

bIBLIOTECA
dIGITAL

EL TANGO AYER Y HOY

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN

mec
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

MONTEVIDEO
2014

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy



BANDA ORIENTAL

1ª edición, 2014.

Edición digital, 2016.

© 2014, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2014, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-253-6 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Avenida Luis P. Ponce 1347 / 504-505 - 11300 Montevideo, Uruguay. Teléfono +598 27099494.

EL TANGO CANTADO EN LA OBRA DE ÁSTOR PIAZZOLLA.

LAS PRIMERAS EXPERIENCIAS, LOS APORTES DEL NUEVO TANGO Y LA INFLUENCIA SOBRE EL GÉNERO

Introducción

Abordar cualquier aspecto de la obra de Ástor Piazzolla implica sumergirse en un complejo laberinto conformado por las múltiples influencias recibidas por el marplatense, los diversos tratamientos que les confirió, y la numerosa producción realizada durante una extensa trayectoria que va desde 1939 hasta 1989. En este trabajo me ocuparé de su obra vocal-instrumental en el campo popular, producida entre 1945 y 1988, y que, como cualquier otro aspecto de su trabajo, es extremadamente rico y complejo.

Delimitaré entonces los períodos en los que produce esta obra: uno inicial ligado fuertemente al tango tradicional; uno intermedio vinculado al Nuevo Tango y a una intensa búsqueda de una expresión original para el tango vocal que culmina con dos obras de gran formato (la operita *María de Buenos Aires* y el oratorio *El pueblo joven*); y un tercer período durante el que se multiplicaron las baladas y milongas surgidas en torno del ambiente creativo de la operita y las canciones dedicadas a una audiencia internacional.

Mi interés se centra en determinar las motivaciones que guiaron su esfuerzo creativo y en cómo resolvió los problemas que le planteó la búsqueda de un canal alternativo que mantuviera al tango vigente y conectado a la realidad internacional de la música popular. Además de poner de manifiesto ese camino a través de las obras, me interesa señalar de qué forma el tango se mantuvo siempre como eje central de su lenguaje, aunque,

paradójicamente, a través de una parcial negación del tango cantado o algunos de sus atributos. Finalmente esbozo una hipótesis acerca de la influencia de esta obra sobre el tango cantado hasta la actualidad.

La etapa tradicional

El origen del estilo de Piazzolla se encuentra en esta primera etapa. Brevemente: Piazzolla fue bandoneonista de Aníbal Troilo desde 1939 hasta 1943 y desde ese año hasta 1948 director y arreglador de orquesta típica, primero para Francisco Fiorentino y luego como figura independiente. Casi diez años en los que aprendió los secretos interpretativos de todos los estilos del tango y se afirmó en la preferencia del decarismo como su estética referencial. Por más que renegara, años más tarde, de la repetitiva tradición tanguística, y se negara rotundamente a ubicarse cerca de la esfera tradicional, en su bagaje de conocimientos el tango canónico de los '40 fue un componente decisivo.

Paralelamente recibió una sólida formación técnica con buenos maestros, como Alberto Ginastera y Raúl Spivak, y su ambición era ser un compositor académico. Su catálogo de obras de concierto es abundante: partituras de cámara y orquestales, muchas de ellas estrenadas, dan cuenta de esa actividad.

En cambio en el campo popular no produjo con el mismo interés e intensidad. Son pocos (si bien interesantes) los tangos instrumentales, y la composición de tangos con letra, que es lo que ahora nos interesa, es decididamente exigua. Pueden rastrearse trece tangos con letra en el período 1945-1954, de los cuales cinco no fueron publicados ni grabados. De los ocho restantes, sólo cuatro fueron realizados con letristas vinculados al tango y sólo uno, *Fugitiva*, con letra de Juan Carlos Lamadrid, de 1952, alcanzó cierta trascendencia (ver Cuadro 1).

Año	Título	Letrista	Grabado por
1945	Noches largas	Carlos Bahr	Fresedo – Oscar Serpa
1947	Pigmalión	Homero Expósito	Piazzolla – Héctor Insúa
1948	Se fue sin decirme adiós	Alfredo Faustino Roldán	Piazzolla – Aldo Campoamor
1950	El cielo en las manos	Homero Cárpena	Piazzolla – M. De La Fuente Pugliese – Morán Rivero – Buchino
1951	La misma pena	Homero Expósito	Piazzolla – De La Fuente
1952	Fugitiva	Juan Carlos Lamadrid	Piazzolla – De La Fuente Fresedo – Pacheco Rivero – Figari
1954	Hasta morir	Mario Núñez Díaz	No se grabó comercialmente
1954	Canción del hombre	Mario Núñez Díaz	No se grabó comercialmente

Cuadro 1. Tangos tradicionales de Piazzolla

Es notable la falta de intensidad tanguera en las letras de estos tangos, debida tal vez al tipo de lenguaje depurado que emplean. Si consideramos, como afirma Rosalba Campra¹, que la zona de excelencia del tango es la exaltación del fracaso, la añoranza de lo que se fue y la nostalgia de lo que dejará de ser, entonces los textos se ajustarían en cierta forma al sistema del tango. Sin embargo, Campra también afirma que el autor de letras de tango es dueño de un registro complejo que refleja una fuerte tensión entre lo alto y lo bajo², conformando un sistema de textos “reconocible, esencialmente por las superposiciones y tensiones internas en el plano lingüístico”³. En él, las modalidades lingüísticas atribuidas a distintos grupos sociales se recrean con funcionalidad expresiva: el lunfardo y el gauchesco, el habla callejera, los términos del turf y los naipes se contraponen al lenguaje depurado, y de esta forma el tango “exalta la elección de lo popular en contraposición a lo culto, y para esto recurre a la exasperación de las formas que connotan ese contraste”⁴. Postulo entonces que esa ausencia de roces entre expresiones altas y bajas es lo que atenúa en extremo la esencia tanguera de esos textos empleados por Piazzolla. Y considerando que esta selección de tangos fue realizada por Piazzolla, puedo suponer que su elección privilegió un solo tipo de textos de tono depurado, mas que confrontativo desde el punto de vista lingüístico. En cuanto a la música, su relación con el texto es cuidadosa y si bien las piezas no tienen un

1 Campra, Rosalba: *Como con bronca y junando... La retórica del tango* (Buenos Aires: Edicial, 1996), p. 11.

2 Campra: *Como con bronca...*, p. 10.

3 Campra: *Como con bronca...*, p. 68.

4 Campra: *Como con bronca...*, p. 69.

gran vuelo melódico, se expresan con gran refinamiento armónico. En Piazzolla se observa en esta época una gran coherencia musical antes que el propósito de lograr “canciones” exitosas y una tendencia a apartarse del canon letrístico del tango, y es válido considerarlo, al menos, como un programa estético, a la luz del desarrollo posterior de su obra.⁵

Vemos entonces que, paradójicamente, en la época de auge del cantor de tango en la orquesta típica, Piazzolla se dedicó poco al tango cantado al tiempo que sí demostraba interés por la innovación en la escritura instrumental, aún dentro del formato clásico de la orquesta típica de los 40. De todos modos los cantores de su orquesta⁶ se amoldaban estilísticamente a los requerimientos de la época, con un fraseo tanguístico acentuado.

Luego de disolver su orquesta en 1948, dirigió una agrupación con un orgánico que excedía el de la orquesta típica, para acompañar a María de la Fuente.

Poco después, durante su estadía en París en 1955, cuando decidió volver a dedicar su principal empeño a la música popular, escribió dieciséis tangos instrumentales. Tal vez la ausencia del canto se debiera en ese momento a que no disponía de vocalistas del género o tal vez, nuevamente, a falta de interés por ese aspecto.

Más radical fue la postura que adoptó inmediatamente, ya que cuando regresó a Argentina y organizó el Octeto Buenos Aires, considerado punto de quiebre entre el tango tradicional y un tango nuevo⁷, publicó un manifiesto en el cual proclamaba explícitamente la virtual exclusión del canto en su repertorio: en uno de sus puntos afirmaba que “Para aprovechar en

5 He realizado una elaboración más extensa y detallada de estas ideas en la ponencia “Los tangos con letra compuestos por Astor Piazzolla entre 1945 y 1954”, presentada en las XVII Jornadas de Investigación en Artes. Área Artes / Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichón”. Facultad de Filosofía y Humanidades. Centro de Producción e Investigación en Artes. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, noviembre de 2013.

6 Los cantores de su orquesta típica, que grabaron entre septiembre de 1946 y diciembre de 1948 fueron sucesivamente Aldo Campoamor, Héctor Insúa y Alberto Fontán Luna.

7 Cfr. García Brunelli, Omar “La irrupción del Octeto Buenos Aires en la Historia del Tango. Recepción social en el marco del cambio de la estructura de poder en Argentina en 1955. En *Revista Argentina de Musicología*, N° 11, 2010, pp. 117-148.

todas sus posibilidades los recursos musicales del tango, no se ejecutarán obras cantadas, salvo en contadas excepciones.”⁸ En efecto, el repertorio del Octeto no incluyó ningún tango cantado y en el resto de la producción de esa época, para orquesta de cuerdas con bandoneón solista, sólo encontramos cinco piezas cantadas por Jorge Sobral y sólo una de su autoría, el candombe *Yo soy el negro*. Al respecto comentan Azzi-Collier que “Casi siempre Piazzolla había incluido vocalistas en sus grupos, sobre todo porque es lo que la gente pretendía.”⁹ No obstante, resulta sintomática la elección de Jorge Sobral como cantor, muy medido en sus medios expresivos, una cualidad que Piazzolla sabía apreciar en detrimento de “los cantores [que parecían] vivir dramáticamente cada letra que [interpretaban]”.¹⁰

La postura de Piazzolla en esta época, entonces, es la de ocuparse más de las versiones instrumentales, y mantener cantores gardelianos casi por compromiso y preocupándose muy poco de producir tangos con letra, y en ese caso elegir letras de lenguaje depurado. O, directamente, ignorar el tango cantado.

Nuevo Tango, cantado

La siguiente etapa, la del Nuevo Tango, comienza luego de un breve lapso durante el que se radicó en Nueva York y trabajó como arreglador del sello TiCo-Roulette. No hay aportes en ese trabajo para el aspecto vocal del tango, pero sí la adopción de un orgánico de quinteto (bandoneón, guitarra eléctrica, vibrafón, piano y contrabajo), tal vez por influencias del *cool jazz* ascendente por entonces. Con ese quinteto grabó un disco elepé

8 Documento titulado “Decálogo” publicado el 10 de octubre de 1955 en “De Frente”, presumiblemente escrito por Piazzolla, en el que “se fijaban con cierto detalle los objetivos de la revolución piazzolliana.” Citado en Azzi, María Susana y Simon Collier *Ástor Piazzolla. Su vida y su música*. Buenos Aires: El Ateneo, 2002, p. 115.

9 Azzi-Collier, *Ástor Piazzolla...*, p. 183.

10 Tomado de Pujol, Sergio *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2011, p. 159. La cita completa, referida en general a la escena del baile alrededor de 1943, dice: “Los cantores de tango, en alianza con los directores de orquesta, siguen reverenciando a Gardel, pero ya se animan a probar otros caminos expresivos. Dejaron de ser meros estribillistas para convertirse en auténticos ídolos. Cantan a su manera, gesticulan y levantan los brazos teatralmente. ‘Habría que pegárselos con cemento’, dirá Piazzolla, que también reniega del baile, aunque su orquesta de 1946 figurará en varios programas de carnaval. Vistos desde la pista, los cantores parecieran vivir dramáticamente cada letra que interpretan.”

cuya música solía calificar de “jazz-tango”¹¹. Vale la pena mencionar que esta influencia del jazz ya se había manifestado previamente. El jazz fue la música de su infancia y adolescencia transcurrida en Nueva York.¹² Esa inclinación musical jazzística se manifestó luego de varias formas. Desde los arreglos para su orquesta típica que se destacaban por un marcado impulso rítmico¹³ hasta una particular aplicación del concepto de *riff* en los arreglos y composiciones desde mediados de los años 50.¹⁴

Cuando regresó a Buenos Aires, ese quinteto de jazz-tango se transformó en el clásico quinteto piazzolliano de bandoneón, violín, guitarra eléctrica, piano y contrabajo, que dominaría la estética renovadora del tango durante los siguientes 30 años. Al mismo tiempo apareció la idea de “Nuevo Tango”, denominación que empezó a utilizarse a comienzos de los 60¹⁵ para distinguir la producción de Ástor Piazzolla.

Este quinteto tiene un comienzo estilísticamente ambiguo. La discográfica le solicitó que preparara dos álbumes, unoailable y otro a su libre parecer que resultó de corte renovador. No incluía temas cantados con música de Piazzolla y la cancionista que participaba era Nelly Vázquez, con una carrera incipiente en el mundo del tango, cantando un repertorio clásico.

11 Azzi-Collier, *Ástor Piazzolla...*, pp. 135-137.

12 Azzi-Collier, *Ástor Piazzolla...*, p. 42.

13 García Brunelli, Omar “La obra de Ástor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 12 (1992): 155-221.

14 He desarrollado este aspecto de la aplicación de conceptos jazzísticos en “La incorporación del jazz a la trama del tango en la música de Ástor Piazzolla”, ponencia presentada en el Colloque Internacional Tango: Créations, Identification, Circulations. Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2011.

15 En una audición radial de 1961, que se desarrolló con la presencia de Piazzolla, se mencionaba a su música como el Nuevo Tango y se anunciaba la inminente creación de un movimiento nacional, del que luego no se encuentran atisbos concretos, aunque la denominación siguió en uso (Audición “Tango 61”, transmitida por Radio Municipal en 1961. Participaron Ástor Piazzolla y los periodistas Juan Carlos Lamadrid, Juan Bautista Devoto y M. A. Rivero Mora. Agradezco la copia de la grabación a Osvaldo Manzo). Piazzolla siguió llamando a su música “Nuevo Tango” (cfr. Presentación de su conjunto en un concierto en el Central Park en NY, en 1987, Chesky Records, 1994) y solía denominar a su conjunto el Quinteto Nuevo Tango. (Cfr. “Nuestro tiempo”, LP CBS 8651, 1962; “Concierto en el Philharmonic Hall”, LP Polydor 27136, 1965; “El tango”, LP Polydor 20291, 1965).

En 1961 incorporó como cantor a Héctor De Rosas, que se distinguía por cultivar un estilo bastante neutro, con poco fraseo tanguístico. Por otra parte, Piazzolla registró colaboraciones con cantantes especializados en la canción melódica (o balada) y el bolero, muy populares por entonces, vinculados al mismo sello discográfico que él: Daniel Riobos (en RCA) y Roberto Yanés (en CBS). En 1963 se interrumpe la grabación de tangos vocales.

El repertorio cantado que grabó desde 1960 hasta 1963 se compone de veintiséis registros fonográficos sobre un total de sesenta y siete.¹⁶ Estas versiones, muchas de ellas muy interesantes, han quedado opacadas por la gran cantidad y variedad de música instrumental que realizó.¹⁷ De las cantadas, tan sólo tres piezas contaron con su firma (ver Cuadro 2), una con letra de Juan Carlos Lamadrid, otra sobre un poema de su hija Diana, y una con letra de su amigo Albino Gómez¹⁸.

Finalmente cabe mencionar dos piezas, sobre versos de Ulises Petit de Murat una y de Homero Expósito la otra, que fueron realizadas en 1969, sobre el final de la etapa que estoy considerando. Se trata de *Graciela oscura* y *Las rosas golondrinas*¹⁹. La primera fue incluida en el film “Extraña ternura”²⁰ (1964). No lo considero como parte de su proyecto estético de realizar un tango vocal-instrumental diferente, sino producto de otro *métier* al que Piazzolla se dedicó muy prolíficamente que es el de la música para el cine.

16 La cifra representa un 39% del total. Es menos que lo realizado en esa misma época por Aníbal Troilo, por ejemplo, quien grabó un 60% de temas cantados o con Pugliese que dedicó un 65% a ese fin, lo que demuestra que su interés por el tango vocal estaba por debajo de la media del género.

17 Cfr. Saito, Mitsumasa: “Discografía de Ástor Piazzolla” en García Brunelli, Omar, *Estudios sobre la música de Ástor Piazzolla* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2008).

18 Albino Gómez es un diplomático que frecuentó a Piazzolla en Nueva York y le presentó a Stravinski, fugazmente, en una reunión de la diplomacia. Sólo se ha difundido otra letra de tango de su autoría “Mi amigo Cholo” a la que puso música Atilio Stampone. Publicó *Vivencias tangueras de un porteño viajero* (Buenos Aires; Lumiere, 1998).

19 Se editaron en el *single* Ástor Piazzolla - Egle Martin (Polydor 10132) 1969, Argentina.

20 El film “Extraña ternura” (1964) fue dirigido por Daniel Tinayre, y protagonizado por Egle Martin, con música de Lucio Milena y Ástor Piazzolla.

Título	Letrista	Incluido en edición discográfica:
<i>Rosa río</i>	Juan Carlos Lamadrid	NUESTRO TIEMPO (CBS 8351)[LP]1962, Argentina
<i>Todo fue</i>	Diana Piazzolla	TANGO PARA UNA CIUDAD (CBS 8392) [LP]1963, Argentina. Canta Héctor De Rosas
<i>El mundo de los dos</i>	Albino Gómez	

Cuadro 2. Tangos cantados con música de Piazzolla, 1960-1963.

Si bien el interés de Piazzolla por el tango cantado en esta etapa fue menor que el de Troilo o el de Pugliese, por caso, no lo ignoró ni tampoco lo llevó a un punto de clausura, como suele afirmarse²¹. Simplemente lo encaró con una mirada particular exigiéndole al cantante que fuera neutro, proponiendo que ni la canción ni el/la vocalista detentaran el papel de estrellas. Su actitud es inversa a la troileana: sus introducciones o los acompañamientos contrapuntísticos se ponen a la par del cantante, no a su servicio. Como contrapartida, en todas las versiones hay un gran respeto por la melodía original de las obras. No le permite al cantor apartarse de lo pautado en el arreglo, que puede ser bastante estricto, como en *Cafetín de Buenos Aires*. Aunque, en las introducciones, por ejemplo en *Rosa Río*, o en los interludios, como en *Milonga Triste* escribe música que no se relaciona con el original.

Me detendré ahora en esos veintiséis tangos grabados entre 1960 y 1963 y cómo delinea Piazzolla su estilo de tango vocal-instrumental. Los que grabó con Nelly Vázquez²² muestran una escritura abigarrada con permanentes contracantos sobre la voz de la cantante (como por ejemplo en *María y Cristal*). El extremo de esa suerte de disociación estilística ocurre en *Bandoneón arrabalero*, donde la introducción ignora temáticamente el contenido del original. No logró con ella versiones que lo satisficieran,

21 Federico Monjeau y Rafael Filipelli afirman que “Piazzolla le restó al tango no sólo el soporte del baile sino también el del canto. El cantor es expulsado”. Filipelli, Rafael - Federico Monjeau. “Fue lindo mientras duró. Contribuciones a una crítica del tango” *Punto de Vista*, 86 (2006) p. 20.

22 Nelly Vázquez estaba presentándose en televisión con el conjunto de Eduardo Rovira. Allí la conoció Piazzolla y le propuso integrarse al quinteto. Permaneció con él 18 meses (cfr. Azzi-Collier, *Astor Piazzolla...*, p. 153).

posiblemente porque el quinteto oscilaba estilísticamente, como ya mencioné, entre lo tradicional y lo moderno.²³

Las versiones con Riobobos están cantadas más cerca del bolero que del tango y también presentan una evidente fricción con el acompañamiento, sobre todo en *Uno*, versión que en el arreglo no aborda el lenguaje tanguístico hasta bien avanzada la pieza. En *Garúa*, por su parte, hay un notorio contraste entre la introducción y la parte cantada.

Con la incorporación del cantor Héctor de Rosas Piazzolla logra una combinación más acorde con la música que estaba escribiendo para el quinteto. La primera versión grabada, *Enamorado estoy*, juega con esa ambigüedad de comenzar en un estilo neutro, o de balada o bolero, y luego agregar el acompañamiento tanguístico. *Cuesta abajo*, *Sur* y *Nostalgias* presentan otra estrategia: el comienzo en el estilo piazzolliano de nuevo tango, muy fraseado, y luego el cantor con su estilo neutro en una media voz. Definitivamente evita la interpretación impostada y dramática del cantor tradicional.

En la versión de *Nostalgias* incorpora el “giro barroco” de la época, en los contracantos de la guitarra eléctrica. Nuevamente Piazzolla se muestra atento a las corrientes contemporáneas.²⁴ La aplicación de ese giro barroco comprende en el caso de Piazzolla el uso de escritura contrapuntística, el estilo de la ornamentación y algunas progresiones armónicas. Antes

23 Piazzolla, con cierta liviandad y haciendo poca justicia a los genuinos méritos de Nelly Vázquez, le manifestaba a Alberto Speratti “... es muy chillona, es una hija dilecta de Libertad Lamarque” (cfr. Speratti, Alberto: *Con Piazzolla* [Buenos Aires: Galerna, 1969], p. 105). Poco después se incorporó como cancionista a la orquesta de Anibal Troilo y registró con él dieciséis temas entre 1964 y 1965, lo que da la pauta de que era una cancionista de primer nivel.

24 Fundamentalmente en la década de 1960 prolongándose hacia la década de 1970, cobró bastante notoriedad lo que se llamaba genéricamente “música antigua” —medieval, renacentista y barroca— (Abad, Marcela y Victoria Preciado Patiño. “La música antigua en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. El conjunto *Ars Rediviva* de Buenos Aires”. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Año XII, N° 22, Buenos Aires, 2008, p. 203). Respecto de Piazzolla, Monjeau y Filippelli afirman que el “generalizado giro barroco de los años 50 y 60” incidió sobre Piazzolla en “la conducción polifónica de las voces” y en los giros ornamentales de algunos solos de bandoneón; citan como ejemplo la *Introducción al Ángel*. Filippelli, Rafael - Federico Monjeau. “Fue lindo mientras duró...”, p. 20.

había comenzado a utilizar *fugati* en algunos temas. El primero de ellos en *Calambre* (1961).

Luego Piazzolla grabó cuatro tangos con el cantante de boleros Roberto Yanés.²⁵ Parece nuevamente una propuesta del sello discográfico porque Piazzolla debió apartarse de la línea que seguía. No utilizó el quinteto para el disco, sino una orquesta de cuerdas. Los arreglos están en un estilo que reaparecería unos años más adelante, en los discos para el sello Philips bajo el título de “La historia del tango”, sobre todo en *Cafetín de Buenos Aires*. Estas grabaciones con Yanés llevaron a Rafael Filipelli y Federico Monjeau a afirmar que “la bombástica versión de *Cafetín de Buenos Aires* en 1962 [...] señala la irremediable decadencia del tango cantado”. La afirmación parece exagerada pues se trata de un mero experimento tal vez debido a una exploración de mercado de la discográfica, que resulta hasta marginal.²⁶

Sin embargo el comentario nos conduce a admitir que Piazzolla en este repertorio cantado realiza un juego que consiste en ocultar y mostrar alternativamente el fraseo tanguístico. Ese fraseo que estaba presente con naturalidad en las grabaciones con cantor de los 40, y que ahora resulta casi anulado.

Es que la esencia del tango cantado de carácter gardeliano, es el libre juego del fraseo de la melodía, mayormente improvisado sobre un acompañamiento en *tempo giusto*, “a compás”²⁷. Esa libertad rítmica es un rasgo muy

25 En la tapa del disco se los puede ver a los dos en un pie de igualdad, como dos artistas compartiendo un proyecto. A Piazzolla no se le podían imponer criterios en cuestiones artísticas, por lo que debemos suponer que esta conjunción fue consensuada. Al respecto, comentan Azzi-Collier que Yanés quedó muy impresionado por la actitud amistosa de Piazzolla y su honestidad profesional. “Me sentó al piano y me dijo: ‘Vos, esto, ¿cómo lo acompañarías?’” (p. 158), lo que da la pauta de una relación profesional distendida. Además Piazzolla venía de haber trabajado en un mercado muy competitivo como el de Estados Unidos donde había acompañado a cantantes de diversa extracción, y era consciente de que tal vez pudiera lograr impensadamente un *hit* con ese leve corrimiento estilístico.

26 Por otra parte, el giro estilístico de Piazzolla no impidió que durante el resto de la década Troilo, por ejemplo, grabara un repertorio cantado que está muy lejos de ser decadente.

27 Monjeau-Filipelli afirman que la desaparición del cantor de orquesta “involucra una importante cuestión rítmica. Hay una expresión tradicional en el tango que es ‘cantar a compás’. Cantar a compás quiere decir no abandonar el ritmo de la orquesta; lo que no significa, por supuesto, que el cantor no atrase o adelante creando una contracorriente o un efecto suspensivo, que naturalmente en ciertos puntos de la pieza volverá a encuadrarse con la orquesta.” Op. cit., p. 21.

distintivo del género. Cronológicamente lo comenzó a utilizar en el tango cantado Carlos Gardel en 1916 en *Mi noche triste*. Supone la expresión de la melodía de forma rítmicamente libre, en contraste con un acompañamiento que mantiene un pulso isócrono²⁸. La libertad rítmica de la melodía se logra por la aplicación de anticipaciones, retardos, síncopas y otros recursos, que se emparentan con la cadencia del habla del porteño. El fraseo puede ser vocal o instrumental y por lo general es improvisado. Si es instrumental e involucra varios instrumentos debe ser estrictamente coordinado o escrito. Por lo general cuando falta esta característica, el tango deriva estilísticamente hacia otros géneros, como la balada o la canción melódica.

Piazzolla no escribe un tango cantado utilizando el lenguaje del tango de comienzo al fin. Prefiere el canto con muy poco fraseo y colocar sobre el acompañamiento la carga estilística del género. Por momentos suprime lo tanguístico empleando escrituras neutras, que no remiten a ningún estilo particular. O bien tanguifica²⁹ recursos que provienen de otros campos, como el *fugato*, o la escritura contrapuntística o la ornamentación barroca. Esa tensión tango/no tango produce un estilo muy particular que afloró otras veces, nunca como una constante, en la música instrumental de Piazzolla. Eventualmente, podríamos establecer un paralelo entre esta característica de las versiones piazzollianas, esta tensión tango/no tango, con la tensión que se produce entre el lenguaje depurado y el lenguaje popular en las letras de tango, y que, en la explicación que nos brinda Rosalía Campra para las letras de tango, generan la tanguidad.

El comienzo de las obras extendidas

Como antes dije, el interés de Piazzolla por las versiones cantadas de tango tradicional se interrumpe en 1963. En cambio se enfoca hacia una

28 Este tipo de interpretación puede no ser exclusiva del tango y ha sido observada en otras músicas. Por ejemplo Martha Ulhôa analiza el libre juego rítmico en el canto de Elis Regina. En ese caso atribuye los desplazamientos a la aplicación de patrones rítmicos afro-americanos. Cfr. Ulhôa, Martha. “Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular”, ponencia presentada en el VII Congreso de la IASPM-AL, La Habana, 2006.

29 Cfr. al respecto “Ástor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística” por Ramón Pelinski y “Fuga y misterio de Astor Piazzolla. Acercamiento a una ‘fuga tanguificada’” por Sonia Alejandra López, en García Brunelli, Omar, *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla* (Buenos Aires Gourmet Musical, 2008).

nueva variante: la utilización de textos recitados a los que comenta con música “incidental”³⁰, obviamente tanguística. Se trata de dos obras, una sobre textos de Ernesto Sábato, leídos por él mismo, *Introducción a Héroes y tumbas*, y otro sobre un poema de Diana, su hija, *Réquiem para un malandra* recitado por Alfredo Alcón, ambas de 1963. En buena medida es probable que estos intentos experimentales estuvieran influidos por el ambiente de la vanguardia musical que se estaba desarrollando por entonces en Buenos Aires en torno al CLAEM, y los vínculos que pudiera tener Piazzolla con sus actores.³¹ De todos modos es explícitamente una incorporación del texto que implica la negación del canto.

El paso siguiente fue un álbum que hoy llamaríamos conceptual³², pues se construye en torno a textos y poemas de Jorge Luis Borges vinculados al tango. Aquí Piazzolla inaugura en su obra la utilización de la milonga como vehículo para musicalizar poemas. Es claro que los versos elegidos llaman a ese tratamiento: se trata de poemas incluidos en *Para las seis cuerdas* (1965), de los cuales musicalizó “Milonga de Jacinto Chiclana”, “Milonga de Nicanor Paredes” y “El Títere”. Además de las milongas, hay dos tangos, todos cantados por Edmundo Rivero: *Alguien le dice al tango* y *Oda íntima a Buenos Aires*. El disco incluye también el poema “El tango”³³, recitado por Luis Medina Castro sobre un fondo de música incidental y finalmente

30 El concepto de música incidental va asociado generalmente al acompañamiento de una obra escénica, de teatro o para un film. Es música escrita para lograr un efecto o crear una atmósfera. En este último sentido es que utilizo el término. (Roger Savage. “Incidental music.” *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, acceso enero 16, 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43289>).

31 Por caso, el 14 de abril de 1966 se realizó un concierto de homenaje a Alberto Ginastera con motivo de su 50º cumpleaños. Se interpretaron obras de varios discípulos suyos dedicadas a él. Piazzolla se presentó con su quinteto e interpretaron la *Serie del diablo* con una entusiasta recepción del público. Unos años después, Piazzolla participó con Amelita Baltar, como intérpretes, en una obra de Armando Krieger –ex-becario del CLAEM–, presentada en el Cuarto Concierto (25/9/1969) del Octavo Festival de Música Contemporánea del CLAEM. La obra, curiosamente, estaba realizada sobre el mismo texto de Sábato utilizado por Piazzolla en *Introducción a Héroes y tumbas* y otros de Ray Bradbury. Cfr. Castiñeira de Dios, José Luis (Dir.): *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad* (Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011).

32 Los álbumes conceptuales están unificados por un tema, que puede ser instrumental, compositivo, narrativo o lírico (Shuker, Roy: *Key concepts in popular music* (London: Routledge, 1998).

33 “El tango” fue publicado originalmente en *Sur*, 253 (1958), 1-3, y posteriormente incluido en *El otro, el mismo* (Buenos Aires: Emecé, 1969).

El hombre de la esquina rosada, suite para recitante, canto y doce instrumentos³⁴, construido en torno a “Hombre de la esquina rosada”.³⁵

El disco es ambivalente ya que las milongas llaman a una audición fácil, son netamente populares y de hecho *Jacinto Chichilana*, por caso, es una pieza que se ha mantenido firmemente en el repertorio tanguístico, en tanto que la suite reclama tal vez una audición desde el punto de vista de la música académica occidental de concierto. Sus melodías son más ásperas o declamatorias.³⁶

El empleo de la milonga como vehículo para encarar la musicalización de una letra es otra innovación de Piazzolla, que retoma una costumbre un tanto debilitada en el género, la de las milongas de Sebastián Piana y Homero Manzi.

Ningún otro trabajo vocal-instrumental aparece hasta la formulación de *María de Buenos Aires* en 1968, salvo la ya citada para el film “Extraña ternura”. Aunque corresponde mencionar que es sintomático el alejamiento total del tango tradicional cantado por parte de Piazzolla si tenemos en cuenta que para el proyecto de registrar cuatro LP para el sello Philips bajo el título “La historia del tango”³⁷, de los muchos tangos clásicos incluidos en la selección, varios de ellos muy popularizados con sus respectivas letras, en ningún caso realizó las versiones cantadas. El caso más relevante en este sentido es la versión de *Malena* (de Homero Manzi y Lucio Demare) en la que incorpora una voz de soprano interpretando una melodía en *vocalise*, que “actúa” una hipotética Malena como personaje, mientras que quien escancia el ritmo de la letra del tango “cantándola” casi silábicamente, es el bandoneón en su línea solista. La letra, que no se dice pero está presente en el conocimiento de cualquier tanguero del

34 La partitura habría surgido a partir de una colaboración de Piazzolla con la coreógrafa Ana Itelman, con la que montó un espectáculo en Puerto Rico en enero de 1959. En ese momento conversaron acerca de realizar un ballet basado en “Hombre de la esquina rosada”. Piazzolla se entusiasmó con la idea y escribió la música en marzo de 1960, pero el proyecto de Itelman no prosperó. (Azzi-Collier, *Ástor Piazzolla...*, pp. 136-137).

35 El poema fue publicado originalmente en *Historia universal de la infamia* (1935).

36 Es difícil reconstruir ahora cuánto de esa música provenía del ballet que había proyectado con Ana Itelman en 1960 o cuánto fue reformulado por Piazzolla.

37 De los cuatro discos, todos de 1967, se completaron dos, vol. 1 “La guardia vieja”, vol. 2 “Época romántica” y sólo cuatro temas del volumen 3 “Época moderna”.

Río de la Plata, es utilizada como paratexto cuando el bandoneón sigue la melodía como si la vocalizara. Aquí Piazzolla elabora un discurso que no está dirigido a reproducir el tango *Malena* sino su metatexto³⁸ a través de la reelaboración de su texto musical.³⁹

Obra extendida

Me ocuparé en este apartado de la “operita” *María de Buenos Aires* y del “oratorio popular” *El pueblo joven*⁴⁰. Fueron iniciativas muy originales, ya que en el tango no había ejemplos anteriores, aunque sin duda en otros géneros y otras latitudes ya se habían realizado producciones que podrían considerarse como antecedentes, al tiempo que se estaban creando otras en esos mismos años. Me refiero a las misas realizadas sobre música popular⁴¹, las “óperas rock”⁴², las cantatas populares, como la *Santa María de*

38 Los términos “paratexto” y “metatexto” los utilizo en relación al concepto de transtextualidad desarrollado por Gérard Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989).

39 He desarrollado más extensamente esta cuestión en “Intertextualidad en la ‘Historia del Tango’ según Piazzolla.” Ponencia presentada en las IX Jornadas Arte e Investigación, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” “El arte de dos siglos: balance y futuros desafíos” Buenos Aires, Noviembre de 2010. Publicado en actas (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2012).

40 Aparentemente Piazzolla tuvo la intención de realizar por lo menos otras dos obras de estas características, una misa y un film. La idea de la misa surge de un fragmento en *Abbadon el Exterminador* (1974) de Ernesto Sábato (en la edición de Editorial Biblioteca Argentina La Nación, página 283). Allí Sábato narra un encuentro, tal vez imaginario, con Piazzolla en Buenos Aires, en el que Ástor le habría hablado del proyecto de hacer con él una misa porteña. (Tomado de “Piazzolla en las ficciones de Sábato” por Sergio López en *Tanguedia*, Montevideo, Centro de Estudios Ástor Piazzolla de Uruguay, Año 2 Número 3, Julio 2004, pp. 12-15. Acerca del film me referiré más adelante.

41 El hecho que impulsó esta tendencia fue la promulgación en diciembre de 1963 por parte de la Iglesia Católica de la Constitución *Sacrosanctum Concilium* sobre la Sagrada Liturgia, que propendía a la participación activa de los fieles en la liturgia, incitando al uso de cantos populares vernáculos. Con el impulso de esta legislación religiosa, Ariel Ramírez fue el primero que compuso una Misa popular, la *Misa Criolla*, en 1964. Luego surgieron la *Misa a la chilena* (1965) de Vicente Bianchi, la *Misa Chilena* (1965) de Raúl de Ramón, y el *Oratorio para el Pueblo* (1965) de Ángel Parra (cfr. González, Juan Pablo, Oscar Ohlsen, Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, p. 295).

42 Por ejemplo *Hair* (1968) de Gerome Ragni, James Rado y Galt MacDermot, ópera *beat* estrenada en diciembre de 1967 en Nueva York; *Tommy* por The Who (1969), primera ópera rock y el álbum que popularizó el término; y *Jesucristo Superstar* (1970) de Tim Rice y Andrew Lloyd Webber.

*Iquique*⁴³ a la que siguieron muchas otras, y las llamadas “obras integrales”⁴⁴ del folklore profesional⁴⁵ en Argentina, dentro de las cuales se incluyen por ejemplo *Mujeres Argentinas* (1969), de Ariel Ramírez y Félix Luna cantada por Mercedes Sosa o *El payador perseguido* de Atahualpa Yupanqui. En definitiva, son obras que recurren al texto literario para resolverse en formas de duración extendida.

María de Buenos Aires

Se gesta en la que habría sido una “mala época”, un momento de estancamiento creativo de Piazzolla. Ese estado lo habría mantenido abierto a experimentar con nuevas propuestas.⁴⁶ Fue providencial entonces su encuentro con Horacio Ferrer, a quien ya conocía. El escritor lo visita en Buenos Aires y Piazzolla elogia su libro “Romancero canyengue”; le dice:

“Lo que hacés es fabuloso, totalmente innovador y bien nuestro. Es lo que yo quería encontrar. Lo que yo hago en la música es exactamente eso que vos hacés en la poesía. Tenemos que trabajar juntos, [...] esbozá algo como lo que les vi a Vinicius, Baden Powell, María Creuza y el cuarteto Em Cy en Río de Janeiro, con música, canto, cuentos, poemas recitados y coro. Hacé eso mismo, pero con tango y Buenos Aires. Tené presente también a West Side Story.”⁴⁷

43 Cantata *Santa María de Iquique*, de 1970, compuesta por Luis Advis y Quilapayún.

44 La denominación “obra integral” en el folklore profesional es “aquella obra poético literario musical, de duración equivalente a cinco o más canciones (al menos quince minutos), que presentan unidad temática explícita y designación unificadora”. [...] Las obras integrales son primordial y preferentemente producto de, y con abundante presencia en, el folklore. De hecho se cuentan más de 100 comenzando ellas en 1964 con la Misa Criolla”. Cfr. Molinero, Carlos D. *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)* (Buenos Aires: Ross, 2011).

45 Me refiero a música popular de raíz folklórica y utilizo la denominación “folklore profesional” propuesta por Diego Madoery (cfr. “El folklore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades”. Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM Caracas, Venezuela, 1-5 de junio de 2010, consultada el 21/8/2013 en <http://iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf>).

46 Cfr. Azzi-Collier, p. 182.

47 Ferrer, Horacio. *Teatro completo. María de Buenos Aires y otras obras*. (Buenos Aires: Ediciones del Soñador, 2007), p. 41. Otra versión de los hechos es similar. Dice que cuando Ferrer lo visitó, Piazzolla estaba con Egle Martín “... conversando sobre la música que Ástor le pondría a una historia que ella le había esbozado. Ferrer se incorporó a la charla y Ástor le contó que en un breve viaje a Río de Janeiro había asistido

Entonces encontramos la influencia de tres factores en el origen: el espectáculo brasileiro de la *boite* Zum Zum y *West Side Story*, y, por supuesto, el hecho de que a Piazzolla le resultara convincente y apropiado el libreto pergeñado por Ferrer.

El espectáculo de la *boite* Zum Zum de Copacabana fue montado en 1964 y 1965 por Vinicius de Moraes, con el cantor y compositor Dorival Caymmi, acompañados por el cuarteto vocal femenino Em Cy y el conjunto de Oscar Castro Neves.⁴⁸ Con el material del espectáculo se produjo un LP, que alternaba textos recitados con acompañamiento instrumental y canciones⁴⁹. Ese es el formato que estaba en las intenciones de Piazzolla.

West Side Story, un gran éxito de Broadway y del cine⁵⁰, que Piazzolla había visto en Nueva York⁵¹ fue el modelo para el argumento. Además del impacto que le pudo haber producido, Piazzolla seguramente escuchó en ella algo que probablemente lo instó a hacer algo parecido: ya en la obertura, el tema de María tiene un aire de habanera en cuyo acompañamiento se escucha el ritmo aditivo de 3+3+2 que Piazzolla ya usaba profusamente. También debe haberle interesado la conectividad temática que circula a lo largo de la partitura escrita por Leonard Bernstein ya que si bien de la música de esa obra han quedado canciones que tuvieron vida independiente,

-
- a un espectáculo en [la *boite*] Zum Zum en el que Vinicius de Moraes y otros artistas brasileños combinaban la música y la poesía en una mezcla atractiva.” Piazzolla quería hacer algo semejante para Buenos Aires “con temas porteños, con temas del río”. Piazzolla le transmitió la historia que Egle Martin había esbozado. Ferrer la tomó, a instancias de ella, para desarrollarla. Piazzolla, “desde su colaboración con Ana Itelman había andado detrás de alguna obra de ballet o teatral, tal vez como *West Side Story*, que tanto le había impactado en Nueva York.” Azzi-Collier, pp. 185-187.
- 48 Oscar López Ruiz comenta que “en 1965, el gobierno argentino [los había] enviado a Río de Janeiro para ofrecer allí una serie de conciertos” y entonces escucharon a los grandes músicos brasileños y éstos por su parte conocieron a Ástor y su música. Los breves viajes a Brasil, Uruguay y Estados Unidos le confirmaron que era más apreciado fuera del país que en él. Cfr. López Ruiz, Oscar: *Piazzolla loco, loco, loco* (Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1994) p. 117.
- 49 “Vinicius/Caymmi no Zum Zum com o Quarteto Em Cy e o conjunto Oscar Castro Neves” Elenco ME-23 (1967).
- 50 Conocida en América Latina como “Amor sin barreras” fue primero un musical estadounidense con libreto de Arthur Laurents (basado en Romeo y Julieta), música de Leonard Bernstein y letras de Stephen Sondheim. Estrenada en septiembre de 1957 en Broadway se mantuvo en cartel hasta junio de 1959. (cfr. <http://ibdb.com/production.php?id=2639>, consultado el 23/8/2013).
- 51 Estuvo radicado en Nueva York entre febrero de 1958 y junio de 1960.

los temas dentro de la partitura tienen apariciones recurrentes que van labrando un tejido de gran unidad.⁵² Para Piazzolla era una combinación muy tentadora: música ciudadana y un tema clásico ubicado en una gran ciudad.

La confirmación definitiva de que el modelo que tenía en mente Piazzolla era el de *Amor sin barreras* (*West Side Story*) surge de otro intento realizado pocos años después. En efecto, Piazzolla, Amelita Baltar y Ferrer concurren al Segundo Festival Internacional de Onda Nueva en Venezuela, los días 2, 4 y 5 de febrero de 1972, donde presentaron la canción *La primera palabra*. Allí coincidieron con el cineasta norteamericano Denis Sander y su esposa la musicóloga argentina Malena Kuss. Sander estaba allí pues eventualmente se rodaría un documental sobre el festival que estaría a su cargo. De las conversaciones que mantuvieron surgió el proyecto de realizar un film musical con argumento de Ferrer y música de Piazzolla.

Luego del encuentro comenzó un intercambio epistolar entre Ferrer y Sander que se extendió desde febrero a junio de 1972.⁵³ Ferrer llegó a enviarle un argumento que aparentemente ya tenía escrito, para un film que se titularía “Los amantes de Buenos Aires” y que se había presupuestado en 1971 en unos 100.000 dólares. El argumento es una versión porteña de *West Side Story*, lo que confirma que la idea de realizar una obra con ese argumento estuvo siempre en la mente de Piazzolla.⁵⁴

La música de la operita es una de las obras de Piazzolla más estudiadas por la musicología.⁵⁵ Bernardo Illari le dedica un análisis interesante que

52 Piazzolla tenía en la cabeza el modelo de Bernstein ya desde la grabación del fragmento de “Sobre héroes y tumbas” en 1963. En ese momento pensó en hacer un drama musical basado en el libro de Sábato al estilo de *West Side Story*, pero el plan no había prosperado. Azzi-Collier, p. 157.

53 Poseo los originales de este intercambio epistolar, los cuales me fueron proporcionados por la Dra. Malena Kuss.

54 Horacio Ferrer aparentemente nunca desistió de la posibilidad de realizarlo. Hace unos pocos años a instancias de un productor francés habría resurgido la posibilidad de realizar el film y hasta se habría pensado en Sally Potter (la directora francesa de “The tango lesson”, 1997) para dirigirla. Se comisionó incluso la música a Julián Peralta, aunque luego de un tiempo el proyecto se desestimó por cuestiones económicas (comunicación personal de Julián Peralta, 17/1/2014).

55 Cfr. los trabajos de Sonia Alejandra López (2003); Ulrich Krämer (2008) y Bernardo Illari (2008).

abarca lo musical y el sentido simbólico de la obra⁵⁶. La unidad interna está lograda por la utilización recurrente de material temático y por el uso de la variación antes que el desarrollo.⁵⁷ Aquí Piazzolla conjuga su experiencia previa de escritura para voces y del uso de música incidental para los recitados.

Illari da por descontado que el lenguaje básico que está empleando Piazzolla proviene del tango⁵⁸, pero no se introduce en el análisis de qué es lo que tiene de tanguístico. No analiza la configuración melódica. Cuando se dispone a realizar este proyecto, que incluye recitados con acompañamiento instrumental, canciones y números instrumentales, Piazzolla ya cuenta con la experiencia de trabajar con los tangos vocales “aplanando” (amortiguando) todo lo posible la tanguidad del canto y recargando la expresividad tanguística en la escritura instrumental.

Creo que en la operita está reconcentrado en la escritura instrumental el tipo de construcción melódica que sistematiza el *rubato* tanguístico, como por ejemplo en pasajes como el que sigue:



María de Buenos Aires - Cuadro 7 - Tocata Rea, cc. 17-20.

Las líneas vocales son *cantábiles* y, sobre todo, no están pensadas para que las cante un cantor o una cantonista del núcleo duro del tango tradicional que aplicaría intensa expresividad, *rubato* acentuado, dramatismo exacerbado y vibrato. La escritura para voz está pensada para Amelita

56 Illari, Bernardo. “María de Buenos Aires ...”, pp. 157-198.

57 Illari encuentra que “Entre un ensamble y otro, la música dibuja un palíndromo, cuyos contornos se perciben con suficiente nitidez sólo en la versión original. La segunda parte refleja la primera en simetría casi exactamente inversa en términos de género e instrumentación [...] Algo semejante ocurre con la tonalidad: la segunda parte invierte el camino realizado por la primera, aunque la ruta armónica que sigue es distinta.” Agrega que el palíndromo es audible por las fuertes interrelaciones de los números de conjunto que ocupan el centro de cada parte, y por las referencias del final de la composición a su principio. Illari, pp. 167; 171; 178.

58 Illari, p. 168.

Baltar y Héctor de Rosas, es decir, a sabiendas de que ninguno de ellos iba a producir excesos interpretativos. El máximo *rubato* que se le escucha a Amelita Baltar, por ejemplo, es el que realiza en la “Milonga de la anunciación”.

El pueblo joven

La segunda obra de gran formato de esta época es *El pueblo joven*. Fue encargada por un canal de televisión de la ciudad alemana de Saarbrücken.⁵⁹ Aceptada la propuesta, Piazzolla convocó a Ferrer para que le proporcionara un texto. Luego ambos, junto con Amelita Baltar, coincidieron en París a principios de 1971, y comenzaron a trabajar en la obra, que se concluyó el 24 de mayo de ese año.⁶⁰

Se grabó entre diciembre de 1971 y fines de 1972⁶¹, sin la participación de Ferrer⁶², y el proceso de compaginación se extendió hasta 1974⁶³. De parte de Piazzolla y Baltar, no hubo más actividades con respecto a este proyecto y no supieron más de él. Tampoco se conoció en nuestro medio. Hace un tiempo, mediante una gestión realizada desde el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” de Argentina, obtuvimos una copia del material original.

59 El comisionante fue el Canal 2 de televisión de Saarbrücken, Alemania (actualmente la empresa estatal de radio y televisión de esa localidad se ha reestructurado, por lo que el entonces “canal 2” no existe más como tal), que realizó durante 1970 una filmación del quinteto de Piazzolla en el café concert Michelangelo en Buenos Aires (Azzi-Collier, p. 213.). De ese contacto habría surgido el ofrecimiento de realizar un programa especial de una hora de duración dedicado a la música de Piazzolla para lo cual el canal puso a su disposición la orquesta y coro propios.

60 Ferrer, Horacio: *Los tangos de Piazzolla y Ferrer. 1967-1971 Quere me así piantao*. (Buenos Aires: Peña Lillo - Ediciones Continente, 2000), p. 112. La partitura original está fechada por Piazzolla “París, abril-mayo 1971”.

61 Azzi-Collier, op. cit., 216.

62 A Piazzolla sólo le entregaron una copia de baja calidad en un caset, que es el que distribuyó entre sus amistades a su regreso a Buenos Aires. Incluye sólo nueve de las trece partes que tiene la obra. Poseo una copia de dicho caset, que es la única grabación que circuló del original en aquel momento.

63 La TV alemana se siguió ocupando de la obra: en diciembre de 1972 viajó a Buenos Aires un equipo que filmó escenas de la ciudad y del delta del Paraná y se filmó además una secuencia de escenas de Amelita con un bailarín del elenco de Oscar Araiz (Azzi-Collier, op. cit., 223). En 1974, Amelita filmó las restantes escenas cantadas en Alemania, en *playback* sobre las grabaciones de 1971.

El argumento exhibe un aire de familia con el de *El Eternauta II*⁶⁴, de Germán Oesterheld⁶⁵, que se editó cinco años más tarde. Ferrer lo modificó posteriormente y dichas similitudes ahora resultan más imprecisas.⁶⁶ Es la historia de un pueblo que lucha y se libera de la opresión y de jóvenes que se enamoran, lo que da lugar a que la música se exprese mediante tangos marciales y románticas milongas.

La obra tiene mucho texto recitado. De los trece números que la componen, siete son cantados. Incluyen una *Huella*, una canción en 6/8, dos tangos y dos milongas. Los tangos, indicados “tango marcial” y *alla marcia*, se construyen con una melodía ascendente e ilustran los momentos de lucha. Las milongas, de melodía descendente, aplican para textos contemplativos o amorosos. El acompañamiento tanguístico está dado por la agrupación rítmica de corcheas en grupos de 3 + 3 + 2 o bien por un *marcato* realizado por un bajo caminante. La escritura para cuerdas es muy rica y el empleo del coro (casi siempre *bocca chiusa* o en *vocalise* o con recursos alternativos como silbidos en *glissandi*) y la percusión muy imaginativo. A diferencia de la orquestación de la operita, aquí la escritura es más neutra. No puede dejar librado a la intuición tanguera de los músicos, porque no la dominan, la expresión tanguística de la obra. Por eso el bandoneón

64 *El Eternauta II*, publicada en 1976, trata acerca de una comunidad de jóvenes que viven en grutas en las orillas del Río de la Plata, en un futuro lejano, cuando el planeta estará dominado por extraterrestres. La comunidad de jóvenes pescadores, dirigidos por El Eternauta, convertido en un peregrino del espacio-tiempo, inicia una guerra para liberarse de la opresión, que termina con la destrucción de los invasores.

65 Es sabida la afiliación de ese escritor a las filas de Montoneros a partir de aproximadamente 1969-1970 y que dentro de esa organización alcanzó el cargo de Secretario de Prensa. Sergio López, en un trabajo inédito (*El Eternauta II* de H.G. Oesterheld y F. Solano López. *El Pueblo Joven* de Ástor Piazzolla y Horacio Ferrer. Guía para establecer una posible conexión entre ambas obras”, 2009), expone la hipótesis de que el argumento de *El Eternauta* habría sido proporcionado por Oesterheld a título de colaboración, o sugerencia, aunque sin figurar como autor, en por lo menos dos ocasiones: el argumento del film *Invasión*, de Hugo Santiago con guión de Jorge Luis Borges, y el argumento de *El pueblo joven*. Es posible suponer, además, que ambas circunstancias estuvieron encuadradas en un accionar sistemático de difusión realizado por el área de prensa de Montoneros. En su trabajo, Sergio López detalla minuciosamente las vinculaciones entre *El Pueblo Joven* y *El Eternauta II*.

66 He desarrollado con más amplitud este tema en una monografía inédita, “*El pueblo joven*. La obra maldita de Ástor Piazzolla” y en “Rescate de la versión original de *El pueblo joven* de Ástor Piazzolla y Horacio Ferrer.”, ponencia presentada en el III Congreso Internacional “Tango: cultura rioplatense, patrimonio de la humanidad.” Buenos Aires, Centro Foro y Estudios Culturales Argentinos (Centro ‘feca’), diciembre de 2010.

participa casi permanentemente como solista, aportando el componente de tango que requiere la obra. El canto, a cargo de Amelita Baltar, se adecua a los cánones fijados en la operita.

Las “baladas” y las canciones internacionales

Corresponde por último mencionar la serie de piezas compuestas por Piazzolla con letra de Ferrer inmediatamente luego de la escritura de la operita. La más conocida es la *Balada para un loco*, muy popular en su momento.⁶⁷ Perduran algunas que han devenido clásicos del repertorio tanguístico, como el vals *Chiquilín de Bachín*, o el homenaje a Aníbal Troilo, *El gordo triste*. En total son veinte temas que entre 1969 y 1974 se multiplicaron en sesenta versiones.⁶⁸

Su formato es recurrente. Las modalidades empleadas son las de un tango con acompañamiento *marcato* en 3-3-2, la milonga y el vals.⁶⁹ La música carece del interés contrapuntístico que presentaba antes en las versiones del quinteto o en la compleja trama de la operita. Los arreglos, siempre correctos, connotan el tango con pinceladas esporádicas. Están, finalmente, pensadas como canciones, y con las intenciones de lograr *hits*. La escritura vocal no deja lugar para el fraseo tanguístico y parecen pensadas para repetir el éxito de la *Balada para un loco*.

Durante los años siguientes Piazzolla buscó musicalizar a diversos poetas o letristas. Trabajó con Mario Trejo, Geraldo Carneiro, Francisco Bagalá, el cantautor Georges Moustaki, el austríaco André Heller. Las canciones y tangos fueron grabadas por cantantes de diversas latitudes, como Ney Matogrosso, Edmonda Aldini, Marie-Paule Belle, y otros de alcance

67 Actualmente es muy versionada. Indudablemente presenta un atractivo especial para los intérpretes por el componente de teatralidad que contiene y que eventualmente es muy efectivo como número histriónico.

68 Luego hubo cierto distanciamiento entre Piazzolla y Ferrer –cfr. Gorín, Natalio (ordenador) *Ástor Piazzolla. A manera de memorias* (Buenos Aires: Atlántida, 1990), p. 162–, aunque retomaron el trabajo conjunto a principios de los 80, cuando escribieron una serie de canciones que fueron grabadas mucho después por José Ángel Trelles, todas en el mismo tono de las anteriores. Trelles grabó seis piezas inéditas, cuatro tangos y dos milongas (CD Melopea Discos CDMSE 5062).

69 Aunque en *El gordo triste*, por ejemplo, el estilo es más tanguístico. También están las canciones “festivaleras” para concursar, como *La primera palabra*, que llevaron al Festival Internacional de Onda Nueva en Venezuela.

internacional como Mina o Milva. En general, todas estas canciones fueron pensadas por Piazzolla como Nuevo Tango. Pero depende de cómo se haya planteado el arreglo, se escuchan como tango o como canciones melódicas internacionales. Por ejemplo *Je vis ma mort à chaque instant*, grabada por Marie-Paule Belle con arreglos de Piazzolla (sin bandoneón)⁷⁰ no parece un tango, pese a que toda la parte de piano es la original del manuscrito de Piazzolla. Pero se intuye que la transformación genérica está a un paso.

Es lo que pasa por ejemplo con *Alienación*, con letra de Francisco Bagalá, que fue originalmente grabada por la cantante española Masiel⁷¹. En ese arreglo no intervino Piazzolla y pasa por una balada romántica. En cambio la versión que grabó María Estela Monti⁷² con un arreglo original para quinteto de Piazzolla, del cual se había conservado el manuscrito, juega con la ambigüedad tango/no tango, pero se define con claridad por un acompañamiento tanguístico como una pieza de Nuevo Tango.

Efectos de la nueva formulación del tango vocal en la obra de Piazzolla

Piazzolla reformuló su visión del tango en numerosas ocasiones. Muy pocas veces manifestó cuáles eran sus intenciones estéticas o explicó cuáles habían sido sus motivaciones y las herramientas que había utilizado. Lo cual no implica que detrás de su obra no haya un intenso trabajo de elaboración intelectual. Se planteó diversos problemas para los cuales buscó las soluciones adecuadas. Es una metodología de trabajo y tal vez una manera de ser. Sólo por algunos indicios se puede rastrear a posteriori el origen de las motivaciones o influencias que tuvo y el camino que adoptó para sortear las dificultades que le supuso renovar o redireccionar algún aspecto del tango.

No expulsó al cantor del tango, sino que reconfiguró su presencia y la mantuvo en momentos de crisis para el género. Piazzolla creó un nuevo estilo de tango vocal, paradójicamente, a través de la negación de la manera tradicional de cantar el tango y la afirmación de la esencia tanguística en la escritura instrumental.

70 Marie-Paule Belle, LP Polydor 2473 056 (1976), Francia. Incluye la canción *Je vis ma mort à chaque instant* (Ástor Piazzolla - Françoise Mallet-Joris - Michel Grisolia).

71 Incluida en el álbum "Alienación", sello Polydor (1977).

72 María Estela Monti, "Todo Piazzolla", Epsa, 2009.

Tal vez al limitar la carga expresiva del tango vocal haya abierto el camino por el que surgieron los estilos de Susana Rinaldi y Juan Cedrón sobre fines de los 60, más apoyados en la poesía que en la música, y por ese camino haya colaborado para que en el tango actual se aborden las versiones cantadas sin tanta preocupación por la tradición del tango.

El punto de partida de Piazzolla para el abordaje crítico del tango vocal-instrumental, fue su voluntad de renovación del género. Para eso recurrió a diversas fuentes: el barroco, la música académica, la forma en que se estructuraban los espectáculos en otros géneros. Siempre mantuvo una actitud atenta a todo lo que pasara en el mundo de la música y trató de procesar esa nueva información a través de su estética personal. A lo largo de los años acumuló una vasta biblioteca con recursos de todo tipo. Una actitud “antropofágica” de libre incorporación y transformación de materiales. De esa forma construyó un lenguaje personal que hasta hoy se sostiene por sí mismo, y en el que siempre está el tango como cimiento.

Cuando se trataba de música instrumental, sólo le bastaba con escribirla y hacerla tocar por sus músicos. Pero con el tango cantado debía enfrentarse además con los cantores y cancionistas del género, cuyo estilo de expresión exagerada no le servía a sus propósitos. Estaban acostumbrados a ocupar un papel de privilegio, aún durante la década del 60. El camino que eligió fue el de seleccionar vocalistas correctos, de acento porteño pero acotando su protagonismo. Colocándolos como un instrumento más del conjunto. Suprimiendo el *rubato* vocal y acentuando el *rubato* en la música instrumental. Tensionó los límites del género, esa “esfera” del tango de la que habla Carlos Kuri⁷³. Pero con esto no clausuró el tango cantado, sino que amplió su horizonte. Proporcionó además un material con el que se pudo modernizar el repertorio de los vocalistas y ampliar las herramientas de autores y compositores, para realizar canciones que se mantuvieran dentro del complejo de género del tango.

La cantidad de recursos puestos en juego por Piazzolla resulta asombrosa y el estudio de esta laberíntica obra nos confirma su ubicación cada vez más importante en el panorama de la música argentina.

73 Kuri, Carlos *Piazzolla. La música límite* (Buenos Aires: Corregidor, 2008), pp. 93-124.

Bibliografía

Abad, Marcela y Victoria Preciado Patiño: “La música antigua en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. El conjunto *Ars Rediviva* de Buenos Aires”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 22 (2008).

Azzi, María Susana y Simon Collier: *Ástor Piazzolla. Su vida y su música*. (Buenos Aires: El Ateneo, 2002).

Campra, Rosalba: *Como con bronca y junando... La retórica del tango* (Buenos Aires: Edicial, 1996).

Castiñeira de Dios, José Luis (Dir.): *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad* (Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011).

Ferrer, Horacio: *Los tangos de Piazzolla y Ferrer. 1967-1971 Quereme así piantao*. (Buenos Aires: Peña Lillo - Ediciones Continente, 2000).

_____*Teatro completo. María de Buenos Aires y otras obras*. (Buenos Aires: Ediciones del Soñador, 2007).

Filipelli, Rafael y Federico Monjeau: “Fue lindo mientras duró. Contribuciones a una crítica del tango” *Punto de Vista*, 86 (2006) p. 20.

García Brunelli, Omar: “*El pueblo joven*. La obra maldita de Ástor Piazzolla” (Buenos Aires: Inédito, 2010).

_____*“La incorporación del jazz a la trama del tango en la música de Ástor Piazzolla”*. Coloquio Internacional. Tango: Creaciones, identificaciones, circulaciones. París, 26-29 octubre 2011. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS). http://globalmus.net/IMG/mp3/27_omar_garcia_brunelli_salle7.mp3.

_____*“La irrupción del Octeto Buenos Aires en la Historia del Tango. Recepción social en el marco del cambio de la estructura de poder en Argentina en 1955”*. *Revista Argentina de Musicología*, 11 (2010): 117-148.

_____*“La obra de Ástor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana”*. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 12 (1992): 155-221.

_____*“Los tangos con letra compuestos por Ástor Piazzolla entre 1945 y 1954”*. Ponencia presentada en las XVII Jornadas de Investigación en Artes. Área Artes / Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichón”. Facultad de Filosofía y Humanidades. Centro de Producción e Investigación en Artes. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, 6, 7 y 8 de noviembre de 2013.

_____*“Rescate de la versión original de *El Pueblo Joven* de Ástor Piazzolla y Horacio Ferrer”*, ponencia presentada en el “III Congreso Internacional ‘Tango:

cultura rioplatense, patrimonio de la humanidad” Buenos Aires, Centro Foro y Estudios Culturales Argentinos (Centro ‘feca), diciembre de 2010.

Genette, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989).

González, Juan Pablo, Oscar Ohlsen, Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009).

Gorín, Natalio (ordenador) *Ástor Piazzolla. A manera de memorias* (Buenos Aires: Atlántida, 1990).

Illari, Bernardo: “María de Buenos Aires: el tango del eterno retorno” en García Brunelli, Omar, *Estudios sobre la música de Ástor Piazzolla* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2008).

Krämer, Ulrich: “Armonía y forma en María de Buenos Aires, de Ástor Piazzolla” en García Brunelli, Omar, *Estudios sobre la música de Ástor Piazzolla* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2008).

Kuri, Carlos: *Piazzolla. La música límite* (Buenos Aires: Corregidor, 2008).

López Ruiz, Oscar: *Piazzolla Loco, Loco, Loco* (Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1994).

López, Sergio: “Piazzolla en las ficciones de Sábato”, *Tanguedia*, 3 (2004).

López, Sonia Alejandra: “Fuga y misterio de Ástor Piazzolla. Acercamiento a una ‘fuga tanguificada’”, en: García Brunelli, Omar *Estudios sobre la obra de Ástor Piazzolla* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2008).

“María de Buenos Aires”: *eine Monographie der Tango-Operita von Ástor Piazzolla und Horacio Ferrer* (Tutzing: Hans Schneider, 2003).

Madoery, Diego: “El folklore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades”. Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM Caracas, Venezuela, 1-5 de junio de 2010, consultada el 21/8/2013 en <http://iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf>.

Molinero, Carlos D. *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)* (Buenos Aires: Ross, 2011).

Pelinski, Ramón: “Ástor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística”, en: García Brunelli, Omar, *Estudios sobre la obra de Ástor Piazzolla* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2008).

Pujol, Sergio: *Historia del baile. De la milonga a la disco* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2011).

Saito, Mitsumasa: “Discografía de Ástor Piazzolla” en García Brunelli, Omar, *Estudios sobre la música de Ástor Piazzolla* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2008).

El tango ayer y hoy

Sergio López, “*El Eternauta II* de H. G. Oesterheld y F. Solano López. *El Pueblo Joven* de Ástor Piazzolla y Horacio Ferrer. Guía para establecer una posible conexión entre ambas obras.” (Inédito, 2009).

Shuker, Roy: *Key concepts in popular music* (London: Routledge, 1998).

Speratti, Alberto: *Con Piazzolla* (Buenos Aires: Galerna, 1969).

Ulhôa, Martha “Métrica derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular”, ponencia presentada en el VII Congreso de la IASPM-AL, La Habana, 2006.