

Armonía y forma
en *María de Buenos Aires*
de Astor Piazzolla.
Ulrich Krämer

Astor Piazzolla, como muchos de los compositores verdaderamente originales del siglo XX, eligió ser músico como rechazo consciente del estilo de vida confortable y socialmente seguro que le hubiera garantizado la obtención de un diploma. Por el contrario, decidió ganarse la vida como bandoneonista en los cabarets y night clubs de Buenos Aires, dado que esto le aseguraría la oportunidad y la inspiración para dedicar todos sus energías creativas a la música. En una entrevista concedida tres años antes de su muerte,¹ Piazzolla comparó su relación con la música con el amor entre un hombre y una mujer. “La música, decía, es más que una mujer, porque de la mujer te podés divorciar, pero de la música, no. Una vez que te casás, es tu amor eterno, para toda la vida, y te vas a la tumba con la ella encima.” Más allá de su determinación firme y temprana, a Piazzolla le tomó varios años, y el empuje decidido de una valiente dama parisina, llegar a conocer la verdadera naturaleza de su auto-elegida liaison amoureuse monogámica. Porque después de seis años de estudios con Alberto Ginastera, quien fuera su maestro en los últimos años de la década del 40, Piazzolla había perdido sus raíces. De acuerdo con sus propios comentarios retrospectivos, él comenzó, para ese entonces, a componer “como un lunático”. Sinfonías, oberturas, conciertos para piano, música de cámara; su dominio era la paleta completa de la música erudita europea. El tango, por otra parte, había quedado desdeñado; de hecho, lo había abandonado completamente. Cuando llegó a París en 1953 con una beca otorgada por el gobierno de Francia para estudiar con Nadia Boulanger, Piazzolla se sentía muy avergonzado de reconocer su condición de bandoneonista. Sin embargo, de acuerdo con sus propios recuerdos, la famosa maestra salió rápidamente al cruce de su auto-decepción, dándose cuenta de que las piezas que Piazzolla había decidido mostrarle, aunque estaban bien escritas, carecían de un estilo personal distintivo, cualidad que ella distinguió de inmediato cuando eventualmente llegó a conocer algunos de sus tangos. A través

¹“Astor Piazzolla: Un tango triste, actual, consciente”, entrevista con Gonzalo Saavedra: *El Mercurio*, 1989. La entrevista se encuentra publicada asimismo en español e inglés en Internet (página de Piazzolla, www.piazzolla.org/interv/index.html).

de su apoyo y aliento, Piazzolla aprendió a creer en su propio estilo y, luego de dieciocho meses de estudios de contrapunto y conducción de voces, se encontró preparado para continuar en el camino que había abandonado varios años atrás.

Cuando doce años más tarde Horacio Ferrer le mostró el libreto de su tango-operita *María de Buenos Aires*, Piazzolla debe haber recordado inmediatamente el curso tortuoso de su desarrollo. La operita de Ferrer cuenta la historia del tango: su nacimiento, su infancia, su adolescencia multicultural en los suburbios portuarios y burdeles de Buenos Aires, su adultez en el resplandor de los night clubs y cabarets de la ciudad, su humillación, decadencia y muerte como paria, y eventualmente su gloria y renacimiento asegurador de su inmortalidad como *Tango Nuevo*. En la operita *María* es la encarnación del tango. Su historia es relatada por un narrador –el Duende– quien está tan enamorado de ella que se involucra activamente en su propia historia dos veces: la primera vez cuando destruye el bandoneón, al que encuentra responsable por la muerte de *María*, en la *Tocatta Rea*, y la segunda vez cuando, en *Romanza del Duende Poeta y Curda*, agita los corazones de tres marionetas con sus lamentos por la existencia sombría de *María*, induciéndolos a relatarle su tristeza (el milagro de la fecundidad), ocasionando que *María* se dé a luz a sí misma en la última escena de la operita.

De todos los caracteres, la mayoría de los cuales parece emerger de un mundo alucinatorio de ensueño, el Duende es el más sólido. De hecho, es difícil no percibir una relación entre él y Piazzolla mismo quien, como protagonista del *Tango Nuevo*, fue el principal responsable del renacimiento del género en los años precedentes a la colaboración de Ferrer y Piazzolla en *María*. Además de este más o menos franco tributo al compositor (precedido, para el caso, por la dedicatoria de uno de los poemas del primer libro de Ferrer, *Romancero Canyengue*, publicado en 1967), está la relación más sutil, incluso personal, entre el Duende y el compositor como se indica brevemente más arriba. De acuerdo con esta perspectiva, la muerte y renacimiento/reencarnación de *María* pueden ser interpretados como una metáfora del propio desarrollo de Piazzolla, desde el abandono del tango como su medio innato y más personal de expresión hasta su restauración bajo la tutela de Nadia Boulanger. En el curso de este trabajo agregaré alguna evidencia más para esta interpretación.

En la entrevista mencionada arriba,² Piazzolla caracterizó su música como “música de cámara popular que viene del tango”. Conciliando la aparente dicotomía entre los términos “popular” y “música de cámara”, el lenguaje musical

² Véase la nota 1.

de *María de Buenos Aires* resulta un ejemplo particularmente bueno de lo apropiado de esta caracterización. El formato operístico multi-seccional requería tanto de diversidad –a los fines de obtener un carácter musical distintivo para cada escena individual– como de coherencia, a efectos de soldar las escenas en una totalidad unificada. Para alcanzar diversidad Piazzolla se valió de una variedad de tipos de danza tales como tango, milonga, habanera, vals, polca y malambo, así como de un cierto número de modelos “clásicos”, tales como tema con variaciones, fuga, e incluso una forma sonata en miniatura. Algunos de esos tipos y modelos estaban sugeridos por títulos evocativos de las escenas individuales las cuales, como el libreto, altamente asociativo en su totalidad, abundan en imágenes musicales, religiosas y relacionadas con el tango.

La coherencia formal, por el otro lado, resulta ante todo de un sofisticado sistema de remisiones musicales. Se basa en esquemas armónicos generados por esas características líneas de bajo que son paradigmáticas de la música de Piazzolla en su conjunto. Como veremos, esas remisiones atraviesan la partitura entera de *María*, lo que constituye seguramente una de las razones por las cuales Piazzolla terminó por considerarla como su obra maestra.

El alto grado de constructividad resulta evidente si uno observa el diseño formal total de la operita. Este se constituye en dos partes divididas en ocho escenas cada una. Este diseño cuasi-simétrico se refleja en el plan tonal general, y se intensifica por el hecho de que cada parte contiene dos piezas puramente instrumentales, así como por el hecho de que la primera y la última escena de cada parte se ajustan a un concepto formal en cierto sentido débilmente estructurado, podría decirse que “rapsódico”. Más aún, las dos escenas finales (no. 8, no. 16) cuentan como recapitulaciones y constituyen de este modo el foco dentro del sistema de interconexiones.

Si bien éste no es lugar apropiado para abundar en detalles, quisiera ilustrar estas observaciones con unos pocos ejemplos. Una de las ideas fundamentales de la operita es el tetracordio descendente la-sol-fa-mi, el cual abre el *Alevare* inicial y concluye el *Tangus Dei* final [ejemplo 1]. Esta línea de bajo recurre varias veces durante la operita. En la *Balada*, por ejemplo, se transforma en el bajo de la sección del vals. No obstante, este esquema es todavía más importante en términos de sus propiedades estructurales dado que, en combinación con el motivo de ostinato estático en la voz superior, suministra la base del movimiento oblicuo, uno de los tres principios fundamentales de la conducción de voces, la cual, como veremos, atraviesa la partitura entera a un nivel subcutáneo. Un buen ejemplo se encuentra al comienzo de la *Contramilonga* a

Parte I	Parte II
1. Alevare (El Duende), la	9. Contramilonga a la Funerala (El Duende), la-do#
2. Tema de María (instrumental), fa#-la	10. Tangata del Alba (instrumental), mi
3. Balada para un Organito Loco (El Duende, Payador, Coro), la-re	11. A los Arboles y las Chimeneas (Sombra de María), fa#-mi
4. Milonga Carriaguera (por María la Niña) (Gerrión, María), mi	12. Aria de los Analistas (Coro, Analista Primero, Sombra de María), fa-re
5. Fuga y Misterio (instrumental), mi	13. Romanza del Duende Poeta y Curda (El Duende, Coro), fa-la
6. Poema Valseado (María), Sol/mi	14. Allegro Tangabile (instrumental), do
7. Toccata Rea (El Duende), la-re	15. Milonga de la Anunciación (Sombra de María), la-si
8. Miserere Canyengue (Antiguo Ladrón, María, Coro), re	16. Tangus Dei (Voz de Ese Domingo, El Duende, Sombra de María, Coro), si-la

María de Buenos Aires, diseño formal

Lento y místico

Ejemplo 1*

*Los fragmentos de las partituras de Piazzolla se publican con la autorización de Warner Chappell.

la Funerala, donde el esquema de bajo anterior se combina con la célula motívica inicial del Alevare, la bordadura, en la flauta principal y la parte de cuerdas. Su contrapartida, por otro lado (un acompañamiento estático sobre un pedal en La), es una variante del motivo de la Habanera de la tercera escena.

El segundo motivo importante del Alevare es lo que se podría denominar el motivo de "walking bass" [ejemplo 2]. El mismo desempeña un papel significativo en muchas de las escenas siguientes, tales como Tocatta Rea, Tangata del Alba y, especialmente, en el Tangus Dei final. Aquí su motivo principal inicia el movimiento armónico a través de cambios cromáticos que ascienden de Mi a La, invirtiendo así el movimiento descendente del tetracordio inicial.

El tema de milonga de la cuarta escena, Milonga Carrieguera, forma también una idea importante que recurre varias veces durante el curso de la operita [ejemplo 3]. En la mayoría de las ocasiones su bajo característico permanece asociado a la melodía memorable, como por ejemplo en la coda de Fuga y Misterio, o en la sección central del Tangus Dei. En unos pocos casos, sin

44 | 45

con 8ª

Ejemplo 2: Alevare, cc.71-74

Ejemplo 3: Milonga Carrieguera, cc. 5-12

embargo, la melodía y el bajo se encuentran separados y combinados con elementos que están originalmente en un contexto diferente. La sección central de la última escena de la primera parte, *Miserere Canyengue*, constituye un ejemplo extraordinario de tal fusión de elementos diversos. Aquí, la melodía de la milonga está acompañada por una combinación de una variante próxima del motivo de la habanera en la voz superior con un bajo derivado de la progresión de quintas descendentes, originalmente asociada con el consecuente de lo que denominaré el “tema de la Anunciación”. [ejemplo 4]

Canto 57

The image shows a musical score for a vocal piece. The top system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line has lyrics: "porquees ta -baes - cri - to con cal en los mu - ros (etc.)". The piano accompaniment features a descending fifth pattern in the bass line. A box containing the number "57" is positioned above the vocal line. The second system continues the piano accompaniment.

Ejemplo 4: *Miserere Canyengue*, cc. 56-60

La primera de las tres ideas referenciales más importantes de *María de Buenos Aires* es el esquema que constituye la base armónica del tema de variación de la segunda escena. [ejemplo 5] De acuerdo con el libreto, en esta escena *María* “responde a la evocación [del Duende] y aparece encarnada por su voz en un tema de tango, Tema de *María*. El tango es el lenguaje de *María*, en este caso una canción sin palabras”. El “tema” asociado con *María* a lo largo de la operita se halla incorporado a un extenso solo de guitarra a efectos de que la vocalización de *María* de su melodía parezca surgir del comienzo improvisado. La “exposición” introductoria del tema está seguida de un con-

junto de cuatro variaciones en las cuales la tonalidad, el espíritu y el carácter (mood) cambian dramáticamente. Las primeras tres variaciones están concebidas como una pieza independiente en el metro, el tempo y la forma de un tango. Del tema original sólo se mantiene el esquema armónico. Este se transforma en un bajo de tango crispado y distintivo fácilmente reconocible por los dos semitonos napolitanos en su segunda mitad.



Ejemplo 5: Tema de María,
esquema armónico

La melodía del tema retorna varias veces durante el curso de la operita, notablemente hacia el final de la tercera escena transformado en una melodía de vals sobre un acompañamiento armónico nuevo con el bajo original hábilmente integrado en el flujo melódico (cc. 244-267). El bajo del tema de la variación es el elemento más efectivamente integrador en la partitura. Se halla virtualmente omnipresente, con sólo unas pocas escenas sin alguna huella de aquél. En el *Miserere Canyengue*, por ejemplo, el bajo se halla proyectado sobre un motivo de "walking bass" de la primera escena (una constelación que retorna hacia el final del *Tangus Dei*); en la *Romanza*, su segunda mitad es reconstruida como voz melódica superior sobre un nuevo acompañamiento armónico (cf. escena 13, cc. 29-36).

La referencia más espectacular al esquema armónico del tema de María se presenta, sin embargo, en la quinta escena, *Fuga y Misterio*, la segunda de las piezas instrumentales de la parte I. En esta escena, María abandona su cuarto y se ve aturdida por las luces nocturnas de la ciudad. La pieza comienza con una exposición de fuga desarrollada a cuatro partes, en la cual se conservan todos los contrasujetos en virtud del contrapunto invertido. La única "licencia" con respecto al modelo clásico se relaciona con el hecho de que el principio de la respuesta fugada se halla reemplazado por entradas temáticas que siguen una progresión de quinta descendente. Luego de la exposición, la fuga da lugar a una sección intermedia no contrapuntística adonde recurren el bajo y el es-

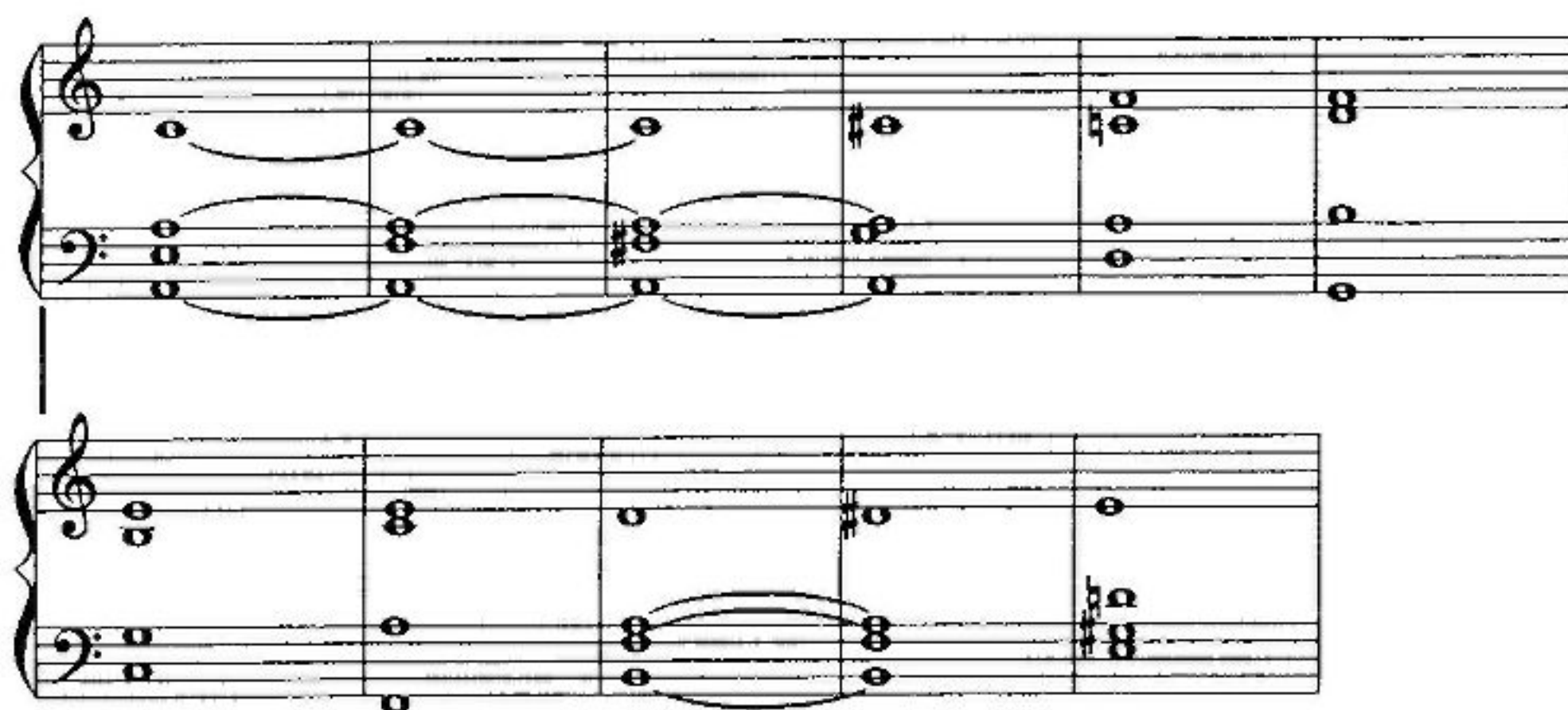
quema armónico del “tema de María” como base de una nueva variación en el modo del tango. La misma está construida de acuerdo con el modelo de la tercera variación, respecto de la cual constituye una variante por derecho propio. Mantiene incluso algunas de las notas eje de la melodía no transpuesta, aunque el bajo y el esquema armónico se encuentran transpuestos a mi menor. Puede admirarse la ingeniosidad extrema del compositor, no obstante, en la última parte de la escena, donde el sujeto de la fuga se superpone al bajo del tema de variación [ejemplo 6]. A efectos de dar lugar a las implicaciones armónicas del sujeto de la fuga, fueron necesarias alteraciones sutiles del bajo. De hecho, todos estos cambios constituyen interpolaciones (marcadas con asterisco en el ejemplo) que ayudan a mantener una conducción de voces independiente de la melodía y el bajo. Esto solo constituye una demostración cabal de la sofisticada técnica de variación de Piazzolla. El sujeto de la fuga, a pesar de su carácter completamente independiente, conserva en algunos lugares el diseño del bajo de la variación a un nivel tal que casi puede ser considerado una variante remota y completamente ornamentada de éste.

Ejemplo 6: Fuga y misterio, cc. 65-72

Hasta aquí hemos revisado el empleo sistemático de las remisiones musicales sólo desde un punto de vista retrospectivo, reconociendo las variantes y recapitulaciones de ideas musicales introducidas en algún momento anterior dentro de la operita. Sin embargo, esta técnica sofisticada de cita constituye tan sólo un aspecto del enfoque altamente integrado de Piazzolla. Ésta se complementa con otra estrategia que garantiza también la coherencia de la forma total, y a la cual deseo denominar "alusión". La predilección de Piazzolla por esquemas de bajo y esquemas armónicos característicos es particularmente efectiva en este sentido, dado que la técnica de alusión presupone un elemento estático (la estructura armónica estable) que hace posible el reconocimiento, y un elemento variable (la melodía improvisatoria) que sirve a efectos de enmascarar la relación. Más aún, la técnica de alusión se basa en un proceso musical que procede de variantes más remotas del tema y gradualmente alcanza al tema mismo como fuente y fin de este proceso, que puede describirse mejor como una inversión del principio de la variación.³

Piazzolla aplica esta técnica a dos importantes ideas, la primera de las cuales es el tema de la penúltima escena, *Milonga de la Anunciación* (de aquí en adelante: "tema de la Anunciación") [ejemplo 7]. La primera parte de su estructura armónica se basa en uno de los tres principios básicos de la conducción de voces, que rememora el comienzo mismo de la operita. Sin embargo, a pesar de esta relación, prevalecen las diferencias: mientras que en el *Alevare* el bajo desciende diatónicamente, aquí la voz superior asciende cromáticamente desde la quinta Mi a través de la sexta napolitana Fa y la sexta ascendida Fa# hasta la séptima Sol sobre un pedal de bajo sobre La. La segunda mitad contrastante se basa en el círculo descendente de quintas; una progresión que recuerda la segunda frase de la *Habanera* de la tercera escena. La primera alusión al "tema de la Anunciación" se presenta tan pronto como en la sección central del *Alevare* (cc. 49-62). Anticipa la entrada del Duende quien, con su frase sugerente "Ahora que es la hora...", evoca la imagen olvidada de María. En consecuencia, estas palabras pueden ser leídas como una verbalización de la significación extramusical del "tema de la Anunciación". Es interesante que la melodía de este episodio recuerde tan estrechamente aquella del tema, mientras que la voz intermedia cromáticamente ascendente se ve enmascarada como una contra-melodía melodiosa atribuida al violonchelo.

³ Cf. Ulrich Krämer: "Quotation and Self-borrowing in the Music of Alban Berg" en *The Journal of Musicological Research*, 12, 1992, pp. 53-82.



Ejemplo 7: Milonga de la anunciación,
esquema armónico

El “tema de la Anunciación” entero no recurre hasta la quinceava escena, la Milonga de la Anunciación. El camino hasta este evento, sin embargo, se halla preparado por una cierta cantidad de reverberaciones importantes. Dentro de la primera parte, estas reverberaciones se limitan a su segunda frase, como por ejemplo en el Miserere con su espectacular combinación ya mencionada de la melodía de la Habanera, el acompañamiento de la milonga y el bajo del “tema de la Anunciación”. La segunda parte, sin embargo, está entremezclada con alusiones al tema en su totalidad. En la Contramilonga a la Funerala, por ejemplo, el bandoneón con su línea descendente cuasi improvisatoria recuerda vagamente la melodía. Se encuentra acompañada por una variante algo distorsionada de la estructura armónica en la cual la línea ascendente cromática no llega a alcanzar su cima (cc. 13 ss.). Esta variante desempeña un papel importante en el curso siguiente de la escena, en donde se encuentra primero (cc. 29 ss.) alineada verticalmente con la segunda frase del tema de la variación, y luego (cc. 71 ss.) se ajusta a los mismos cambios cromáticos que en la Milonga de la Anunciación, a la que sigue una anticipación del ritmo distintivo de tango que impregna la última escena en su totalidad.

Deseo concluir estas observaciones con una discusión de lo que considero la manifestación más sorprendente de la técnica sofisticada de alusión de Piazzolla: la preparación de la cita de su famosa melodía de Adiós Nonino.⁴ Primero se

⁴ Allan Atlas: “Astor Piazzolla: Tangos, Funerals, and ‘Blue Notes’” en *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, ed. por Barbara Hagg, Paris, Klincksieck, 2000, pp. 551-61.

alude al tema en la *Tocatta Rea*, donde su primera frase reemplaza la primera frase del “tema de la Anunciación”. Esta constelación no es accidental, dado que revela la relación estructural entre ambos temas. Como se puede observar en el ejemplo 8, el antecedente del “tema de Nonino”, con su bajo cromático descendente, se relaciona con el “tema de la Anunciación” por inversión estricta del esquema de conducción de voces común a los dos. [Ejemplo 8] La relación está enfatizada por el hecho de que el “tema de Nonino” está aquí presentado en una variante en menor, carente de aquel “aura de inocencia” particular a la que Allan Atlas se refirió adecuadamente en su discusión de la cita. Esta cualidad emocional particular se recupera cuando el tema reaparece en su tonalidad original de la mayor y se extiende a su estructura original de ocho compases en la *Contramilonga* a la *Funeral*. Con su siguiente recurrencia en la onceava escena, en la cual la sombra de María escribe una carta a los árboles y chimeneas desde su cuarto, la estructura se expande todavía más. Al mismo tiempo la melodía está saturada de alusiones al evento melódico más memorable del tema: las “blue notes”.

La referencia más importante al “tema de Nonino”, y en ese sentido la finalidad del proceso invertido de variación, ocurre en la escena doceava, en donde la sombra de María intenta sin éxito recuperar su identidad con la ayuda de los psicoanalistas. (Es interesante señalar que el Malambo bitonal que precede a la sesión de análisis sugiere que son los psicoanalistas más que María quienes necesitarían un tratamiento para la doble personalidad.) El “tema de Nonino” impregna la segunda mitad de la escena en su totalidad como acompañamiento de cada una de las cuatro preguntas y el diagnóstico final del primer psicoanalista, enunciado mediante repeticiones monótonas de altura, semejantes a un sermón. Si bien las “blue notes” continúan siendo parte de la melodía, pierden su identidad como retardos, y se ven así despojadas de su cualidad emocional particular. (cf. escena 12, cc. 127-158)

El empleo por parte de Piazzolla de su famoso “tema de Nonino” en *María* plantea la pregunta respecto de la razón detrás de este sorprendente auto-préstamo. A efectos de responder esta pregunta es necesario discutir su función



Ejemplo 8: Tema de Nonino (*Adiós Nonino*, tema B), esquema armónico

dramática específica dentro de la operita. El tema aparece confinado a las escenas que siguen a la acusación del Duende al bandoneón y que preceden la anunciación del renacimiento/reencarnación de María. A partir de este conjunto limitado de situaciones podemos inferir que el tema (o más bien su esquema armónico y el diseño del bajo) se relaciona con la pérdida de María de su identidad. La extendida cita en el *Aria de los Analistas* no es sino la manifestación más patente de esta significación particular. En la escena 7, donde se alude al tema por primera vez, es posible hallar más evidencias para aquélla. Aquí el Duende se dirige al bandoneón con las siguientes palabras: “¿A dónde la enterraste? ¡Me cache! Si ella era el poco de misterio que un Dios atribulado, un pobre Dios porteño que amaba a su manera, nos dio, para que siempre –por dentro– nos siguiera golpeando una pregunta, ¡que vos nos has matado!” Esta es la primera referencia directa a la muerte de María en toda la operita; y, asimismo, la primera vez que el Duende se muestra activamente involucrado en su historia.

La última referencia al “tema de Nonino” ocurre al final de la *Romanza*, la doceava escena en la cual el Duende trasciende otra vez más su papel de narrador pasivo. Con su lamento por la desaparición de María él induce los eventos que revierten su pérdida fatal de identidad. La técnica de la alusión enfatiza la función dramática específica del “tema de Nonino” dentro de este proceso, dado que toda vez que éste surge parece emerger del inconsciente. Esta cualidad peculiar, en combinación con el hecho de que el tema que denota la “pérdida de la identidad” está tomado efectivamente del tango más famoso de Piazzolla, adquiere una significación muy personal. El “tema de Nonino” establece una relación directa entre el Duende, quien relata la historia de María con sus palabras, y el compositor, quien cuenta esta historia con su música. ¿Será que con su famoso tema Piazzolla recordaba su propia aflicción por su identidad perdida como compositor de tango antes de convertirse en estudiante de Nadia Boulanger? La composición de *Adiós Nonino*, el cual se convirtió en su primer gran éxito, se remonta al año 1959. Sin embargo, el otro tema derivado de *Adiós Nonino* (el que no está mencionado en *María*) es una cita de su tango anterior *Nonino*, compuesto en 1954. *Nonino* debe haber sido uno de los primeros tangos que Piazzolla compuso luego de la traumática realización de su genuina determinación. Mediante la doble refracción de esta reminiscencia *María de Buenos Aires* adopta una posición especial dentro de la obra del creador de *Tango Nuevo*; se constituye no sólo como su composición más ambiciosa, sino también, en virtud de su significación autobiográfica, en su obra más personal.

Traducción del inglés: Pablo Fessel