

Universidad Nacional de Cuyo

Facultad de Artes y Diseño

Licenciatura en Música Popular, especialidad en Teclados 2024

*Piazzolla: comprendiendo su evolución compositiva  
desde la interpretación.*

*Basado en el análisis de dos obras en diferentes décadas*

Alumna: Rosario Vázquez

Director de tesis: Profesor Carlos Acosta

Mendoza

## Dedicatoria

Dedico mi tesis a mis padres Matilde y Hugo; y a mi hermana, Fátima, por su paciencia y cariño en este camino ayudándome a mejorar cada día.

A mis abuelos Hugo, Danilo y Purificación por marcar mi vida de una manera especial.

A la música por existir.

## Agradecimientos

A mi director Prof. Carlos Acosta no sólo como director de tesis sino también como docente, por su constante predisposición y consejos ayudándome a culminar este trabajo.

A mi familia y amigas por su cariño y apoyo incondicional.

A los docentes y a la Universidad por una excelente enseñanza.

A mi novio, Ignacio, por acompañarme y motivarme durante este proceso.

## **Resumen**

Piazzolla fue un reconocido compositor y músico que se distinguió por romper barreras en el tango desde la experimentación con distintos recursos musicales. Desde las formaciones instrumentales hasta la incorporación de herramientas musicales provenientes de la música académica y el jazz, entre otras.

Su educación musical impactó directamente en su música creando obras sumamente trascendentales, que al día de hoy siguen contribuyendo en el mundo del tango y de la música en general.

La presente investigación pretende dilucidar algunos de esos rasgos compositivos en dos de sus obras. La idea de analizar dos temas musicales tales como El Cielo en las Manos (1950) y Oblivion (1982) se debe a que, si nos posicionamos en cada año en el que las obras fueron compuestas, veremos que Piazzolla no tenía las mismas influencias musicales. En 1950 Piazzolla ya había pasado por todo un proceso de aprendizaje de la música académica e incluso se había convertido en el arreglador de la orquesta de Aníbal Troilo, esto ya nos da un indicio de sus futuras características como compositor. En cambio, en 1984, ya había consolidado su estilo, lo que lo define como músico. Lo que se plantea para esta investigación es la diferenciación estética de la música de Piazzolla en distintos períodos, a partir del análisis de dos obras específicas del compositor, de manera tal que esto profundiza el entendimiento para una mejor interpretación del Tango y de la música de Piazzolla.

**Palabras claves:** Piazzolla, estrategias compositivas, análisis auditivo, análisis escrito, partitura, instrumentación, Brunelli, tango, interpretación.

## Abstract

Piazzolla was a renowned composer and musician who distinguished himself by breaking barriers in tango through experimentation of different musical resources. From working with many instrumental formations to the incorporation of various musical materials.

His musical education impact directly his music, creating extremely transcendental pieces, that today continue to contribute the world of tango and music in general.

The present investigation aims to elucidate some of these compositional features in two of his works. The idea of analyzing two musical themes such as *El Cielo en las Manos* (1950) and *Oblivion* (1982) is due to the fact that, if we position ourselves in different decades in which the pieces were composed, we will see that Piazzolla did not have the same musical influences. In 1950 Piazzolla had already gone through a whole process of learning academic music and had even become the arranger of Aníbal Troilo's orchestra, this already is an indication of his future characteristics as a composer. However, in 1984, he had already consolidated his style, which defines him as a musician. What is proposed for this research is the aesthetic differentiation of Piazzolla's music in different periods, based on the analysis of two specific pieces in a way that it deepens the understanding for a better interpretation of Tango and Piazzolla's music.

Keywords: Piazzolla, compositional strategies, hearing analysis, written analysis, score, instrumentation, Brunelli, tango, interpretation.

<b>Índice</b>	
<b>Dedicatoria</b> .....	1
<b>Agradecimientos</b> .....	2
<b>Resumen</b> .....	3
<b>Abstract</b> .....	4
<b>Índice</b> .....	5
<b>Introducción</b> .....	5
– Planteamiento del problema.....	6
– Justificación.....	6
– Objetivo General.....	7
– Objetivos Específicos.....	7
<b>Antecedentes</b> .....	8
<b>Marco Teórico</b> .....	11
<b>Capítulo 1: Contexto histórico</b> .....	21
– Sus inicios.....	22
– Su paso por Buenos Aires.....	22
– Piazzolla en la orquesta de Aníbal Troilo.....	24
– La música clásica, París y Nadia Boulanger.....	25
– Oblivion y Milva.....	27
– Antecedentes y contexto histórico de <i>El Cielo en las Manos</i> y de <i>Oblivion</i> .....	28
<b>Capítulo 2: Análisis de las obras</b> .....	30
Análisis escrito y auditivo de <i>El Cielo en las Manos</i> .....	31
Análisis escrito y auditivo de <i>Oblivion</i> .....	36
<b>Capítulo 3: Metodología del estudio</b> .....	44
Elementos y recursos compositivos obtenidos a partir del análisis de las obras	
<b>Capítulo 4: Conclusión</b> .....	61
<b>Referencias bibliográficas</b> .....	65
<b>Anexo</b> .....	68

## Introducción

### Planteamiento del problema

Al elegir el tema de esta investigación se tenía en claro que se iban a estudiar dos obras compuestas en distintas décadas por Piazzolla, lo que nos lleva a la siguiente pregunta ¿Cómo se vincula el entorno musical del compositor con las obras que fueron compuestas en dos etapas distintas? Pregunta que nos dirige hacia otras:

- ¿Qué elementos son necesarios para abordar la obra de Astor Piazzolla con respecto a las dos obras específicas de la investigación?
- ¿Cuáles son los patrones estilísticos en estas obras que se consideren elementos técnicos y/o estrategias compositivas?
- ¿Se puede establecer aspectos técnicos y estéticos que fueron evolucionando en la obra de Piazzolla en diferentes épocas?
- ¿Qué características podemos encontrar entre las obras que evidencien una evolución en la música del compositor?
- ¿De qué manera ayudará esta investigación al intérprete de tango?
- ¿Existen relevamientos concretos de interpretar su música Piazzolla que permanezcan inalterables a través de toda su obra?

Lo importante de esta investigación se apoya en que, si bien existen varios análisis de muchas obras del compositor, que nos sirven como punto de partida, no hay estudios sobre los temas elegidos particularmente para este trabajo. Por lo tanto, se buscará unir el análisis de estas obras con el de aquellas ya existentes.

### Justificación

Esta investigación me parece muy interesante ya que puede funcionar como un aporte más a los estudios que se han realizado sobre el compositor y su música.

Esta propuesta puede servir de ayuda para aquellos intérpretes que deseen incursionar en el estudio analítico de Piazzolla y, tal vez, aclarar un poco más cuál fue la forma en la que el compositor le dio lugar a su estilo.

El análisis de estas obras aportará una mejor interpretación de los músicos de tango por medio del conocimiento de las estrategias compositivas. Ayudará al intérprete a conocer mejor qué elementos utilizó para componer estas obras. En base a la bibliografía existente se reconoce que una de las estrategias más conocidas de Piazzolla es la fusión de géneros jazz, rock, música académica,

etc. Dándole la oportunidad al intérprete a buscar recursos en otros géneros musicales para la interpretación del tango.

Además, estimo que esta tesina puede valerse como un aporte a los trabajos futuros que se quieran realizar sobre el compositor y su música, no como una novedad sino como un agregado a los numerosos estudios anteriormente confeccionados considerados en mi análisis. De esta manera, la mayoría de las observaciones musicales características del compositor que lo llevaron a lograr la creación de su propio estilo, se destacan en esta investigación, pudiendo ser sustento para una interpretación musical más provechosa.

#### Objetivo general

Determinar la vinculación del entorno musical de Piazzolla con las obras compuestas en diferentes décadas, por medio del análisis musical de las mismas.

#### Objetivos específicos

- Desarrollar un análisis ordenado de los distintos parámetros a estudiar que permitan hacer una observación clara de las diferencias que se pueden hallar en las dos obras de décadas distintas.
- Visibilizar los parámetros estudiados para la articulación del análisis comparativo de las obras, estableciendo diferentes aspectos técnicos y estéticos de cada obra a analizar.
- Sistematizar aquellas características compositivas obtenidas del compositor para la mejor comprensión de su estilo.
- Poner en valor al compositor como un hito clave para la interpretación del género

## **Antecedentes**

García Brunelli, O. (2008) *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Gourmet Musical Ediciones

El hecho de estudiar un compositor tan relevante para la historia de la música argentina puede ser difícil, ya que hay varias formas de hacer un análisis de su obra. Para tal fin me parece pertinente el libro de Omar García Brunelli *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. En este el autor hace un compilado de los variados estudios que se han hecho sobre la música del compositor. Cada capítulo es el estudio de un autor distinto, de los cuales, los más cercanos a mi trabajo considero son: Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla de Gabriela Mauriño, Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística de Ramón Pelinski, Agonía del género y potencia del nombre (Constitución de la estética piazzolleana) de Carlos Kuri.

Se plantea por qué Piazzolla es un compositor elegido por varios musicólogos. Y la respuesta que da es que Piazzolla es un compositor que pudo articular el tango y la música académica en un solo lugar. Dice que produce en ambos campos un resultado exitoso: genera el Nuevo Tango y deja una producción académica que puede ubicarse dentro del nacionalismo musical, empleando materiales de tango. Piazzolla alcanza un acceso privilegiado al tango: da cuenta del sistema que logró por medio del estudio de esta música en estado primigenio y sus materiales esenciales, creando un punto de partida muy necesario para la formación de lo que escucharíamos posteriormente.

Corrado, O. (2017) Significar una ciudad- Astor Piazzolla y Buenos Aires. *Revista Del ISM*, 1(9), 52-61. <https://doi.org/10.14409/ism.v1i9.544>

Es necesario mencionar, además el texto de Omar Corrado: Significar una ciudad - Astor Piazzolla y Buenos Aires (2017). En el que describe “La asociación de la música de Piazzolla con la ciudad de Buenos Aires se afirmó con tal potencia que parece una evidencia, un hecho. No es frecuente que una música posea tal capacidad referencial para construir simbólicamente una ciudad, para condensar los rasgos pertinentes que los públicos le atribuyen... Creemos que ellas son, por un lado, del orden musical, de la economía sonora interna del género, de sus tensiones históricas con otros lenguajes y estilos que definen su obra, y por otro, del orden de la circulación social y los topoi de recepción. Corrado explica que, aunque la audiencia del tango de siempre no asociaba la música de Piazzolla como tango, el compositor mantenía varias características del género, es decir, elementos con los cuales se puede afiliar su música con el tango.

García Brunelli, O. (29 de octubre-2 de noviembre de 2018). *La sonoridad del tango en las diferentes propuestas de Piazzolla. Registro, timbre y orgánico. Canon y ruptura* [Sesión de conferencia]. Semana del Sonido, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, Argentina. [https://www.academia.edu/37984225/La\\_sonoridad\\_del\\_tango\\_en\\_las\\_diferentes\\_propuestas\\_de\\_Piazzolla](https://www.academia.edu/37984225/La_sonoridad_del_tango_en_las_diferentes_propuestas_de_Piazzolla)

En este artículo el autor desglosa la trayectoria de las distintas formas de instrumentaciones que utilizó Piazzolla para su música. Hace un recorrido por sus primeras experiencias con las orquestas típicas de los años 1940 hasta la última parte de su trayectoria, siendo esta la formación de un sexteto en 1989. Además, hace mención de tres aspectos importantes para estudiar la música de Piazzolla: Registro, timbre y orgánico. Por ejemplo, en la orquesta típica la formación era la siguiente: Violín, piano y bandoneones. Varchausky en López (2006) plantea que el sonido característico del tango se escuchaba “sucio” por este tipo de formación, ya que el piano y los bandoneones tenían afinaciones fijas, pero distintas. Y en el caso de las cuerdas quedaba a libre albedrío del intérprete si seguía la afinación del piano o de los bandoneones (Como se citó en González, 2018). Esto le da a Piazzolla la pauta de poder tomar recursos particulares, tales como son los yeites, y esas anomalías sonoras que se dan en el tango.

Dado que Brunelli es un musicólogo que ha destinado mucho de su trabajo hacia la música de Piazzolla, se utilizará gran parte de sus investigaciones en esta tesina.

## **Marco Teórico**

Marco Teórico sobre el estilo de Piazzolla basado en el análisis de dos de sus obras compuestas en dos etapas diferentes

El hecho de abordar un compositor tan estudiado en varios aspectos, nos lleva a necesitar seleccionar trabajos específicos de ciertos autores. Piazzolla es un autor que rompió barreras musicales y trascendió en el tiempo incluso después de su muerte, por lo que también necesitaremos un contexto biográfico para realizar el análisis de las obras mencionadas anteriormente. Gracias a la inmensa cantidad de estudios realizados sobre el compositor en distintas áreas (tales como el análisis musical, la musicología, historia, etc.) podemos centrar nuestra investigación en los siguientes escritores:

La música de Astor Piazzolla- Omar García Brunelli (2022)

En este libro, Brunelli, se ocupa de entender a Piazzolla como compositor desde el sostén de un trabajo que realizó a lo largo de los años con la intención de dejar una visión justa de Piazzolla. Presenta la obra de Piazzolla como "...el producto de una síntesis entre sus saberes como compositor académico y sus conocimientos y actitud innovadora en el tango como género popular contemporáneo...". Para ello, Brunelli divide su estudio en tres etapas determinantes en la obra de Piazzolla, pero para poder hacer un análisis bien orientado toma de Nattiez los siguientes conceptos: proceso poético, proceso estético y el nivel neutro. Para entender estos conceptos utilizados por Brunelli para analizar la obra de Piazzolla tomaremos como base la guía de estudio de Juan Francisco Sans que nos explica que:

El hecho musical total está conformado por tres niveles: el nivel neutral o inmanente (la obra como texto o como estructura), el nivel poético (es decir, los procesos compositivos que han engendrado la obra), y el nivel estético (el nivel de los interpretantes: el ejecutante o intérprete propiamente dicho, y el receptor de la obra o exégeta). Esta tripartición es considerada por Nattiez como la base de la teoría general de su semiología musical, ya que abarca los procesos prácticos, metodológicos y epistemológicos que se verifican en el fenómeno musical. Las aproximaciones de la poética y la estética a la obra musical son necesariamente parciales: ¿cómo conocer todas las estrategias compositivas del autor, si no es el autor mismo quién nos las muestra? ¿Cómo conocer todas las interpretaciones posibles de una obra, si no es a través del testimonio de los interpretantes? Por tanto, si el objetivo de la semiología es mostrar los vínculos entre lo que se produce y como es percibido en relación a la presencia material de la obra, se hace imprescindible tener primero una descripción material de sus elementos constituyentes. En este sentido, el análisis del nivel neutro es descriptivo en tanto que el del nivel estético y el del nivel poético es explicativo. (p.1)

Lo que Brunelli quiere explicar con estos términos, es que la obra no debe ser ubicada en un solo lugar a la hora de analizarlas. La partitura es un elemento que demuestra el proceso creativo del compositor y lo hace trascender a lo largo del tiempo, en el caso de Piazzolla, esto se aplica en su música académica según el autor. Pero con respecto a la música popular de Piazzolla, si bien la partitura es un elemento de gran ayuda en el análisis, no es el único necesario. A esto Brunelli también les da su lugar a las grabaciones. Brunelli hace esta división entre ambas músicas compuestas por Piazzolla ya que, en lo popular, si bien la partitura puede ser producida no es un elemento que sea necesario para que dichas obras trasciendan en el tiempo. El autor remarca esto como una característica muy común en los músicos populares, esto es, componer una pieza que otros intérpretes pueden tomar y crear su propia versión, con la idea de que estas versiones no puedan ser recreadas o repetidas por otros intérpretes.

De esta manera, Brunelli divide la música de Piazzolla entre su obra académica y su obra popular. En el caso de la última, el compositor deja asentado partituras, pero la interpretación de las mismas puede tomar dos caminos distintos: transcribir las grabaciones de las interpretaciones realizadas por Piazzolla o mantener los arreglos originales e interpretarlos de esa manera como si fuera música académica, esto es si se han conservado. Una vez establecida esta división Brunelli separa la obra de Piazzolla en tres etapas, las cuales tendremos en cuenta para el estudio de esta investigación. El estudio de las obras de Piazzolla realizado por Brunelli deja abierto a la discusión y, a su vez, invita a seguir estudiando y desarrollando varias áreas que pueden continuar siendo estudiadas. Al acceder a este trabajo encontramos numerosos elementos y características compositivas e históricas de Piazzolla que definen su estilo como compositor e intérprete.

Conforme con lo expuesto sobre Burnelli, se nos hace necesario atender a las características biográficas sobre Piazzolla para lo cual se eligió la de María Susana Azzi.

Astor Piazzolla- María Susana Azzi (2018)

Azzi recorre la historia de vida de Piazzolla teniendo en cuenta los más mínimos detalles del compositor. Al ser una biografía nos permite conocer los entornos sociales de Piazzolla y cómo aquello influye en su música más adelante.

Azzi lo describe como:

El producto de una tradición y la ruptura de esa tradición. Piazzolla rompió el paradigma del tango y los tradicionalistas nunca se lo perdonaron. Lejos de ser un animal político, ya que nunca lo fue, si habló a nuevas audiencias en un lenguaje nuevo. Si bien jamás se

contextualizó a sí mismo, fue un músico policlasista... El *memento* de Piazzolla era: ¿Les gusta mi música? ¿No les gusta mi música? Nunca comprometió los estándares de su música por interés comercial. (Azzi, 2018, p 11)

Azzi, además de relatar los comienzos del compositor también pone en evidencia cómo el mismo se convierte en un músico escuchado y valorado universalmente. En Argentina eventualmente su nueva forma de hacer tango es aceptada, influenciando a las nuevas generaciones de músicos, intérpretes, compositores, etc.

Una vez expuesta la importancia del contexto histórico, nos resulta prudente tener en cuenta algunos aspectos sobre el tango para poder proceder sobre el análisis del mismo. Tales como, la estructura, compositores importantes en la historia del género, características musicales y/o instrumentales. Para lo cual se tomaron en cuenta las siguientes lecturas:

El Tango, su historia y evolución- Horacio Ferrer (1999)

En este libro, Ferrer nos permite conocer, de forma breve, las principales características que ordenan cronológicamente la historia del tango. Desglosa estas características del tango en varios capítulos lo que nos ayuda a entender cómo influyen los elementos del tango en cada época del género. Los capítulos que me parecen más allegados para el desarrollo de esta investigación son el capítulo IV titulado “Los compositores del nuevo cuño” y el capítulo V titulado “Los estilos interpretativos”.

“Los compositores del nuevo cuño”

Aquí el autor explica que el campo compositivo es donde se generan los cambios más importantes. Señalando algunos compositores como responsables de dichas transformaciones (Juan Carlos Cobián, Enrique Delfino, Agustín Bardi, etc). En el caso de Cobián y Delfino sus estilos de composición se definen en sus textos musicales que están caracterizados por su elaboración melódica. Se las describe como obras definidas, orgánicas y enteras. En cuanto a Bardi, Arolas y algunos otros compositores con su mismo estilo, guardan otro tipo de personalidad en sus obras ya que de cierta manera mantienen ese carácter representativo de la ciudad expandiéndose y el campo resistiendo ante el cambio. Aun así es importante resaltar que todas estas transformaciones mencionadas no fueron partícipes de ningún movimiento particular dirigido hacia una renovación, son solo ideas originadas en distintas circunstancias que son plasmadas como sentimientos exteriorizados en obras.

*Papel del estudio musical y de la evolución técnica en la transformación del tango*

Un factor que jugó un papel importante en el deslinde de las Guardias tiene que ver con la técnica y estética a nivel instrumental. En resumen, todo aquel repertorio creado por los compositores del nuevo cuño, que no hallaba manera de adecuarse a las agrupaciones de la Guardia Vieja, pudo adaptarse en la parte instrumental desde lo estético, encontrando una de las particularidades más importantes del tango: La orquesta típica.

*La Orquesta Típica*

Ferrer dice que esta aparece “como consecuencia del desarrollo ejercitado sobre la planta instrumental del trío compuesto por *bandoneón, piano y violín*”. Un importante elemento con la orquesta típica es la aparición de Julio De Caro, especialmente cuando su carrera musical toma el rumbo de formar un sexteto. Aquí es donde se le otorga al tango “estabilización rítmica”. Esto se genera por medio de la duplicación de bandoneón y violín y por agregar al esquema de instrumentos al contrabajo. El tango obtiene un nuevo sentido y se dispone para evolucionar armónicamente. Comienzan a aparecer nuevas herramientas a utilizar tales como “los rellenos, los puentes, los adornos, los revolucionarios solos en acordes”. A partir de esta nueva línea de orquestación se crean compositores de gran importancia y con distinción estilística, entre los cuales se encuentra Piazzolla.

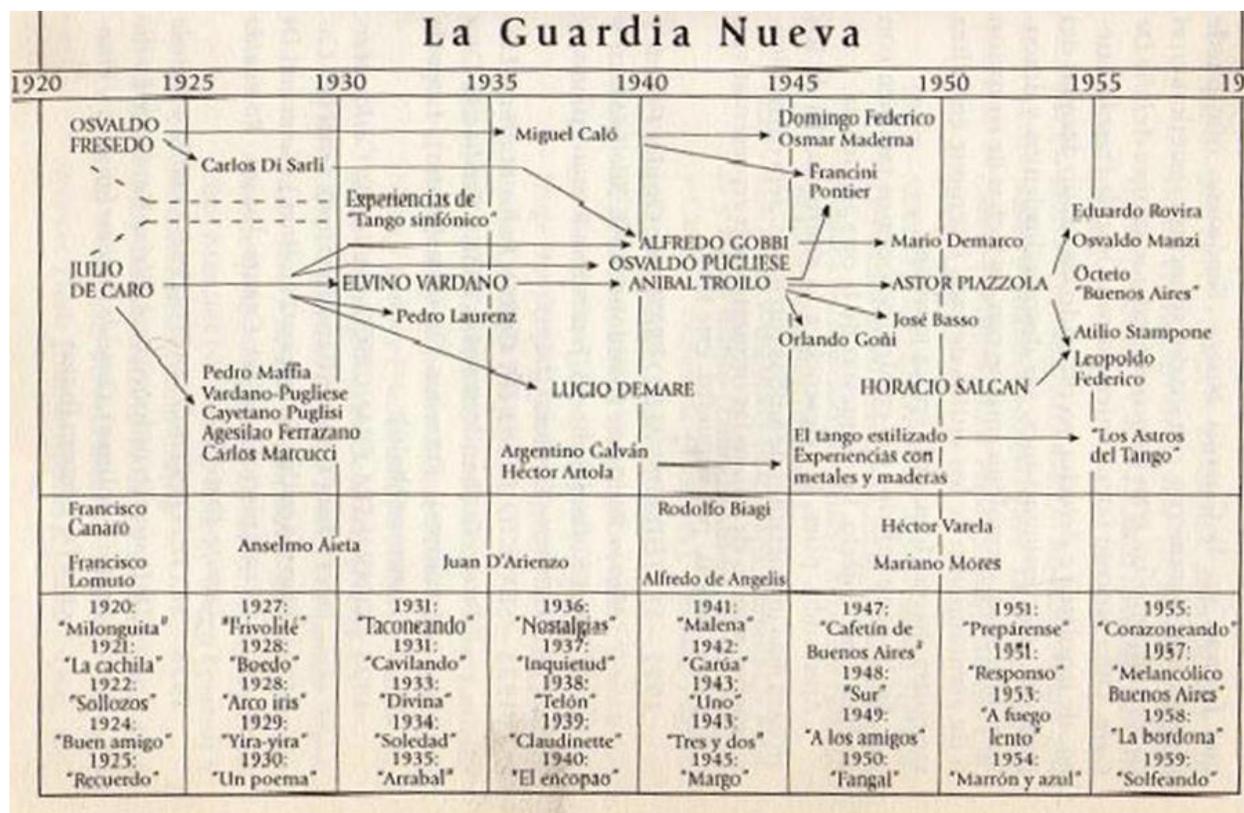
“Los estilos interpretativos”

Resumiendo, un poco el capítulo anterior la elaboración musical del tango en su etapa instrumental debe ser investigada a partir de Julio De Caro. Aunque, a su vez, también es importante señalar que Osvaldo Fresedo también es un compositor esencial, para la evolución del género. Dicho esto, Ferrer menciona que:

La clara diferenciación de estilos que se inicia al asentarse el tango como materia musical emancipada y propia de los pueblos del Plata, nos pone ante un fenómeno absolutamente inexistente en el cerrado ciclo de la Guardia Vieja. Inédito en la órbita del tango: la distinción de modalidades interpretativas en dos cauces, el uno quietista y aún regresivo, el otro abiertamente evolucionista. [...] mientras los evolucionistas forman escuelas de interpretación, [...] no es posible establecer esa continuidad entre las orquestas sin evolución. Tal es el fenómeno que se constata en los cuarenta años que forman ya, la Guardia Nueva (p. 84).

Figura 1

## Cuadro cronológico del fenómeno de la Guardia Nueva



Nota: cuadro cronológico que representa el inicio y desarrollo de la Guardia Nueva con sus respectivas agrupaciones y compositores. Tomado de *El tango su historia y su evolución* (p.85), por Horacio Ferrer, 1999, Ediciones Continente.

### El rol jugado por la orquestación

Previo a que se sistematizara el rol de cada instrumento a modo de norma en las agrupaciones, era practicada de forma empírica, en lo que resulta la incorporación del orquestador profesional. A esta ocupación se la relaciona con los nombres de Artola y Galván; entre otros, de quienes desemboca el estudio de muchos músicos del género en la disciplina de la orquestación. El trabajo de la misma consiste en utilizar, de manera más eficiente, los recursos de los instrumentos. Aquí es donde el autor menciona una serie de compositores que se dedican al estudio y práctica de la orquestación, uno de

los cuales es Piazzolla. Es por eso que, Ferrer (1999), dice “La aparición del mosaico de estilos que son propios del tango, sus desarrollos y ramificaciones, así como sus diversificaciones en dos corrientes opuestas, son hechos que pertenecen al campo histórico de la Guardia Nueva.” (p. 92).

### *Estructura y variedades del tango*

Como bien se sabe en el mundo del tango, constan de una estructura de dieciséis compases establecido como norma. Por lo general su estructura suele ser representada de la siguiente manera: A-B-A-B, esto hace referencia a que el tango está compuesto de dos partes que se repiten. Ahora en el caso de los tangos compuestos de tres partes se los ha denominado como trío, que por lo general son representados estructuralmente de la siguiente forma: A-B-A-C o A-B-C-A.

A partir de estos conocimientos podemos clasificar el tango de la siguiente manera:

- Tango- milonga: se trata de un tango desarrollado en una base rítmica bien marcada más que melódica. En algunos casos tienen un desarrollo rítmico y uno melódico. Se acostumbran a ser tocadas en orquestas o de manera instrumental.
- Tango-romanza: Estos son tangos desarrollados en una base melódica bien marcada pero que son difíciles de cantar ya que presentan una dificultad armónica.
- Tango-canción: Este se caracteriza por tener melodías simples que sí son posibles de cantar. Por lo general mantiene esta estructura A-B-A-B, dándole la oportunidad al letrista de cambiar la letra en lo que sería la repetición de A.

La sonoridad del tango en las diferentes propuestas de Piazzolla. Registro, timbre y orgánico. Canon y ruptura. (2018)

Según el artículo de Brunelli, entiende que la experimentación de Piazzolla con la orquestación es lo que le dio más espacio para generar ese cambio sonoro tan particular. Es decir, el desarrollo de su propio estilo es mayoritariamente generado por el cambio instrumental de cada agrupación que tuvo: Orquesta típica, quinteto, noneto, octeto y otros más. Pasando por alto varios ejemplos y años del análisis que da el autor, pasamos a la última formación de Piazzolla, la cual fue el sexteto (los instrumentos de siempre más violoncello, otro bandoneón, contrabajo, guitarra eléctrica y piano). Con este ejemplo, el autor da a entender en el final del artículo, que Piazzolla mantiene un registro medio-grave en casi toda su música. Esta agrupación es una de las más especiales en cuanto a la sonoridad del tango piazzolleano.

### La cuestión del fraseo en el tango. Brunelli (2015)

En este apartado Brunelli habla sobre el fraseo en el tango como un elemento importante para tener en cuenta como músico en general, no es una cuestión exclusiva de los vocalistas de tango. Explica el origen de la palabra por medio del estudio de distintos profesionales que hablan de la misma. Entiende que primero el fraseo tiene lugar para los vocalistas y que, más adelante, en el tiempo, ese fraseo se traslada o más bien comienza a ser parte del tango instrumental bajo el nombre de rubato. A modo de conclusión da su evaluación sobre este elemento en versiones del tango más actuales y qué características permanecieron y cuáles no. Este es un trabajo interesante para esta investigación dado que la manera particular de componer de Piazzolla no se ve limitada a la hora de analizarlo.

Finalmente se debe tener en cuenta el concepto de estilo para poder realizar dicho análisis, el cual nos ayuda a entender qué recursos se consideran dentro del estilo de Piazzolla y el por qué. Para ello se tomó el libro de Leonard Meyer “El ESTILO EN LA MÚSICA: teoría musical, historia e ideología” (2000).

Tendremos en cuenta, solo del primer capítulo, algunos conceptos que nos ayudarán a entender por qué Piazzolla tiene un estilo propio dentro del tango. Estos son:

-  Estilo
-  Constricciones: Leyes, Reglas y Estrategias

#### *Una definición de Estilo*

Meyer comienza por el concepto más importante, el cual es estilo. A este Meyer (2000) lo define como “El estilo es una reproducción de modelos, ya sea en el comportamiento humano o en los artefactos producidos por el comportamiento humano, que resulta de una serie de elecciones realizadas dentro de algún conjunto de constricciones.”(p.19). Prácticamente Meyer explica que el estilo se da por las elecciones tomadas a lo largo del tiempo que finalmente quedan como una imposición en, el caso específico de la música, los géneros musicales. A esto se refiere cuando habla de constricciones, las constricciones son obligaciones o límites impuestos desde hace tiempo. Dice que el resultado de estas elecciones se da por medio del comportamiento manifestado en nuestro ambiente (la naturaleza) y lo que se nos enseña (la crianza). Una vez que estos elementos se convierten en hábitos las elecciones sólo son meditadas/pensadas cuando se encuentran situadas en un problema. Aquí Meyer distingue 3 posibilidades en la que un problema puede surgir, pero en el caso de esta investigación el foco estará sólo en una, y es cuando un comportamiento impuesto, empieza a funcionar fuera de lo común.

Es importante aclarar sobre la palabra estilo, que en el sentido literario la palabra es empleada de diferente manera. En el caso de la historia del arte y de la música comprenden el concepto de estilo con aquellos elementos que se reproducen constantemente en una obra. Mientras que en el caso de los literarios el concepto de estilo está relacionado a las características particulares de una obra. Es por eso que en el caso del arte y de la música, se le ha dado mucha importancia a esta diferenciación de normas compartidas y convenciones.

En cuanto a las constricciones del estilo Meyer dice que los compositores las aprenden de algún lado. Por lo general se da en la experiencia al ejecutarla más que en la teoría. Es decir, la parte teórica es un elemento con el que podemos entender las bases de las constricciones, pero la práctica es lo que le permite al ejecutante educarse de las mismas. Meyer divide las constricciones en niveles jerárquicos lo cual nos da: leyes, reglas y estrategias.

Las leyes, Meyer, las define como “constricciones transculturales, universales” que pueden ser psicológicas o físicas, pero hace foco únicamente en aquellas que son psicológicas. Estas Meyer las explica como “los principios que rigen la percepción y cognición de modelos musicales.”(p.34). Da ejemplos como: la escucha repetitiva de temas ya presentados mejora el cierre, es decir, aquellos temas regulares se suelen recordar y entender de manera más fácil que aquellos temas irregulares. Dentro de las leyes es importante que tengamos en cuenta los parámetros musicales primarios y secundarios. Para poder distinguirlos debemos tener la posibilidad de sintaxis, la cual nos indique que se han establecido criterios de movilidad y cierre. Estos criterios se establecen sólo cuando los elementos de los parámetros se segmentan de manera que aparezcan diferencias y similitudes que puedan ser constantes, proporcionales y definibles. Entonces para distinguir los parámetros primarios son aquellos que están regidos por constricciones sintácticas (son sintácticos). Mientras que los parámetros secundarios son aquellos cuyos medios materiales no pueden ser segmentados con facilidad, estos se describen en cantidad en vez de relaciones de tipo de clase (son estadísticos). (p.35).

Las reglas son definidas por Meyer como “intraculturales, no universales. Constituyen el nivel más alto de constricciones estilísticas”. Meyer explica que las reglas son aquellas que nos dan los materiales permitidos específicamente de un estilo musical (amplitudes, divisiones de duración, timbres, etc). Las reglas se distinguen de 3 maneras, las cuales no vamos a entrar en detalle, pero si vamos a mencionar: reglas de dependencia, reglas de contexto y reglas sintácticas. Lo que se plantea es que las reglas llegan a establecer que está o no está permitido en un estilo. Las reglas pueden variar con el tiempo, ser cambiadas o reinventadas ya que son consecuencia de la

elección humana. A raíz de las reglas aparecen las estrategias, estas son aquellas elecciones de composición que se pueden establecer dentro de un estilo si las reglas se lo permiten.

Meyer dice que hay un número límite de reglas, pero para el caso de las estrategias es indefinido. Por lo cual existe la duda de si los estilos realmente se agotan o no. La relación reglas y estrategias está dada por varias condiciones que pueden llegar a resultar complejas tales como:

- ✎ Las interacciones entre las constricciones que rigen los diversos parámetros de un estilo.
- ✎ La influencia de parámetros externos a la música.
- ✎ Las constricciones estratégicas que han sido afectadas significativamente por otros parámetros de la cultura.

Meyer explica que el cambio de reglas de un estilo da lugar a nuevas estrategias que antes no eran posibles, lo que permite también ayudar a diferenciar épocas de los estilos. Dice “una vez que estos modelos o procedimientos quedan establecidos como normas estilísticas, pueden servir como base del juego *estratégico*”. Aquellas estrategias que sobreviven son simétricas, coherentes, estables y poseen un nivel de redundancia al ser reproducidas, aun así pueden no ser aplicadas a la práctica común de un estilo ya que para que se mantengan en el tiempo, es decir, prevalezcan deben de estar de acuerdo con la cultura que las rodea. (p.39-45).

## **Capítulo Uno:**

### **Contexto histórico**

## Sus inicios

Previo al análisis de las dos obras necesitamos entender un poco el proceso histórico de Piazzolla como músico y persona, para así poder, entablar una vinculación de su entorno musical con su entorno social. Para ello tendremos en cuenta algunos eventos que destacan por sobre otros en cuanto a las obras compuestas por Piazzolla para esta investigación.

Como bien lo dice la autora, (Azzi, 2018) en su biografía “la teoría de la creatividad relacionada con una infancia sufrida hoy carece de validez. Pero Vicente tenía razón: sin duda, su hijo llegó a ser algo grande.” (p. 45) haciendo referencia a que Astor había nacido con su pierna derecha, defectuosa, que luego de varias intervenciones quirúrgicas logró poder desarrollarse casi completamente normal. Aun así, le causó cierto complejo a Astor por lo que su padre, Vicente, siempre lo incitaba a hacer todo aquello que se le “prohibiese” ya que tenía las expectativas de que su hijo algún día lograría convertirse en un hito importante.

Un primer evento en la vida de Piazzolla importante es su infancia en Nueva York. A su corta edad de cuatro años Piazzolla había emigrado por decisión de su padre a esta ciudad de los Estados Unidos. Luego de un tiempo de estadía en la casa del tío de Asunta, madre de Astor, los Piazzolla consiguieron albergarse en un departamento que se encontraba en el 8 de St. Mark’s Place en Manhattan, arriba de un salón de billares que era manejado por una pareja judía. En una entrevista Piazzolla de 1990 menciona que todo lo que vivió en ese lugar se hizo parte de él, e incluso hizo referencia a su recurso rítmico del 3-3-2 que era parecido a la música judía que oía en los casamientos que se celebraban en aquel salón. Su adaptación a Nueva York y al idioma fue muy rápida, lo que más adelante en su vida le serviría de mucho para sus giras al extranjero.

A sus 8 años de vida Astor recibe su primer bandoneón regalado por su padre. Por complacer a su padre, Piazzolla toma la tarea de aprender a tocar el instrumento. Tarea que no perduró por la personalidad traviesa y por su poco interés en la música en ese entonces. Sin embargo, Piazzolla guardaba con mucho cariño el recuerdo de haber vivido su infancia en Nueva York, decía que le había enseñado a poder cuidar de sí mismo.

Cuando llega la Gran Depresión, Vicente decide que los Piazzolla debían regresar a Argentina. La vuelta a Mar de Plata no implicaba que Astor dejara atrás sus estudios musicales por lo que comenzó a tener clases de bandoneón con Libero Paolini quien más tarde se mudaría a Buenos Aires dejando a cargo a su hermano, Homero, para darle clases a Astor. Ambos fueron considerados muy buenos bandoneonistas de su época y jugaron un papel fundamental en la enseñanza musical del compositor.

Nueve meses más tarde, los Piazzolla regresan a Nueva York, a lo que Astor estaba acostumbrado. Terminó sus estudios primarios en la escuela María

Auxiliadora a mediados del año 1934. Algunas veces fue de llevar su bandoneón a la escuela por lo que la madre superiora le entregó, para que se aprendiera, dos marchas para que las tocara en un festival.

A pesar de vivir tantos años en Nueva York, uno de sus amigos más íntimos fue Stanley Sommerkovsky con quien iba a Harlem a escuchar a Cab Calloway o Duke Ellington. Sus visitas a Harlem fue lo que despertó su amor por el jazz.

Los padres de Piazzolla aún incentivaban el estudio musical de Astor. Vicente lo llevó a un cabaret para que tocara un tango. Luego de esa “pequeña” demostración en un escenario, Piazzolla sería parte de una función que se titulaba “Una noche en Argentina” en el Roerich Hall un 29 de diciembre de 1932, en donde anunciaron a Astor como una maravilla infantil del bandoneón. A sus 11 años, esa fue la primera vez en la que Astor sintió la emoción de estar en un escenario. Para ese entonces, Piazzolla tenía clases quien fue el tercero de sus profesores, Andrés D’Aquila, las cuales duraron casi un año y Astor tuvo que cambiar de profesor, por el músico Terig Tucci quien fue un reconocido músico argentino, director musical de Paramount, quien también musicalizó varias películas.

De a poco la música comenzaba a tener un lugar más importante en la vida de Astor. Inicialmente porque al lado de su casa vivía Béla Wilda, un pianista de Hungría, supuesto alumno de Rachmaninoff, a quien escuchaba practicar todo el tiempo, razón por la cual decidía quedarse la mayoría del tiempo en casa. Despertó la necesidad de Astor de aprender con él y Wilda accedió, siendo uno de los primeros profesores que lo inició en la música clásica y en su amor por Bach. Años más tarde Piazzolla revelaría que consideraba a Wilda el único profesor con el que realmente habría aprendido a leer música y su “primer gran maestro”. La influencia de Wilda es una de las más importantes en su comienzo hacia el camino de la música, porque incentivó grandemente las ganas de ser músico de Astor.

Sus gustos musicales comenzaban a cobrar un nuevo sentido: el jazz, la música clásica, el folklore, aunque aún no había influencia del tango teniendo en cuenta el amor por el mismo de su padre.

Un referente importante a mencionar en la adolescencia de Piazzolla, es Gardel. A quien conoció cuando su padre le talló una figura de madera de un gaucho y le encargó a Astor que se la llevara, donde lo conoció por primera vez. A lo largo de ese año, seguiría teniendo varios encuentros con Gardel, en uno de los cuales le revelaría que tocaba el bandoneón. De allí surgió que Astor acompañara a Gardel en algunas ocasiones cuando tenía que cantar, probablemente se daba en privado.

Para inicios de 1935, Gardel ya le había conseguido un papel en la película “El día que me quieras”, de “canillita”. Como es de público conocimiento, Gardel fallece en un accidente de avión el 24 de junio de ese año, en el cual

Piazzolla también podría haber muerto, pero por imposición de su padre, no asistió, ya que Astor era un tan solo un adolescente de 14 años.

Para comienzo de 1937 los Piazzolla retornan a Mar de Plata una vez más, lugar al que Astor no le encontraba absolutamente ningún atractivo más que el pasar tiempo con sus primos. Su interés por la música seguía siendo aquel que se había vuelto propio para él. Aun así, para 1938, Astor recuerda haber sentido un verdadero descubrimiento con respecto al tango, al escuchar a Elvino Vardaro y su sexteto. En poco tiempo, grandes nombres del tango, comenzaron a ser parte de su vida diaria, tales como, Pedro Maffia, Pedro Laurenz, Julio De Caro, Aníbal Troilo, etc. Quienes formaban parte de la escuela evolucionista del tango. Dato no menor siendo que Piazzolla era no partidario de los tradicionalistas.

A raíz de estas nuevas ambiciones musicales, Piazzolla toca en la orquesta de Alberto Webb por un corto plazo de tiempo. Y, a su vez, lo provoca a adquirir un puesto en las orquestas típicas visitantes en Mar de Plata. El paso de la orquesta de Alberto Pugliese le dio la experiencia a Astor de poder charlar con Juan Sánchez Gorio sobre la técnica del bandoneón. A partir de aquí para Astor se empieza a abrir otras puertas, como el conocer a Héctor Stamponi, pianista de la orquesta típica de Miguel Caló en ese entonces. Con quien varias veces fue visto y hasta incluso se hospedó con la familia Piazzolla. Todas estas experiencias allegadas al tango, hacen que Piazzolla, a sus 18 años, emprenda rumbo hacia la ciudad del nacimiento del tango: Buenos Aires.

### **Su paso por Buenos Aires**

La llegada de Astor a Buenos Aires fue un tanto descorazonadora, ya que más allá de tener a sus tías cerca, y que Libero Paolini haya sido su compañero de habitación, se sentía muy solo. Al principio sintió frustración con respecto a la música perteneciendo a la orquesta de Francisco Lauro, pero después de un tiempo, pudo expandir su entorno de amistades. Varias veces frecuentó el café donde tocaba la orquesta de Troilo donde se pasaba toda la tarde para luego volver a casa y escribir los arreglos que escuchaba del bandoneón. Sin embargo, lo que más cautivó a Astor, era la manera en la que Goñi, el pianista de la orquesta, lograba captar el fraseo de Troilo en el piano. Tiempo después ensaya con Goñi y obtendría de él, algunas herramientas técnicas del instrumento. Pese a que no entablaron una amistad, Piazzolla, años más tarde, lo recordaría como el sonido de la orquesta de Troilo. Sus repetidas visitas al café llamaron la atención de quien se convertiría en uno de sus mejores amigos y con quién mantendría largas conversaciones de música, Hugo Baralis. A quién le pidió que funcionara como intermediario para que Troilo lo escuchara tocar. Esa oportunidad se le dio al poco tiempo, otorgándole un puesto en la orquesta. Este momento

podría llamarse su segundo hito más importante para su carrera musical ya que a partir de aquí iniciaba su camino en el tango.

### **Piazzolla en la orquesta de Aníbal Troilo**

Era la década del cuarenta, es decir, uno de los momentos más fuertes para el tango; la famosa “época de oro”. Y la orquesta de Troilo era considerada la más admirada, lo que para Astor significaba una marca muy importante para su vida musical como tanguero y un amplio conocimiento de la música en sí. Le permitió incorporarse junto a los músicos de mayor peso de la época. Aun así, su previa educación musical y gustos musicales comenzaron a guiarlo hacia un nuevo curso. Retomó el estudio formalmente y con entusiasmo. Aquí es donde aparece Ginastera, quien resultó ser un elemento esencial en la vida de Piazzolla, ya que le impartió saberes de orquestación, armonía, composición y también lo invitó a escuchar los ensayos del teatro Colón. Ginastera alentó a Piazzolla a cuestionarse y conocer el mundo desde un punto de vista cultural. Lo anima a probar y comprobar cosas nuevas con su música desde su lugar en la orquesta.

Más allá de que se había instalado una cierta confianza entre Troilo y Astor, a este le “molestaban” las propuestas musicales de Astor en los arreglos en los que la posibilidad de bailarlos, era casi nula. Al poco tiempo tuvo la oportunidad de ser el arreglador de la orquesta de Troilo para la cual produjo una gran cantidad de arreglos ya que trabajaba muy velozmente, demostrando una inmensa capacidad frente a otros músicos. Para 1944, Piazzolla era parte de la orquesta de Fiorentino y se habría abierto camino de la de Troilo. Si bien para Troilo la partida de Piazzolla de su orquesta le dolió, Piazzolla lo recordaría más tarde como su “padre musical” (Azzi, 2018). También le atribuiría que todo lo que aprendió sobre el tango sería gracias a Troilo, su partida de la orquesta se dio porque para Piazzolla comenzaron a cambiar sus intereses, su personalidad, su carácter comenzaban a formar lo que sería el Piazzolla de más adelante.

### **La música clásica, París y Nadia Boulanger**

Piazzolla incorporado en la orquesta de Fiorentino como arreglador, se encontró con que podía tomar decisiones libremente, dado que Fiorentino le permitió la exploración de arreglos que innovaran. Uno de los detalles que se pueden observar en estos, es la aplicación del 3-3-2, recurso que utilizó casi toda su carrera musical. Sin embargo, “La sociedad”, nombre que se le había dado a la agrupación, finalizó su vigencia, en buenos términos en 1946. Aquí es donde Piazzolla toma la decisión de formar su propia orquesta típica, mejor conocida como la orquesta de 1946, la cual recibió músicos de la orquesta de Fiorentino, tales como Baralis y Di Filippo; quien se dice

influyó mucho en la forma de tocar el bandoneón de Piazzolla, ya que lo ayudó a desarrollar la mano derecha en cuanto a la técnica.

A pesar, de su profunda inmersión en el tango en los cuarenta, Piazzolla comenzó a padecer las costumbres tangueras y su entusiasmo por el tango se fue haciendo cada vez menor. Tenía una inmensa necesidad de estudiar por lo que en algún que otro momento se lo encontraba analizando partituras de Bártok, Stravinsky y Prokofiev.

Astor buscaba algo que rompiera con la tradición, que lo desafiara y no lo limitara. A raíz de esto continuó estudiando.

El peligro que corría Piazzolla con respecto a su época tanguera con su orquesta, era que él deseaba crear música para escuchar mientras que el público exigía música para bailar. Para el 1949, a mediados de ese año, Astor decide disolver la orquesta.

Astor ocupaba sus días en Mar de Plata componiendo en una quinta de Pépe Bertolami, uno de sus tíos. Para inicios del 1950 Astor se había alejado completamente del bandoneón y no quería saber nada con él. La década del cincuenta le otorgaría mucho trabajo gracias al mundo cinematográfico, la composición de bandas sonoras para películas terminaría siendo algo a lo que recurriría continuamente en su carrera musical. Algunos ejemplos de la época fueron *Con los mismos colores*, *Bólidos de acero* y *El cielo en las manos*. La última siendo una de las obras elegidas para nuestro análisis. Sin embargo, el trabajo para los filmes era algo que no lo consideraba de su preferencia y más bien lo sostenía por una cuestión monetaria.

Ginastera aparece nuevamente en la vida de Piazzolla, invitándolo a que diera a conocer su obra sinfónica a Juan José Castro, quien le sugirió que la presentara en un concurso (premio Fabien Sevitzy); el cual Astor ganó. Aquí Astor dio a conocer su invento: la lija.

Haber ganado el Fabien Sevitzy le concedió a Astor una beca por parte del gobierno francés para estudiar durante un año. Piazzolla y Dedé, su esposa en ese entonces, empacaron todo y partieron para París, Astor llevó su bandoneón por si acaso. Su maestra allí fue Nadia Boulanger, quien también fue maestra de grandes músicos tales como Quincy Jones, Aaron Copland, entre otros. Más adelante en su vida Astor la recordaría como haber estudiado con su segunda madre, y con mucho cariño. Después de algunas lecciones de piano con Nadia, se notaba que la manera de Astor de interpretar estaba faltante de algo, Boulanger le insistió en varias ocasiones que tocara tango hasta que finalmente logró que Astor lo hiciera. Piazzolla eligió su tango triunfal. Una vez que escuchó la forma de tocar tango de Piazzolla, lo interrumpió y le dijo “No abandone jamás esto. Esta es su música, aquí está Piazzolla.” (Nadia Boulanger en Azzi 2018).

Esto instaló en Piazzolla una nueva confianza, animándolo a firmar con discográficas francesas, para las cuales grabó, en tan sólo seis semanas, unos dieciséis tangos. Estos tangos daban cuenta del Piazzolla renovado, sin los

límites de la tradición imponiéndose en su música, a partir de allí no volvería a trabajar con orquestas típicas, sino que sentía la necesidad y también tenía la capacidad, de experimentar con nuevas formas de instrumentación.

### **Oblivion y Milva**

Como es de público conocimiento, en los siguientes años, Piazzolla desarrolla una fascinación por experimentar con nuevas formas de orquestación en los grupos. Sabemos que todos ellos fueron una experiencia no sólo musical, sino que también social para Piazzolla, debido a que en esta búsqueda de quién era él como compositor, músico, arreglista; se vio también en la tarea de enfrentarse con quienes no les causaba agrado su trabajo musical. Dicho esto, nos transportamos a la década del ochenta, más específicamente 1984. Para este año, Astor se encontraba en Mar de Plata, el cual ahora era un lugar nostálgico para él debido al fallecimiento de su madre. Sin embargo, tuvo lugar a un conmovedor reencuentro con su hija Diana. Al poco tiempo parte para Roma con el objetivo de grabar la banda sonora de Enrico IV una obra de Pirandello, adaptada por Marco Bellocchio. Marco sintió que Piazzolla había captado realmente la esencia del personaje. De más está decir que Oblivion es una de las obras más conocidas y escuchadas de Piazzolla de su estilo. Posteriormente a la grabación, Piazzolla se dirige a Montecarlo para ofrecer un concierto, en el cual estuvo presente el príncipe Rainiero. Después fue visto con Milva en la televisión. Este año podría considerarse también como un hito muy importante para Piazzolla ya que impulsa su éxito de forma internacional. Su música comienza a tener un peso interesante entre el mundo europeo, algo que también debe ser atribuido a Milva debido a su reputación como artista en Europa. Su voz fue descrita como “perfecta” a la hora de cantar los tangos de Piazzolla. Del mutuo respeto de esta fusión Milva-Piazzolla dieron frutos a grandes momentos. Como por ejemplo la invitación de Milva a Piazzolla y su Quinteto a acompañarla en su gira por Suiza, Alemania, Holanda y Austria. Piazzolla dio más de ciento cincuenta conciertos ese año que se convertiría en un número estándar para el resto de la década. Esto le da pie al Quinteto a compartir escenario con el vocalista Raúl Lavié. Durante esos meses se hizo más notorio el trabajo de Piazzolla como compositor clásico y de tango. Su tiempo estaba dedicado al Quinteto y la otra parte a su obra sinfónica.

Este fue uno de los años en el que la carrera europea de Piazzolla culminó lo suficiente como para que la municipalidad de Toulouse organizara un festival de tango al cual asistieron grandes músicos argentinos tales como: La orquesta de Osvaldo Pugliese, Susana Rinaldi, Osvaldo Piro y El Cuarteto Cedrón; y tuviese una secuencia de varias presentaciones con Milva en el Théâtre Bouffes du Nord de París en septiembre.

### **Antecedentes y contexto de la emergencia de las obras musicales “El cielo en las manos” y “Oblivion”**

Una vez situados en un contexto histórico de la vida de Piazzolla como músico, compositor, arreglista, etc., debemos tener en cuenta las diferentes características de cada obra y como su entorno en cada año afectó a su creación.

En cuanto a la composición de tangos instrumentales y cantados, Piazzolla mantenía una estructura relativamente normal para los tangos de la época. Brunelli (2022) dice que Piazzolla no estaba motivado a la hora de componer para cantores ya que no le gustaba lidiar con ellos, por lo cual la producción de los tangos cantados del compositor de esta época, son considerados los menos interesantes de toda su obra. Dicho esto, en 1950 se convierte en el arreglador y director de la cantante María de las Fuentes. Junto con Mario Nuñez Díaz compone la banda sonora de la película “El Cielo en las Manos”, del guionista Homero Carpena.

La música de esta obra, como cualquier otra obra vocal- instrumental de Piazzolla, muestra un trabajo melódico, armónico coherente para la voz capaz de mantener un sostén para la parte instrumental. En sí, toda la producción de la obra mantiene la formalidad del estilo de la época.

Por lo general los tangos de estas épocas, tenían una temática romántica, exceptuando la de esta obra en particular, ya que estaba dedicada a las madres. Y en palabras de Brunelli (2022) “...y por su origen para el cine, seguramente motivadas por encargo” (p.78).

Con respecto a la letra no se hallan aspectos que se relacionen realmente con el género en ese entonces, es decir, Piazzolla tampoco tenía un interés por la característica poética del tango.

En la época de 1980, Piazzolla vuelve a retomar la tarea de componer obras académicas. Con esta da lugar a su quinteto y se desenvuelve como bandoneonista solista en los conciertos. Una característica muy particular de esta época es que incorpora el instrumento (bandoneón) en un contexto de orquesta. Por esto, le da una nueva impronta a su imagen.

En palabras de Brunelli (2022) “el exotismo aparece no solo- porque el tango incorporado es el nuevo tango del propio Piazzolla, sino además porque el bandoneón es un instrumento inusual para una orquesta sinfónica, y porque el mismo Piazzolla interpretándolo llevaba en sí una carga adicional de extranjería en el ámbito de concierto” (p.216).

Oblivion es la otra obra a analizar arreglada para la película Enrico IV de Marco Bellocchio, la cual está basada en la comedia Enrique IV de Luigi Pirandello.

A diferencia de *El Cielo en las Manos*, *Oblivion* fue compuesta en una época donde la música de Piazzolla ya había pasado por un proceso de consolidación con respecto a la construcción de su estilo propio, el llamado “nuevo tango”, Brunelli (2022) desarrolla un trabajo sobre cada obra y disco en la que el compositor construye este estilo. De esta manera se hallarán recursos compositivos completamente distintos.

## **Capítulo Dos:**

### **Análisis de las obras**

### **Proceso a seguir para la metodología de análisis musical:**

- Abordar al compositor teniendo en cuenta los procesos biográficos importantes para el análisis de cada tema. Esto es, darle un contexto histórico en dónde se posicionaba Piazzolla como músico, compositor en el momento que les dio lugar a las obras. Puesto que su educación musical y su trayectoria como músico, eran muy distintas en 1950 y en 1984. Este contexto también nos servirá más adelante para el análisis interpretativo de cada obra.
- Audición atenta de los elementos seleccionados en cuestión. Será una primera escucha completa de ambos temas para comenzar a generar una costumbre auditiva del estilo. Esto por supuesto, será en el orden que se analice cada obra. Comenzando por *El cielo en las manos*, se realizará la primera escucha seguida del análisis escrito. A continuación, se realizará la primera escucha de *Oblivion*, seguido de su análisis escrito (cuando se habla del análisis escrito, es aquello que está plasmado en la partitura y se lo pueda interpretar con las herramientas de la cátedra de análisis y morfología)
- Análisis musical de cada aspecto que sea preciso para comparar con los audios: melodía, ritmo, elementos del tango, elementos del jazz, elementos de la música clásica, etc. Aquí se describirán qué elementos auditivos, es decir, que no aparezcan escritos en la partitura; fueron utilizados por el compositor a la hora de interpretar cada obra. Para lo cual se buscarán los audios de las versiones originales de cada obra, y otras versiones que se consideren nuevos arreglos del compositor.
- Comparación tanto escrita como auditiva, de los elementos que marquen la distinción de las épocas de cada tema. En esta sección se pondrá en exposición cada elemento que se destaque de cada obra, en paralelo, de manera que se puedan distinguir cada detalle que se defina como similitud o diferencia entre cada obra.
- Análisis de los elementos interpretativos que utilizó el compositor. Este es un aspecto muy importante a la hora de analizar la música de Piazzolla, ya que en varios ensayos y/o trabajos escritos sobre él, describen que una de las estrategias más destacadas del compositor es la interpretación de sus obras. En esta parte es dónde ingresan los conocimientos obtenidos por la cátedra de interpretación II.

### **El Cielo en las manos**

Para el análisis de esta obra, se cita a continuación el canal de youtube donde fue obtenido el audio:

Canal Quinteto Astor Piazzolla. (21 de marzo de 2014). *El cielo en las manos* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4oUCxrydLGs>

Primero describiremos algunos pequeños detalles comparativos entre la grabación y la partitura:

- Tanto en la grabación como en la partitura, están en la misma tonalidad (si menor).
- Al igual que otros tangos de la misma época, tiene dos secciones. La primera se repite para dar cierre al tema.
- Tiene una forma Binaria, simple y seccional: Binaria porque tiene dos secciones. Seccional porque la primera sección termina en el I grado (termina en la tónica). Simple porque tiene un sólo nivel de forma. Primera sección: exposición. Segunda sección: elaboración.
- Si escuchamos la versión grabada, Piazzolla propone una introducción de 4 compases. Si ponemos atención rítmicamente se parece al primer miembro de frase de la primera oración. Esto es un recurso en el tango "tradicional" que se utilizaba mucho en esa época (tomar un fragmento del tema y utilizarlo a modo de introducción).
- La partitura está adaptada para tocar en el piano, por lo cual hay adaptaciones a nivel estructural que no se ven escritas pero que si aparecen en el audio. Como mencionamos anteriormente, una introducción de 4 compases que son prácticamente iguales al motivo en el que se desarrolla el tema. Otro recurso a nivel estructura, es un interludio de 4 compases.
- La presentación de un interludio en la mitad del tema previo a la repetición de la primera parte, nos da la pauta de que es una repetición no inmediata a nivel formal. Ya que tiene un elemento contrastante antes de ir a la primera sección nuevamente. Por lo general, en el caso de los tangos de estos años, no se estilaba escribir estos agregados de la forma en la partitura.

A continuación, comenzaremos con el análisis específico de la primera sección de la obra “El cielo en las manos” (Primera sección: expositiva):

Ejemplo 1

En principio tiene dos secciones como cualquier tango tradicional, repitiendo la primera sección para poder finalizar el tema. La melodía está basada en un motivo de cuatro corcheas y dos negras (pensando que está escrito en 4/4), que se repite a lo largo de casi todo el tema cambiando la altura de la nota en la que comienza. Por ejemplo, el motivo inicial que le da pie al tema empieza en la quinta nota del I (primer) grado menor (la obra está en Si menor, por lo cual la melodía comienza en fa#). Por supuesto que este motivo va cambiando de altura de acuerdo a los acordes.

La primera sección es lo que consideramos la etapa expositiva de la obra, mientras que la segunda sección es la etapa elaborativa de la obra. En el caso de la partitura, se presenta una reiteración de la primera sección para dar cierre a la obra. Mientras que en la grabación podemos escuchar dos compases a modo de “enlace”, esto a nivel del análisis de los esquemas formales es un elemento que enriquece la forma, pero no la modifica, esto también se aplica para la introducción de cuatro compases que también podemos oír en la grabación (dado que estos son detalles en la partitura que no están escritos).

En la primera sección tenemos dos oraciones, que cada una de ellas está formada por dos frases y cuatro miembros de frases. En el primer miembro de frase se desenvuelve todo el tema. Si observamos atentamente, se repite cuatro veces en la primera oración con una pequeña variación rítmica en el último compás de esta primera oración. Esto es, que el miembro de frase contiene el motivo con el que el compositor creó toda esta obra.

En el círculo rojo que se puede observar en la imagen está marcado el motivo rítmico en el que se desarrolla el tango. No decimos rítmico-melódico ya que las alturas cambian constantemente a lo largo del tema. Pero por lo general, se mueven por grado conjunto.

Sobre el fraseo de la voz podemos decir que la relación que tiene con el género es muy perteneciente, tiene ese tímbrico particular que utilizaban los cantantes de la época. Por supuesto que, en el audio, se escucha con una fluidez distintiva, que es imposible de escribir.

## Ejemplo 2

En la segunda frase de la primera oración, encontraremos resaltado en un cuadro de líneas, un rasgo muy característico de la música de Piazzolla. El desplazamiento de acordes sobre una misma nota o melodía. En este caso es la nota Si en la parte de la melodía que va haciendo el ritmo del motivo descrito anteriormente, y va desplazando sobre el mismo bajo (si) los acordes de I7 (B7), Ib 7(Bb7), Vm/V (C#m7/F#7), esto es considerado como una progresión armónica muy poco común para la época.

Si observamos en este mismo ejemplo, podemos encontrar que, en el inicio de la segunda oración de la primera sección, el motivo se encuentra modificado rítmicamente. En vez de comenzar con cuatro corcheas, comienza con una corchea negra, generando un pequeño cambio a la hora de interpretarla también.

## Ejemplo 3

Avanzando un poco más en el análisis, veremos que la variación del motivo que empezó en la segunda oración reaparece en la cuarta frase. Pero lo interesante de este compás en particular es la utilización del II7 (el acorde de C7) sirve como sustituto tritonal del F#7 (o sea el V dominante de la escala de si menor). Este es un acorde que Piazzolla utiliza bastante en su música. En este tipo de detalles es que la composición de un tango tradicional toma otro sentido desde la mirada del compositor; ya que son recursos que en la década del '50 son elementos no comunes para la creación de un tango (referido a la armonía).

En el caso de esta primera sección tenemos un doble período, ya que los contenidos motivicos de ambas son muy parecidos entre sí, además de que la primera oración termina en un V grado mientras que la segunda oración termina en un primer grado menor, a esto se le llama complementación de cadencias. En cuanto a la simetría de las oraciones, las frases de cada oración son muy parecidas entre ellas.

En el caso de la segunda sección comienza con el mismo motivo rítmico que presenta el tema pero desde la 5ta nota del acorde de Bm (Im). Esta segunda sección se la describe como elaborativa.

#### Ejemplo 4

En la segunda frase, de la primera oración de la segunda sección reaparece nuevamente el motivo (marcado en un círculo rojo), pero con un cambio de rítmica en el final del mismo. Este cambio rítmico puede que se haya generado a partir de la armonía que propone el compositor. Nuevamente una progresión armónica no común para la época. II<sub>m</sub>/IV<sub>m</sub> (F#<sub>m</sub>/Em), V/IV<sub>m</sub> (B/Em), IV<sub>m</sub> (Em).

Consideramos las dos oraciones de esta sección también como un doble período. Si observamos detenidamente ambas oraciones comienzan de la misma manera (la primera frase es igual) lo que nos da una simetría entre las dos. Otra característica para esta clasificación sería que la primera oración termina en un V7 mientras que la segunda oración termina en un Im, a esto se le llama complementación de cadencias.

A nivel rítmico podemos considerar que “respeta” los patrones típicos de los tangos de la época (aparecen marcatos en 4, yumbeados del contrabajo que se pueden oír en

la grabación). Incluso en el final de la obra, en la partitura, podemos observar escrito el típico final de tango.

#### Ejemplo 5

35

1. 2.

F#m Em Dm C#<sup>o</sup> F#7 Bm

42

Piazzolla, incorpora un detalle muy interesante en la melodía, la cual es la novena del acorde. Estos pequeños detalles nos van dando una idea de cómo la forma de componer de Piazzolla, era desde ya, distinta a la de los demás autores de tango.

#### Ritmo

Como se puede observar, en la partitura, este tango está adaptado para el piano. Pero en la grabación escucharemos que el contrabajo toca lo que se conoce como el canyengue, este según Gabriela Mauriño (en Brunelli 2008) “consiste en golpear con el arco y la mano izquierda sobre las cuerdas del instrumento en combinación con los bandoneones y el piano a contratiempo” (p.30). Este ejemplo se da en este tango, el bandoneón y el piano tocan ese contratiempo mientras el contrabajo anticipa la nota con este efecto. Otro detalle importante a destacar, es que el contrabajo también hace lo que se llama ostinato. Este recurso utilizado por Piazzolla en la mayoría de sus obras es conocido por su movimiento de grado conjunto en una marcha de cuatro tiempos. Entonces tanto el piano como el contrabajo cumplen la función de acompañamiento, a través de recursos rítmicos diferentes.

#### Oblivion

Para el análisis de esta obra, se cita a continuación el canal de youtube donde fue obtenido el audio:

Canal Quinteto Astor Piazzolla. (9 de noviembre de 2014). *Oblivion* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eEXHe9TZnYg>

Nuevamente comenzamos con aquellos detalles importantes comparativos de la grabación y la partitura:

- Tanto en la grabación como en la partitura están en la misma tonalidad (Cm). Al igual que la otra obra la partitura de Oblivion también es una adaptación para piano.

- En cuanto a la estructura este es un tango de 2 secciones al igual que con la otra obra. Pero en este tipo de obras era poco común que en un tango instrumental se repitiera la primera sección. Este es el caso de Oblivion, que si bien con la aparición de Milva en la vida de Piazzolla, Oblivion tuvo letra, se la es conocida más por la versión instrumental. La primera sección expone el tema convirtiéndola en una sección expositiva, mientras que la segunda sección presenta un tema completamente distinto, a esta sección se la llama nueva exposición por presentar algo nuevo que no tenga nada que ver con el tema de la primera sección. Debido a que después de la segunda sección haya una repetición de la primera sección (en el caso del audio, el bandoneón vuelve a presentar el tema, pero lo hace tocándolo una octava más abajo) también decimos que es una reexposición del tema inicial.
- Esta partitura también es una adaptación para el piano, por lo que se verán varios recursos, como el contrapunto de los violines en el caso del audio, escritos en la mano izquierda del piano o como segunda voz de la mano derecha, que se desarrollará con más profundidad en el análisis.
- Un último detalle a nivel estructura de la forma, es que el arreglador de la partitura propone una introducción con la rítmica del motivo de la mano izquierda. Esta introducción no se encuentra en la grabación.

### Primera Sección

#### Ejemplo 1

The image displays a musical score for the first section of 'Oblivion' in piano adaptation. The score is in 4/4 time and C minor. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a treble clef staff with a whole note chord and a bass clef staff with a rhythmic pattern. A blue oval highlights a specific rhythmic motif in the bass line, and a red dashed box highlights a note. The second system continues the bass line with a similar rhythmic pattern. Annotations include 'Cm (add2/4/16)', 'mp', and a purple bracket.

Lo primero que podemos observar es el miembro de frase o motivo marcado entre unos corchetes de color violeta. A diferencia del cielo en las manos podemos ver que Oblivion se compone de un miembro de frase que se mueve por grado conjunto, con su característica más importante siendo esa nota pedal del bandoneón un sol que dura los 4 tiempos del compás y se extiende hacia el primer tiempo del otro compás con una ligadura. Como podemos ver el movimiento del miembro de frase es una tercera

hacia abajo hasta que llega al compás 14. Allí, en vez de hacer una tercera hacia abajo hace una segunda hacia abajo, pasando de la nota Do al Si. Lo mismo sucede en los dos compases que le siguen para luego retomar con el movimiento de tercera hasta llegar al final de la primera sección. Además, este miembro de frase va sufriendo algunos cambios rítmicos.

En el caso del bajo podemos ver dos voces, la nota Do que está representada en la partitura con una redonda, a esta se le llama nota pedal. En la otra voz encontraremos lo que es el acompañamiento de cuerdas en el audio. En la partitura podemos ver que la adaptación para piano escrita está bastante similar a lo que escuchamos en la grabación.

### Ejemplo 2

En este ejemplo podemos ver la voz de los violines cambia de lugar sin afectar el movimiento armónico.

En este caso, el arreglador decidió hacer un par de cambios a la melodía de las cuerdas, tales como quitarle el primer lab que podemos escuchar en el audio con el que empieza esta melodía y también doblar el tiempo de las últimas dos notas que originalmente son dos corcheas con un movimiento de cuarta descendente desde el lab al mib y un intervalo de segunda ascendente del re al mib. Lo mismo sucede con los compases siguientes, sólo que va descendiendo de manera conjunta una segunda hacia abajo la melodía.

En el caso del audio el contrabajo está realizando una rítmica similar a la milonga, pero en 4/4. En esta adaptación para el piano, el arreglador decide utilizar blancas en la mano izquierda, priorizando la melodía principal.

### Ejemplo 3

The image shows a piano score with two systems. The first system consists of three measures. The first measure has a chord of Gm11.5. The second measure has a chord of C7#5. The third measure has a chord of C7. The second system consists of two measures. The first measure has a chord of Fm. The second measure has a chord of Fm9/Eb. The score includes treble and bass staves with various musical notations like notes, rests, and accidentals.

En este ejemplo encontraremos que hay otro cambio en las voces de las cuerdas, es decir una nueva melodía. En este caso el arreglador ha decidido mantener las voces del violín tal cual podemos escuchar en el audio. Reiteramos que como es una adaptación para el piano, hay movimientos melódicos que se verán escritos en la clave de sol y otros en la clave de fa, suponemos que el arreglador decide escribirlos de esta manera para tratar de mantener lo más fielmente la melodía de los violines a la original.

Esa melodía de las voces de los violines realiza una polifonía horizontal con respecto a la melodía principal, en algunos compases del tema también funciona como un colchón armónico para la melodía principal. De esta manera el contrabajo puede llevar, constantemente, el acompañamiento de milonga, como podemos apreciar en el audio. En esta partitura adaptada para piano, el arreglador prioriza ese colchón armónico por sobre el acompañamiento de milonga en la mano izquierda, lo que se puede observar en algunos compases.

Como podemos observar en toda la primera sección el miembro de frase o motivo, se va desplazando en un movimiento de grado conjunto en base a las distintas progresiones armónicas que presenta esta primera sección.

Desde lo armónico en la primera sección, los primeros cuatro compases se desarrollan sobre el Cm con la segunda, cuarta y sexta bemol que es nuestro I grado. A partir del quinto compás podemos ver una progresión armónica pequeña donde el centro tonal es el III grado de la escala de Cm, o sea hace Fm7- Bb7-EbMaj7. Y en el mismo compás en el que se encuentra este tercer grado como reposo, tenemos el VI grado de la escala de Cm el cual es AbMaj7 que sirve para continuar con la próxima armonía que es la del II disminuido de la escala de Cm, que, al aumentarse su tercera, es decir, pasa de ser Dm11b5 a ser un D7 y funciona como dominante secundaria del V de la escala de Cm, o sea el G7. Aquí termina la primera oración. La segunda oración comienza igual que la primera, pero tenemos un desarrollo armónico distinto que la primera luego de esos cuatro compases. Mientras que en la primera oración tenemos un pequeño momento donde el reposo lo hace sobre el tercer grado, en este

caso el reposo lo hace sobre el cuarto grado de la escala. Entonces nuestra armonía en esos dos compases sería Gm11b5-C7-Fm. En los compases que siguen se retoma la armonía del final de la primera oración para poder finalizar la segunda oración.

#### Ejemplo 4

Como podemos ver en el ejemplo 4 lo que está marcado con dos cuadros de líneas entrecortadas rojo hay un elemento rítmico que se encuentra fuera de la estructura formal y que a su vez es muy corto como para ser considerado un interludio. A esto le llamamos enlace, que sirve a modo de "puente" para poder continuar a la segunda sección que vendría siendo nuestra segunda estructura formal. Un elemento que pudimos observar en el Cielo en las Manos.

#### Segunda sección

#### Ejemplo 5

Chords: Cm7, Ab/C, Cm, Fm7, Ab/B<sub>b</sub>, Ebma<sup>7</sup>, Ab, Dm<sup>7-5</sup>. Dynamic: *mf*.

Hasta la primera sección la voz principal la lleva el bandoneón. Mientras que al comienzo de la segunda sección donde hay un nuevo tema a exponer, la voz principal la lleva las cuerdas. El contrabajo sigue haciendo de base con la misma rítmica que presenta en la primera sección. Además, a esta segunda sección se la llama nueva exposición, porque expone un tema totalmente nuevo que hace contraste con lo que se expuso en la primera sección, desde lo rítmico y melódico, pero no desde lo armónico.

Este nuevo motivo tiene cambios rítmicos muy claros desde el principio con respecto al de la primera sección. Su primera nota no dura los 4 tiempos del compás, sino que sólo 3 tiempos. En el próximo compás tenemos la particularidad de un tresillo de negras. En cuanto al movimiento de la melodía esta se mueve en grado conjunto en su mayoría, con un salto de sexta ascendente al final del motivo.

### Ejemplo 6

Chords: G<sup>7(9)</sup>, Cm, Dm<sup>7-5</sup>, Cm/E<sub>b</sub>, C<sup>7(9)</sup>/E, Fm<sup>7</sup>, Ab/B<sub>b</sub>, Ebma<sup>7</sup>, Ab.

A partir de esas 4 semicorcheas el bandoneón retoma la voz principal junto con la cuerda. Aquí es donde tenemos una homofonía entre la cuerda, exceptuando el contrabajo que sigue con el ritmo de milonga, y el bandoneón ya que llevan el mismo ritmo y melodía. También podemos observar que ya no tenemos esa polifonía horizontal de los violines que se nos presentaba en la primera sección, sino que la cuerda ahora cumple la función de llevar la melodía principal a voces. Lo que se mantiene es el bajo.

### Ejemplo 7

The musical score for Example 7 is presented in two systems. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains chords labeled D7, G7, Cm, Ab/C, and Cm. The bass staff contains a rhythmic pattern of quarter notes. A blue bracket highlights a group of notes in the treble staff, and a green dashed box encloses the final two measures of the system. The second system also has two staves. The treble staff contains chords Cm7, Ab/C, Cm, and Cm(add2/4/6). The bass staff contains a rhythmic pattern of quarter notes. A blue oval highlights a group of notes in the treble staff, and a red oval highlights another group. A green dashed box encloses the first two measures of the system. The score includes dynamic markings such as *mp* and articulation marks like accents and slurs.

Para darle cierre a esta sección en los últimos compases veremos que retoma esa armonía del principio con una rítmica de redondas en la melodía y además vuelve a aparecer ese enlace que nos permite ir de una estructura a otra. Luego de este enlace se presenta lo que se llama recurrencia que es una repetición de algo que ya escuchamos previamente después de la elaboración de un tema nuevo. En el caso de esta obra, la primera sección se vuelve a repetir luego de que toda la segunda sección presentara un tema nuevo y se retoma ese acompañamiento de las voces de los violines que sirve como colchón armónico para la melodía. Mientras el contrabajo sigue llevando, constantemente, el acompañamiento de milonga. En cuanto a lo armónico en la segunda sección, Piazzolla utiliza los mismos acordes correspondientes a la segunda oración de la primera sección, o bien, en su mayoría. Esto es una idea de lo que menciona Ulrich en el libro de Brunelli (2008), esto es en sus palabras "La predilección de Piazzolla por esquemas de bajo y esquemas de armónicos característicos es particularmente efectiva..., dado que la técnica de alusión presupone un elemento estático (la estructura armónica estable)..." (p152). Si bien aquí no se encuentra empleada la técnica de la alusión como en el ejemplo de la operita de María de Buenos Aires que da Ulrich, la cual explica es aquella que está basada en un proceso que proviene de muchas variaciones previas hasta llegar al tema

principal/original. Como podemos observar no es el caso de Oblivion ya que por su estructura formal podemos entender que no es una variación.

### Ejemplo 8

The image shows a musical score for piano, divided into two systems. The first system consists of four measures. The first measure has a chord of G7(9)/Ab. The second measure has a chord of G7. The third and fourth measures have a chord of Cm(add2/4/6). The second system consists of four measures. The first measure has a chord of Cm(add2/4/6)/Ab. The second measure has a chord of Cm(add2/4/6). The third measure has a chord of Cm(add2). The fourth measure has a chord of Cm. A 'rit.' marking is present above the final measure of the second system. The score is written in a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 4/4 time signature.

Al final de la reexposición del tema encontraremos dos elementos muy interesantes que son: este desplazamiento de acordes que vimos en el tema El cielo en las manos, pero en el caso de Oblivion en realidad es el desplazamiento del bajo sobre el mismo acorde. Y una coda con las voces de la cuerda siendo la misma que escuchamos a lo largo de toda la obra. El bajo se va desplazando en una blanca con puntillo y negra a exceptuar el penúltimo compás que mantiene una redonda en la nota Do octavada con una ligadura hacia el último compás. Esta coda funciona como un elemento que enriquece la forma, pero no la modifica como nos indica la metodología de análisis.

## **Capítulo Tres:**

### **Comparación de las estrategias compositivas entre las obras analizadas.**

Para la presente investigación se utilizó la metodología de análisis sintáctico-temático expuesto por María Inés García, el cual explica qué:

Una obra musical es un fenómeno multidimensional, una compleja red de fenómenos sonoros articulados en el tiempo. Es decir, en la constitución de una forma musical inciden rasgos de distinto tipo. Por ello la necesidad de una metodología de análisis musical que contemple diferentes aspectos y cómo éstos se articulan y actúan convergente o divergentemente.

En esta propuesta nos estamos ubicando en un análisis inmanente, es decir, del objeto mismo y su organización interna, el cual debe complementarse con un análisis del contexto, que contemple los códigos y rasgos de una época histórica, de un estilo y aún códigos personales del compositor. (García, 2011, pp1)

Este método de estudio nos ayudó a realizar un análisis profundo de los aspectos de cada obra. Pudimos encontrar en cada una de ellas elementos característicos del compositor y su estilo. Además, como dice García, el posicionar al compositor históricamente también es una herramienta de análisis muy importante para entender el estilo del mismo.

En ambas obras se llevó a cabo varias escuchas previas al análisis, durante y posteriores a él. La necesidad de escuchar y observar en paralelo la partitura es un indicio de nuestro tipo de investigación, la cual es cualitativa, ya que el modo de trabajo ha sido utilizando otro método de investigación (análisis musical: lectura de partituras y escuchas atentas a documentos multimedia de audio) para obtener información en cuanto a los modos de composición de Piazzolla y la lecturas de textos pertinentes sobre su vida y trabajo musical.

Esto fue una tarea necesaria ya que ambas obras están adaptadas para ser tocadas en piano mientras que los audios utilizados fueron hechos para que pudiesen ser interpretadas por orquestas.

Siguiendo la línea del contexto histórico de la obra el Cielo en las manos, Piazzolla estaba en un momento de decisivo ya que estaba considerando dejar o disolver su orquesta típica que, desde el punto de vista musical, se había vuelto limitante para su entorno. Por lo tanto, en el análisis desplegado

en el capítulo dos, observamos a lo largo de toda la partitura, elementos muy básicos o sencillos utilizados por Piazzolla. En ocasiones muy pequeñas aparecen estas formas de escrituras o de composición, que llamamos “características” del compositor.

#### El análisis según Brunelli

Brunelli entiende el hecho musical por medio de tres conceptos que tomó de Nattiez (proceso poético, estésico y nivel neutro) que explican que las obras a la hora de ser analizadas no deben estancarse en un solo lugar de análisis. Es decir, tomando lo que Brunelli comprende de Nattiez, al momento de realizar el análisis de las obras, tuvimos en cuenta todos los elementos expuestos frente a nosotros: la partitura, el audio de las obras, el contexto histórico, entre otros. Entonces esta investigación, también se vale de todos estos elementos que nos permitieron obtener un análisis completo en el que se pudo describir cada herramienta compositiva utilizada y que serán explicadas a continuación.

Además, de Brunelli, también tomamos su división de tres etapas de la música de Piazzolla. Esto nos permitió tener un contexto histórico más enfocado en su entorno musical más allá de contar con su biografía escrita por Azzi la cual nos centra en un contexto más social con respecto al compositor.

En su primer período, según Brunelli, nos da a entender las intenciones de Piazzolla como músico estaba más conectado con el ámbito académico, teniendo un desarrollo como alumno de Ginastera. Pero de este primer período sólo nos centramos en aquel hito o ítem que el autor considera como obra popular. En el mismo, Brunelli explica que el surgimiento de Piazzolla como músico de tango no era como el de sus colegas. Se sabe que el músico de tango de ese momento había heredado los recursos del contrapunto, la armonía con más complejidad, la melodía y el ritmo de De Caro, es decir, fue el impulsor de los estilos de varios músicos del género.

Para ese momento Piazzolla había hecho su transición de la orquesta de Troilo a la de Francisco Fiorentino como director y arreglador. En la vida de Piazzolla, esta instancia es decisiva, ya que sus arreglos comienzan a tomar forma de su estilo. Aparecen sus características como compositor, tales como la utilización del 3-3-2 como recurso, que se volvería en un elemento muy recurrente en su música.

A la hora de iniciar su camino como compositor de tango, el género estaba en su auge con respecto a su relación con los letristas, hecho que a Piazzolla nunca le agradó mucho. Por eso Brunelli se refiere a sus tangos con letra o cantados como temas que no valen mucho la pena desarrollar. Es aquí donde aparece la obra “El cielo en las manos” porque con ella es que retoma la

formación de su orquesta típica para grabarla con la cantante María de la Fuente. Esta es la época en la que Piazzolla es considerado más bien un compositor “modernista” pero no era ningún revolucionario del género aún.

Brunelli describe:

La música de estas obras es atractiva y la escritura vocal recurre a líneas melódicas muy aptas para la voz, estructuras formales equilibradas y un trabajo armónico elocuente, que permite que se sostengan como música puramente instrumental... en conjunto resulta una producción coherente, con unidad estilística. (Brunelli, 2022, p. 77)

El cielo en las manos es una obra que, al ser destinada para el cine, su composición fue un encargo más que por motivación propia, su temática es dedicada a las madres desde un lugar de angustia. Esta obra junto a otras compuestas, en los años previos y siguientes al 1950, dan cuenta del estilo tanguístico de Piazzolla en una temprana etapa. Desde el lado de las letras, siendo que Piazzolla no era muy amante del tango vocal, vemos coherencia con la temática de la obra, pero nada conectado a la poética lunfardística que se utilizaba en el momento, esto por supuesto estaba a cargo de los letristas, pero según la metodología de análisis, sabemos que la letra es un elemento más a la hora de estudiar la obra.

La letra de El cielo en las manos dice lo siguiente:

Como si tuviera el cielo en las manos  
cuando por las noches suelo acariciar  
la cabeza tierna de mi santa madre  
y así me quisiera por siempre quedar  
cuando yo la veo silenciosamente  
cruzar los rincones del humilde hogar  
y ocultar su cara repentinamente  
es por una pena que la hace llorar.

Pasamos la vida buscando una dicha,  
buscando pasamos mil cosas tal vez.  
Es un pedacito de cielo su cara  
que está a nuestro alcance y que se nos va,  
de qué vale entonces llorarla y nombrarla  
si ya hemos perdido la felicidad.

Cada vez que veo pasar a mi lado  
los cabellos blancos de alguna mujer  
pienso en esos niños, los abandonados,  
que no han conocido su madre al nacer.  
Venero a la mía de cabellos canos  
bendigo su nombre al pie del altar,  
cada beso suyo es cielo en las manos  
el cielo de un beso que no he de olvidar.

Como se puede apreciar, la letra está perfectamente ligada con la temática de la película. Sin embargo, carece totalmente de cualquier vocabulario que podamos considerar lunfardo o poética del tango. Esta característica también nos ayuda a entender como Piazzolla se sentía al respecto con el tango canción y, además, también se puede observar a un Piazzolla más cercano a la música clásica, dado que la letra en el tango del 1950 era una expresión muy importante que lo hacía diferenciarse de la música culta, puesto que el vocabulario no sólo mencionaba palabras específicas en la poesía, sino que por lo general también mencionaban calles, bares, lugares, etc. que podríamos considerar representativos dentro de la letra. Brunelli argumenta esto como una falta de intensidad en la letra, es decir está ausente este juego de palabras que pueden diferenciar manifestaciones de una gran magnitud o de una pequeña suavidad. Este tipo de dinámicas se consideraban no sólo importante en la música escrita o en la forma de interpretar del músico, sino que también en la manera del cantante de contar una historia a través de la letra. Por eso es que Brunelli plantea que los tangos cantados de esta época de Piazzolla tienen una coherencia estilística, pero nada de especial. Su intención en esta parte de su vida siempre fue alejarse de lo tradicional, pero aún le faltaba todo un

recorrido musical para convertirse en el Piazzolla que marcó una nueva era para el tango.

La capacidad de Piazzolla de hacer arreglos, de esta forma coherente, le otorgó gran cantidad de trabajo en estas épocas. Su manera de elaborarlos detonaba la profesionalidad de su persona.

Una palabra que aparece constantemente en los análisis de Brunelli sobre Piazzolla en los años cincuenta, es “coherencia”. Esto es por lo que mencionamos anteriormente, Piazzolla hacía encargos por lo que tenía que acatar las “reglas” del estilo en ese entonces. Tomando la obra *El cielo en las manos*, podremos ver por qué existe esa coherencia de la que habla Brunelli. Comenzando por la estructura de este tango, Piazzolla respeta la estructura para el tango-canción que de alguna manera había sido establecida, esto es el formato A-B-A-B, que corresponde a dieciséis compases de una primera sección y de una segunda sección. Esta estructura al repetirse le permitía al cantante poder cambiar la letra en la segunda sección dado que lo que se relacionaba en cuanto a la melodía y ritmo eran básicamente lo mismo, que en algunas ocasiones presentaban pequeños cambios melódicos pero no lo suficientemente importante como para hacer un cambio estructural. Entonces desde el lado estructural, Piazzolla respeta esta regla del género a exceptuar por un interludio que no era algo común que se utilizara en composiciones de la época, sin embargo sabemos que éste tipo de agregados no modifican a la estructura de la forma. Ya teniendo en cuenta que el aspecto de la estructura tiene una de las clasificaciones base (tango-canción) avanzaremos a lo que es la melodía y el ritmo. En cuanto a la melodía fue más conveniente trabajar con la partitura ya que es una representación bastante precisa con respecto al audio a la hora de analizarla. Partimos de lo que la melodía es en el tango-canción según la clasificación de Ferrer, simple. Podríamos definir que la melodía del cielo en las manos es simple porque tiene un pequeño motivo rítmico de 4 corcheas y dos negras que a lo largo de la canción se varía su ritmo muy poco y porque también se mueve por grado conjunto en su mayoría.

Si hablamos de lo melódico también debemos hablar de lo armónico. Como mencionamos en algún momento de esta investigación, para esa época, Julio De Caro había influenciado el estilo de varios músicos tangueros. Dicho esto, Piazzolla no quedó atrás en esa tendencia, ya que de De Caro se hereda esa complejidad armónica que el tango no tenía antes. Entonces a la hora de componer este tema Piazzolla tiene en cuenta esta otra regla que es la de, no continuar en la armonía básica del IV- V- I que se solía utilizar. Sino que explora la utilización de otros grados de la escala como por ejemplo el II7 que funcionaría como un V/V. Un elemento que sí parece más “fuera de lo común” para este tango, que, a su vez, empieza a funcionar como parte del estilo de Piazzolla, es el desplazamiento de acordes sobre una misma base.

Particularmente, en este caso, lo que se repite es la misma nota en la melodía y en la armonía veremos que se va desplazando en cada compás, un acorde distinto.

En cuanto a lo rítmico el audio y la partitura se encuentran en un lugar desigual. Ya que la partitura está adaptada para piano. A simple vista, en la partitura, podremos ver que Piazzolla en la mano izquierda respeta el marcato en 4 típico de la época mientras que la mano derecha canta la melodía. Por momentos encontramos juegos rítmicos fuera del marcato rígido en el cual se desplaza las 3 notas del acorde, y vemos más movimientos crómaticos en la mano izquierda. Sin embargo, es algo que se considera común en la época.

En comparación con lo que escuchamos en el audio, tenemos diferentes texturas a nivel orquestación, lo cual nos da la pauta que esta versión de la obra tiene distintos roles a cumplir. Entonces ya no podemos posicionarnos en la simpleza del canto en la melodía de la mano derecha y el acompañamiento en la mano izquierda. Y, además de poder apreciar los instrumentos también podemos apreciar a la cantante.

Para poder tener en cuenta lo rítmico debemos diferenciar cada instrumento y la función que cumple cada uno en la obra. La orquesta del '46 estaba conformada por tres bandoneones, un pianista, tres violines, una viola, un violoncello y un contrabajo. También podemos escuchar un instrumento de viento que no era parte de la orquesta, pero fue incluido especialmente para este tema, el oboe. En este caso no tenemos en cuenta los dos cantantes que tuvo la orquesta ya que la grabación fue cantada por María de la Fuente.

Una vez diferenciado cada instrumento podemos tener en cuenta su rol en el tema. El oboe agregado funciona como instrumento melódico para la introducción e interludio que presenta este tema, mientras que en las estrofas y estribillos que la cantante está cumpliendo el rol de la melodía, el oboe realiza pequeñas contramelodías o se acopla a la armonía del resto de la orquesta haciendo notas de larga duración como colchón armónico. En cuanto a lo que es el piano y contrabajo llevan la parte más rítmica del tema, lo que se considera como acompañamiento, marcando los arrastres típicos del tango de la época, el marcato en cuatro y también, por momentos, acordes plaqué que duran el compás entero. Por último, si escuchamos la viola y los violines hay oportunidades en las que cumplen el rol de segundas voces, contrapunto y por supuesto, el de base armónica junto con los otros instrumentos. Nuevamente, retomamos esta idea de que la obra cumple con todas las reglas establecidas en el tango lo que hace que tenga esta coherencia con respecto al estilo/género de la que habla Brunelli.

Acá vemos a un Piazzolla cuyo estilo propio era inexistente, ya que lo “permitido” siempre se encontraba dentro del marcato en 4, la orquesta típica

y los cantantes. Todos estos aspectos, reglas, hicieron que el tango tuviera su gran auge en los años cuarenta, puesto que continuó los siguientes años hasta que comenzó a sufrir estos cambios que podríamos llamarlos como una crisis del tango para la consolidación del Nuevo Tango. Es decir, todo lo conocido y establecido en el género empieza a ser manipulado de alguna manera para probar nuevas opciones.

Cuando hablamos de reglas, partimos de lo que dice Leonard Meyer en su libro “El ESTILO EN LA MÚSICA: teoría musical, historia e ideología”. De Meyer tomamos sólo algunos conceptos, sin profundizar mucho en ellos, puesto que fueron utilizados para poder tener una forma de análisis más a la hora de estudiar a Piazzolla. Estos conceptos son estilo, es decir a que nos referimos cuando hablamos de estilo, cuál es su definición y las constricciones las cuales son: leyes, reglas y estrategias.

Cuando hablamos de estilo, Meyer lo define como aquellas elecciones que se han reproducido repetitivamente en el tiempo, a tal punto que se vuelve un hábito común en nuestro comportamiento, por lo tanto, queda impuesto de manera implícita. Estas imposiciones que son lo que conforman al estilo, son las constricciones. ¿Cómo sabemos de donde provienen las constricciones? Estas son dadas a nosotros por medio de cómo somos influenciados a lo largo de nuestra vida, es decir cómo nos crían y por cómo se manifiesta nuestro entorno. Aplicado a toda persona del mundo de lo musical, se traduce a que todo aquello que aprendemos viene de la experiencia de ejecutar esas constricciones logrando una educación de ellas.

En cuanto a las leyes, entendemos por ellas como todo aquello que es percibido por nuestro sistema cognitivo. Meyer da el ejemplo de la escucha repetitiva de un tema ya visto, esto ayuda a que mejoremos a captar el cierre del tema regular. También podríamos dar el mismo ejemplo con la lectura de una partitura, dado que la repetición de la misma nos ayuda a encontrar cada vez más detalles si estamos bajo un análisis. Divide dos parámetros importantes en cuanto a las leyes, los parámetros primarios y los secundarios. Para esta investigación sólo tuvimos en cuenta los primarios, ya que son los que se consideran los sintácticos. En el caso de Piazzolla las leyes nos sirven para comprender, en cuanto a parámetros primarios, por qué en sus obras utiliza distintos elementos compositivos.

Atendiendo a las reglas, Meyer dice que las reglas son todo material que se encuentra específicamente permitido en un estilo. Aun así, toda regla establecida puede cambiar, reinventarse o desaparecer ya que estas son elecciones humanas. En el caso de Piazzolla es una idea muy interesante con respecto a su estilo ya que su música proviene de dichas elecciones dentro y fuera de las reglas del tango.

Entonces nuestro interés en el conocimiento del estilo es necesario para poder hacer una crítica de la música, las obras, porque no sólo podemos apreciar y entender el significado de algo, sino que también podemos comprender lo que podría haber sido. ¿Cómo afecta esto a la vida musical de Piazzolla? Esto es, que hubiera sucedido si, tal vez, Nadia Boulanger nunca lo hubiese desafiado a hacer tango a su manera. O si nos adelantamos cronológicamente en nuestra investigación, si nunca hubiera experimentado con las formaciones de las distintas agrupaciones instrumentales que usó. Claro está que, de no ser así, Piazzolla hubiese sido un compositor más de tango plasmado en la Guardia Nueva sin más. Probablemente el tango no se hubiese nutrido de la Vanguardia (tango nuevo) con todo lo que eso implicaría. También entendemos, que el estilo de Piazzolla se nutre a base de constantemente romper esas reglas establecidas en el tango, por eso es que en *El Cielo en las Manos* vemos un compositor apto y muy profesional a la hora de estudiarlo, pero no se hayan, o tal vez muy pocas, estrategias compositivas que hacen que se pueda apreciar su estilo.

Volviendo a la descripción del análisis ya teniendo en cuenta lo que significa el estilo y las reglas, podemos atender a la siguiente obra analizada en esta investigación, *Oblivion*. Para esta época debemos tener en cuenta que Piazzolla ya había vivido toda una etapa de consolidación de su estilo. Como por ejemplo la experimentación desde la instrumentación, su idea inicial de querer romper con la regla de la formación de la orquesta típica lo lleva a probar formaciones tales como el quinteto, que al principio tal vez no generó la incomodidad estilística en el tango como lo hizo la segunda vez que decidió recuperar esa formación. Por supuesto que esa no es la única formación en la que incursionó pero si es importante para esta investigación dado que fue una formación con la que grabó e hizo música desde 1978 hasta el 1988. Brunelli, en el artículo “La sonoridad del tango en las diferentes propuestas de Piazzolla. Registro, timbre y orgánico. Canon y ruptura”, describe perfectamente como el quinteto del Nuevo Tango, es hoy una de las influencias más importante en las formaciones de tango actuales. Lo compara al mismo nivel que tuvo la orquesta típica en las formaciones próximas una vez establecida como regla. Sin embargo, no deja de admitir que la orquesta típica sigue siendo un antecedente marcado en las formaciones instrumentales actuales.

Más adelante seguiremos teniendo en cuenta otros hitos que definen el estilo de Piazzolla en cuanto a las obras analizadas. Retomando el orden de *El Cielo en las Manos*, comenzaremos por la letra de la obra.

Letra de *Oblivion*

Él es *Oblivion*, fe del jamás y el no,

fe brutal de olvidar por la eternidad.  
Él es Oblivion, ley de la ingratitud,  
hechicero astral.  
Matón de la desmemoria  
y el sin recuerdos es Oblivion rey.

Es como un pozo en pasión de enterrar  
que florece al sangrar  
los estigmas del corazón.  
Luz degollada de un tiempo tan feliz  
hoy Oblivion vas a borrar(me) a mí.

Él, reto agotador, vuelve a cero igual  
lo real, lo mejor, lo fatal.  
Él te hipnotiza con dolorosa miel  
del ausente amor,  
para ultimar, ebrio, amargo y vil,  
el sagrado ayer, Oblivion rey.

Es como un pozo en pasión de enterrar  
que florece al sangrar  
los estigmas del corazón.  
Luz degollada de un tiempo tan feliz  
hoy Oblivion vas a borrar(me) a mí.

(Oblivion rey)

En cuanto a la letra primero debemos tener en cuenta una instancia de musicalización de Piazzolla a unos poemas de Borges. Brunelli resalta esta etapa en su vida, como un momento ambivalente para Piazzolla, ya que su manera de producir música académica o ser partícipe del tango a su manera no le costaba trabajo en lo absoluto, sin embargo, ya

estaba totalmente alejado del tango tradicional para ese entonces. Desde el 1967 al 1977, Brunelli expone que su obra presentaba pequeños cambios en cuanto a los recursos compositivos o de arreglos que utilizaba Piazzolla, por eso para estas épocas se establece que se consolida completamente la creación del Nuevo Tango. Durante estos años aparece la colaboración Piazzolla- Ferrer con la interpretación de Amelita Baltar como cantante, la cual se marca como un antes y después en la forma que el tango era interpretado por los cantantes debido a su gran éxito. Éste marcado éxito, generó en Piazzolla una nueva visión sobre el tango vocal-instrumental. Para cuando Piazzolla empieza a experimentar con las rupturas, modificaciones, cambios en el tango, le quita al cantor su lugar de prioridad, éste privilegio de ser cantante. Sin embargo, su trabajo con cantantes luego de la consolidación es darle a la voz el lugar de un instrumento más, es por esto que también encontramos una nueva postura en él con la voz.

Aun así, deberíamos tomar la fusión Borges y Piazzolla como un ítem importante en su cambio de postura hacia el tango vocal-instrumental. Ya que su trabajo de poesía y milongas, por más que a Borges le generara una cierta manía el estar con Piazzolla, le dio dos años más tarde la relación Piazzolla-Ferrer que le otorgaron grandes éxitos al músico tales como “Balada para un loco” insertándolo nuevamente al mundo del tango con otra perspectiva desde la letra.

Las letras de estos tangos se hacían interesantes al público por su forma de narrar historias, una práctica que en el tango tradicional existía pero la diferencia se marca altamente en la utilización de poemas, poesías más elaboradas, desde un lugar más literario mientras que el tango tradicional, si bien se enriquecía de cierta poesía se jactaba de tener más presentes la experiencia del pueblo desde el lunfardo. El origen del lunfardo tiende a ser incierto ya que se estimaba que provenía de un lenguaje secreto que tenía afinidad con un ambiente criminal y prostibulario. Rolf Kailuweit (2014) explica que el lunfardo no es un idioma encubierto sino más bien que se conocía poco en la sociedad alta y clase media, además de que el mismo termina siendo un agregado del idioma, es decir, diferentes forma del vocablo argentino (pp. 69). Además presenta que:

En su origen, el lunfardo (arrabalero) era un lenguaje de jóvenes varones de un nivel sociocultural bajo, marginados y afines al crimen, pero también servía para expresar todo lo que caracteriza los ambientes jóvenes hasta el día de hoy: el divertimento, el

sexo, la borrachera, la música y el baile. (Rolf Kailuweit en Las poéticas del tango- canción. Rupturas y continuidades, 2014). (pp.70)

Kailuweit explica por medio del análisis de la letra del tango “Mi noche triste” que el lunfardo junto con toda la cronología del tango quedan completamente arraigados a partir de ese momento y que su manera de ser propagado en la sociedad fue por medio de los avances de los medios de comunicación.

Finalmente, Kailuweit, expresa como el lunfardo puede estar explícitamente arraigado a sus orígenes en algunos tangos y como puede estar completamente desconectado en otros. Esto es dependiendo el contexto de la letra, quién canta dicha letra si es hombre o mujer, etc. Es decir el vocabulario del lunfardo puede estar presente en cualquier obra, pero dependerá de la interpretación del cantante y la temática de la letra lo que le dará la identidad al tango.

Por otro lado Daniela Eva Bava, hace una distinción del lenguaje del tango, el lunfardo, y como el lunfardo y el tango coexisten y se necesitan uno al otro beneficiándose pero no hay que cometer el error de decir que son lo mismo. El lenguaje del tango en palabras de Bava es:

Las letras del tango surgen como una expresión poética asociada al lenguaje popular y, sin dudas, comparten con otras manifestaciones artísticas de la misma índole, la voluntad de ser un testimonio del modelo de lenguaje hablado por una parte de la comunidad, en todas sus variedades y registros. Es un mecanismo estéticos que sirve para dar cuenta de algunas particularidades lingüísticas que conforman el habla coloquial y vehículo para plasmar los valores y vivencias de una época, época a la cual sus autores pertenecen y representa. (Bava, 2014, pp. 23)

Dentro de éste concepto del lenguaje del tango, Bava, toma como referencia los tres tipos de lenguaje que explica Daniel Vidart sobre el tango: el popular, el lunfardo y el culto. Para esta investigación los últimos dos son los que necesitamos. En el lunfardo, Bava al igual que Kailuweit toma como punto de

partida el diccionario de Gobello, dónde define al lunfardo como un vocabulario que el “porteño” ó bonaerense usa en contradicción del habla habitual. Además de que no es considerado una lengua a parte ya que no consta de una sintaxis propia, sino que utiliza la misma que el español.

A continuación Bava procede a explicar cómo la relación tango y lunfardo se favorece mutuamente, teniendo así una prolongación continua en su utilización conjunta pero sin confundir la identidad de cada una. Entonces el tango y el lunfardo se enriquecieron uno del otro por medio del tango canción gracias a Contursi con la escritura de *Mi noche triste*, dónde se hallan los primeros esbozos de una poesía bien armada con éste vocabulario, alejándolo de la marginalidad y lo erótico como sucedía en la Guardia Vieja. Ahora una vez alejado de lo marginal y después de tener un proceso de conformación en la época de oro, Bava explica que las letras y lo que desean expresar comienzan a ser más sensatas e incluso evolucionan a un lenguaje poético. Para esto Bava (2014) destaca a Villoldo como el precursor de letrillas en el tango, a Contursi que marca el antes y después en la interpretación y estructura del tango; y por último, menciona la relación Ferrer- Piazzolla en lo que resalta “resulta ineludible la mención de Horacio Ferrer, compositor con una capacidad y audacia poética que permitieron una verdadera renovación de la temática del tango” (pp. 30-31)

Inicialmente esta obra fue escrita de manera instrumental en 1982 cuando Piazzolla se encontraba en Estados Unidos. Sin embargo, vino a tener su reconocimiento en 1984 cuando fue utilizada para la película de Marco Bellochio “*Enrico IV*”, adaptación de la obra de Pirandello. Más tarde aparecieron versiones de *Oblivion* con letra, en distintos idiomas, siendo una de ellas escrita por Horacio Ferrer. Al igual que Piazzolla, Ferrer quiso expresar en su poesía la sensación de olvido que podemos apreciar en la música. Al igual que en el *Cielo en las Manos* carece del lunfardo, pero la razón de esto en el caso de *Oblivion* es porque la nueva regla del tango cantado procedía de poemas y sus temáticas tendían a ser más melancólicas/nostálgicas. Este es un aspecto muy interesante, debido a que el cambio de postura de Piazzolla sobre el tango vocal-instrumental estaba afectado por la utilización de nuevas estrategias compositivas del Nuevo Tango.

A la hora de estudiar *Oblivion*, nuestra mirada con respecto a algunos conceptos debe cambiar. Ya que a nivel histórico, social y musical nos posicionamos en otra época. *Oblivion* al ser compuesta años después de la consolidación del estilo de Piazzolla presenta una madurez compositiva desde ciertos aspectos musicales que son muy notorios. Como por ejemplo, en cuanto al fraseo de los cantantes la regla había sido establecida por Gardel en la que dentro de un sistema de cuatro tiempos estable la voz/letra podía jugar

con el ritmo de la melodía. Mientras que la manera de cantar en la renovación del tango en la década del '60 es afectada por la influencia de los cantantes de boleros, género que en su momento le hacía competencia al tango. Brunelli (2022) dice "... que son, por otra parte, un antecedente más para la modificación del tango vocal-instrumental, con la pérdida del pulso y el fraseo, y el acento puesto en los textos." (p. 145), lo cual Piazzolla toma como recurso para sus arreglos.

Entonces en cuanto a la letra de este tema sabemos que estaba completamente afectado por el cambio de reglas de Piazzolla del tango vocal-instrumental. Es decir el proceso de desaparición del famoso fraseo de tango que lo hacía característico se pierde para las décadas del sesenta, queda afectada por el bolero, pasa por un trabajo específico con Borges y Ferrer, lo que se traduce a Oblivion con esta nueva forma de ser interpretado por los cantantes. Una versión muy destacada, debido a su relación con Piazzolla de esta obra, es por la cantante Milva. Sabemos que gracias a la interpretación de la cantante su música en Europa tuvo un éxito contundente.

Si tuviésemos que describir la estructura de este tango es, al igual que en El Cielo en las Manos, binaria y seccional, por lo cual la forma nos daría nuevamente A-B-A-B. Con la diferencia que esa segunda B no existe en el plano de la estructura, resultando en A-B-A, lo cual nos demuestra ese cambio a nivel estilístico de Piazzolla. Esta regla de la estructura del tango-canción ya se había modificado en la consolidación del Nuevo Tango, siendo que las reglas, como dice Meyer, son el resultado de constricciones (imposiciones), de algo que se repite constantemente en el tiempo. Esto no quiere decir que no se compusieron más tango con la estructura del tango-canción, sino que la elección de componer con esa estructura ahora estaba abierta a nuevas posibilidades y que se siguiera considerando tango. También observamos que en el caso de Oblivion hayamos un enlace que nos permite pasar de la primera sección a la segunda, éste se encuentra fuera de la estructura por lo cual no la modifica. De manera similar que en el Cielo en las manos, Oblivion presenta un enlace y coda, mientras que la otra una introducción e interludio.

A nivel estructural vemos que las diferencias son pequeñas entre una obra y la otra, pero si esto lo consideramos desde el punto de vista instrumental podremos ver que si se encuentran distinciones más grandes. Por ejemplo, en el Cielo en las Manos sabemos que de A a B los cambios melódicos son pequeños o tal vez poco elaborados, como mencionábamos por la estructura del tango canción, la prioridad estaba en la letra. Mientras que en Oblivion B es una sugerencia completamente nueva desde lo melódico y rítmico, también podemos escuchar que las voces de cada instrumento cambian de rol dándole prioridad a los otros instrumentos, esto es, en el caso de A la melodía principal siempre la lleva el bandoneón mientras que en B la melodía principal es cantada en principio por los violines y más tarde vuelve a ser cantada por el

bandoneón. Otro detalle importante a destacar, es que vuelve a utilizar ese enlace o puente previamente a volver a exponer A.

En cuanto a la elección de orquestación, Piazzolla decide componer ésta obra para cuerdas, con violines, contrabajo, violoncello y el bandoneón, además que en la segunda sección aparece el sonido muy particular, como el de una campana muy suave y aguda que también podría ser descripta como un timbre suave. Este tipo de recursos en la época del cuarenta hubiesen sido percibidos como algo de mal aspecto, mal gusto o más bien la frase muy utilizada por los tangueros tradicionalistas “eso no es tango”. Sin embargo en el contexto histórico en la que fue utilizado este sonido de campana suave, se oye muy natural. En cuanto al conjunto de cuerdas y el bandoneón podemos decir que es un recurso que nunca se dejó de utilizar en el tango, la diferencia que para después de la consolidación del tango, no era predominante o no hacía falta tenerlos en la composición de la instrumentación para que sonara a tango.

Oblivion originalmente fue compuesta por Piazzolla dos años antes de que fuese utilizada para la obra de teatro Enrico IV y estaba destinada para un trío de piano, contrabajo y bandoneón. Puesto que fue el director de la película de esta obra de teatro percibió que Oblivion reflejaba a la perfección el personaje principal. Oblivion, por su significado en inglés olvido, refleja la melancolía de olvidar.

A nivel rítmico en esta obra, Piazzolla, utiliza el característico ritmo de la milonga urbana pero traducida a un compás de 4/4. Debemos tener en cuenta que la milonga por lo general siempre fue escrita en compases de 2/4 o 4/8, pero es Piazzolla quién decide agrupar las corcheas en 3+3+2, tomado por las influencias de De Caro en su música, pero siendo Piazzolla quién lo registra como uno de sus ritmos más utilizados en su estilo. A partir de ésta rítmica con esta acentuación particular, Piazzolla sigue experimentando con las distintas formas de agrupar las corcheas. Sin embargo, para la composición de Oblivion decide utilizar la base de milonga sobre un compás de 4/4, que es llevada por el bajo resultando en un negra con puntillo, corchea, negra y negra. Además, cuando escuchamos la marcha del bajo no se oye el acompañamiento típico de milonga debido a que Piazzolla utiliza la rítmica apoyándose en la tónica de los acordes y octavándolos.

En cuanto a la instrumentación, en esta obra, el protagonista es el bandoneón en la mayoría del tema. Según Gabriela Mauriño el estilo de interpretación de Piazzolla en el bandoneón es atribuido a:

El sonido y el estilo de ejecución del bandoneón de Astor Piazzolla es el resultado de la influencia de tres bandoneonistas fundamentales que ha dado el tango: Pedro Maffia, Pedro Laurenz- quienes integraron el Sexteto de Julio De Caro- y Aníbal Troilo.

Pedro Maffia (1900-1967) era dueño de un estilo aterciopelado, de gran conocimiento armónico y de un fraseo ligado y muy expresivo. Superó las primitivas formas de ejecución del instrumento, convirtiéndose en el precursor de un nuevo estilo interpretativo del bandoneón, de depurada digitación y calidad de sonido introduciendo giros, notas alargadas, arastradas, portamentos y adornos. Pedro Laurenz (1902-1972), otro virtuoso del instrumento, poseía un estilo con el que Piazzolla se identificaba más: un característico fraseo “cortante”, un sonido con brillo y fuerza de ataque”. (pp. 23)

En cuanto a la influencia de Troilo en Piazzolla, se entiende que su influencia como músico hacia Piazzolla es más amplia que sólo en el bandoneón. Es también, a quién decide desafiar en su búsqueda por un estilo propio. La relación de Troilo con Piazzolla es tan marcada en su música no sólo como músico sino que también como amigo y mentor, que luego de su muerte Piazzolla compone una suite dedicada a Troilo, la cual llamó Suite Troileana. Más allá de que cada uno de estos músicos le otorgó a Piazzolla una manera especial de interpretar el bandoneón, su mayor impronta en el instrumento es la manera de tocarlo: parado. Mauriño explica que “las cajas de los teclados del bandoneón caen con más fuerza gracias a la fuerza de gravedad, lo que produce que una mayor columna de aire en el instrumento. En consecuencia, el sonido tiene más proyección sonora, fuerza de ataque y brillantez” (pp. 24).

Continuando con la influencia de músicos en Piazzolla tenemos a Orlando Goñi como pianista y; Elvino Vardaro y Alfredo Gobbi como violinistas. Estos tres músicos también marcaron el estilo de Piazzolla a la hora de componer. De Goñi obtiene la forma de emplear el rubato, de doblar al contrabajo con su mano izquierda, el famoso llamado “bordoneado” que en Piazzolla pasó a ser parte de su fraseo en la melodía, las octavas utilizadas como adorno, entre otros. En cuanto a Vardaro en Piazzolla, implanta la utilización del cromatismo, el efecto lija, frasear en simultáneo con el bandoneón, además de también hacer utilización del 3+3+2. Además es importante resaltar que Vardaro también fue miembro de dos agrupaciones de Piazzolla. Al igual que Goñi, Gobbi marcó en Piazzolla el funcionamiento del piano como el conductor de la orquesta, o más bien su estructura, a la par utilizó las agrupaciones de corcheas que ya fueron descriptas anteriormente.

Ahora un músico que, tal vez, tuvo su aporte de manera indirecta en la música de Piazzolla fue Pugliese. Si bien hay más de un recurso empleado por

Piazzolla, el que tuvo más peso fue la creación de la Yumba, en la cual se acentúa los tiempos débiles del marcato en 4 con un arrastre a modo de glissando en los tiempos fuertes del mismo. Piazzolla utiliza la Yumba de diferentes maneras, invirtiendo sus acentuaciones, utilizando el contrabajo para realizar el glissando mientras que el piano marcaba el staccato y además también incursionó en que en el contrabajo se le sumara un efecto de percusión en la parte de madera del instrumento. De aquí también nace una exclusiva relación de alta admiración entre ambos músicos.

Finalmente, Mauriño expone la importancia de los contrabajistas que atravesaron el camino de Piazzolla. Aquí sólo menciona a Enrique “Kicho” Díaz, quién sería uno de sus compañeros más estables ya que formó parte de casi todas las agrupaciones en las que Piazzolla estuvo y/o formó. De Díaz toma el Canyengue, heredado por Leonardo Thompson contrabajista del Sexteto de Julio De Caro. Y también obtiene el Ostinato, el cual se describe como un movimiento de grado conjunto en un compás de 4/4 realizada por el contrabajo. Piazzolla hace una explotación de las distintas oportunidades rítmicas que le otorga el instrumento sino que también los traslada a pasajes melódicos del mismo.

Por último, Mauriño expresa como el estilo de Piazzolla está bastante arraigado a algunos elementos del tango tradicional, además de también estar cubierto por la influencia de otros géneros. Lo que concluye es que en la combinación de géneros varios más la utilización de estos elementos tradicionales, así ya fuese de manera original o modificándolos, ayudaron a darle las fuertes características al Nuevo Tango de Piazzolla.

Este análisis expuesto por Mauriño toma las influencias del tango tradicional en Piazzolla desde un punto de vista teórico-musical. Ahora para poder tener un análisis en base a la interpretación de Piazzolla en Oblivion, se tomó como punto de partida el apartado de Allan W. Atlas “Astor Piazzolla: tangos, funerales y blue notes” como referencia, en dónde explica cómo cada recurso utilizado en Adiós Nonino, puede representar alguna emoción, sentimiento, etc. Expone como ejemplo como las blue notes que aparecen en la melodía de esta obra ayudan al oyente a percibir, entre otras cosas, una sensación de tristeza y; además, de cómo el bandoneón está destinado a tocar en ciertas secciones y en otras no debido al timbre particular del instrumentos. (p.81).

Si aplicamos esta misma idea a Oblivion nos encontraremos con que en la primera sección el tema que se expone representa el olvido, la nostalgia. Esta sensación viene de que el movimiento melódico se mueve por notas largas, en este caso sería una redonda que predomina en la primera sección, o también cumple ese efecto con ligaduras de un compás a otra; y de nota a nota. Además tenemos el ostinato de las voces de los violines, que un detalle muy interesante de estas es, que en la repetición de la primera sección para ir al final, se van mezclando con todos los instrumentos de manera que forman una “bola” de sonido que se torna confusa. Entonces la primera sección representaría el comienzo del olvido, dónde todavía hay reminiscencias del

recuerdo. Mientras que la segunda sección representaría la recuperación de ese recuerdo. Algunos elementos que nos ayudan a percibir esta sensación es el cambio del centro tonal ya que el tema está compuesto en Cm, en la segunda sección su centro tonal cambia a Mib mayor dándole otro color al tema. Además nos encontramos con un nuevo movimiento melódico que ya no es estático como el de la primera sección sino que es un movimiento más activo en cuanto a lo rítmico. Una de las características que describe Atlas aparece en esta obra, siendo la protagonización del bandoneón en ciertas partes. En la primera sección el bandoneón lleva la melodía principal en todo momento para poder aparentar esa oscuridad inicial que presenta Oblivion, mientras los violines llevan esa melodía secundaria a veces a modo de ostinato apoyando al bandoneón. En cambio en la segunda sección, nos encontramos con que los violines llevan la melodía principal en un inicio para dar un comienzo más dulce y tenue. De todas maneras el bandoneón retoma la melodía principal en la segunda sección para darle más fuerza a la dinámica.

Otros aspectos importantes los podemos encontrar en la forma de organizar las voces en cada instrumento que Piazzolla utilizó. Es decir, en la primera sección podemos ver que los violines realizan un apoyo armónico sobre el bandoneón pero tanto la rítmica como la melodía de estos, es distinta. Esto a un nivel de interpretación podríamos decir que quiere imitar el desorden de una mente que olvida. Entretanto que en la segunda sección escuchamos una homofonía entre el bandoneón y las cuerdas lo que encarna esa claridad del recordar algo.

En cuanto a la repetición de la primera sección, volvemos a tener esta representación de la nostalgia y oscuridad de olvidar pero de manera definitiva. Para demostrar esto, Piazzolla vuelve a protagonizar la melodía principal con el bandoneón pero lo hace todo una octava más abajo y agrega una coda que mencionamos anteriormente, amalgama el sonido de todos los instrumentos formando estos sonidos en ruido.

## **Capítulo Cuatro:**

### **Conclusiones**

Teniendo en cuenta el panorama histórico de Piazzolla tanto desde el punto de vista de Azzi como de Brunelli, podremos ver que el entorno musical de Piazzolla si afectó su estilo, Durante la investigación hicimos un recorrido más a fondo y desarrollado de los momentos que se consideraron como los más importantes o influyentes pero a simple vista podríamos decir que el gusto por el género de su padre sería su primera influencia en su entorno musical en lo que luego sería su estilo. Es marcada su insistencia de alejarse del tango desde su inclinación hacía el jazz en su adolescencia y su devoción a lo clásico en su vida de joven adulto. Sin embargo, fue Nadia Boulanger quien le dió a Piazzolla la verdadera motivación por crear, comprender y ampliar el tango a su manera.

En cuanto a los elementos necesarios para estudiar a Piazzolla en esta investigación nos resultaron necesarios los métodos de análisis musicales junto con el complemento de un análisis biográfico del compositor. Esto es, Piazzolla al ser un compositor tan reconocido con un trabajo tan extenso, puede ser estudiado desde distintos puntos de vista (musical, musicológico, histórico, cultural, etc) pero para esta investigación lo más prudente fue encasillar al compositor en dos de sus obras con sus respectivos contextos, dando pie a estas dos formas de examinar a Piazzolla. De esta manera se mantuvo un modo ordenado de analizarlo. La parte musical nos nutrió de algunas de sus técnicas para componer y la parte histórica nos dio un contexto de qué manera quiso expresarlas Piazzolla a la hora de ser interpretadas. De todos modos, a la hora de instruirse con respecto al compositor, debemos entender que nos encontramos en total libertad de estudiarlo desde cualquier campo y perspectiva.

Está de más decir que Piazzolla fue un hito importante en la historia del tango, este trabajo se agrega junto con los numerosos otros trabajos que demuestran al compositor y músico como innovador del tango con la creación de un nuevo estilo propio. Su extensa obra manifiesta de distintas maneras esta afirmación, los análisis expuestos en este trabajo buscan aportar de igual manera a la investigación de este compositor. Piazzolla se convirtió en un hito del género musical desde el momento que decidió romper con las reglas establecidas del tango.

En cuanto a si existen relevamientos concretos en la manera de interpretar música sobre las obras estudiadas, por un lado, podríamos decir que sí, ya que Piazzolla siempre encontró la manera de dejar su impronta en su música, incluso cuando tenía que tocar, componer y/o hacer arreglos del tango que tanto le disgustaba: el “tango tradicional”. Pero si retomamos lo estudiado, una gran forma de producir música en toda su carrera parte de De Caro, tomando aspectos rítmicos, entre otros, de sus músicos, hasta incluso hacerlos parte de sus agrupaciones. Por supuesto, que esta manera de hacer música no elimina todas las otras formas de Piazzolla de componer.

En composiciones como Oblivion vemos a un Piazzolla seguro y libre en su composición e interpretación, lo que lo hizo trascender y lo sigue haciendo

trascender al día de hoy pero son las composiciones como El cielo en las manos, que nos ayudan a conocer dónde comenzó a mostrarse como un músico que no estaba conforme con seguir las reglas y quedarse en el molde. Ahora si esta misma pregunta se planteara desde un lugar más general (toda su música) la respuesta sería no. Nunca hubo formas concretas de hacer música para Piazzolla, ni siquiera en la época en la que fue parte de la orquesta de Troilo.

La forma de hacer música de Piazzolla le ha ayudado al músico a tener nuevas posibilidades de hacer arreglos, componer, interpretar entre otros. Es decir, Piazzolla no sólo impactó con su música al público oyente sino que también a quienes eligen el camino de la música. Esto es gracias a las influencias musicales que Piazzolla tuvo a lo largo de su vida y a su actitud ante la música de que los distintos géneros musicales pueden compartir un espacio con el tango. Piazzolla siempre buscó la manera de resaltar durante toda su vida, en parte por la manera en que sus padres lo criaron de pequeño, lo cual resultó en un compositor que marcaría un antes y después en la historia del tango. Hoy por hoy, el músico de tango es capaz de utilizar diferentes estrategias compositivas o recursos a la hora de arreglar, tales como el 3-3-2, el ostinato en el contrabajo, el contrapunto, las blue notes en la melodía, los instrumentos de acompañamiento cumpliendo roles de cantos y viceversa, que en la época de los tangos de oros esto nunca hubiese sido ni siquiera una opción. La inclusión del cantante como un instrumento más de la formación, no limitar la melodía a la letra, ni la temática de la misma. Entre estas cosas y muchas otras más, el músico de tango de hoy puede explorar sus posibilidades sin perder la sonoridad especial del tango.

Un ejemplo de esto son las agrupaciones de tango vigentes de hoy tales como el Diego Schissi Quinteto (quinteto de Diego Schissi), El grupo Astillero de Julián Peralta, Nicolás Ledesma, entre muchas otras agrupaciones y músicos más, que estoy olvidando mencionar. Gracias a Piazzolla el tango es una de las credenciales más identificativas de nuestro país.

En lo personal la realización de esta Tesina, me ha nutrido como músico, considero que al abordar la interpretación de la obra de Piazzolla tendré más elementos musicales, tanto técnicos como estéticos para potenciar la misma.

## **Referencias Bibliográficas**

- Azzi, M. S. (2018). *Astor Piazzolla*. El Ateneo.
- Bava, D. E. (2014). *Meta-Tango El Pensamiento Metafórico y El Lenguaje Del Tango*. Editorial de la Universidad del Museo Social Argentino.
- Corrado, O. (2017). Significar una Ciudad- Astor Piazzolla y Buenos Aires. *Revista Del ISM*, 1(9), 52-61. <https://doi.org/10.14409/ism.v1i9.544>
- Conde, O. (2014). *Las Poéticas Del Tango-Canción: Rupturas y continuidades*. Biblos.
- Ferrer, H. (1999). *El Tango su historia y evolución*. Ediciones Continente S.R.L.
- García Brunelli, O. (2008). *La Música De Astor Piazzolla*. Gourmet Musical Ediciones.
- Canal Quinteto Astor Piazzolla. (21 de marzo de 2014). *El cielo en las manos* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4oUCxrydLGs>
- Canal Quinteto Astor Piazzolla. (9 de noviembre de 2014). *Oblivion* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eEXHe9TZnYg>
- Tango Verdad. (s.f). Publicaciones [Grupo de Facebook]. Facebook. Recuperado el 7 de septiembre de 2022 de <https://www.facebook.com/groups/738238186290945>
- García Brunelli, O. (2008). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Gourmet Musical Ediciones.
- García Brunelli, O. (29 de octubre-2 de noviembre de 2018). *La sonoridad del tango en las diferentes propuestas de Piazzolla. Registro, timbre y orgánico. Canon y ruptura* [Sesión de conferencia]. Semana del Sonido, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, Argentina. [https://www.academia.edu/37984225/La\\_sonoridad\\_del\\_tango\\_en\\_las\\_diferentes\\_propuestas\\_de\\_Piazzolla](https://www.academia.edu/37984225/La_sonoridad_del_tango_en_las_diferentes_propuestas_de_Piazzolla)
- García Brunelli, O. (2015). La cuestión del fraseo en el tango. *Zama*, (7), 161-170. [https://www.academia.edu/23916617/La\\_cuesti%C3%B3n\\_del\\_fraseo\\_en\\_el\\_tango](https://www.academia.edu/23916617/La_cuesti%C3%B3n_del_fraseo_en_el_tango)
- García Brunelli, O. (13-15 de septiembre de 2017). *Análisis de Tango en fa# de Astor Piazzolla*. XXI Jornadas de Investigación en Artes, organizadas por el Centro de Producción e Investigación en Artes, facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. [https://www.academia.edu/39717606/An%C3%A1lisis\\_de\\_Tango\\_en\\_fa\\_de\\_Astor\\_Piazzolla](https://www.academia.edu/39717606/An%C3%A1lisis_de_Tango_en_fa_de_Astor_Piazzolla)

García Brunelli, O. (2014). *El tango cantado en la obra de Astor Piazzolla: las primeras experiencias, los aportes del nuevo tango y la influencia sobre el género*. [Ensayo, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán].

[https://www.academia.edu/26089657/El\\_tango\\_cantado\\_en\\_la\\_obra\\_de\\_Astor\\_Piazzolla](https://www.academia.edu/26089657/El_tango_cantado_en_la_obra_de_Astor_Piazzolla)

García Brunelli, O. (2021). Astor Piazzolla y la música académica. *Música Clásica* 3.0, (22), 14-20.

[https://www.academia.edu/45627088/La\\_m%C3%BAsica\\_acad%C3%A9mica\\_de\\_Astor\\_Piazzolla](https://www.academia.edu/45627088/La_m%C3%BAsica_acad%C3%A9mica_de_Astor_Piazzolla)

Meyer, L. B. (2000). *El Estilo en la Música Teoría musical, historia e ideología*. Ediciones Pirámide.

Sans, J.F (s.f.). *Cátedra de Análisis Musical*. Universidad Central de Venezuela.

Universidad Nacional de Cuyo. (2011). Metodología de análisis sintáctico-temático.

## **Anexo**

Anexo 1:Partituras utilizadas en el análisis escrito de las obras*El Cielo en las Manos*

Música Astor Piazzolla  
Letra Homero Carpena

## El Cielo en las Manos

The image displays a musical score for the piece "El Cielo en las Manos" by Astor Piazzolla. The score is written for piano and is in 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The score is divided into six systems, each containing two staves (treble and bass). The first system starts with a repeat sign (double bar line with dots) and a first ending bracket. The second system begins at measure 6. The third system begins at measure 11. The fourth system begins at measure 16. The fifth system begins at measure 20. The sixth system begins at measure 25. The score concludes with a final cadence in the sixth system.

2

30

35

42

52

*Oblivion*

# OBLIVION

ASTOR PIAZZOLLA  
Arranged by Mark Johnson

Slow Tango  
♩ = 84 Cm(add2)

*p*

with pedal

Cm(add2/4/16)

*mp*

Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Ebma<sup>7</sup> A1ma<sup>7</sup>

The image displays six systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a treble and bass staff. The notation includes various chords and melodic lines. The chords are labeled as follows:

- System 1:  $Dm^{7\flat 5}$ ,  $D^7$ ,  $G^7$
- System 2:  $Cm^{(add2/4/6)}$
- System 3:  $Gm^{11\flat 5}$ ,  $C^7\flat 5$ ,  $C^7$
- System 4:  $Fm$ ,  $Fm^9/E\flat$
- System 5:  $Dm^{7\flat 5}$ ,  $G^7(\flat 9)/B$

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, indicating a complex harmonic and melodic structure.

Cm Cm/B $\flat$   
 D $7(9)/A$  G $7(9)/A\flat$  G $7$  Cm A $\flat/C$  Cm  
 Cm $7$  A $\flat/C$  Cm Fm $7$  A $\flat/B\flat$   
 E $\flat$ -ma $7$  A $\flat$  Dm $7-5$   
 G $7(9)$  Cm Dm $7-5$  Cm/E $\flat$  C $7(9)/E$   
 Fm $7$  A $\flat/B\flat$  E $\flat$ -ma $7$  A $\flat$

4

The score is written in C minor, 4/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (Bb and Eb). The piece features various chords and melodic lines with ornaments and fingerings.

Chords and ornaments shown in the score:

- System 1: D<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, Cm, Ab/C, Cm
- System 2: Cm<sup>7</sup>, Ab/C, Cm, Cm(add2/4/6) *mp*
- System 3: Cm<sup>7</sup>, Ab/C, Cm, Cm(add2/4/6)
- System 4: Fm<sup>7</sup>, Bb<sup>7</sup>, Ebma<sup>7</sup>, Abma<sup>7</sup>
- System 5: Dm<sup>7/5</sup>, D<sup>7(-9)</sup>, G<sup>7</sup>
- System 6: Cm(add2/4/6)

Ornaments and fingerings shown in the score:

- System 1: Ornaments on G<sup>7</sup> and Cm chords.
- System 2: Ornaments on Cm<sup>7</sup> and Cm chords.
- System 3: Ornaments on Cm<sup>7</sup> and Cm chords.
- System 4: Ornaments on Fm<sup>7</sup>, Bb<sup>7</sup>, Ebma<sup>7</sup>, and Abma<sup>7</sup> chords.
- System 5: Ornaments on Dm<sup>7/5</sup>, D<sup>7(-9)</sup>, and G<sup>7</sup> chords.
- System 6: Ornaments on Cm(add2/4/6) chord.

The image displays a page of piano sheet music, consisting of six systems of staves. Each system contains a grand staff (treble and bass clefs) with musical notation and chord symbols. The music is in a minor key and features various chord voicings and melodic lines.

The chord symbols are:

- System 1:  $Gm^{11-5}$ ,  $C^{7\#5}$ ,  $C^7$ ,  $Fm$
- System 2:  $Fm^9/E\flat$ ,  $Dm^{7-5}$ ,  $G^{7(9)}/B$
- System 3:  $Cm$ ,  $Cm/B\flat$ ,  $D^{7(9)}/A$
- System 4:  $G^{7(9)}/A\flat$ ,  $G^7$ ,  $Cm^{(add2/4/6)}$ ,  $Cm^{(add2/4/6)}/E$
- System 5:  $Cm^{(add2/4/6)}/A\flat$ ,  $Cm^{(add2/4/6)}$ ,  $Cm^{(add2)}$

The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *rit.* (ritardando) in the final system.