

Piazzolla 100 años

Una semblanza de su estética y un recorrido por sus obras más famosas

Por Daniel Varacalli Costas

“Descubrí la música a los once años (...) en Nueva York. Una tarde de verano que andaba por ahí sin hacer nada escuché a un pianista que tocaba Bach. A esa edad no sabía quién era Bach, pero quedé como hipnotizado. Es uno de los grandes misterios de mi vida. Jamás volví a escuchar esa música (...). Ese pianista estudiaba nueve horas por día. Se llama Bela Wilda y poco tiempo después fue mi maestro.”

Este recuerdo de Astor Piazzolla, citado por Natalio Gorín (*A manera de memorias*, Ed. Atlántida, Buenos Aires, 1990) es uno de los puntos de partida ideales para entender la trayectoria del músico nacido en Mar del Plata hace exactos cien años y fallecido en 1992. No hay manera de conceptualizar la creación piazzolliana si sólo se la asocia al tango, o se la circunscribe a una reacción contra el dos por cuatro tradicional, o a una sublimación “clásica” de la música urbana porteña.

Ninguno de esos elementos resulta autosuficiente para trazar un retrato certero de aquél cuya credencial artística pasó durante mucho tiempo actualmente por la idea de “fusión”. La fusión no era precisamente el “*crossover*”, ese término acuñado por el *marketing* discográfico para etiquetar a los músicos clásicos que interpretan arreglos de canciones populares, o a los músicos populares que se animan con el repertorio clásico. Casi como una moda, pasaron Barenboim, Mederos y Console; Pablo Ziegler y Emmanuel Ax (excelentes), Yo-Yo Ma y sus amigos o los chelistas de la Filarmónica de Berlín, abordando cada uno a su manera los arreglos de Piazzolla que mejor convenían a sus timbres sonoros. Como también en esta línea, pero del otro lado, quedarán Chick Corea haciendo Mozart o Keith Jarrett desbrozando las *Variaciones Goldberg* de Bach, pero seguramente no Plácido Domingo cantando *Nostalgias*. De una manera u otra, todos ellos dan cuenta de una tendencia interpretativa que siempre necesitará alimentarse de la obra, y en este caso, ha sido la obra de Astor la que ha demostrado tener la suficiente flexibilidad (sin descartar, por supuesto, los abusos de arregladores audaces) para adaptarse a estas distintas propuestas como guante a la mano.

La fórmula la encontramos en la vida misma de Piazzolla, el “*crisol*” en el que se amalgamaron los elementos que hicieron de su obra una de las más originales del siglo XX. Con la formación clásica prodigada en París por Nadia Boulanger, la libertad del jazz que mamó durante su infancia neoyorquina –que no excluyó, según su propio testimonio, a Bach, pero tampoco a Bártok-, y el tango que en su esplendor ya algo bronceado encontró a su regreso a Buenos Aires, Piazzolla renovó un género que comenzaba a agotarse en sí mismo. Aspiró a las grandes formas –que evidentemente excedían su técnica- pero tomó los elementos de la tradición escrita de la música y los fusionó con la capacidad de improvisación del jazz y el lirismo del tango. A lo largo de varias

décadas de trabajo sostenido logró delinear esos rasgos rítmicos y tímbricos que hoy hacen que Piazzolla sea reconocido desde el primer compás. Un músico cuyos reconocibles *ostinati* alimentaron su obsesión por encontrar un nuevo punto de partida. Un hombre que abrió caminos que esperan seguir siendo recorridos por la música argentina.

Un retrato musical

Allá por la década de 1940, cuando el compositor marplatense dejaba la orquesta de Troilo para comenzar a armar sus propios ensambles, escribía Aaron Copland, uno de los músicos norteamericanos que, no por haber devenido “oficiales”, como nuestro Alberto Ginastera, fueron menos capaces de transformar en música la esencia de la sociedad a la que pertenecían: *“Naturalmente, no hay por qué escribir hoy música que podría confundirse con la del siglo XVIII. Esto sería mera imitación llevaría a un suicidio artístico. Pero los compositores de hoy escriben sus obras desde un ángulo que se parece bastante al de los compositores clásicos. Es innecesario manifestar que algunas obras contemporáneas exhiben ciertos rasgos románticos, pero hablando en términos generales, el compositor actual prefiere el enfoque objetivo, impersonal, una textura contrapuntística compleja, concentrarse en la perfección de la línea y la belleza de la proporción (...) Acaso podamos estar mejor capacitados para comprender la música de la hora presente si estudiamos más detenidamente las intenciones expresivas del compositor del siglo XVIII.”* (Música y músicos contemporáneos, Ed. Losada, Buenos Aires, 1945)

Esta invitación del compositor norteamericano resulta más que adecuada para analizar algunos de los “clásicos” más conocidos de Astor.

Cabalgata piazzolliana

Fuga y misterio es una de las obras más reconocibles de Piazzolla (en no menor medida por haber sido cortina de un extinto programa político), en la que su autor toma una técnica clásica, que alcanzó su esplendor con la polifonía renacentista y en el siglo XVIII precisamente con Bach, un compositor que miraba al pasado para construir un arte altamente personal y técnicamente virtuoso.

Tiene su origen en la “operita” *María de Buenos Aires*, de 1968, con letra de Horacio Ferrer, que popularizaron Amelita Baltar y Héctor de Rosas. La siguiente didascalia le da su contexto dramático: “María abandona el arrabal y llega al centro de Buenos Aires. En silencio, y llena de fascinación, atraviesa la ciudad.” La partitura tiene dos partes claramente definidas, tal como reza su título. En primer lugar, la Fuga, con su canónica entrada en desfase de las cuatro voces, sucesivamente, en la versión original, a cargo del bandoneón, la guitarra eléctrica, la flauta, y el teclado con el contrabajo, que luego de un redoble *in crescendo* de la percusión da paso a un desarrollo de gran vitalidad. En segundo término, el “Misterio”, que no es otra cosa que el remanso lírico, contemplativo, de grandes líneas (en el original, llevado por el violín), que se

interrumpe para dar lugar a un fragmento conclusivo que recapitula material del motivo de la fuga inicial. En el enfoque original de Piazzolla, la segunda parte opone su carácter meditativo y sentimental al vértigo cuasi barroco de la primera sección.

El melómano suele conocer estas obras en las versiones para cuerdas de José Bragato, el músico ítalo-argentino fallecido más que centenario en 2017. Y quién mejor que él para escribir la línea justa para su instrumento, siendo -como fue-, el único violonchelista que Piazzolla llamó a sus filas (sucesivamente para formar parte de su orquesta de cuerdas, el noneto y el sexteto). Otro logrado arreglo para cuerdas bragatiano es *La muerte del Ángel*, parte de una serie de alto contenido metafórico a la que Piazzolla fue afecto a lo largo de gran parte de su carrera, a partir del *Tango del Ángel*, grabado en 1957 con orquesta de cuerdas, la *Introducción al Ángel* y *La muerte del Ángel*, grabados en 1962 con el Quinteto, para el disco *Nuestro tiempo*, concluyendo en la *Resurrección del Ángel*, testimoniada por el Quinteto en su registro efectuado en Nueva York en 1965. A diferencia de *Fuga y Misterio*, *La muerte del Ángel* tiene tres secciones, ofreciendo sin solución de continuidad la alternancia clásica “rápido-lento-rápido”, de las cuales la última es un retorno de la primera, con leves modificaciones, dado que en rigor constituye una coda, pero manteniendo ese juego de acentuaciones tan típico del compositor. La sección intermedia es también lírica, con predominancia del solo de violín para enfatizar justamente ese carácter.

Oblivion –palabra equivalente a “olvido”, tanto en inglés como francés- puede hallarse en un álbum de doce temas, entre ellos el famoso *Tanti anni prima*, que Piazzolla produjo en Italia, respondiendo a la tendencia dominante durante su última década de vida por incrementar su relación con el mundo del cine. En efecto, *Oblivion*, tema por el que fue nominado en 1993 para los premios Grammy, integró la banda de sonido del film *Enrique IV* del italiano Marco Bellochio, protagonizado por Marcello Mastroianni y Claudia Cardinale. La música de Piazzolla era por entonces muy admirada en la península y ya estaba familiarizada con la pantalla grande: basta recordar la aparición de la *Suite Punta del Este* en *Doce monos* de Terry Gilliam, o las bandas de *El exilio de Gardel*, de Solanas; *Armagedon* de Alain Delon, o *Lumière*, de Jeanne Moreau.

Escualo se basa también en un tema sumamente pegadizo, enunciado y reiterado por el *fueye*, que va siendo objeto de variaciones, desplegadas sobre una base rítmica típicamente tanguera. El tema aparece en el álbum homónimo de 1979, interpretado con el Quinteto Tango Nuevo, siguiendo una formación camarística a la que Piazzolla había recurrido en diversos momentos de su carrera. Así lo hizo en 1960 para presentar en sociedad *Calambre*, junto a otras piezas como *Nonino*, *La calle 92* y *Decarísimo*, con un orgánico que incluía en un principio virbráfono (Gary Burton le rendiría tributo tres décadas más tarde con un disco espléndido), pero curiosamente ningún violín, al que Astor sólo accedería a raíz de no contar con “un vibrafonista con polenta”, según sus propias palabras.

También producto de los años sesenta, el citado *Decarísimo*, con su nombre tan ligado a un apellido tanguero por excelencia, y además, por típico retruécano piazzolliano, a la idea de lo querible en grado superlativo, se basa en el desarrollo de un tema de seductor melodismo, menos rítmico que las habituales células motívicadas que han hecho la impronta de su autor, pero

precisamente por ello capaz de sugerir un gesto amplio y nostálgico. Acaso a su inspiración concurriese un recuerdo de adolescencia, cuando Astor, recién llegado a la Argentina, actuaba en los fondos de una cervecería Munich que había puesto su padre con dos ciegos que tocaban el piano y el bandoneón. Pocholo, el tecladista, solía improvisar tangos de Francisco de Caro con la misma maestría que Astor descubriría después en uno de sus músicos más señeros: Jaime Gosis.

Las cuatro estaciones porteñas no surgieron como una obra orgánica que pretendiera parangonar la obra homónima de Antonio Vivaldi. Sus diversas partes, concebidas desde fines de la década de 1960 para diferentes formaciones que Piazzolla lideraba, como su Quinteto o su Noneto, encontraron el camino hacia su propia totalidad en un título que remite a una obra emblemática del Barroco, pero adaptada a la realidad de Buenos Aires. Una elección afortunada, puesto que la música contemporánea parece dirigirse hoy hacia un renacimiento de los valores de la llamada “música antigua”, dada su avidez por alcanzar un orden dentro de la máxima libertad. Esa libertad, que desacraliza el concepto de obra propio del Clasicismo y el Romanticismo, ha permitido que estas *Estaciones porteñas* puedan ser bailadas o ser objeto de transcripciones para diversas formaciones: orquesta de cuerdas, como la de José Bragato; cuerdas y violín solista, como la de Leonid Desyatnikov, o para diversos ensambles de cámara que procuran otorgarle nuevos colores a una obra destinada a adquirir su identidad a través de un permanente cambio de máscaras, paradoja que sólo las buenas creaciones pueden darse el lujo de permitir.

Libertango, con su elegante línea melódica contra el pegadizo *ostinato* del piano, aparece en el álbum homónimo de 1973, a cargo de su orquesta, junto con una serie que incluía otros títulos de similar factura, pero que han alcanzado menos fama: *Maditango*, *Undertango*, *Violentango*, *Novitango*, *Amelitngo* y *Tristango*, y una versión de *Adiós Nonino*.

El eximio Mauricio Wainrot, ex director del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín, tiene en su haber coreografías de *Escualo*, *Libertango* y *Las cuatro estaciones*, que repondrá para este centenario como un paradójico homenaje bailado a quien compuso tangos predominantemente para escuchar.

Mumuki corresponde a la última etapa de la vida de Astor, y a su creciente afición por la música para cine. Con una impronta más que nada jazzística, y un carácter algo melancólico, este título fue grabado por el Quinteto en 1986 como parte de la banda de sonido de *El exilio de Gardel (Tangos)*, que marcó el regreso del exilio del director Fernando “Pino” Solanas. Del mismo año y por la misma formación es el álbum *Hora Cero*, donde se incluye este tema, en el que el bajo de Héctor Console tiene un papel central, lo que sugiere la predominancia de los colores oscuros, tan aptos para la tesitura grave del violonchelo.

Por supuesto, no podía completarse este retrato del mejor Piazzolla sin *Adiós Nonino*, datado en 1959. Su tono elegíaco se condice con el motivo de su composición: la muerte del padre de Piazzolla, Vicente, apodado cariñosamente “Nonino” y el duelo que le impuso ese acontecimiento inesperado y sucedido a la distancia, en su natal Argentina. Quizás por esta raíz profundamente personal la pieza devino emblemática de su autor, a quien la noticia le sorprendió en medio de su gira por América central, recién vuelto de Nueva York, donde había vivido como un fracaso –

artístico y económico- los resultados de su ambición por imponer el jazz-tango. La pieza encuentra sus antecedentes en *Nonino*, un tango que había compuesto en París en 1954, del que el músico rescató la base rítmica. Numerosos arreglos han vestido con distintos ropajes el luto original de *Adiós Nonino*, aunque todos sean en más o en menos respetuosos de su esencia. Sin embargo, la primera grabación de Piazzolla con su Quinteto en 1960 parece insuperable. El mismo Astor volvió a registrarla, y Leopoldo Federico logró una impecable versión orquestal, pero parece difícil encontrar quien trascienda ese clima primigenio, producto sin duda de la cercanía de un dolor tan sincero como fecundo.