

# La poética referencial de Astor Piazzolla

Malena Kuss

En *El hacedor*, las ficciones aforísticas que Jorge Luis Borges dedicó a Leopoldo Lugones en 1960, y bajo “Museo” (léase “Archivo” foucaultiano), Borges evoca la siguiente metáfora cartográfica para meditar sobre el “rigor en la ciencia”:  
“... En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguietes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.”<sup>1</sup>

Piazzolla nos confronta con un interesante problema cartográfico: si trazáramos el curso de su discurso musical, podríamos descubrir que sus fórmulas son demasiado simples, su sintaxis tal vez demasiado previsible y su lenguaje demasiado redundante. O bien, al contrario, que frente a la futilidad de intelectuallar una vivencia tan polisémica y multidimensional, optamos por la metáfora (como en el estimulante libro de Carlos Kuri),<sup>2</sup> aceptamos dejar el mito intacto y dibujamos nuestros mapas totalmente concientes de su destino en el desierto.

Interpelada en una ocasión sobre mi doble nacionalidad, respondí espontáneamente que mi alma es argentina y mi presidente es Clinton (y sigue siéndolo). Dentro de mi propia trama narrativa, Piazzolla interpela un conglomerado

\*Traducción por Omar Corrado y Malena Kuss de una expansión de “The referential poetics of Astor Piazzolla”, ponencia leída en *Astor Piazzolla: A Symposium*, organizado por Allan W. Atlas en el Graduate Center, City University of New York, el 10 de marzo de 2000.

Malena Kuss es Directora de *The Universe of Music: A History*, Profesora Honoraria de Musicología, University of North Texas, Denton.

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges: “Del rigor en la ciencia”, *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 847.

<sup>2</sup> Carlos Kuri: *Piazzolla: La música límite*, Buenos Aires, Corregidor, 1992.

de experiencias: subsume mi ciudad y la memoria colectiva de un pasado en mi presente. En "Signifier un ville: Astor Piazzolla et Buenos Aires",<sup>3</sup> Omar Corrado explora la capacidad del compositor de construir una ciudad a través de medios simbólicos, aclarando que, en este contexto, a la música le es asignado un poder de representación capaz de devenir un lugar, o un conjunto de imágenes asociadas con un lugar.

"Creemos, con Martin Stokes, que 'el fenómeno musical puede evocar y organizar recuerdos colectivos y experiencias presentes asociadas con un lugar con una intensidad, poder y simplicidad desconocidos por cualquier otra actividad social'.<sup>4</sup>

Si su música nos atrae, será porque ella encierra ese poder, no porque su análisis pueda revelarnos complejidades insospechadas. El análisis, sin embargo, puede depararnos algunas sorpresas.

Cuando el Profesor Allan W. Atlas me invitó a participar en lo que seguramente fue la primera conferencia musicológica dedicada a Piazzolla –que tuvo lugar en el Graduate Center de la City University of New York, el 10 de marzo de 2000–, precisó que su mayor interés era "la música". Acepté porque la propuesta era demasiado tentadora, dada la participación de Carlos Kuri, Pablo Aslán, y Pablo Ziegler y su Quintet for New Tango. Esto, sin considerarme experta en la materia y consciente de las limitaciones de una deconstrucción analítica.

12 | 13

Como en el caso de Ginastera, y por diferentes razones, la recepción de Piazzolla en Argentina ha sido, en el mejor de los casos, "conflictiva". Estas tensiones están claramente documentadas en el libro de Kuri. Vista a distancia, la historia de la recepción de ambos compositores en el país natal nos sugiere conflictos y tensiones entre sus respectivas poéticas y las imágenes de identidad que diferentes grupos de receptores construyeron de sí mismos. En ninguno de los dos casos esta recepción suscitó una avalancha de estudios analíticos de las respectivas poéticas compositivas.

Ramón Pelinski contribuyó con un ensayo magistral sobre la dialógica del tango porteño y el "nuevo tango" desterritorializado e intertextual de Piazzolla y otros músicos para los volúmenes sobre Latinoamérica y el Caribe en la serie

<sup>3</sup> Omar Corrado: "Signifier une ville: Astor Piazzolla et Buenos Aires", ponencia leída en el Sexto Congreso Internacional sobre Significación Musical, Aix-en-Provence, 1998. Ver traducción en este número.

<sup>4</sup> Martin Stokes: "Introduction: Ethnicity, Identity, and Music" en *Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place*, editado por Martin Stokes, Oxford: Berg, 1994 (ver nota 3).

The Universe of Music: A History.<sup>5</sup> A esto agrego que, en la concepción de Piazzolla y otros compositores, el tango intertextual, transnacional y desterritorializado abandona connotaciones genéricas y se convierte en campo semántico, concepto que proviene de un lúcido ensayo de Franco Fabbri sobre los peligros que albergan las etiquetas genéricas.<sup>6</sup> Piazzolla es un “musical dialogician”, expresión usada por Gary Tomlinson para caracterizar a Miles Davis;<sup>7</sup> su lenguaje polisémico entra en diálogo con los sedimentos de una tradición. Como Borges, él es también una Enciclopedia (un repositorio de modalidades de discurso que sugiere la figura del Archivo, en el sentido definido por Foucault).<sup>8</sup>

Llegamos aquí al “mapa”, o sea, a una interpretación analítica de estrategias compositivas en una de las obras canónicas de Piazzolla, *Tres minutos con la realidad*, compuesta en 1957. (Agradecemos a Ramón Pelinski que nos haya sugerido esta obra, en respuesta a la pregunta de cuáles pudieran ser las más complejas.) En esa época, pareciera que el discurso sobre Piazzolla no se había enfrentado todavía con la necesidad de encontrar nebulosas categorías para ubicar su campo semántico, como en el caso de “música límite” o “fusión”, que implican barreras y fronteras. (No nos identificamos con “híbrido”, el término que adopta Néstor García Canclini en su libro fundamental *Culturas híbridas*,<sup>9</sup> porque conlleva de alguna manera la impensable posibilidad de “pureza”.) En 1957, Piazzolla ya estaba desafiando los códigos del tango porteño tradicional y los de las estructuras tradicionales de la música académica; pero tal vez no era todavía lo suficientemente notorio como para lanzar a sus críticos en búsqueda de términos para contener una poética que rebalsa las categorías del discurso hegemónico (¿cultura? ¿popular?). Según las fuentes bio-bibliográficas, había estudiado con Ginastera entre 1941 y 1946. (Si estas fechas

<sup>5</sup> Ramón Pelinski: “Nomadic tango” en *Latin American Music. An encyclopedic history of musics from South America, Central America, Mexico, and the Caribbean*, editado por Malena Kuss, New York: Schirmer Books—An imprint of The Gale Group, en prensa, 2 vols., Serie The Universe of Music: A History, un proyecto auspiciado por el Consejo Internacional de la Música con apoyo de UNESCO.

<sup>6</sup> Franco Fabbri: “What kind of music?” en *Popular Music*, No. 2, 1982, pp. 131-143.

<sup>7</sup> Gary Tomlinson: “Cultural Dialogics and Jazz: A white historian signifies” en *Disciplining Music*, editado por Katherine Bergeron y Philip V. Bohlman, Chicago and London: University of Chicago Press, 1992, p. 79.

<sup>8</sup> Michel Foucault: “On the ways of writing history” (1967) en *Essential Works of Foucault 1954-1984*, 2 vols., editado por Paul Rabinow, New York: The New York Press, 1998, vol. II, pp. 179-195.

<sup>9</sup> Néstor García Canclini: *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990.

son exactas, Ginastera habría tenido 25 años y Piazzolla 20 al comienzo del aprendizaje, y esto se asemeja más a dos muchachos buscando sus caminos que a una relación de maestro-discípulo.) Agregó que Ginastera no escatimaba elogios: durante nuestras conversaciones en Formentor, en agosto de 1980, caracterizó a Piazzolla como "genio". En 1957 también había estudiado con Nadia Boulanger (1954-1955) un aprendizaje matizado con anécdotas impregnadas de "angustia de influencias".<sup>10</sup>

Con respecto a su representación en las fuentes bio-bibliográficas, encontramos a Piazza y Pibcorn en *The (ahora old) New Grove*, y a Piatti y Piccaver en la octava edición del *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* (1992) de Nicolas Slonimsky (1894-1995). Aguardamos con curiosidad la novena edición, y sabemos que incluye una voz sobre Piazzolla, pero ya no será producto del inimitable ingenio slonimskyano. Sin embargo, encontramos lo siguiente en el *Diccionario teatral del Río de la Plata* de Tito Livio Foppa, publicado en 1961: "Compositor. Nació en Mar del Plata ... el 11 de marzo de 1921. Comenzó sus estudios musicales a los nueve años de edad, en los Estados Unidos, reanudándolos diez años después en Buenos Aires, bajo la dirección de Alberto Ginastera. En 1954 fue becado por el Gobierno de Francia para perfeccionarse en composición y ese mismo año obtuvo el primer premio de los críticos musicales de Buenos Aires por su obra *Sinfonietta*, dirigida por Jean Martinon. Un año antes alcanzó el Premio Fabián Sevitsky [sic, Fabien Sevitzyk] por la obra *Buenos Aires* (tres movimientos sinfónicos). Después, en los años 1955, 1956 y 1957, obtiene premios en Montevideo por dos tangos ... Más tarde, en Buenos Aires, fue premiada su música que acompaña la película *Los tallos amargos*. Además de las obras citadas, las más importantes que ha producido son: *Contemplación* (Danza para clarinete y orquesta de cuerdas), *Sonata* (para piano), *Tango-ballet* y *Suite* (para oboe y orquesta de cuerdas). El maestro Piazzolla ha compuesto también numerosos tangos y música para acompañamiento de películas cinematográficas: *Los tallos amargos*, *Una viuda difícil*, *Continente Blanco*, *Marta Ferrari*, y *Sucedió en Buenos Aires*. Para teatro ha musicado *Proserpina* y *el extranjero*, *Ese camino difícil*, *El último perro*, y *Electra*."<sup>11</sup>

14|15

<sup>10</sup> Referencia a Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, London: Oxford University Press, 1973. Hay versión castellana: *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1977 [1a], 1991 [2a], NDT.

<sup>11</sup> Tito Livio Foppa: *Diccionario teatral del Río de la Plata*, Buenos Aires, Ediciones del Carro de Tespis, Argentores, 1961, pp. 528-529.

No hay referencia en Foppa a *Tres minutos con la realidad* (1957), aunque este diccionario fue publicado en 1961. Esta voz menciona al pasar que Piazzolla había escrito tangos y pone algún énfasis en obras de música “cultas”. Para los amantes de *María de Buenos Aires* (1968), quiero agregar entre paréntesis que valoro esta modesta voz porque, entre otras músicas incidentales para teatro, Foppa incluye la música de Piazzolla para *Proserpina* y el extranjero de Omar del Carlo, una pieza estrenada en Buenos Aires el 2 de junio de 1957 que recibió un premio municipal. *Proserpina* y el extranjero era ya una ópera con libreto de Omar del Carlo y música de Juan José Castro, que había recibido el Premio Verdi del Teatro alla Scala en 1951 y fue estrenada allí en 1952. Basándome en mi análisis de *Proserpina* de Castro,<sup>12</sup> encuentro analogías extraordinarias en el tratamiento del simbolismo en ambas obras y, más aún, “escucho” *Proserpina* en *María de Buenos Aires*. La actitud de Foppa en este Diccionario teatral es liberal e inclusiva, sin titubeos sobre dónde ubicar al “Maestro Piazzolla”.

Singularmente sugestivos, los títulos de Piazzolla encierran un mundo en sí mismos. ¿Por qué *Tres minutos con la realidad*? Porque aparentemente ésa es la duración de un tango (o, en algún momento de su historia, el tiempo disponible para grabarlo en discos de 78 r.p.m.). Según Gustavo Beytelmann: “El tango son tres minutos; en esos tres minutos los mejores compositores del tango muestran lo que es, a mi juicio, componer, utilizar los materiales, tener una sensibilidad de compositor, un ‘timing’, una organización del material, todo en tres minutos.”<sup>13</sup>

Sin embargo, cada ejecución y grupo definirán una experiencia diferente de esos “tres minutos”. Pensamos en la grabación de la Camerata Bariloche con el bandoneonista Daniel Binelli en el CD *Tango Sensations* (Milan Sur 35699-2, 1994); la del Sexteto Nuevo Tango con Piazzolla, Bragato, Gandini, Malvicino y Console, grabada durante un concierto en el Club Italiano en 1989, en el CD *Tres minutos con la realidad* (Milan 35844-2, 1997) y en *57 minutos con la realidad* (Intuition 3079-2, 1996) entre tantas otras. La experiencia auditiva inme-

<sup>12</sup> Malena Kuss: “*Proserpina* y el extranjero” en *Nativistic Strains in Argentine Operas Premiered at the Teatro Colón (1908-1972)*, Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1976, pp. 284-318; y *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, editada por Carl Dahlhaus y el Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth bajo la dirección de Sieghart Döhring, Munich, Piper Verlag, 1986, vol. I, pp. 503-505.

<sup>13</sup> Comunicación personal a Ramón Pelinski, 1993, citada en Pelinski: “Nomadic tango” (ver nota 5).

diatamente define una macroestructura tripartita, cuyas partes extremas se basan en un ostinato, enmarcando una sección central de “progresiones tonales”. Sugerimos esta estructura como posible constante en algunas composiciones (Buenos Aires Hora 0, por ejemplo).

En *Tres minutos* hay dos bloques extremos cuya organización de alturas es referible a una de las dos escalas octatónicas (o sea, a una organización simétrica de alturas), contrastando con la referencia evanescente al tango en las progresiones tonales (funcionales y por lo tanto asimétricas) de la sección media. Me adelanto aquí a mi conclusión de que los procedimientos a los que recurre Piazzolla en *Tres minutos* son análogos a los que utiliza Ginastera en el primer movimiento de su *Sonata para piano* (1952).

Tres minutos con la realidad, 1957

1	51	52	66	67	97	98	104
		60=A <sup>b</sup>					
block 1	variación block 1	introduce referencia	reexposición				coda
		“lfrica” de tango.	block I				
		Progresión tonal					

16|17

Ambos organizan las unidades sintácticas en “bloques”, sugiriendo una afinidad con esta concepción sintáctica en obras de Stravinsky, ya vislumbrada en *Le Sacre* y consistente en obras neoclásicas, que situamos entre *Sinfonías para instrumentos de viento* (1920, revisada 1945-1947) y *The Rake’s Progress* (1951). En su famoso artículo, “Stravinsky: The Progress of a Method” (1962),<sup>14</sup> Edward T. Cone reduce magistralmente esta técnica a tres procedimientos: estratificación, entrelazamiento y síntesis (bloque A, bloque B, sobreposición o entrelazamiento de A/B, síntesis), en base a análisis exhaustivos de *Sinfonías para instrumentos de viento*, la *Serenata en La* (1925, revisada en 1926), y la *Sinfonía de los Salmos* (1930, revisada en 1948). Cone formuló estos principios sintácticos unas dos décadas antes de la publicación de *The Music of Igor Stravinsky* (1983),<sup>15</sup> donde Pieter C. van den Toorn postula la teoría de la base

<sup>14</sup> Edward T. Cone: “Stravinsky: The Progress of a Method” en *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, edición revisada, editada por Benjamin Boretz y Edward T. Cone, New York, W.W. Norton, 1972, pp. 155-164.

<sup>15</sup> Pieter C. van den Toorn: *The Music of Igor Stravinsky*, New Haven and London, Yale University Press, 1983.

octatónica de un grupo significativo de sus obras. Con respecto a la organización de alturas, por lo tanto, Cone no pudo beneficiarse de ella, o relacionar la concepción sintáctica en bloques con una organización de alturas basada en la escala octatónica (Modelo A, 1-2, o semitono-tono).

Más allá de las resignificaciones estéticas de principios formales del siglo XVIII (como la afinidad de Stravinsky con la forma ritornello, prototipo del “bloque”, y su predilección por el *Brandenburg No. 5*), la compatibilidad sistémica entre alturas referibles a los dos modelos octatónicos (A, 1-2 y B, 2-1) y la concepción sintáctica en bloques pueden ser verificadas en numerosas composiciones (Ejemplo 1). Aquí es relevante mencionar la conocida afinidad de Piazzolla con procedimientos del barroco, un aspecto de su poética, que Pelinski ha enriquecido con su contribución al simposio neoyorkino originalmente titulada “Wandering ostinato figures and the pleasure of repetition in Astor Piazzolla's music”, publicada en castellano en este mismo número.

Cada tipo de organización de alturas tiende a manifestar su propio potencial sistémico. Sabemos que la escala octatónica divide la octava en cuatro terceras menores o, a la inversa, el ciclo interválico 3 es el fundamento de la disposición octatónica. Previsiblemente, el nivel sintáctico más inmediato en los bloques extremos de *Tres minutos* y en la exposición del primer grupo temático del movimiento de Ginastera progresa por el intervalo 3, una redundancia ritual articulada en tres niveles de altura en ambas obras (en Piazzolla, en *Mi-Sol-Sib*, cc. 1-4, 5-8, y 9-11; en Ginastera, en *La-Do-Mib*, cc. 1-8, 12-16, y 23-25).

En Piazzolla, la línea del bajo (Ejemplo 2) es la escala por tonos o ciclo interválico-2, implícita en el tritono simétrico aludido en el ejemplo 1. Indico también con líneas verticales su relación inversamente complementaria (Sol-Do#).

The image displays musical notation for two examples. Example 1 (top) shows a treble clef staff with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A bracket underlines the first three notes (G-A-B), and another bracket underlines the last three notes (B-A-G). A vertical line connects the G4 note to a bass clef staff below, which shows a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. A bracket underlines the first three notes (G-A-B) in the bass staff. Example 2 (bottom) shows a treble clef staff with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A bracket underlines the first three notes (G-A-B). A vertical line connects the G4 note to a bass clef staff below, which shows a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. A bracket underlines the first three notes (G-A-B) in the bass staff. Vertical lines also connect the A4 and B4 notes of the top staff to the A3 and B3 notes of the bottom staff, respectively.

Ejemplos 1 y 2: Repetido en tres niveles que progresan por su propio ciclo interválico-3.

En “Signifier une ville”, Corrado, citando a Martín Vásquez, señala que las líneas de bajo descendentes en intervalos de segunda se encuentran a lo largo de la historia del tango.<sup>16</sup> Si los bajos tradicionales (diatónicos) combinan segundas mayores y menores, el segmento de tonos enteros descendentes en *Tres minutos* constituirá una simetrización de este elemento estilístico.

La escala octatónica Modelo A contiene la tríada menor y mayor, y la séptima menor (una relación interválica representada por van den Toorn como 0-3-4-7-10). Esta presencia de acordes relacionados históricamente con la armonía funcional en un contexto atonal (simétrico) imprime el mismo tipo de ambigüedad tonal del primer movimiento de la *Sinfonía de los Salmos a Tres minutos* y al movimiento de *Ginastera*. (No hay “politonalidad” en estas obras, precisamente el concepto que el octatonismo desplaza.)

En las secciones extremas de *Tres minutos*, lo que Piazzolla repite obsesivamente es el ritmo 3+3+2 (una síncopa derivada del llamado ritmo de tango/habanera de la contradanza cubana o contradanza habanera, ya común en danzones), uno de esos “sedimentos” de tango que reaparecen, más o menos explícitamente, a lo largo de su historia, sus deconstrucciones y reconstrucciones (ver ejemplo 3). Pablo Ziegler, en su conferencia-concierto del 9 de marzo de 2000 que precedió al simposio de New York, “hablando” como sólo pueden hacerlo sus manos, ilustró con virtuosismo esta constante rítmica en obras de Piazzolla.



Ejemplo 3: Ostinato rítmico

Jorge Novati e Inés Cuello, en su aporte fundamental a la historia del tango como música/danza, publicado en la *Antología del tango rioplatense Vol. 1 (Desde sus comienzos hasta 1920)*, afirman que:

“[En el tango], el elemento fundamental es el ritmo total, construido sobre la base de una constante interacción rítmica entre melodía y acompañamiento: no van a ser ya estos dos órdenes perfectamente distinguibles, que, una vez instalados, se repiten sin solución de continuidad.”<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Martín Vásquez: “La música de Astor Piazzolla: Desarrollo de su estilo a través de puntos de contacto entre el tango, la música culta y el jazz”, curso dictado en Rafaela (Argentina), el 29 de mayo de 1999, cit. en Corrado, 1998 (ver nota 3).

<sup>17</sup> Jorge Novati e Inés Cuello: “Aspectos histórico-musicales” en *Antología del tango rioplatense Vol. 1 (Desde sus comienzos hasta 1920)*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1980, p. 23.



A esto agrego lo obvio: el “ritmo total” es inseparable de la textura tímbrica como rasgo distintivo del estilo de Piazzolla. No creo exceder los límites de la imaginación si aplico a la textural global de los bloques extremos de *Tres minutos* el concepto de “bandas tímbricas” formulado por Argeliers León, cuyas funciones interactivas definen un “espacio”.<sup>18</sup> Uno de los aspectos más interesantes de *Tres minutos* es la comparación de los cambios y desplazamientos de función entre las “bandas tímbricas” en el bloque I (cc. 1-25), su repetición variada (cc. 26-51), y la reexposición del bloque I (cc. 67-97), seguida por la coda (cc. 98-104). Parte de la magia de Piazzolla como intérprete es precisamente que tanto él como los virtuosos que integraban sus conjuntos tocaban “oyendo” la totalidad interactiva de estas bandas tímbricas.

Como mencionamos arriba, *Tres minutos* comienza con tres reiteraciones de la unidad sintáctica más inmediata en Mi (cc. 1-4), Sol (cc. 5-8) y Sib (cc. 9-11), todas referibles a la escala octatónica en Mi (Modelo A, 1-2) (iniciar las repeticiones en Sol y en Sib es sólo una rotación de la misma). Como el intervalo de tercera menor es invariable en una disposición octatónica de alturas, existen sólo dos escalas que van den Toorn llamó Modelo A (1-2) y Modelo B (2-1, ésta constituida por dos tetracordes dóricos separados por un semitono). También, por la invariabilidad de la tercera menor, cada uno de estos dos modelos permite sólo tres transposiciones (en nuestro caso, en Mi, Fa, y Fa#). No es sorprendente que un compositor, consciente o subconscientemente, cubra el espectro completo del sistema al que recurre; esto es lo que hace Piazzolla en el siguiente nivel sintáctico, o Bloque I, que consiste en la reiteración de la unidad sintáctica en Mi (cc. 1-11), en Fa# (ejemplo 4, cc. 15-19) y luego en Sol# (ejemplo 5, cc. 20-22). (Este nivel en Sol# es en realidad una rotación de la transposición en Fa, que completa así las tres posibilidades transpositivas.) Reiterar esta unidad sintáctica en Fa# y en Sol# significa que estos grupos sintácticos de nivel intermedio progresan por tonos enteros o intervalo-2, el intervalo de la línea inicial del bajo implícito en el tritono (simétrico) (ver ejemplos 1 y 2). En el movimiento de Ginastera, las dos unidades sintácticas principales de la exposición, que sugieren la presencia de dos grupos temáticos, progresan por tonos enteros o intervalo-2 (cc. 1-25 y 52-66, con el cambio de nivel de La a Si articulado en el compás 26; este Si es un “eje” importante y

<sup>18</sup> Argeliers León: “Music in the life of Africans and their descendants in the New World” en *Latin American Music. An encyclopedic history of musics from South America, Central America, Mexico, and the Caribbean*, editado por Malena Kuss (ver nota 5).

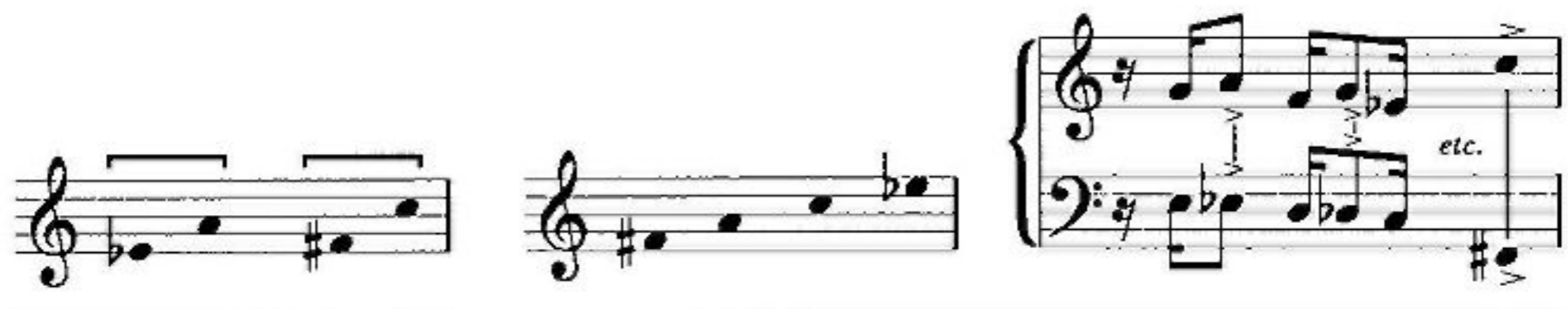
define la diferencia entre la exposición y la recapitulación, cuya estabilidad requiere un Sib como “eje”, articulado en el compás 163). (A los intérpretes de esta sonata, que son muchos, les sugiero énfasis en estos dos ejes estructurales que el oyente debe percibir, porque esta sonata no es un *tour-de-force* técnico sino una maravillosa estructura que debe cobrar forma en la ejecución.)



Ejemplos 4 y 5

Piazzolla domina el arte de la permeabilidad y en sus transiciones (sus “puentes”) también revela y despliega el potencial de los materiales. Cada una de las tres transposiciones de la escala octatónica comparte cuatro alturas (una séptima disminuida) con una de las otras dos. El ejemplo 6 ilustra la transición entre los contextos octatónicos en Mi y Fa# (cc. 12-14), donde recurre a las cuatro alturas comunes entre las transposiciones octatónicas en Fa# y Sol# (recorremos que la transposición en Sol# es una rotación de la transposición en Fa).

20|21



Ejemplo 6:  
Compases 12-14, transición entre los contextos octatónicos en Mi y Fa#, basada en las alturas comunes a los contextos octatónicos en Fa# y Sol# (=Fa).

La primera sección (Bloque I) consta de 25 compases, un cuarto de la duración total de 104 (el tiempo es crucial en esta meteórica alusión al “tango = realidad de Tres minutos”). La primera cadencia (ejemplo 7, cc. 23-25) articula el movimiento desde la altura céntrica Mi hacia la altura céntrica Sol, y aquí encontramos un ciclo de quintas (ciclo interválico-7) en unísono, y un retorno al

contexto octatónico en Mi, enfatizando la centricidad de Sol. Piazzolla necesita ambos recursos. Sabemos por qué vuelve al contexto octatónico en Mi: reiterará su primer bloque completo con interesantes variantes que contraen los materiales para engarzar una improvisación (guitarra eléctrica en este caso). En esta repetición variada de la primera parte introduce asimismo un gesto breve (c. 28) que llamaría un “sedimento” (ejemplo 8) ya que, en mi memoria selectiva, evoca un gesto bandoneonístico del tango. Este “sedimento” reaparece en compás 95, sintetizando el Bloque I (cc. 1-25) y su variante (cc. 26-51) en la reexposición (cc. 67-97), donde su célula rítmica servirá al piano para “improvisaciones escritas” que asumen aquí la función del bandoneón en el bloque inicial.

Cadencia (cc. 23-25): ciclo interválico-7  y contexto octatónico en Mi.

 (van den Toorn 0-3-4-7-10)

Progresión global  Bloque I, 25 compases

#### Ejemplo 7

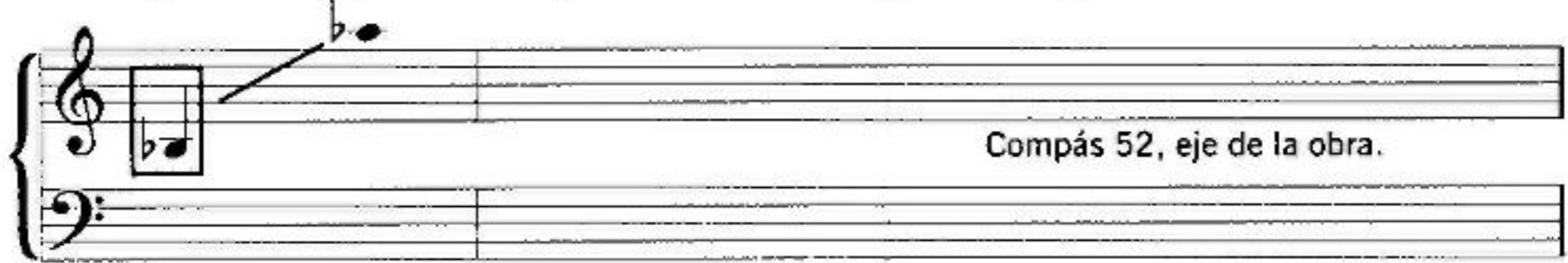


Ejemplo 8: Repetición variada del bloque I, c. 28, “sedimento” referible al contexto octatónico en Mi. Ver también c. 95 y las “improvisaciones” del piano en cc. 68-85.

No sabemos aún por qué Piazzolla recurre al ciclo de quintas en el compás 23 de la primera cadencia, pero su sentido se aclara cuando llegamos a la segunda cadencia, punto de articulación central de la obra (cc. 50-51), donde las quintas cubren al ámbito de Fa# a Do (ejemplo 9). Exactamente en el eje de la obra (c. 52), Piazzolla introduce un motivo lírico que esboza la realidad de un tango (ejemplo 10) cuyas progresiones tonales nos aproximan a esa realidad, creando una expectativa cuya gratificación, tan breve como efectiva, llega en el compás 60. En esa frase tanguera de seis compases acecha la sombra de Adiós nonino.



Ejemplo 9: Cadencia basada en el ciclo interválico-7, cc. 50-51.



Compás 52, eje de la obra.



Compás 60

Ejemplo 10: Superposición de contextos octatónico y funcional que anticipa la alusión al tango (cc. 52-59).

Anticipando el compás 60, Piazzolla superpone el contexto octatónico previo a progresiones funcionales, que asumen control de la “frase tanguera”. Esta transición es magistral (ejemplo 10): las alturas enmarcadas subrayan exactamente los respectivos tritonos de cada contexto octatónico (Re/Sol# - Do/Fa# - Sib/Mi, ver ejemplos 5, 4 y 1). Nada es “nuevo” o poco familiar cuando transita el espacio entre el estatismo implícito en una disposición simétrica de alturas y la tensión del contexto funcional, por tonos enteros (Re-Do-Sib-Lab = tango).

Las ciclos de quintas en las dos cadencias anteriores (cc. 23 y 50-51) revelan ahora su significado, ya que son siempre el fundamento de contextos diatónico-funcionales, o sea, preparan la alusión al tango. Alban Berg nos enseñó a conceptualizar diferentes disposiciones de alturas como intercambiables en el primer movimiento de su Suite Lírica (1925 1926) –donde la serie básica (Fa-Mi-Do-La-Sol-Re / Lab-Reb-Mib-Solb-Sib-Si) se manifiesta además como segmento diatónico (Do-Re-Mi-Fa-Sol-La / Fa#-Sol#-La#-Si-Do#-Re#) y como ciclo de quintas (Fa-Do-Sol-Re-La-Mi-Si-Fa#-Do#-Sol#-Re#-La#)–. Tanto George Perle como Elliott Antokoletz, partiendo de sus escritos sobre Berg y Bartók, respec-

tivamente, han elaborado teorías seminales sobre el rol fundamental de los ciclos interválicos en la música del siglo XX.<sup>19</sup> Como ciclo de quintas, las alturas de una escala diatónica son simétricas, y por tanto estáticas; configuradas como escala diatónica, las mismas alturas pueden ser funcionalmente “tonales”.

La reexposición del primer bloque en compases 67-97 dará a Gandini una oportunidad para saturar la textura con su virtuosismo, casi silenciando otros eventos, como ocurre en grabaciones de *Tres minutos del Sexteto*, con Piazzolla, en esa gran ejecución en vivo en el Club Italiano de Buenos Aires. Inseparable del “genio” de Piazzolla al que se refirió Ginastera en *Formentor*, fue su visión del calibre de intérpretes a quienes confiaba su música. Pocas meditaciones alcanzan la acumulación de pianismos poéticos arraigados en Chopin y Schumann que Pablo Ziegler evoca en “*Dos cadencias sobre Adiós nonino*” grabada en el CD *Asfalto Street Tango* (RCA Victor 09026-63266-2, 1998). Para estos músicos, las barreras entre tradiciones son sólo aberraciones de los musicólogos.

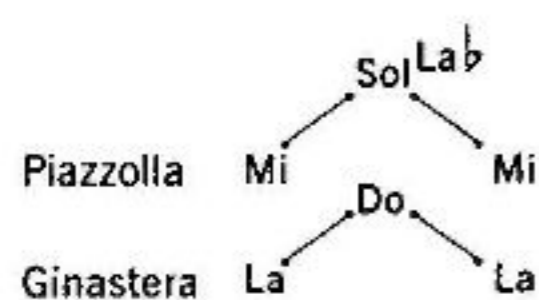
*Tres minutos* (1957) y el primer movimiento de la *Sonata para piano* (1952) de Ginastera se nos presentan con una afinidad de procedimientos. Aunque las tradiciones evocadas conjuren diferentes símbolos de identidad, los procedimientos convergen en esta coyuntura de sus respectivas poéticas.

El movimiento de Ginastera es diálogo y síntesis de dos simetrías, cada una un “sedimento” que evoca distintos pasados sintetizados ya en repertorios de la tradición popular. Enmarcados en principios referibles a la estructura de sonata-allegro, a los que Ginastera se adhiere en la exposición y recapitulación, el “ostinato” rítmico del primer grupo temático, un signo asociado con el folklore rural, es referible al contexto octatónico Modelo A en La (cc. 1-25); y la idea melódica de un presunto “segundo” tema, que evoca las flautas Amerindias, es referible al segmento pentatónico en Si (La-Fa#-Mi-Re-Si) que es en sí mismo simétrico (cc. 52-59). (Este “segundo” tema es otra presentación del motivo cadencial que cierra cada bloque, ver cc. 8-11.) Si el primer bloque progresa por su propio intervalo (la tercera menor que es espina dorsal del segmento

<sup>19</sup> Gerge Perle: *Style and Idea in the Lyric Suite of Alban Berg*, Stuyvesant, New York, Pendragon Press, 1995; *The Operas of Alban Berg: Volume One/Wozzeck*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1980; *Volume Two/Lulu*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1985; *Twelve-Tone Tonality*, 2a edición, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1996. Elliott Antokoletz: *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1984; *Twentieth-Century Music*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1992.

octatónico) en La, Do, y Mib (las tres redundancias rituales que mencionamos arriba), el segmento pentatónico, cuyo fundamento es el ciclo de quintas (Re-La-Mi-Si-Fa#), progresará también por su propio intervalo, iniciando una configuración en bloques que subvierten la función tradicional del “desarrollo” para engarzar también tres presentaciones del tema pentatónico en Si (cc. 52-59), Fa# (cc. 67-76) y –a través de una transición octatónica en Sol (cc. 79-100), Do (cc. 101-104) y Solb (cc. 105-108)– en Do. Esta tercera presentación en Do (110-117) es un eje cinético del movimiento que a su vez impulsa el retorno a la recapitulación (c. 140). Ginastera es el gran artífice de las transiciones y, para este punto central de articulación, prepara a través del contexto octatónico en Solb una cadencia perfecta (V-I, Sol-Do). El contexto octatónico en Solb/Fa# (Fa#-Sol-La-Sib-Do-Reb-Mib-Mi-[Fa#]) contiene estas alturas, y la presentación del tema pentatónico en Do es esencial para definir la progresión de alturas céntricas a nivel macroestructural, La-Do-La, o tercera menor, que confirma la primacía del contexto octatónico a este nivel y a la vez define las referencias modales del movimiento (La menor-Do mayor-La menor). Recordemos que Tres minutos define la misma progresión macroestructural de alturas céntricas, Mi-Sol-Mi, o, si consideramos la evanescente pero central frase tanguera, Mi-Sol-Lab-Mi (ejemplo 11).

24 | 25



Ejemplo 11: Alturas céntricas a nivel macroestructural

Uno de los postulados básicos de la teoría de van den Toorn sobre la base octatónica de un número considerable de obras de Stravinsky es la interacción octatónico-modal. La idea central de la contribución de van den Toorn es la referibilidad de obras del período “ruso” al Modelo B (basado en tetracordes dóricos y por lo tanto compatible con melodías “rusas”), y las del período neoclásico al Modelo A (que permite relaciones interválicas 0-3-4-7-10), ambos con interacción modal (el comienzo de la Sinfonía de los Salmos, por ejemplo, es referible a la escala octatónica Modelo A en Mi con interacción del modo frigio en Mi). Podemos aquí solamente esbozar las sutilezas de esta propuesta teórica; pero, reducida a sus más simples términos implica la permeabilidad entre una disposición octatónica y una disposición modal sobre la misma altura.

Los primeros ocho compases de la sonata de Ginastera son referibles a la escala octatónica Modelo A en La, con interacción del modo eólico en La. El contexto octatónico es consistente en los primeros cuatro compases, pero el Re que asume prominencia en cc. 5-8 es foráneo a este contexto e inicia la interacción modal. Aquí Ginastera crea una transición magistral hacia el motivo cadencial puramente modal que cierra cada uno de los tres bloques iniciales (cc. 7-11, eólico en La; cc. 20-22, dórico en La; cc. 27-29, dórico en Si). En el compás 7 superpone el motivo modal al contexto octatónico y retiene sólo el modo en cc. 9-11; repite lo mismo en cc. 17-19, cambiando la interacción modal a dórico en La en cc. 20-22, con interacción octatónica en el Sib del compás 20; y suprime la superposición al contraer sus materiales en cc. 27-29, reteniendo el dórico en Si. Estos sortilegios, sin embargo, no definen la importancia de esta “cadencia criolla”: si sus terceras paralelas la asocian al ostinato rítmico del comienzo y a la tradición que éste evoca, su pentatonicismo y su perfil melódico, idénticos al “tema Amerindio” (cc. 52-59), o lo anticipan o lo incorporan al primer grupo, imprimiendo cohesión al movimiento y ambigüedad a su bi-tematismo. Como recurso compositivo, la presencia de ambos “temas” en la presentación inicial se remonta por lo menos al Op. 13 de Beethoven (“Pathétique”, 1799); como evocación de distintos pasados, la diferencia entre la “cadencia criolla” y el “tema Amerindio” es lograda a través de un simple cambio de densidad que expone la permeabilidad de estas tradiciones.

Cuando Ginastera “recompuso” este primer movimiento treinta años más tarde, en el primer movimiento de la Sonata No. 2 (1981), y luego en la Sonata No. 3 (1982), densificó y simetrizó estos mismos materiales compositivos, adhiriéndose a los principios de “tonalidad axial” que George Perle, con Paul Lansky, formulara por primera vez en la tercera edición de *Serial Composition and Atonality*, publicada en 1972.<sup>20</sup> Me consta que Ginastera nunca leyó esta parte de ese tratado teórico, aunque conocía a Perle, y no llegó a conocer la propuesta de van den Toorn que fue publicada en 1983, el año de su muerte. Agrego estos pensamientos porque ocurre aquí algo interesante: durante los muchos años en que dicté seminarios sobre Stravinsky, basándome en parte, después de 1983, en el enfoque analítico de van den Toorn, descubrí que el

<sup>20</sup> George Perle: *Serial Composition and Atonality: An introduction to the music of Schoenberg, Berg, and Webern*, 3a edición, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1972; “Appendix”, *Twelve-Tone Tonality* (ver nota 19) representa la última revisión de esta teoría, inicialmente desarrollada con Paul Lansky.

primer movimiento de la sonata de Ginastera se adhería no sólo sistemáticamente a estas propuestas teóricas sino con mucha más consistencia que en las obras del mismo Stravinsky. Adopté entonces el movimiento de Ginastera como recurso pedagógico para introducir estos conceptos. Por otro lado, los “modos” octatónicos no son ningún misterio para músicos que cultivan el jazz u otros estilos de raíz popular y, al menos en Estados Unidos, muchos de ellos los extraen de otro producto del ingenio slonimskyano, su *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*, de enorme diseminación desde su primera edición en 1947, donde aparecen bajo “Sesquitone Progression”, división equidistante de la octava en cuatro partes.<sup>21</sup>

Las afinidades entre los procedimientos de Ginastera y Piazzolla en las obras mencionadas de ninguna manera me sugieren ni “influencia” entre una y otra ni compatibilidad entre sus respectivas trayectorias creativas, sino sólo una convergencia de procedimientos en una coyuntura específica. Ambas comparten una concepción sintáctica en bloques; en ambas la idea cinética es un ostinato rítmico de configuración nuclear, principalmente referible a una organización octatónica de alturas, cuyas tres reiteraciones progresan por su “propio” intervalo (3), que también define la progresión macroestructural de alturas céntricas (ejemplo 11); las ideas contrastantes son en ambos casos melódicas y referibles al ciclo de quintas, que los compositores anticipan o preparan en segmentos cadenciales, con primacía del componente modal y progresión por su “propio” intervalo (7) en el caso de Ginastera, y exclusivamente tonal en el caso de Piazzolla; al contexto estático de alturas simétricas de la idea generativa, ambos compositores contraponen un contexto principalmente funcional; y, si en Piazzolla la base rítmica de 3+3+2 del bloque inicial es parte de la misma tradición que evoca en su alusión al tango en la sección central, Ginastera fusiona las dos tradiciones que evoca a través de la “cadencia criolla”. La respuesta a si estas afinidades son analógicas u homológicas es clara.

Si estas afinidades sorprenden, será tal vez porque el discurso construido en torno de estos dos compositores los distancia y en ambos casos parece imaginario. Ginastera puede ser un “nacionalista” sólo en la mente de académicos letárgicos que transmiten estereotipos recibidos del discurso musicológico hegemónico sin confrontarlos con las partituras; además, el compositor rechazó explícitamente una identificación con este rótulo, que consideraba apro-

<sup>21</sup> Nicolas Slonimsky: *Thesaurus of Scales and Harmonic Patterns*, New York, Macmillan, 1986, pp. 51-73. Primera edición New York: Charles Scribner, 1947.



piado para un grupo de compositores de la generación de Boero.<sup>22</sup> Por otra parte, Piazzolla sólo “expande fronteras” si lo sometemos a las exigencias de un discurso hegemónico cuyas categorías ya están siendo desmanteladas en estudios de obras canónicas de la tradición académica europea,<sup>23</sup> y que nunca fueron ni concebidas ni aptas para penetrar esencias estéticas de las formas que asume la creatividad latinoamericana.<sup>24</sup>

Para concluir, recurrimos a la crítica literaria en busca de herramientas interpretativas congruentes con la “confluencia de coordenadas históricas”<sup>25</sup> que nos une y separa de las tradiciones europeas. El crítico literario es Roberto González Echevarría, profesor de literatura hispánica y literatura comparada en Yale, nacido en Cuba, y autor de estudios definitivos de la obra de Alejo Carpentier. En *Mito y Archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana* capta por extensión el problema de la musicología latinoamericana cuando nos dice, refiriéndose a la historia de la literatura latinoamericana:

“En la mayoría de los casos, no importa qué método emplee el historiador, el sello de evolución y cambio continúa siendo aquél de la historiografía literaria y artística de Europa... Categorías usuales como romanticismo, naturalismo, realismo, el avant garde, afloran tarde o temprano... Si la aplicación de esta matriz historiográfica es cuestionable para la literatura europea, lo es aún más para la literatura de Latinoamérica.”<sup>26</sup>

Siguiendo el mandato de Foucault (analizar las leyes del discurso), munido de su vasta experiencia analítico-interpretativa, e influido, entre otros textos,

<sup>22</sup> Conversaciones con Malena Kuss, grabadas en Formentor en agosto de 1980. Ver también Kuss: “Nacionalismo, identificación y Latinoamérica” en *Cuadernos de música iberoamericana*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, No. 6, 1998, pp. 133-149.

<sup>23</sup> Entre los muchos estudios recientes, podemos citar *Rethinking Music*, editado por Nicholas Cook y Mark Everist, New York: Oxford University Press, 1999.

<sup>24</sup> Malena Kuss: “La certidumbre de la utopía: Estrategias interpretativas para una historia musical americana” en *Boletín de Música / Casa de las Américas*, La Habana, Nueva Época, No. 4, 2000, pp. 4-24.

<sup>25</sup> Referencia al ensayo de Alejo Carpentier: “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música” en *América Latina en su música*, editado por Isabel Aretz: México, Siglo XXI Editores, París: UNESCO, 1977, pp. 7-19 (Serie América Latina en su cultura).

<sup>26</sup> Roberto González Echevarría: *Myth and Archive: A theory of Latin American narrative*, Durham, Duke University Press, 1998, pp. 38-39 (1a. 1990). Traducción castellana de Virginia Aguirre Muñoz: *Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

por La angustia de influencias de Harold Bloom,<sup>27</sup> González Echevarría define cuatro modalidades de discurso –de las cuales las tres primeras son “hegemónicas”– y concluye que “la estructura de restricción, imitación y liberación [o subversión] es el plot [o trama] arquetípica de la narrativa latinoamericana que prevalece hasta el presente”.<sup>28</sup> (Tal vez dos tipos de subversión coexistan en el lenguaje de Piazzolla.) La cuarta modalidad de discurso no es hegemónica: es el Archivo, esto es, el repositorio o coexistencia de previas modalidades discursivas, del cual Carpentier es el fundador, García Márquez el paradigma y Borges el guardián. En el primer movimiento de su Sonata para piano (1952), Ginastera explora la “antropología” como forma de legitimación y muy pronto, con el Cuarteto de Cuerdas No. 2 (1958), y ciertamente con la Cantata para América mágica (1960), se suma al panteón del Archivo. En *Bomarzo* (1967), su segunda ópera, este Archivo es literalmente borgeano. La poética referencial de Piazzolla también pertenece al Archivo: conjura la historia del tango, ciertos procedimientos del barroco europeo y –como en el caso de Ginastera– su propia acumulación de referencias intra e intertextuales. Y ahora, puedo encomendar mi ejercicio cartográfico a los rigores del desierto...

<sup>27</sup> La primera aplicación del pensamiento teórico de Bloom a un contexto musical fue hecha por Kevin Korsyn en una brillante interlectura de la *Romanza* Op. 118, No. 5 de Brahms, y su texto precursor, la *Berceuse*, Op. 57, de Chopin. Ver “Towards a New Poetics of Musical Influence” en *Music Analysis*, vol. 10, No. 1-2 (marzo-julio 1991), pp. 3-72; Korsyn explora las consecuencias historiográficas de este enfoque en “Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue” en *Rethinking Music* (ver nota 23), pp. 55-72.

<sup>28</sup> Roberto González Echevarría: *Myth and Archive*, 1998, p. 172.