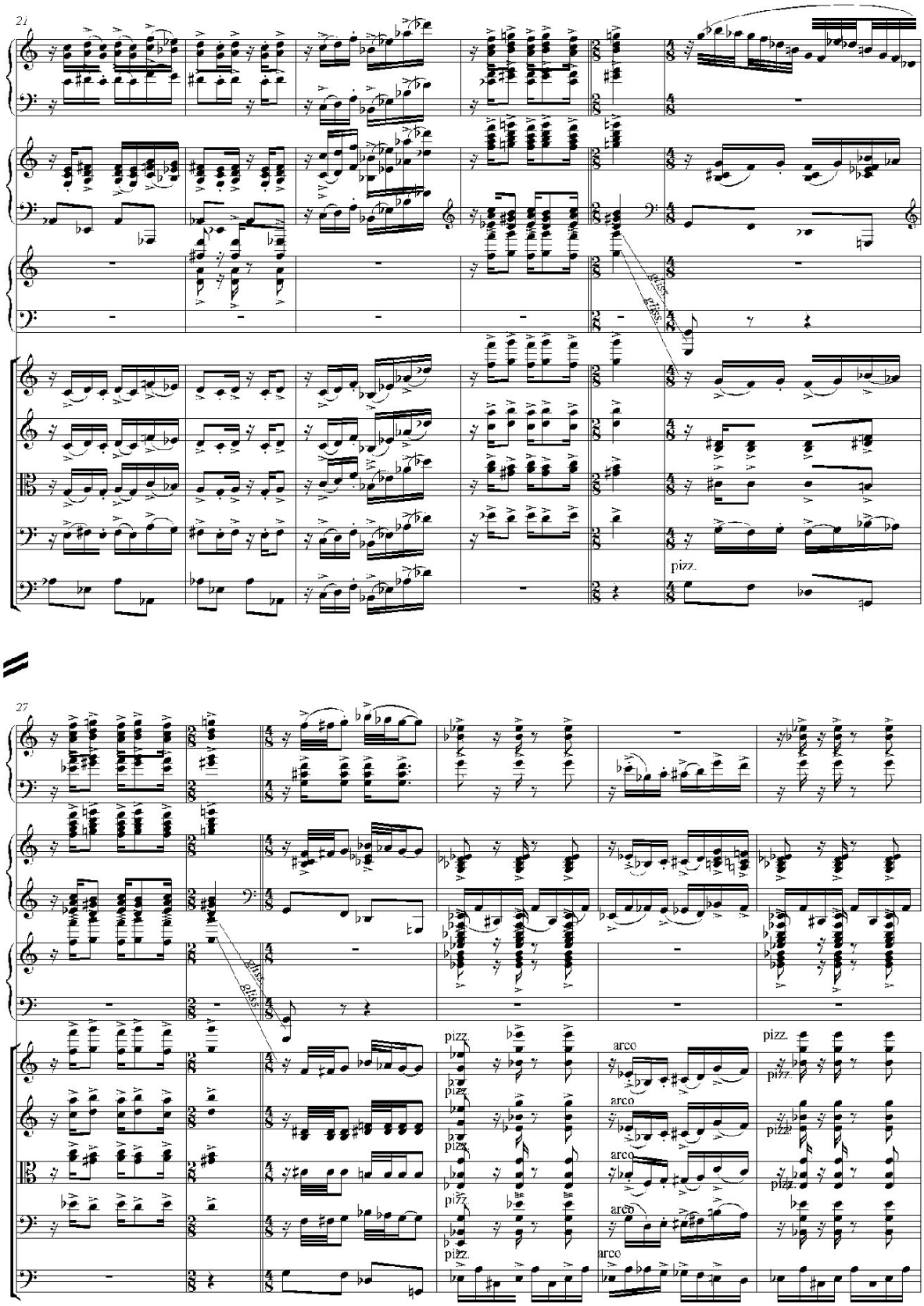
15

arco

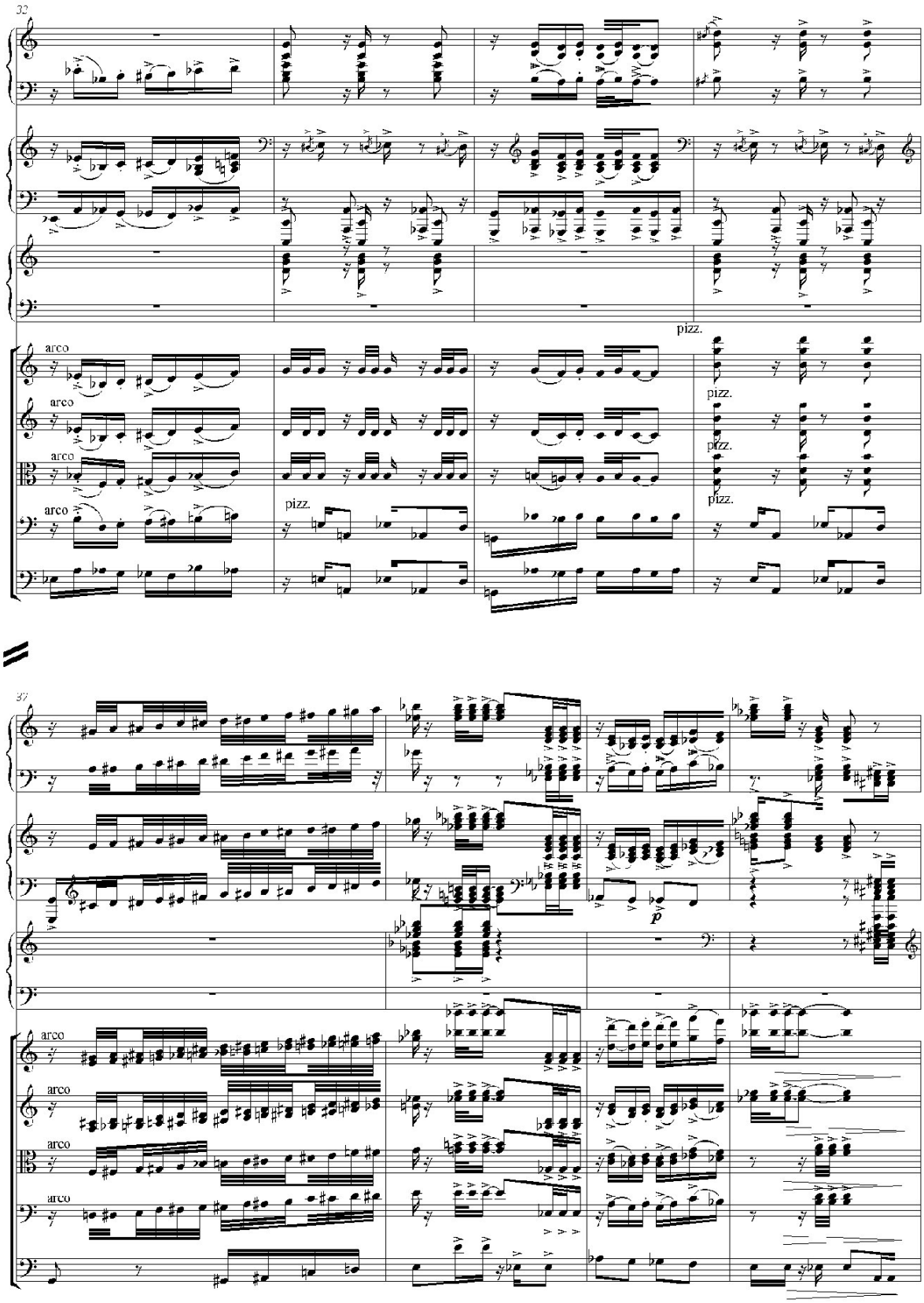
Buenos Aires Ciudad

TANGO
FESTIVALYMUNDIAL
DEL 14 AL 28 DE AGOSTO / 2012

www.festivales.gob.ar



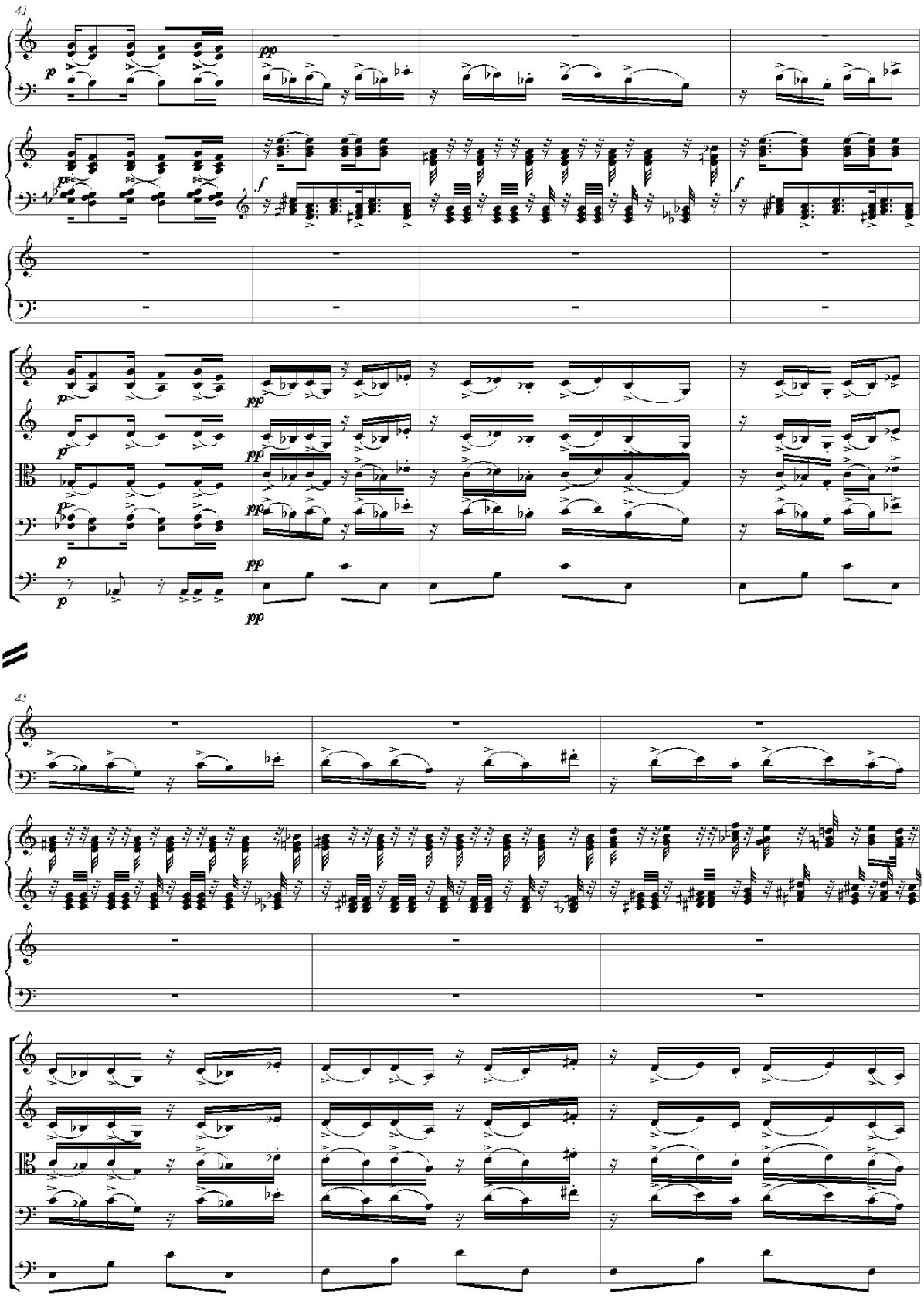
Buenos Aires Ciudad
TANGO FESTIVAL Y MUNDIAL
DEL 14 AL 28 DE AGOSTO / 2012
www.festivales.gob.ar



Buenos Aires Ciudad

TANGO
FESTIVALYMUNDIAL
DEL 14 AL 28 DE AGOSTO / 2012

www.festivales.gob.ar



Buenos Aires Ciudad
TANGO
FESTIVALYMUNDIAL
DEL 14 AL 28 DE AGOSTO / 2012
www.festivales.gob.ar

48

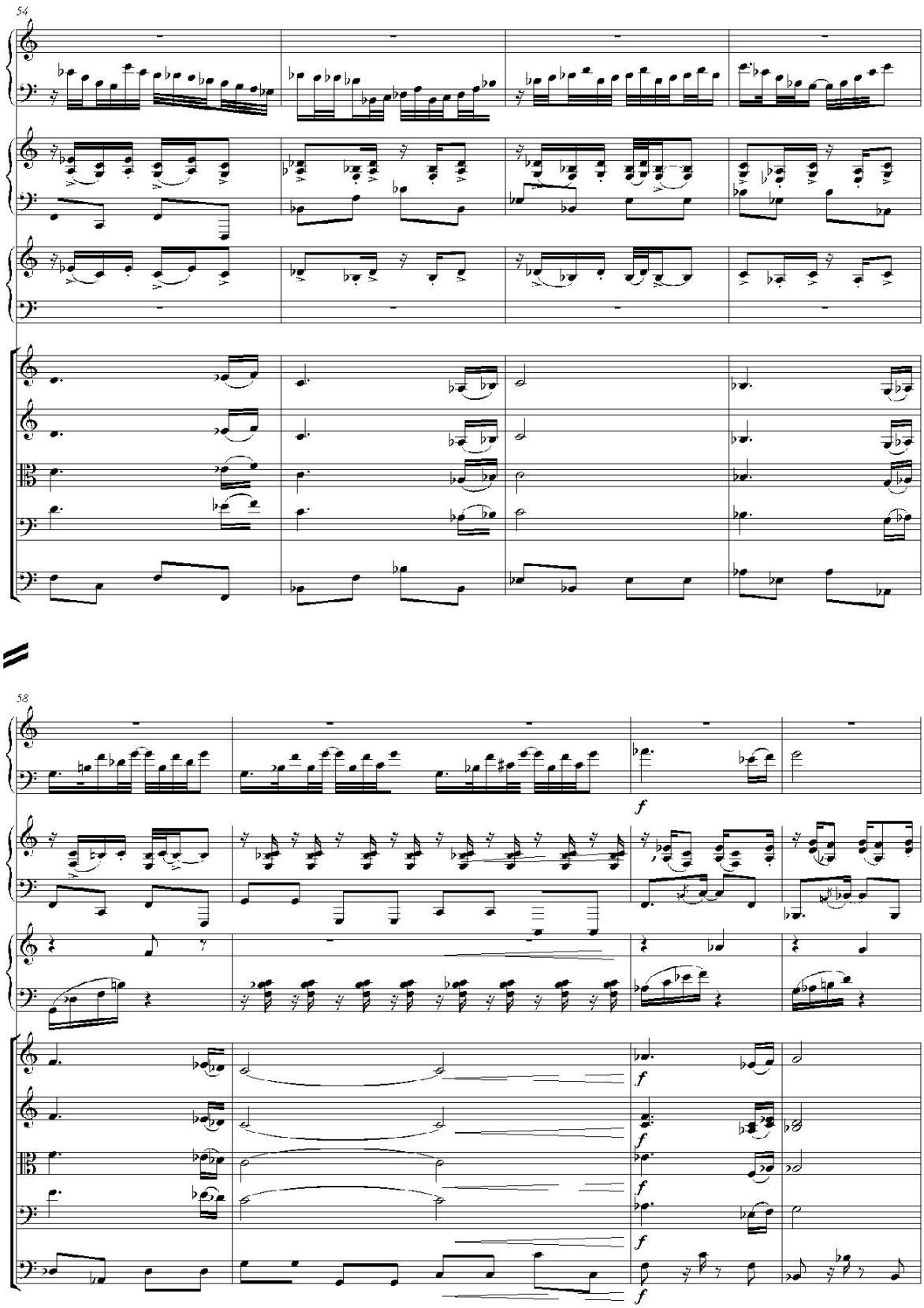
50

sfz

f

espress.

p


54
58
f

Buenos Aires Ciudad
TANGO FESTIVAL Y MUNDIAL
DEL 14 AL 28 DE AGOSTO / 2012
www.festivales.gob.ar

52

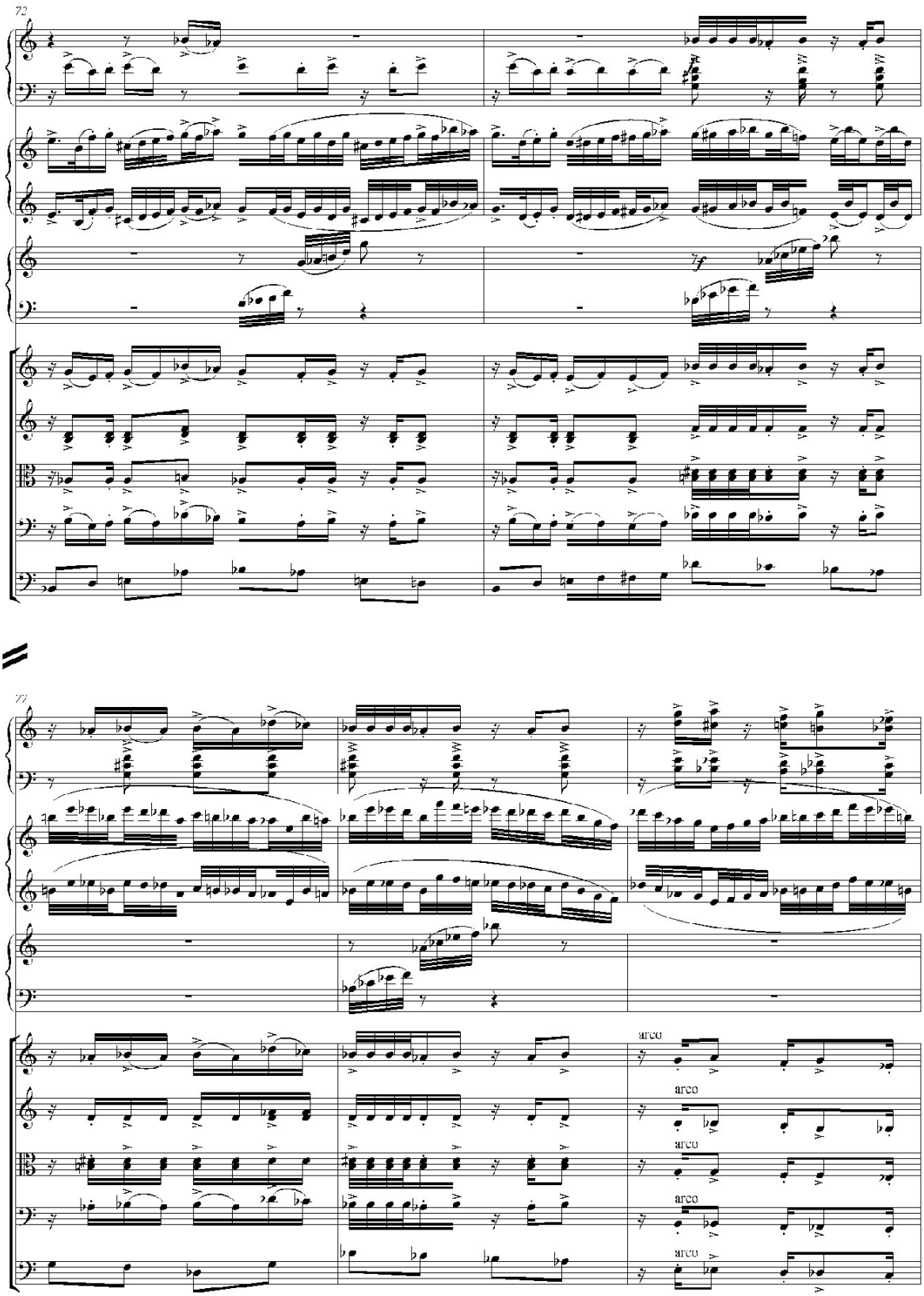
58

p *mf* *cresc.*

Buenos Aires Ciudad

TANGO
FESTIVALYMUNDIAL
DEL 14 AL 28 DE AGOSTO / 2012

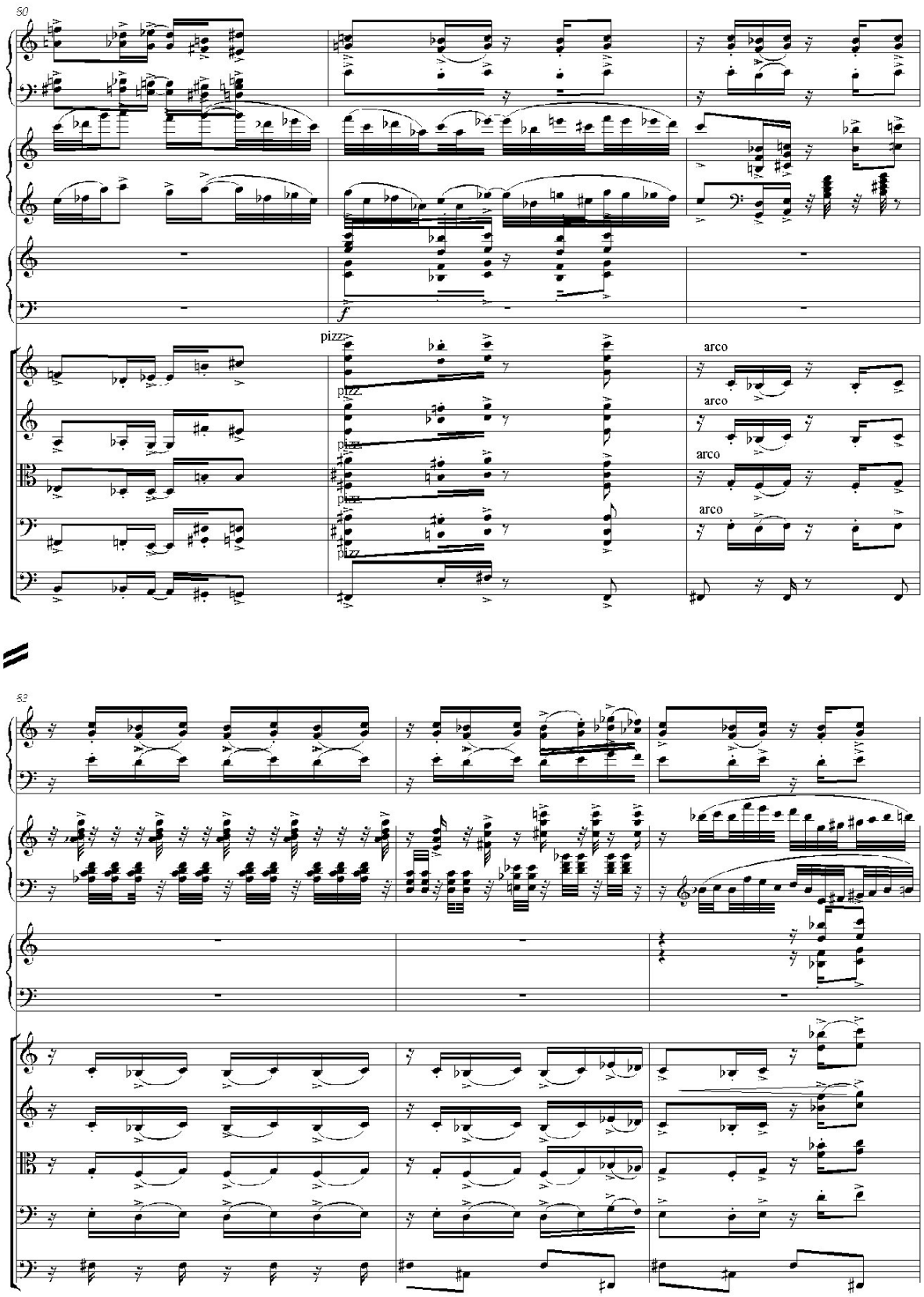
www.festivales.gob.ar

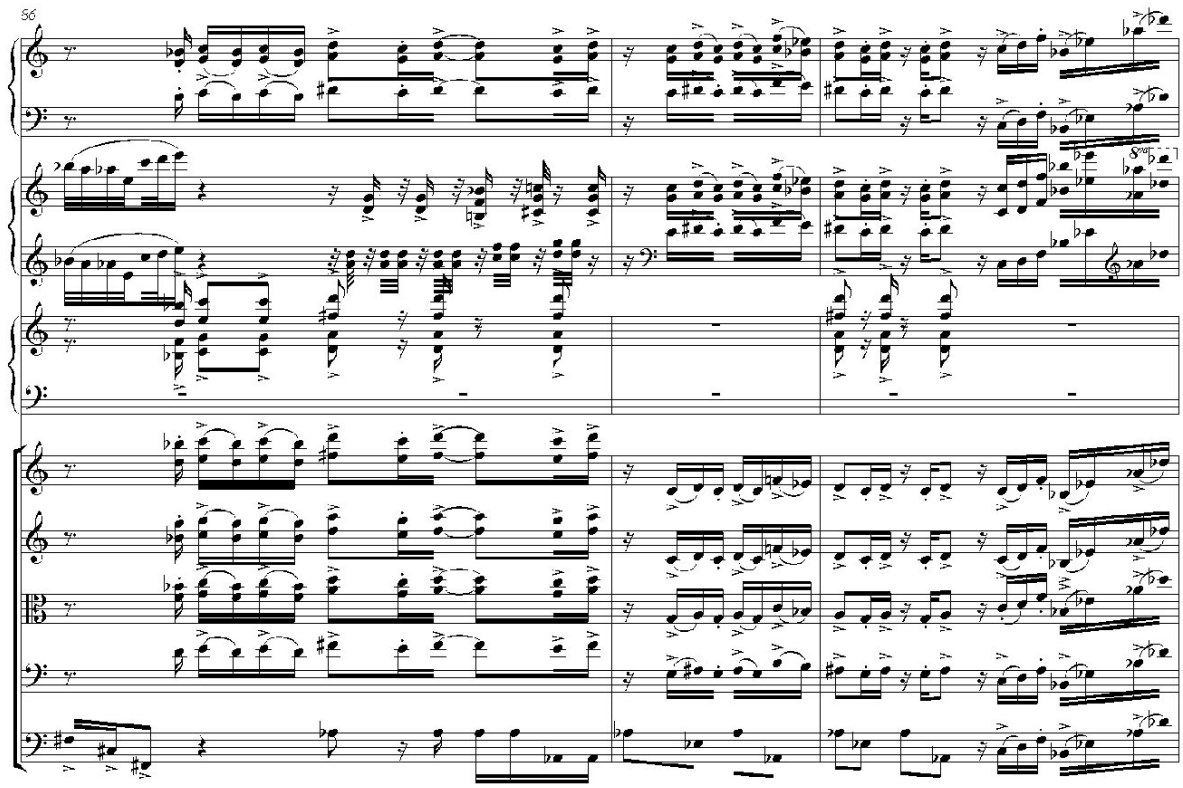


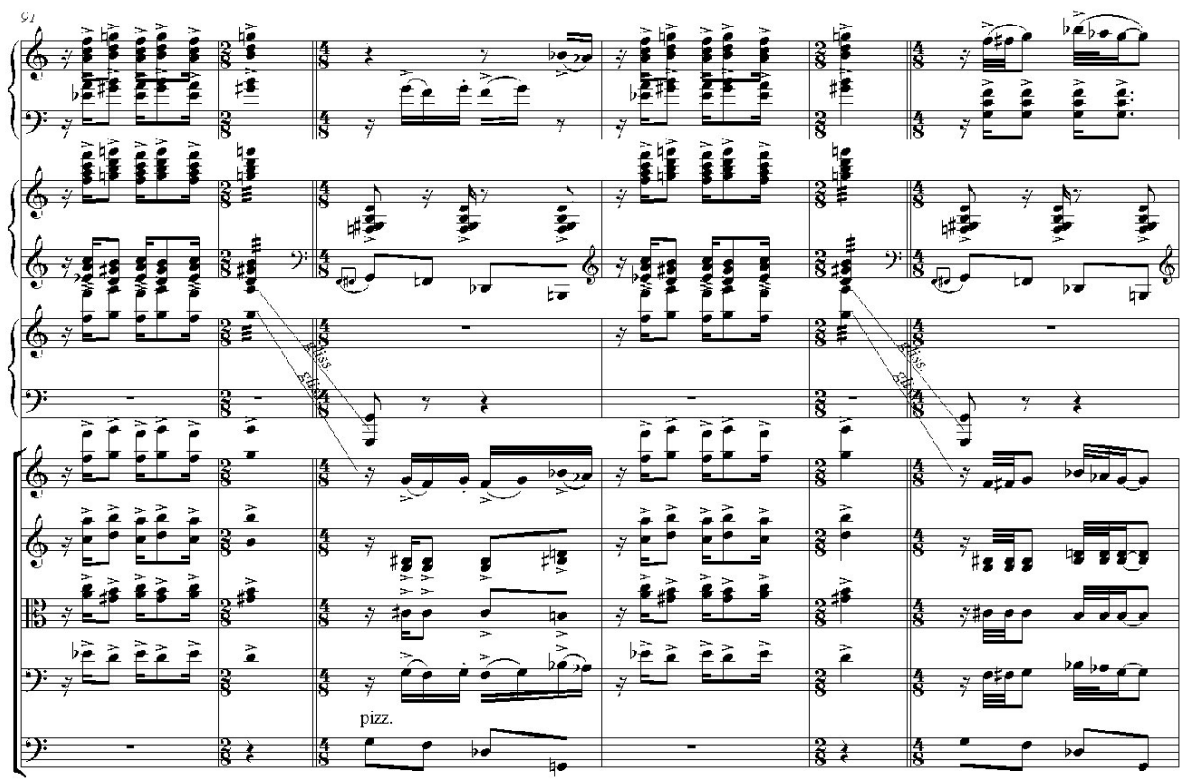
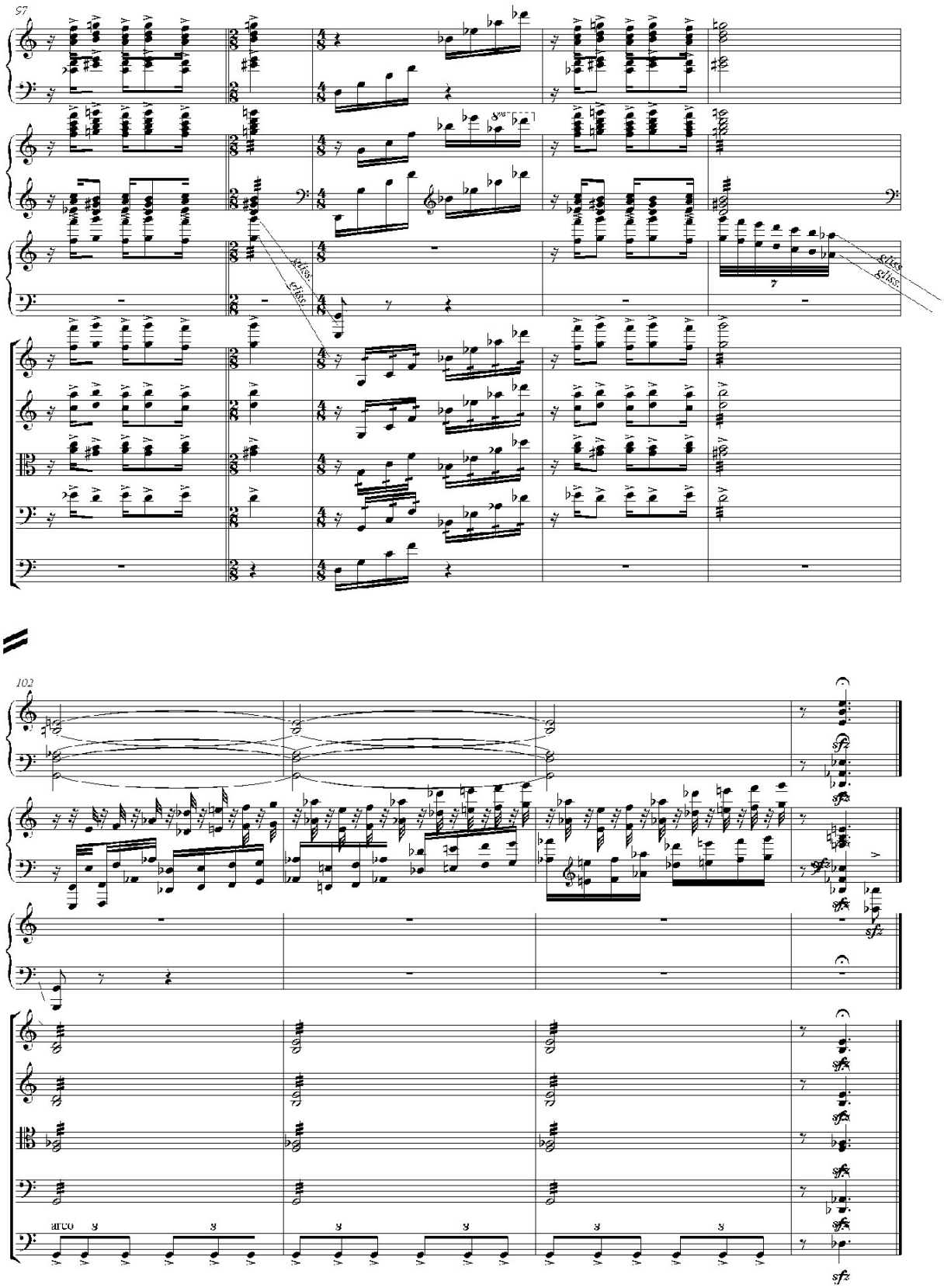
Buenos Aires Ciudad

TANGO
FESTIVALYMUNDIAL
DEL 14 AL 28 DE AGOSTO / 2012

www.festivales.gob.ar




86
8va


91
gliss.
gliss.
pizz.

Buenos Aires Ciudad
TANGO FESTIVAL Y MUNDIAL
DEL 14 AL 28 DE AGOSTO / 2012
www.festivales.gob.ar