

# LA INFLUENCIA DEL JAZZ EN LA MÚSICA DE ASTOR PIAZZOLLA. ANÁLISIS DE *TANGO SUITE*

David Gómez Lucas

## Resumen:

El presente trabajo pretende sacar a la luz un aspecto de la música de Astor Piazzolla que ha sido ampliamente obviado a la hora de analizar su obra: la importante influencia que tuvo el género del Jazz en su lenguaje musical y en el desarrollo y evolución de su vocabulario melódico, armónico y rítmico. Esta relación fue oscilando a lo largo de su carrera desde periodos donde la cercanía es muy evidente hasta otros donde Piazzolla intenta alejarse de la música popular y del Jazz sumergiéndose en un estilo más erudito que toma como referencia los grandes autores del siglo XX. Desde este punto de vista *Tango Suite* se configura como una obra paradigmática de todo lo expuesto anteriormente ya que su estudio analítico pondrá de manifiesto los numerosos elementos de origen jazzístico que configuran el discurso de Piazzolla.

## 1. INTRODUCCIÓN

Las dos grandes tradiciones musicales -además del Tango- de las que se nutrió Piazzolla para la creación de su mundo sonoro fueron la música clásica y el Jazz. Es un lugar común por parte de críticos y analistas el citar las evidentes influencias del género clásico que se perciben en la obra de Piazzolla, sin duda debido a sus estudios de composición con A. Ginastera y muy especialmente a su perfeccionamiento en París con Nadia Boulanger. Sin embargo -probablemente por desconocimiento del género jazzístico- raramente se pone de relieve lo que en mi opinión es una evidencia insoslayable: que el lenguaje del Jazz tiene una presencia de primer orden en el vocabulario musical de Piazzolla y que aunque ésta no se manifiesta en la totalidad de su obra si lo hace en una parte sustancial de la misma.

Es necesario tener presente que Astor Piazzolla se trasladó a Estados Unidos junto a sus padres a muy temprana edad y vivió allí hasta los quince años. Durante este periodo (1925-1936) el Jazz era un género muy popular y gozaba de gran difusión radiofónica, por ello parece lógico pensar que la música a la que estuvo expuesto Piazzolla durante su infancia acabara influyendo de alguna manera en su futura concepción melódica y armónica. El Cool Jazz en particular -con figuras como Stan Getz, Chet Baker, Gil Evans o Gerry Mulligan- le dejó una profunda huella que se reflejó muy especialmente en la música escrita para el Octeto, probablemente de todos sus conjuntos el más influido por este género. Piazzolla, deslumbrado por la interacción que se daba entre los miembros de esos pequeños grupos de Jazz, decidió abandonar las grandes orquestas de Tango -como la de Aníbal Troilo- para formar pequeños grupos de solistas a la manera de una agrupación camerística.

Gerardo Gandini, pianista del sexteto de Piazzolla, cuenta que Astor estaba emocionado con el disco *Miles Ahead* de Miles Davis y con el octeto de Gerry Mulligan. Su intención era hacer eso mismo desde el Tango, sintetizar elementos pretéritos y presentes en algo completamente nuevo. Pablo Ziegler, pianista del quinteto, comentaba en una entrevista al periódico *Clarín*:

*Es cierto que Astor no era un improvisador nato -en eso era tanguero- aunque en sus últimos años se destapó, creo que de escuchar el despelote que le hacíamos atrás.*

también apunta:

*El uso particular de la síncopa en la música de Piazzolla surge de su relación con el jazz. En el Tango las frases solían empezar en la parte fuerte del tiempo, en cambio él hacía arrancar la frase en parte débil lo cual no era nada común.*

Piazzolla buscó trasladar esa manera de hacer música al Tango aunque con una diferencia sustancial: en el jazz la composición es una idea secundaria ya que las obras son como guiones abiertos, en Piazzolla en cambio la composición siempre es un procedimiento esencial aunque su escritura intenta sugerir una espontaneidad que haga parecer el discurso improvisado. A lo largo de su trayectoria Piazzolla tuvo importantes experiencias con intérpretes de Jazz de primer orden -llegó a realizar grabaciones con músicos de la talla de Gerry Mulligan o Gary Burton- y aunque realmente no hizo Jazz sí quiso acercarse a su manera a ese mundo musical, tal vez por el aislamiento que sufrió en el ámbito del Tango tradicional.

## 2. BIOGRAFÍA

Astor Pantaleón Piazzolla nace el 11 de Marzo de 1921 en Mar del Plata, Argentina.

En 1925 la familia se radica en Nueva York hasta 1936. En 1933 toma clases con el pianista húngaro Bela Wilda, discípulo de Rachmaninov. Poco después conoce a Carlos Gardel que se hace amigo de la familia. En 1936 retorna a la Argentina donde comienza a actuar en algunos conjuntos hasta que en 1939 consigue ingresar en la orquesta de Aníbal Troilo, uno de los grandes intérpretes de bandoneón a quién Astor reconoce como uno de sus maestros. Ejerciendo ya como arreglista de la orquesta de Troilo inicia en 1941 sus estudios con Alberto Ginastera.

En 1946 forma su primera orquesta con la que comienza a desarrollar su estilo, un tango distinto y más moderno que empieza a provocar las primeras polémicas entre los tangueros clásicos. En 1949 -a los 28 años- siente la necesidad de disolver la orquesta, apartarse del

bandoneón y del tango y mejorar su formación musical. Estudia dirección orquestal con Herman Scherchen, profundiza en la obra de Bartok y Stravinski y escucha mucho Jazz. En 1953 presenta *Buenos Aires (Tres movimientos Sinfónicos)* al concurso Fabien Sevitzky, la obra desata el escándalo por la incorporación de dos bandoneones a una orquesta sinfónica. Gana el primer premio y recibe una beca otorgada por el gobierno francés para estudiar en París con Nadia Boulanger. Piazzolla trata en un principio de ocultar su pasado tanguero creyendo que su destino estaba en la música clásica, pero se sincera ante Boulanger e interpreta para ella su tango *Triunfal*. De ahí surge una recomendación histórica:

*Astor, sus obras eruditas están bien escritas pero aquí está el verdadero Piazzolla, no lo abandone nunca.*

Después de este episodio Piazzolla retorna el bandoneón tratando de incorporar los recursos de la música erudita al Tango. Cuando vuelve a la Argentina (1955) forma el Octeto Buenos Aires que supone un punto de inflexión en su carrera y el inicio del tango contemporáneo. Con una formación de dos bandoneones, dos violines, contrabajo, cello, piano y guitarra eléctrica, incorpora a la orquesta de tango un aspecto camerístico y concertante que la aleja definitivamente del modelo tradicional de formación con cantante y bailarín. Alrededor de 1960 conforma el primero de sus célebres quintetos, el denominado Nuevo Tango (bandoneón, violín, bajo, piano y guitarra eléctrica). De todos sus conjuntos el quinteto fue el más querido por Piazzolla, el que más perduró y el que mejor sintetizó su pensamiento musical.

En 1971 forma el Conjunto 9, el gran sueño de Piazzolla, la agrupación de cámara que siempre quiso tener y que produjo su música más elaborada. En 1973 se instala en Italia y forma el conjunto eléctrico: un octeto constituido por bandoneón, piano eléctrico y/o acústico, órgano, guitarra y bajo eléctricos, batería, sintetizador y violín, que luego sería sustituido por flauta travesera o saxo. Esta formación -muy diferente a las anteriores- se considera una aproximación al Jazz-rock y con ella grabaría discos memorables como *Summit*, junto al saxofonista Gerry Mulligan. Alrededor de 1977 Piazzolla empieza a alejarse del Jazz y retoma sus composiciones de carácter camerístico para el Quinteto. En 1982 escribe *Le Grand Tango* para Cello y Piano, dedicada a Mstislav Rostropovitch y estrenada por éste en 1990 en New Orleans. En 1985 estrena el *Concierto para Bandoneón y Guitarra: Homenaje a Lieja*, en el V Festival Internacional de Guitarra en Bélgica. En 1986 graba junto a Gary Burton la *Suite for Vibraphone and New Tango Quintet*, en vivo en el festival de Jazz de Montreux. A principios de 1989 forma el que sería su último conjunto, el Sexteto Nuevo Tango, de características inusuales: dos bandoneones, piano, guitarra eléctrica, contrabajo y violoncello. Con él realizará una extensa gira por Estados Unidos, Alemania, Inglaterra y Holanda.

El 4 de Agosto de 1990, en París, sufre una trombosis cerebral. Después de casi dos años de sufrir las

consecuencias de esta enfermedad muere en Buenos Aires el 4 de julio de 1992.

### 3. ANÁLISIS DE TANGO SUITE

Mi trabajo fundamentará la hipótesis de la deuda jazzística de Piazzolla en el análisis de una de las obras donde la influencia de éste género es más evidente: *Tango Suite*, escrita para el dúo de guitarristas brasileños Sergio y Odair Assad.

Piazzolla tenía una notable disposición a escribir para instrumentos distintos al suyo, excepción hecha de la familia de viento-metal con la cual no se sentía seguro. Los músicos que trabajaron con él aseguran que tenía una inusitada rapidez para absorber las características idiomáticas de los diferentes instrumentos. Gran parte de sus conocimientos sobre la guitarra los tomó de Horacio Malvicino -su guitarrista en la época del Octeto- para lo cual bastó un solo encuentro en su apartamento:

*Yo le mostré cómo era el instrumento, la forma, cómo estaban divididas las cuerdas, lo que podía ser difícil, lo que podía llegar a ser fácil... tenía tanta capacidad que esa vez sola fue suficiente para aprender todo lo necesario."*

Así *Tango Suite* nació como una obra para dúo de guitarras en 1984. Su amigo Oscar López Ruiz recuerda que Astor lo llamó desde Punta del este para que revisara la obra y encontró que era:

*... difícil y complicada, pero perfectamente tocable por virtuosos como los Assad.*

Se trata de una pieza de un gran virtuosismo en la que predomina el carácter concertante ya que no hay guitarra solista y acompañante sino que ambas se reparten los papeles dialogando de igual a igual. Desde el primer momento la obra gozó de una gran acogida llegando a convertirse en una de las piezas clave del repertorio camerístico para guitarra.

#### A. Primer movimiento. Tango n°1

Consta de cuatro Secciones en forma ABCA'.

En la **Primera sección** se expone el **Tema A** -en tonalidad de La m- a cargo de la guitarra II. Aquí ya podemos apreciar una característica rítmica común en la música de Jazz: la polirritmia resultante de la presencia de dos compases diferentes funcionando simultáneamente, de una parte tenemos el compás de 4/4 -que define la métrica de la obra- y de otra el que resulta de la rítmica -la manera en que se organiza la disposición de los acentos- que da como resultado una amalgama de 6/8+ 2/8.

En el compás 11 y siguientes se produce un pasaje de transición que voy a llamar **Puente A**:



consistente en una nota pedal (La) sobre la que evolucionan una serie de armonías de carácter modulador -una progresión cromática descendente que alterna entre acordes mayores y acordes de 7ª de dominante con novena menor- que nos conducen a una segunda exposición del Tema -esta vez en Re m- a cargo de la guitarra I. Esta exposición finaliza con un pasaje de transición que voy a llamar **Puente A'** consistente -al igual que el Puente A- en una nota pedal a base de armonías modulantes que descienden cromáticamente más un nuevo motivo anacrúsico en semicorcheas que realiza la guitarra II.

Todo ello nos conduce de nuevo a La m y a una tercera exposición del tema que esta vez se realiza de forma variada. Es una variación rítmica y de perfil melódico del material original. Piazzolla toma el primer motivo de cuatro compases del Tema A:



y trabaja con él modificándolo rítmicamente pero conservando la progresión armónica del tema original. En esta frase se manifiesta uno de los rasgos estilísticos que más diferencia la música de Piazzolla del tango tradicional: el comienzo de la frase se produce en parte débil y acentuada y la síncopa cobra un gran protagonismo como vemos en compás 32 y siguientes:



y al comienzo de la segunda semifrase en compás 40 y siguientes:



Esto era algo inusual en la música de Tango y presumiblemente Piazzolla lo incorporó a sus composiciones influido por la música de Jazz donde este fenómeno es de lo más común. Hay que recordar que esta obra data de 1984, momento en el que Piazzolla ya había acumulado un gran bagaje y una nutrida experiencia con músicos del género jazzístico.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Figuras del Jazz como Stan Getz, Chet Baker, Gil Evans, Gerry Mulligan y grupos como el Modern Jazz Quartet dejaron

Por tanto, desde el primer momento asistimos a una voluntad de presentar el tema desde diferentes perspectivas -distintas tonalidades, variaciones melódicas y rítmicas- lo que lo emparenta con el espíritu y carácter de la música de Jazz donde la variación forma parte esencial del género. La diferencia principal radica en que las variaciones no son improvisadas sino que están escritas por el autor, pero la idea subyacente es que la música debe producir la sensación de un fluir espontáneo.

En compás 46 se produce un pasaje de transición -que voy a llamar **Puente B**- que tiene como característica principal su politonalidad, la guitarra I canta una melodía en Re Mayor y la guitarra II acompaña en La bemol mayor. En este fragmento se produce un cambio de tempo *Meno mosso*, que sirve como transición a la siguiente sección *Piu calmo con grazia*, que a su vez nos conducirá a la sección C donde se produce el Tema B - *Lento Molto cantabile*- con un carácter claramente contrastante respecto al Tema A. Lo que sucede es que tanto el Puente B (compás 46) como la misma sección B (compás 58) tienen como función ralentizar el tempo, poseen por tanto un carácter preparatorio de este segundo tema *Lento* que se da en la sección C.

**La Sección B**, compás 58 y siguientes, es estructuralmente una gran pedal sobre la tonalidad de Si m que servirá como transición a la siguiente sección en Mi m. Tiene un carácter estático, no progresa hacia ningún sitio ya que las armonías se basan en floreos disjuntos ascendentes y descendentes que parten y finalizan en el acorde de Si m. El estatismo se ve reforzado por el tipo de armonía -de carácter no funcional- que no sugiere direccionalidad ni crea expectativa alguna en el oyente. Todo ello se ve acentuado por el acompañamiento, un breve reiterativo y ostinato a lo largo de toda la sección:



Este tipo de acompañamiento es muy frecuente en la música de Jazz y se le conoce como "Riff". Proviene de la costumbre de las primitivas bandas de Jazz de tocar un breve motivo musical como fondo sobre el que los solistas construían sus intervenciones. Fue ampliamente explotado en la época de las Big Bands -años 30- y posteriormente ha pasado a constituir uno de los elementos principales del acompañamiento jazzístico. Por otra parte la textura absolutamente homofónica del acompañamiento supone un contraste muy evidente

una profunda huella en Piazzolla, en especial en la obra para Octeto. un conjunto eléctrico constituido por bandoneón, piano eléctrico/acústico, órgano, guitarra y bajo eléctricos, batería, sintetizador y violín, que luego fue sustituido por flauta o saxo. Esta formación se considera su primera aproximación al Jazz-rock y al sonido fusión de Chick Corea. En los años 80 Piazzolla colaboró con músicos como Gerry Mulligan o Gary Burton grabando álbumes como *Suite for Vibraphone and New Tango Quintet*, en vivo en el festival de Jazz de Montreux, Suiza.

respecto a las secciones anteriores. Hasta el momento había predominado en el acompañamiento una menor densidad de voces –siempre situadas en un registro muy diferenciado al del Tema- y una mayor independencia respecto a la melodía gracias a la alternancia entre acordes percutidos, acordes desplegados y líneas de carácter contrapuntístico. Esta nueva textura también recuerda al género jazzístico, donde es muy habitual que al concentrarse todo el interés en la línea melódica el acompañamiento no tenga un carácter motívico, siendo en definitiva un mero relleno armónico.

El tema de esta segunda sección, de cuatro compases, es de un inequívoco carácter estático:



Se expone 4 veces -siempre con el mismo íncipit pero con ligeras variaciones en su evolución- y finaliza la sección con una exposición más, esta vez desde la nota Si y con sentido ascendente. No podemos considerarlo el Tema B del movimiento porque no tiene la suficiente entidad, no posee un carácter expositivo ni narrativo, es de una dimensión demasiado reducida, su direccionalidad no es clara -no evoluciona hacia ningún sitio- y no tiene un carácter afirmativo sino dubitativo y meditabundo. Es un material de transición que estructuralmente tiene una función de puente hacia el auténtico Tema B que dará continuación.

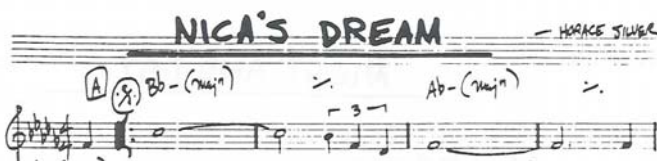
La sección C, compás 80 y siguientes, alberga el Tema B del movimiento, el auténtico tema contrastante en cuanto a carácter y tempo, y además de una entidad incuestionable. La primera semifrase del tema la canta la guitarra I:



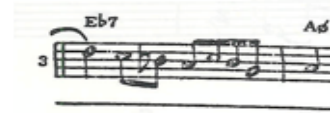
En este fragmento, compás 1, apreciamos un giro melódico muy característico del Jazz de los años 40 y 50 (el estilo conocido como Be-Bop, que constituyó el germen del jazz moderno):



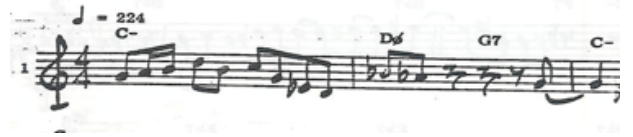
Giros melódicos muy similares a este los podemos encontrar en conocidos "Standard" de Jazz de la época como *Nica's Dream*:



*Ornithology*, tercer pentagrama, primera casilla:



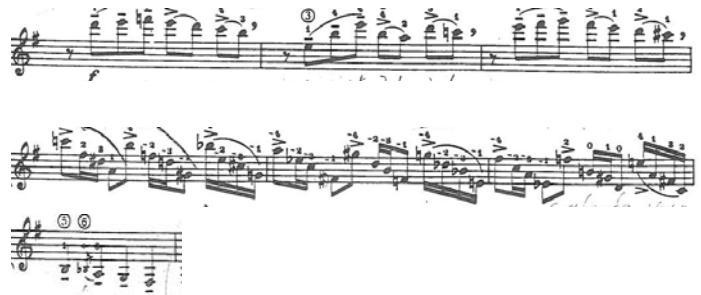
*The Bird*, primer y segundo compás:



y como último ejemplo *Donna Lee*, cuarto pentagrama, primer compás:



La segunda semifrase del Tema B la canta la guitarra II:

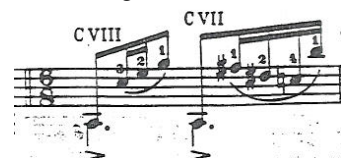


y a continuación repite la exposición del tema en octava baja para la guitarra I con indicación *Piú lento* y con ligeras variaciones melódicas para la semifrase de la guitarra II que nos conducen a un puente de carácter cromático ascendente a partir del compás 100 elaborado con el mismo material del puente A. En este caso las dos guitarras evolucionan por movimiento contrario cromáticamente hasta llegar a la nota Mi que introduce la **Reexposición**, en el compás 104 y siguientes. Ésta se produce de manera literal hasta el compás 133 donde comienza la **Coda**, formada por el siguiente material:

- En la guitarra II:



que deriva del material del Puente A (compás 11 y siguientes):

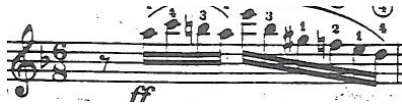


- En la guitarra I:

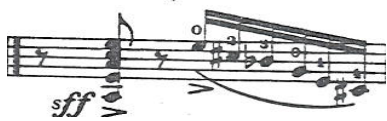




tomado directamente del **Puente A'** (compás 26 y siguientes):



Todo este material es tratado en secuencia descendente por grados conjuntos y con textura homofónica. Al final de la repetición, en la segunda casilla, se produce una compresión del material anterior permaneciendo solamente la segunda parte del motivo:



que es tratado de nuevo en secuencia, esta vez ascendente, con las dos guitarras a distancia de Sexta menor y que desemboca en un gran final con las dos guitarras tocando este material a la octava y finalizando con un gran acorde por cuartas.

### B. Segundo movimiento. Tango nº2

Esta en forma Rondó y consta de cinco secciones **ABACA**

En la **Sección A** se expone el **Ritornello** en la tonalidad de Mi m a cargo de la guitarra I, es un tema ascendente en forma pregunta-respuesta. La primera semifrase, cinco compases, parte de la nota Si y llega en seguida a su máximo melódico (Mi) -en el compás 3- para a partir de ahí descender por grados conjuntos nuevamente hasta Si. La segunda semifrase repite el mismo material con ligeras variaciones melódicas finalizando en la tónica (Mi). La línea del bajo también dibuja un descenso Mi-Si aunque en este caso cromáticamente. Es un material emparentado con el Tema B del Primer movimiento, recordamos:



donde también se aprecia una línea descendente por grados conjuntos desde Mi hasta Si.

Predominan las armonías de tipo no resolutivo, acordes de 7ª disminuida que resuelven excepcionalmente y dominantes secundarias que anteceden a diferentes grados de la tonalidad (IV Mayor, III y Napolitano). Son armonías con una clara reminiscencia jazzística -donde son muy habituales tanto las dominantes secundarias como las resoluciones excepcionales de todo tipo de acordes con función de dominante- y donde estos fenómenos se suelen producir

a un ritmo armónico breve -negra o blanca- tal y como sucede en este movimiento, resultando en una sensación de inestabilidad continua hasta el final de la frase.

A continuación, compás 13 y siguientes, se expone la **Sección B** que corresponde al Primer episodio del Rondó y que a su vez se estructura internamente en forma pregunta-respuesta. La primera frase se compone de dos motivos, el primero de ellos:



lo expone la guitarra II y es tratado en secuencia primero en Sol M y a continuación en Fa M. El segundo motivo:



también es tratado en secuencia sobre La m y Sol m - aunque de una forma más libre a modo de una paráfrasis melódica- e incorpora un pasaje de amplificación melódica sobre Fa mayor (el grado Napolitano) que cierra la frase. A continuación un pequeño puente, compás 24 y siguientes, basado en la fórmula de acompañamiento que realizaba la guitarra I nos conduce a la segunda frase. Ésta es más breve ya que sólo aparece el primer motivo -ahora expuesto por la guitarra I- y de nuevo el cierre de la frase que ahora se prolonga más para descargar la tensión y preparar la siguiente sección. En términos generales se puede definir este episodio como una sección contrastante que reposa sobre el grado Napolitano (Fa), por lo tanto estructuralmente se trata de una sección con función de floreo intercalada entre dos Ritornellos en Mi m.

Una nueva exposición del **Ritornello** se produce en compás 35 y siguientes.

En compás 46 comienza la **Sección C**, segundo episodio del Rondó, con el siguiente motivo que expone la guitarra I:



que es tratado en secuencia primero sobre Do M y luego sobre Mib M a cargo de guitarra II. A continuación enlaza con una sección de transición constituida por el siguiente motivo:



que deriva del tema del Ritornello tratado en disminución. Asimismo el gesto melódico con el que concluye este motivo es una variación del giro que en el movimiento I consideré procedente del vocabulario del Jazz. Queda en evidencia que Piazzolla ha incorporado a su lenguaje determinados rasgos estilísticos tomados de diferentes fuentes (tango, clásico, jazz) que en sus manos se convierten en clichés que aparecen y reaparecen bajo distintas formas en toda su obra.

Este pasaje conduce a una nueva exposición del tema en Mib M, esta vez con otro carácter y tempo mas lento, y a un tema de carácter cantábil que sirve de cierre, (basado en el cierre de la Sección B), a base de un motivo descendente que evoluciona en secuencia por grados conjuntos desde la nota Si hasta Re #:



Se trata de la misma línea descendente que tenía lugar en el Ritornello y que ejerce aquí de recordatorio o anticipación de la siguiente sección. El movimiento finaliza con un último **Ritornello**, compás 67, con carácter *Adagio, Molto rubato*.

### C. Tercer movimiento. Tango nº3

Estructurado en forma ternaria **ABA**

En la **Sección A** se expone el **Tema A** -en tonalidad de Mi m- a cargo de la guitarra I. Es un tema de carácter rítmico y tempo *Allegro* en forma pregunta-respuesta. La primera frase está construida a base de floreos disjuntos sobre la nota Si alrededor de la cual se polariza el discurso melódicamente. Debido a esta característica la música tiene un carácter estático, en términos de análisis schenkeriano es una frase constituida por una gran prolongación estructural sobre la nota Si<sup>2</sup>.

El acompañamiento es un ostinato basado en el mismo procedimiento del floreo. A partir de un pedal constituido por las notas Mi-Si se desciende un semitono toda la estructura acordal superior (Mi m) dando como resultado Fa# M, o se asciende un grado conjunto resultando en Fa M. La suma del pedal y la estructura acordal producen la impresión de dos acordes sonando simultáneamente, en definitiva un poliacorde. Tanto este tipo de armonías como la ausencia de direccionalidad de

la progresión armónica -que vuelve siempre al punto de partida- son recursos muy habituales en el Jazz contemporáneo. Un ejemplo de ello sería la música de Chick Corea -especialmente el periodo que va de mediados de los 70 a principios de los 80- siendo éste un intérprete que el propio Piazzolla reconoció como una importante influencia en determinado momento de su carrera.

De nuevo encontramos la Polirritmia ya observada en el movimiento I- basada en la simultaneidad entre los compases de **4/4** y **6/8+2/8**- tan característica de la música de Jazz. La guitarra II expone la segunda frase sobre las mismas armonías que ya hemos escuchado. Es un motivo muy parecido al anterior pero que en seguida varía y deriva hacia un nuevo diseño en semicorcheas que es tratado en forma de secuencia:



La peculiaridad de esta segunda frase es que mientras la guitarra I sigue utilizando el material de acompañamiento de la frase anterior (pedal con armonías que florecen Mi m) la guitarra II introduce este nuevo motivo que nítidamente tiene un sentido de transición, por lo que se puede decir que hay una superposición de funciones estructurales entre las dos guitarras.

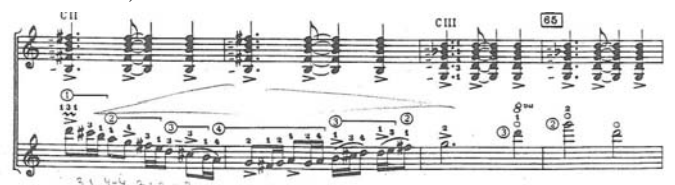
El pasaje desemboca en un puente de mayores dimensiones basado en el motivo de semicorcheas, donde las dos guitarras tocan la misma frase a la octava:



evolucionando en secuencia sobre Do# m, La m y Do m. Este fragmento da lugar -en el compás 32- a una sección contrastante en tempo y carácter (*Pesante*):



que es una derivación de la sección B del primer movimiento, recordamos:



Se trata básicamente de un acompañamiento acordal sin tema ninguno. La función de esta sección es la de un **Puente** que prepara la **Sección B**, compás 41. El **Tema**

<sup>2</sup> Ver: FORTE ALLEN, GILBERT STEVEN, *Análisis musical: Introducción al análisis schenkeriano*, Idea books, Madrid, 2002

**B<sub>1</sub>** -ya en la sección B- contrasta con el *Allegro* inicial por su carácter *cantabile*:



Es un tema de 16 compases en Si m, expuesto por la guitarra I y estructurado en pequeños motivos de dos compases que descienden por grados conjuntos desde su máximo melódico (Fa#-) hasta Do#. A continuación la guitarra II realiza una falsa exposición de la misma frase en Si b m. Esta exposición no se completa sino que es en realidad una transición hacia una nueva aparición del Puente utilizado entre las secciones A-B, constituido por el acompañamiento de acordes ostinato y el motivo en semicorcheas. Todo ello conduce a la exposición del **Tema B<sub>2</sub>** por la guitarra I en compás 82 y siguientes:



Los primeros ocho compases de este tema se desarrollan en Fa# m a partir del motivo que vemos arriba, los ocho siguientes son de carácter modulante a partir de este diseño que realiza la guitarra II:



y que recibe un tratamiento en secuencia sobre las tonalidades de Si m y La m.

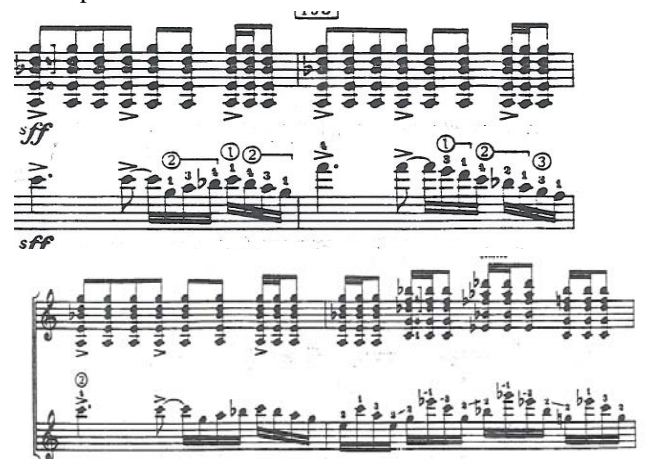
A continuación se expone un nuevo Tema **B<sub>3</sub>** en Fa# m cuya primera frase recuerda al Tema A al ser también una prolongación estructural sobre la quinta del acorde de Tónica. La segunda frase recuerda al Tema B ya que es un descenso por grados conjuntos desde su máximo melódico (Do#) hasta la nota Sol #. A partir de aquí y tras un breve pasaje de enlace reaparece el **Tema B<sub>2</sub>** -en compás 116- ahora expuesto por la guitarra II en cuya segunda frase de ocho compases se producen mayor número de modulaciones que la vez anterior, a saber: Si m, La m, Sol m y Fa m, tonalidad sobre la que se desarrolla un puente de carácter rítmico y dimensiones

considerables que sirve para descargar la tensión acumulada y preparar la Reexposición.

La **Reexposición** -en compás 146- se produce de forma literal hasta la aparición del **Puente**, que en esta ocasión es de mayores dimensiones e incluye dos temas de transición que en la primera sección no aparecían. El primero a cargo de la guitarra I:



y el segundo, de mayor extensión, a cargo de la guitarra II también sobre un acompañamiento ostinato a base de poliacordes:



siendo éste un motivo derivado del Tema A al ser igualmente un material estático construido en base a una prolongación estructural, es decir, la melodía no progresa sino que vuelve siempre a la nota de partida (Do). Todo ello desemboca en una extensa **Coda**, compás 202, que sirve como gran final de toda la obra. Consiste en una explosión de material no temático formado básicamente por arpeggios y escalas tocados con carácter "Violento". Está constituida por tres frases:

- La primera de ellas es un fragmento de carácter modulante sin polaridad definida, construido a base de acordes menores sin relación tonal realizados por la guitarra I como acompañamiento de diferentes motivos melódicos de la guitarra II. Ésta responde también con otra sucesión de acordes menores que ascienden cromáticamente hasta desembocar en la segunda frase.
- La segunda frase tiene un carácter concertante, es un diálogo entre las dos guitarras a base de un pequeño motivo de dos compases cuya primera parte toca la



guitarra II y cuya segunda parte realiza la guitarra I. Es un material polarizado melódicamente en torno a Sib m, que se acompaña por un ostinato a base de terceras que ascienden y descienden cromáticamente, tal y como vemos:



• La última frase de la coda, compás 216 y siguientes, remite al material del Puente entre las secciones A y B:



Las dos guitarras tocan a la octava el mismo diseño melódico basado en la alternancia entre arpeggios de descendentes de Fa# M y ascendentes de Mi m - recordemos que el ostinato que servía de acompañamiento al tema A estaba formado por estos mismos acordes- y la obra finaliza con un gran poliacorde formado por ambas estructuras:



#### 4. CONCLUSIONES

Las conexiones entre la música de Piazzolla y el Jazz quedan sobradamente demostradas como consecuencia del análisis realizado. El Jazz se constituye como un lenguaje del cual se nutre Piazzolla para posteriormente revertir esa influencia en un producto musical con especificidad propia, único e inconfundible. Esto convierte a Piazzolla en un compositor con una obra original y peculiar a pesar de que, paradójicamente, ésta se compone en gran medida de elementos nada originales, a saber:

- Gestos melódicos reiterativos, tanto en la melodía como en el bajo, tomados del vocabulario del Jazz y del Tango.
- Uso continuo de progresiones armónicas donde abundan las resoluciones excepcionales o donde se perfila una línea de bajo que desciende cromáticamente.
- Uso habitual de la Secuencia como recurso compositivo, de manera que las frases se construyen a partir de un pequeño motivo que gracias a este

tratamiento cobra mayores dimensiones y sirve de elemento constructivo capaz de hacer progresar el discurso.

- Notoria ausencia de sección de “Desarrollo” así como de la técnica de composición del mismo nombre. Por alguna razón Piazzolla no parece tener la necesidad de reelaborar bajo un prisma diferente las ideas ya expuestas, trabajar con los diferentes motivos musicales en un nuevo entorno modulante e inestable tal y como han hecho los compositores a lo largo de toda la tradición occidental. Esto es bastante significativo si se tiene en cuenta que el “Desarrollo” es la sección donde el músico pone a prueba su imaginación y donde se perciben las consecuencias y derivaciones del material original que apenas aparecían esbozadas en la Exposición, por ello no deja de sorprender que Piazzolla se sustraiga voluntariamente a este procedimiento. Quizás podemos especular con la idea de que el material temático con el que trabaja Piazzolla es bastante cerrado en si mismo y no se presta a una posterior reelaboración. Esta característica le emparentaría sin duda alguna con la música popular y el Jazz, géneros donde el Desarrollo como técnica compositiva no se contempla y en los cuales el discurso se construye mayormente a partir de recursos como la Repetición, la Variación y la Improvisación.

Todos los elementos anteriormente citados -debido a su profusión- acaban convirtiéndose en auténticos clichés utilizados por el maestro en gran parte de sus obras pero que sorprendentemente tienen en sus manos una personalidad propia. Esto sucede probablemente porque son el reflejo de una poderosa mente musical, capaz de asimilar diferentes influencias, usarlas de una forma muy explícita y sin embargo conseguir que el producto resultante sea sin lugar a dudas puro y auténtico Piazzolla.

#### 5. BIBLIOGRAFÍA

- AZZI MARIA SUSANA, COLLIER SIMON, *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*, Oxford University Press, Nueva York 2000
- FISCHERMAN DIEGO, *La música del azar*, <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1362-2004-04-18.html>>, (consultada el 20/02/2011).
- FORTE ALLEN, GILBERT STEVEN, *Análisis musical: Introducción al análisis schenkeriano*, Idea books, Madrid, 2002
- GORIN NATALIO, *Astor Piazzolla Memorias*, Editorial Alba, Barcelona 2003
- PESSINIS JORGE, KURI CARLOS, *Astor Piazzolla: cronología de una revolución*, <<http://piazzolla.org/biography/biography-espanol.html>>, (consultada el 20/02/2011)
- ZIEGLER PABLO, IAIES ADRIÁN, *Entre Bill Evans y Astor Piazzolla*, <<http://www.clarin.com/diario/2002/10/03/c-00909.htm>>, (consultada el 20/02/2011)



## DAVID GÓMEZ LUCAS



**David Gómez Lucas** es profesor superior en las especialidades de GUITARRA y PEDAGOGÍA DE LA GUITARRA por el *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, habiendo realizado dichos estudios con el profesor Miguel Trápaga.

Ha realizado estudios de perfeccionamiento con el concertista y musicólogo Gerardo Arriaga con quien cursó Guitarra, Continuo y Tablatura. Asimismo ha asistido a Masterclases con renombrados guitarristas como M. Barrueco, D. Russell, Zoran Djukic, R. Gallén, A. Garrobé, I. Rodes y J. M. Moreno.

Ha sido becado por la *Fundación Alvaronzalez* para realizar estudios de Doctorado en la *Universidad Complutense de Madrid* donde obtuvo el DEA -Diploma de Estudios Avanzados- en la facultad de Geografía e Historia, departamento de Musicología. También fue becado durante dos años por la fundación *AIE-SGAE* (Artistas, Intérpretes y Ejecutantes) para cursar estudios de Jazz e Improvisación en las escuelas *Taller de Músicos* y *Escuela de Música Creativa*, ambas en Madrid.

Ha desarrollado su actividad en el ámbito de la docencia como profesor de guitarra en centros como la escuela de música *Matisse* y actualmente ejerce como profesor de Música de Educación Secundaria en el IES *Jorge Manrique* de Tres Cantos.

Ha dado recitales en diversos centros como Teatro *García Lorca* (Getafe), Escuela Municipal de Música *Maestro Gombau* (Getafe), “*Ciclo de conciertos homenaje a Áureo Herrero*” (El Barraco, Ávila), Conservatorio Profesional *Joaquín Turina*, Teatro *Carlos III* (S. Lorenzo del Escorial), “*Ciclo de conciertos Casa de Cultura*” (S. Lorenzo del Escorial) y Conservatorio Profesional *Padre Soler* (San Lorenzo del Escorial).