

Ostinato y placer de la repetición en la música de Astor Piazzolla

Ramón Pelinski

Introducción

Astor Piazzolla solía decir que escribió música para el año 2000 en adelante. Esto es cierto en varios sentidos: ni el tango tradicional argentino estaba preparado para aceptar la invención del tango piazzolliano, ni la escena musical internacional, tanto del pop y del rock como de la vanguardia, se hallaba particularmente interesada en músicas procedentes de la periferia. Por otra parte, la atención de la academia por la música erudita silenciaba la existencia de músicas que prosperaban por fuera del canon. Todo esto ha cambiado en los últimos veinte años, aproximadamente.

Ignoro si hubo simposios en los EE.UU. dedicados a la música de Ginastera o Kagel; sin embargo, no es sorprendente (aunque sí valiente) que la City University of New York dedicara uno a la música de Piazzolla. El sorprendido hubiera sido más bien el propio Piazzolla, cuya obsesiva dedicación al trabajo compositivo, así como la pasión que ponía en su música, no le dejaba tiempo alguno para pensar acerca de los homenajes que la academia pudiera infligirle.

Laura Escalada (la segunda esposa de Piazzolla) dijo recientemente en Barcelona que "Piazzolla solía escribir con una facilidad impresionante, y no corregía sus obras". (El País, 5.2.00: 45)

Esa facilidad era resultado tanto de su talento natural como de la rigurosa disciplina a la que se sometió, especialmente en la época en que estudiaba en París con Nadia Boulanger. Así, Piazzolla decía que en ocasiones Mme. Boulanger le pedía que escribiera 50 variaciones sobre un tema determinado, un trabajo para el cual disponía sólo de una semana.

La misma era también consecuencia del empleo de ciertas estrategias en su modo de producir música. Una de tales estrategias es el uso de ostinatos, no sólo de aquellos que sustentan el diseño métrico, armónico y formal de una pieza, sino también de los que vagabundean de pieza en pieza, en una suerte de recorrido intertextual.

No intento dar aquí un panorama completo de la repetición de ostinatos en la música de Piazzolla. El mismo excede el alcance de este trabajo. Mi propósito será, pues, clasificar los diferentes tipos de ostinatos que aparecen en su música, determinar su función y el contexto formal de sus empleos y, por último, indagar acerca de su significado.

Clasificación de los ostinatos

A los fines de este trabajo podemos convenir en un concepto general de ostinato, entendido como una forma de repetición cuya función principal es la de proveer de una base constructiva a una superficie compositiva. Los ostinatos articulan la métrica, la armonía, el ritmo armónico y la forma musical. Su especificidad radica en articular el centro tonal –la tonalidad de una pieza– en virtud de su redundancia, razón por la cual son importantes para el surgimiento de la tonalidad. Permiten, asimismo, componer largas extensiones de música sin la necesidad de apelar a los cambios armónicos convencionales del tango tradicional.

En el marco de este trabajo sólo consideraré los ostinatos presentados en la línea de bajo. Contrariamente a lo que sucede en otros géneros o estilos musicales, los ostinatos de Piazzolla colonizan sólo determinadas secciones de una composición: éstos nunca cubren una composición entera con una única fórmula.

30|31

Adoptando una sugerencia de Richard Middleton (1983) relativa a la repetición en música, propongo distinguir entre ostinatos musemáticos y ostinatos discursivos. De acuerdo con esta distinción (que se remonta a Philip Tagg [1982:179-200], quien la adopta de la semiología de la música), los ostinatos musemáticos se basan en la repetición de unidades breves, modelos o fórmulas; tienden idealmente al estatismo de la figura de la nota pedal y se extienden de uno a dos compases. Estructuralmente, pueden referirse a los procedimientos de riffs afro-americanos. Los modelos 1, 2 y 3 de la Tabla 1 ejemplifican ostinatos musemáticos de Piazzolla.

Los ostinatos discursivos, por su parte, tienden a ser más dinámicos; en la música de Piazzolla pueden incluir hasta 8 compases y contener una variedad de cambios armónicos. Los modelos 4, 5, 6 y 7 de la misma tabla ejemplifican ostinatos discursivos.

Un rasgo común a ambas clases de ostinatos es que a menudo conducen a secciones compuestas de progresiones, cuya función es la de conducir el movimiento redundante de un ostinato hacia nuevas áreas tonales.

Modelo 1

Modelo 2

Modelo 3

Modelo 4

Modelo 5

Modelo 6a

Modelo 6b

Modelo 7a

Modelo 7b

Modelo 7c

Tabla 1

A fin de ilustrar lo que se entiende por ostinato en la música de Piazzolla, podemos acudir a un ejemplo de Otoño Porteño.

Su bajo está conformado por una sucesión de tres modelos de ostinato (5, 1, y sólo dos compases del modelo 3), con una progresión después del modelo 5.

1 Modelo 5

4 Progresión

7 Modelo 5

18 [2º vez no repite]

21

24

27 Modelo 3

30

33 Modelo 1

36

39

42

45 Cadencia 1º para seguir al

The musical score is written in bass clef with a common time signature. It consists of 12 staves of music. The first staff (measures 1-3) is labeled 'Modelo 5' and begins with a treble clef symbol. The second staff (measures 4-6) is labeled 'Progresión'. The third staff (measures 7-9) is labeled 'Modelo 5'. The fourth staff (measures 10-17) is labeled '[2º vez no repite]'. The fifth staff (measures 18-20) is unlabeled. The sixth staff (measures 21-23) is unlabeled. The seventh staff (measures 24-26) is unlabeled. The eighth staff (measures 27-29) is labeled 'Modelo 3'. The ninth staff (measures 30-32) is unlabeled. The tenth staff (measures 33-35) is labeled 'Modelo 1'. The eleventh staff (measures 36-38) is unlabeled. The twelfth staff (measures 39-41) is unlabeled. The thirteenth staff (measures 42-44) is unlabeled. The fourteenth staff (measures 45-47) is labeled 'Cadencia' and '1º para seguir al' followed by a treble clef symbol.

compases modelos
 5
 1 progresión
 5
 progresión
 5
 1
 3
 1 y 1'
 cadencia
 1
 45-46 cadencia

Compás 50

1 Modelo 5



4 Progresión



8 Modelo 5



12



Fuga y misterio

sección A (fugado)

Mi m	·	La m	·	Re m	·	Sol m
12cc.	+	12cc.	+	12cc.	+	12cc.

secciones:	A	B	A'
compases:	1 - 48	49-56	57-81
modelos:	1 + 7	Progr.	1

secciones:	A	B	A
compases:	1 - 50	51-58	59-85
modelos:	1	Progr.	1

El sombrío Buenos Aires Hora 0 es un caso casi extremo en el cual un modelo musemático de 1 compás de extensión (modelo 3) ocupa la pieza entera de 85 compases, con la excepción de 8 compases ocupados por una progresión.

Por último, hay piezas construidas exclusivamente sobre una serie de ostinatos. Tal es el caso de Summit. Sin embargo, en la primera sección de esta pieza el ostinato se encuentra parcialmente implícito.

Modelo 7a Modelo 7b

Summit

Por supuesto, podríamos continuar analizando ejemplos de repeticiones del tipo ostinato en la música de Piazzolla, pero esa tarea se volvería muy pronto redundante, tal como lo es por su propia naturaleza el empleo de figuras de ostinato. Así, prefiero dirigir ahora nuestra atención hacia el significado de los dispositivos técnicos que discutimos anteriormente.

Para comenzar, podemos mencionar que hay una relación de proximidad entre el modo de producción y la sintaxis. El hábito de Piazzolla de componer velozmente y no corregir se refleja en una sintaxis cuyo fundamento está basado en una reserva de modelos. El Maestro los emplea como materiales prefabricados, como una suerte de dispositivos listos-para-usar (*prêt-a-porter*). Como consecuencia de esto, la organización formal de la música es (¡si bien no en todos los casos!) el resultado de una yuxtaposición de ostinatos dispuestos como base estructural y organizados en una forma binaria simple.

Más aún, en tanto que compositor-intérprete, Piazzolla explota las capacidades extraordinarias de sus propios intérpretes. Es como si estuviera escribiendo música en vivo, ¡sin la mediación de partituras! Y siempre que Piazzolla deseaba dirigir la atención hacia el contrabajista (mantenido usualmente en un segundo plano, para ejecutar modelos de fondo) le hacía interpretar una de sus composiciones virtuosísticas para su instrumento (*Contrabajando*, *Tanguísimo*, etc.).

36|37

En otras palabras, aunque Piazzolla era un músico erudito de tradición escrita, conservaba algunas huellas de la composición "oral". Piazzolla no sólo había sido alumno de Alberto Ginastera y Nadia Boulanger, sino también (de acuerdo con Laura Escalada) originalmente un ejecutante de bandoneón en los burdeles de Buenos Aires (sic) y un atento oyente de Jazz en New York.

Sería apropiado preguntarse entonces cuál es el secreto de la poderosa atracción de la música de Piazzolla. Probablemente haya muchos secretos, algunos en la música misma, otros en su interpretación siempre espléndida, y otros en sus oyentes. Más allá de las estrategias compositivas y del impulso corporal típico de la música de Piazzolla (Kuri 1992: 85; Pelinski 2000: 252-281), uno de los placeres que los oyentes encuentran en ella es el de la repetición. Efectivamente, podemos afirmar que la potencia compositiva de Piazzolla reside en realidad en la invención y organización de materiales de superficie, tales como una melodía, un impulso rítmico, el timbre, varios yeites, y sus articulaciones inesperadas y siempre novedosas con las figuras del ostinato de base. La redundancia de las repeticiones de ostinatos establece una relación dialéctica con la invención de la superficie. Desde este punto de vista, Piazzolla

tiene una afinidad espiritual con Vivaldi: ambos compusieron cuatrocientas veces el mismo concierto (Carpentier 1974: 68-69), si bien su imaginación era inagotable en la invención de superficies composicionales siempre nuevas; sin olvidar que Vivaldi y Piazzolla están unidos también por el hecho de haber compuesto música para sus respectivas Cuatro Estaciones. Gidon Kremer comprendió este “aire de familia” común cuando combinó ambas Estaciones en su brillante CD Ocho Estaciones (Nonesuch 79568-2)

Como ya dijimos, uno de los secretos de la música de Piazzolla radica en el placer que los oyentes encuentran en la repetición. Aquí nos encontramos lejos de la idea de Adorno de la repetición como control social (Adorno 1941). En lugar de ello, situamos el problema del placer de la repetición en el dominio del deseo y el goce (Middleton 1983: 262; Barthes 1977: 10) como parte de nuestra constitución psico-biológica. Pertenece a la especificidad de la música el hecho de que sus orígenes se encuentren en el mundo pre-lógico y pre-visual del niño en el seno materno: “el sonido/sensación (siempre repetitivo) de la respiración y el latido del corazón de la madre son previos a cualquier emergencia del sujeto, en oposición a la realidad externa” (Middleton 1983 : 263 –siguiendo a Barthes [1977] y Kristeva [1980]–).

Además, desde un punto de vista freudiano (Freud, 1920 [1955]), podemos encontrar otro lugar para situar el origen de los placeres de la repetición: el efecto de la tensión y distensión por medio del juego repetitivo de la aparición (de las figuras de ostinato) y (su) desaparición detrás de las figuras de superficie puede considerarse como una fuente de placer debido al poder que supone sobre la ausencia y la pérdida (Freud, 1955: 7-64; Ricoeur, 1970: 286-322; Middleton, 1983: 264). Sin embargo, las interpretaciones psico-biológicas y psicoanalíticas de la repetición “como el paso mínimo en el juego del lenguaje y la cultura” (Middleton, 1983: 266) pierden de vista las perspectivas pragmáticas que configuran la actividad (profesional) de los músicos: alguien como Piazzolla, que no fue un compositor universitario sino uno independiente que vivió de sus composiciones y conciertos (para pagar la producción de María de Buenos Aires tuvo que vender su auto), no podía dejar de emplear la repetición de materiales prefabricados. Este procedimiento vincula a Piazzolla con Bach, a los folkloristas con los “poploristas” (Kukkonen 2000 : 287, 308) a los “jazzmen” con toda suerte de productores culturales del capitalismo contemporáneo (Jameson, 1981: 136-138). Esto, sin embargo, no es algo para lamentar: el empleo de ostinatos redundantes es una oportunidad para que el compositor muestre cuánta música se puede inventar sobre la base de un fondo estándar,

y para que el intérprete luzca sus habilidades como improvisador. En realidad, muchas de las composiciones de Piazzolla suenan a menudo como improvisaciones escritas. Más aún: el uso de la repetición es una astuta estrategia para escapar de la modernidad sin caer en banalidades minimalistas. Para ser reconocido internacionalmente más allá de la taxonomía convencional de compositor culto o popular, Piazzolla no necesita reinventar el lenguaje musical cada vez que se sienta a componer (Carlos Kuri, 1992).

La escucha de música basada en una serie de ostinatos ofrece la confortable sensación de estar instalado en un espacio tonal fuera del cual el oyente podría ser arrastrado hacia las expectativas creadas por las progresiones. Por supuesto, está también el placer de reconocer melodías repetidas y el de reconocerse uno mismo en las audiciones de una música con la cual nos identificamos. Pero esos son fenómenos que exceden el propósito que me he trazado para este trabajo.

Si mis breves reflexiones sobre los placeres de la repetición no fueran suficientemente convincentes, podríamos apelar todavía a la música misma: los invito a escuchar la sección final de *La Camorra I*, de Piazzolla, que es la última grabación con su famoso Quinteto. Entonces, quizás puedan estar de acuerdo con Richard Strauss: la musicología se relaciona con la música como un menú con una comida real ...

- Adorno, Theodor W.:
"On Popular Music" in *Studies in Philosophy and Social Sciences*, 9, 1941, pp. 17-48.
- Barthes, Roland:
Image, Music, Text, New York, Noonday, 1977.
- Carpentier, Alejo:
Concierto Barroco, México, Siglo Veintiuno Editores, 1974.
- Escalada, Laura:
Entrevista concedida al diario *El País*, edición del 5 de febrero de 2000, p. 45.
- Freud, Sigmund:
"Beyond the Pleasure Principle" in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 18, 1955 (1920), pp. 7-64.
- Jameson, Frederic:
"Reification and Utopia" in *Social Text*, 1 (1), 1981, pp. 130-48.
- Kristeva, Julia:
Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art, New York, Columbia University Press, 1980.
- Kukkonen, Pirjo:
"El tango en Finlandia" en Ramón Pelinski (comp.): *El Tango Nómada*, Buenos Aires, Corregidor, 2000, pp. 279-308.
- Kuri, Carlos:
Piazzolla. La música límite, Buenos Aires, Corregidor, 1992.
- Middleton, Richard:
" 'Play it again, Sam': Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music" en *Popular Music*, 3, 1983, pp. 235-70.
- Pelinski, Ramón:
Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango, Madrid, Akal, 2000.
- Ricoeur, Paul:
Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation, New Haven, CT, Yale University Press, 1970.
- Tagg, Philip:
"Analysing popular music" in *Popular Music*, 2, 1982, pp. 179-200.