



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

TESIS DE MAESTRÍA EN INTERPRETACIÓN DE MÚSICA
LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX

**Astor Piazzolla, el más universal de los nacionalistas.
Análisis para una construcción de identidad desde sus
obras para flauta traversa.**

Tesista: Lorena Bianucci

Directora: Mgter. Elena Dabul

Mendoza, 2024



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

Facultad de Artes y Diseño

TESIS DE MAESTRÍA EN INTERPRETACIÓN DE MÚSICA
LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX

**Astor Piazzolla, el más universal de los nacionalistas.
Análisis para una construcción de identidad desde sus
obras para flauta travesa**

CARRERA DE POSGRADO

Tesista: Lorena Bianucci

Directora: Mgter. Elena Dabul

Mendoza, 2024

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis ha sido posible gracias a la dirección de la Magister Elena Dabul, a quien le debo su compromiso, dedicación y confianza para la realización de este trabajo. Su profesionalismo, pasión por enseñar y calidez han sido fundamentales para lograr concluir la tesis.

Agradezco también a los entrevistados Maria Susana Azzi, Juan Pablo Jofré y Exequiel Mantea quienes me brindaron sus valiosos aportes generosamente.

Por último, gracias a mi familia por su apoyo incondicional de siempre. Y un agradecimiento para aquellos maestros que dejaron una huella positiva en mí impulsándome a conquistar siempre nuevos horizontes.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
PROGRAMA DEL CONCIERTO	9
CAPÍTULO I	
NACIONALISMO Y UNIVERSALISMO	
1.1 LO NACIONAL Y LO UNIVERSAL EN LA CULTURA	10
1.2 LO NACIONAL Y LO UNIVERSAL EN LA PRÁCTICA MUSICAL	13
1.3 LO NACIONAL Y LO UNIVERSAL EN LA OBRA DE ASTOR PIAZZOLLA	15
CAPÍTULO II	
ASTOR PIAZZOLLA	
2.1 RECORRIDO Y VERSATILIDAD	18
2.2 ESTILO Y PRODUCCIÓN	21
2.3 INFLUENCIAS Y RASGOS COMPOSITIVOS	23
CAPÍTULO III	
ESTUDIO ANALÍTICO DE LAS OBRAS PARA FLAUTA	
3.1 OBRAS Y CRITERIOS DE ANÁLISIS	28
3.2 OBRAS PARA FLAUTA	
3.2.1 ESTUDIOS TANGUÍSTICOS PARA FLAUTA SOLA	29
3.2.2 ESTUDIOS TANGUÍSTICOS PARA DOS FLAUTAS	53
3.2.3 LA HISTORIA DEL TANGO	59
CONCLUSIONES	97
BIBLIOGRAFÍA	99
FUENTES	102
APÉNDICE	
ENTREVISTAS	110

Introducción

"Tengo una ilusión: que mi obra se escuche en el 2020. Y en el 3000 también.
A veces estoy seguro, porque la música que hago es diferente"
Astor Piazzolla

El presente trabajo de Tesis ha sido realizado en el marco de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, dictada en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. El interés en la temática abordada surgió de la necesidad de profundizar en el estudio de las obras originales para flauta travesa de Astor Piazzolla (1921-1992).

El problema se evidenció al descubrir que, a pesar de la gran difusión de la música de Piazzolla, no se conocían trabajos en los que se tomara como eje central el análisis de la mixtura de lo universal y lo nacional en su producción para flauta travesa, y su transferencia a la interpretación de sus obras. Tampoco existían escritos en donde se abordara el tema del estudio integral de las creaciones originales para flauta del compositor ni se las vinculara con conceptos de identidad.

Como afirma el antropólogo argentino Néstor García Canclini (2005), "El desarrollo más productivo es el que valora la riqueza de las diferencias, propicia la comunicación y el intercambio" (p. 2). Por ello el fundamento de este trabajo fue la necesidad de relacionar las convergencias como posibilidad de reconceptualizar desde lo musical, la idea de una identidad singular, que no negara sus influencias exteriores, sino que las utilizara para un mayor enriquecimiento de su valoración propia. Se intentó comprender la obra creativa en una doble perspectiva: como síntesis trascendente de una expresión individual y como parte de un todo socio-cultural.

La hipótesis planteada a partir de la temática de interés, sostiene que las obras originales para flauta travesa de Astor Piazzolla, uno de los artífices de la renovación del tango, comprenden gran cantidad de elementos compositivos que contribuyen en la construcción de una identidad única, entendido el concepto de identidad a partir de la convergencia entre música popular y música académica. Vale destacar la importancia de este aspecto de estudio sobre la obra de Piazzolla, que es fundamental en la elaboración de un concepto cultural que reconoce la confluencia de lo propio y aquello aprendido de otras procedencias.

Se tomó como principal hilo conductor un enfoque teórico para diseñar un concepto de identidad, en el que se estudió la coexistencia del nacionalismo y el universalismo en esta producción del compositor. El abordaje de la obra para flauta de Piazzolla ha sido la referencia que guió este recorrido, ya que al tratarse de repertorio original para el instrumento, se vislumbraron características específicas para la construcción de un concepto de identificación particular.

En cuanto al repertorio seleccionado, se trabajó en base a la obra completa escrita por Piazzolla exclusivamente para flauta: los *Seis estudios tanguísticos* y *La historia del tango*.

En primer lugar se eligieron los *Seis estudios tanguísticos para flauta sola*, de los cuales son parte del concierto de este trabajo los Estudios N°1, 2, 4 y 5. Dichas piezas son originales para flauta, existiendo también la alternativa de ser interpretadas en violín. Se las considera como un desafío para el flautista, quien tiene que volcar en el instrumento de viento las características tímbricas, las intenciones y las sonoridades particulares que ofrece el bandoneón. Dicha pauta es aclarada en la introducción de la partitura: “Estos estudios tanguísticos dependen de la gracia del solista, sobre todo exagerando los acentos y respiraciones que debieran parecerse a la manera de tocar los tangos en el bandoneón” (Piazzolla, 1987, p. 1).

También ha sido fundamental incorporar la obra *La historia del tango* en esta tesis, ya que además de ser original para flauta y guitarra, relata la evolución y el proceso que ha tenido el género desde la mirada de Piazzolla. Se destacan aquí no solo los tratamientos de sonoridades que mixturán los instrumentos, sino también la importancia en la descripción por medio de la música de los distintos espacios que ha ido ocupando el tango a lo largo del tiempo: burdeles, cafés, clubes nocturnos y escenarios teatrales.

Se incluyeron además dos dúos para flautas, versiones de los Estudios N°3 y 6 realizados por el compositor argentino Exequiel Mantega¹, que derivan de las obras originales. La importancia de incluir estas creaciones de música de cámara radicó en tener un ejemplo en nuestro recorte de la gran cantidad del repertorio de Piazzolla que ha sido adaptado para diversas formaciones instrumentales.

El objetivo general de la tesis consistió en realizar un trabajo teórico e interpretativo sobre Astor Piazzolla, tomando la obra original para flauta travesera como referencia para vislumbrar la coexistencia de lo nacional y lo universal en la identidad del compositor.

¹ Pianista, compositor, docente y productor. En 2012 la editorial francesa Henry Lemoine ha editado sus arreglos para dúo de flautas sobre los *Seis Estudios Tanguísticos* de Astor Piazzolla.

Para ello se plantearon objetivos específicos en los que se consideró analizar diversos conceptos y autores que hacen referencia a los términos de universalismo y nacionalismo en el ámbito cultural, y más específicamente en el campo musical; definir la coexistencia de nacionalismo y universalismo en la obra de Astor Piazzolla; describir aspectos biográficos trascendentes que definen el recorrido, versatilidad, estilo y producción del compositor estudiado; detallar la importancia de diversos géneros que han influido en la composición de Piazzolla, como la música clásica, el tango y el jazz; realizar un análisis del repertorio original para flauta travesa de Piazzolla y de dos arreglos para dúo de flautas elaborados por Exequiel Mantega, describiendo los elementos nacionalistas y universalistas y su convergencia; elaborar un concepto de “identidad Piazzolla” vinculando el estudio tanto teórico como práctico de los objetivos anteriores; estudiar e interpretar las obras seleccionadas.

La metodología implementada ha sido de carácter descriptivo-comparativo y analítico, en dos grandes etapas que se fueron desarrollando paralelamente. Por un lado el estudio técnico-interpretativo del repertorio del concierto, el cual consistió en un trabajo individual de las obras y también en los ensayos pertinentes de música de cámara. Por otra parte, el cuerpo del desarrollo teórico de la tesis contó con diferentes fases. La primera de ellas consistió en el estudio y el análisis de los conceptos de universalismo y nacionalismo en el marco del desarrollo cultural y su especificidad en la música. Para ello me apoyé en los autores Montserrat Guibernau, Enrique Dussel, Donald E. Brown, Chimamanda Adichie y Martín Kohan, quienes hacen referencia al universalismo y al nacionalismo en el sentido amplio de los términos en el ámbito cultural, y más específicamente en el campo musical, Héctor Tosar, Manuel de Falla y Néstor García Canclini. A partir de allí trabajé en la relación entre estos conceptos, fundamentando acerca de la posibilidad de su coexistencia en propuestas de identidad.

En la segunda fase del proceso hice una recopilación de publicaciones, libros, ensayos y otros tipos de escritos sobre el compositor. Realicé un estudio descriptivo del tango, la música clásica y el jazz en la obra de Piazzolla. Posteriormente, un estudio analítico me permitió encontrar razones y puntos de relación entre su historia de vida, sus influencias y el desarrollo de su profesión, detallando los aspectos versátiles que lo caracterizaron: intérprete, compositor, líder. En esta etapa, fueron un soporte importante los textos de Luciano López Londoño, Daniel Balmaceda, Victor Hugo Morales, Susana Azzi y Omar García Brunelli, quienes describen episodios biográficos trascendentes en la vida de Astor Piazzolla y

características vinculadas a la identidad compositiva. También fueron de gran aporte las entrevistas a María Susana Azzi, Exequiel Mantega y Juan Pablo Jofré.

La tercera fase estuvo dedicada específicamente al análisis del repertorio para flauta de Piazzolla, contando con tres ítem de desarrollo: análisis musical, elementos nacionalistas y universales del repertorio y consideraciones interpretativas. En cada obra se estableció una descripción del momento y del contexto de composición, así como la argumentación sobre su importancia en el repertorio flautístico. Para esta etapa me apoyé en textos de Omar García Brunelli y en un método de Claudio Bazán, que reúne diversas variables analíticas priorizando los elementos compositivos a partir de los materiales temáticos. Por último, utilicé un sistema de análisis de Graciela Tarchini en donde se sintetizan las características principales de cada obra en cuanto a lo estrictamente compositivo. El análisis musical fue muy exhaustivo, haciendo foco en el estudio sintáctico, el cual permitió ver diversos materiales compositivos y apreciar el modo en que Piazzolla los elaboró. Para el análisis de elementos nacionalistas y universalistas en el repertorio seleccionado, se partió del estudio musical sintáctico relacionado con los rasgos estilísticos y las influencias descriptas previamente. Por último, las consideraciones interpretativas tuvieron como finalidad dar lineamientos específicos relacionados con el instrumento para abordar el repertorio en su ejecución. Para ello fue importante la lectura de textos de Paulina Fain en donde especifica cuestiones de interpretación del tango en la flauta. En cuanto a los arreglos de los *Seis estudios tanguísticos* versionados para dúo de flautas, elaborados por Exequiel Mantega, se trabajó en los N°3 y 6. Se distinguieron los recursos incorporados respecto de la versión original. También se hizo hincapié en el tratamiento instrumental para su abordaje.

Existen muchos trabajos relacionados con Astor Piazzolla. Algunos de ellos son *Fin de siglo y la música de frontera para flauta y guitarra* de Silvia Aballay², *Evolución y recepción del nuevo tango rioplatense: la influencia de Astor Piazzolla y la vanguardia (1955-1990)* de Rafael Coirini³, *Six Etudes tanguistiques pour flûte seule, de Astor Piazzolla: Análisis para la interpretación según el estilo de A. Piazzolla* de Clara Fabuel Fullana⁴, *El tango argentino instrumental de vanguardia entre 1955-1990* de Leandro A. Martín⁵,

² ABALLAY, Silvia (2018) *Fin de siglo y la música de frontera para flauta y guitarra*. Argentina: El Mensú Ediciones.

³ COIRINI, Rafael (2019). *Evolución y recepción del nuevo tango rioplatense: la influencia de Astor Piazzolla y la vanguardia (1955-1990)*. Madrid: Universidad Complutense.

⁴ FABUEL FULLANA, Clara (2016). *Six Etudes tanguistiques pour flûte seule, de Astor Piazzolla: Análisis para la interpretación según el estilo de A. Piazzolla*, Valencia: Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo.

⁵ MARTIN, Leandro (2017). *El tango argentino instrumental de vanguardia entre 1955-1990*. Valencia: Universidad Católica San Vicente Mártir.

Acercamiento a la interpretación del Tango en el violín: propuesta de ejecución interpretativa en el violín de tres de los Six Tango-Etudes Pour Flûte Seule de Astor Piazzolla de Sebastián Montoya Vallejo⁶, *Tango Estudio De Astor Piazzolla en el Saxofón* de Julián Andrés Mejía Serna⁷. Los trabajos mencionados hacen referencia a distintos aspectos del tango y a características específicas del compositor. En el caso de los que abordan las obras para flauta toman algunas de ellas y no su producción integral.

Uno de los aportes fundamentales del tema de tesis fue contribuir a una perspectiva que vinculara la música de Piazzolla con otras disciplinas como la historia, la antropología y el estudio teórico del arte. La recurrencia a otras ramas generó que la interpretación se nutriera de una reconstrucción de las obras, abarcando el conocimiento del autor de forma más amplia y con la trascendencia que implica lograr una noción particular e individual. Astor Piazzolla es un referente de la música latinoamericana del siglo XX, reconocido en todo el mundo. Esta tesis se enfocó en describir el entramado de lo universal y lo nacional, y así intentar descubrir el concepto único de la identidad del compositor.

La originalidad de este trabajo consiste en el análisis exhaustivo del repertorio para flauta de Piazzolla, considerando que su música posee características como la fusión de estilos, el uso de elementos de identidad nacional y la integración de lo tradicional desde una perspectiva de nuevas tendencias, como cualidades fundamentales para entender las particularidades de su legado. Además del estudio de toda la obra para flauta de Piazzolla, se suma en esta tesis el agregado de arreglos hechos por otros compositores de ese repertorio.

En cuanto a grabaciones realizadas por flautistas, existen interpretaciones de Martha Aarons, Janos Balint, Claudio Barile, Manuel Barrueco, Dúo Cavatina, Elena Cecconi, Cecile Daroux y Pablo Marquez, Jorge De la Vega y Carlos Franzetti, Paulina Fain, Patrick Gallois, Cristian Garrefa y Eduardo Isaac, Leonardo Grittani y Maurizio Zaccaria, Stephanie Jutt y Randall Hodgkinson, Emmanuel Pahud y Christian Rivet.

Luego de presentar el Programa del Concierto tras esta Introducción, sigue el desarrollo de la tesis, que consta de tres capítulos: el primero, “Nacionalismo y universalismo”; el segundo, “Astor Piazzolla”, y el último, “Estudio analítico de las obras para flauta”. A continuación de las conclusiones figura un apéndice con las entrevistas y las fuentes.

⁶ MONTOYA VALLEJO, Sebastián (2017). *Acercamiento a la interpretación del Tango en el violín: propuesta de ejecución interpretativa en el violín de tres de los Six Tango-Etudes Pour Flûte Seule de Astor Piazzolla*. Medellín: Universidad EAFIT.

⁷ MEJÍA SERNA, Julián Andrés (2019). *Tango Estudio De Astor Piazzolla en el Saxofón*. Colombia: Universidad de Cundinamarca.

Programa del concierto

Astor Piazzolla

Estudios tanguísticos para flauta sola (1987)

Estudio N°1

Estudio N°2

Estudio N°4

Estudio N°5

Estudios tanguísticos de A. Piazzolla, versión para 2 flautas de Exequiel Mantega (2012)

Estudio N°3

Estudio N°6

La historia del tango, flauta y guitarra (1985)

I - Bordel 1900

II - Café 1930

III - Nightclub 1960

IV - Concert d'Aujourd'hui

Colaboradores:

Javier Martínez (Flauta)

Claudio Quinteros (Guitarra)

Capítulo 1: Nacionalismo y universalismo

1.1 Lo nacional y lo universal en la cultura

Como primera cuestión se profundiza a continuación en los significados de dos términos que son medulares para el presente trabajo de tesis. Esos conceptos son nacionalismo y universalismo. Desde ellos se intenta comprender cómo la música de Astor Piazzolla puede ser identificada; serán un punto de partida para encontrar elementos propios de Argentina y las influencias de otros lugares.

Respecto al nacionalismo en el campo de la cultura, existen especificaciones. Montserrat Guibernau, Doctora en Teoría Social y Política, en *La identidad de las Naciones* (2009, p. 27) propone que hay diversas dimensiones que constituyen la identidad nacional. Una de ellas es la dimensión cultural, en la que argumenta que los valores, las creencias, las costumbres y las prácticas son transmitidos dentro de la sociedad entre generaciones. La cultura constituye un elemento infalible en el proceso de identificación e inclusive un factor emocional para los individuos. Permite que las personas socializadas en una cultura interioricen los símbolos, creencias y costumbres.

Partiendo de esta definición se desprenden otros términos que se encuentran implícitos y sirven para comprender el significado de nacionalismo desde el enfoque cultural. Ellos son *raíces, tradición y pueblo*.

El término *raíces* hace referencia al plural del término raíz, el cual dependiendo del contexto en que sea utilizado tendrá diferentes significados. El vocablo raíz deriva del latín “radix” que significa “origen e inicio”. Las raíces son elementos de implantación y de fijeza. Diferentes disciplinas, inclusive el enfoque sociocultural, utilizan este término para designar lo profundo o el punto de inicio de algo.

La *tradición* es el conjunto de valores, costumbres y creencias que se transmiten a través de las distintas generaciones en las sociedades. Aquí se involucran un gran número de actores sociales: familia, amigos, escuela, entre otros. Refiere al hecho de entregar o transmitir algo a una determinada persona.

La tradición de los pueblos es una fuente constante de realizaciones que exponen el potencial creativo de la humanidad. La apropiación de elementos significativos provenientes de épocas pasadas, imprime un vigor singular a la visión del mundo con que las generaciones más próximas a este tiempo orientan su vida cotidiana, porque los lazos que las unen con sus antepasados son funcionales y están en constante cambio. Es evidente que todos los pueblos extraen elementos de las fuentes tradicionales de su cultura para fortalecer sus lazos de identidad colectiva y, particularmente en la esfera de la creación artística, para dar a luz representaciones simbólicas.

En los saberes de un determinado grupo social o país, el pueblo es una pieza clave en estas argumentaciones y estructuras. El nacionalismo y sus ideologías no serían nada sin la presencia del pueblo, sin su trabajo, sin sus conocimientos heredados a lo largo de los años. Se entiende que *pueblo* es la gente que convive en una comunidad, que comparte costumbres, creencias y saberes. *Pueblo* son los actores sociales que hacen la identidad viva de una nación.

En síntesis, se puede decir que la representación del nacionalismo a nivel cultural deriva de sumar las raíces (origen) y el pueblo (actores sociales), que tiene como consecuencia las tradiciones. Estos conceptos pueden ser una orientación para identificar diversas representaciones culturales y su nexos con lo nacionalista y/o universal.

Es innegable que la constitución de pertenencia de una nación existe por la diversidad de costumbres compartidas ya que ningún pueblo existe sin cultura. Asimismo, el entramado de cuestiones de identidad puede traspasar los límites geográficos; el reconocimiento puede darse por elementos constitutivos que no necesariamente acontecen en un territorio único. Se puede considerar que ciertos códigos o costumbres que son parte de urbes de similares características, pueden también constituir un segmento que se reconoce a sí mismo. Esto se relaciona con la postura del filósofo argentino Enrique Dussel (1968) quien plantea la importancia de pensar la historia de cada territorio y cómo se ha constituido culturalmente. En tal sentido, Dussel afirma que:

En el plano de los acontecimientos históricos es necesario partir de lo local para elevarse a lo nacional e internacional. En el plano de las estructuras culturales habrá que saber elegir algunos elementos esenciales de todos los componentes de la cultura, para estudiar las estructuras comunes. Desde estas estructuras comunes, las particularidades nacionales aparecerán nítidamente. (p. 24)

La cultura es determinante para las características que se reconocen como propias de un territorio o segmento; por ello mirar este aspecto es fundamental cuando se hace referencia a la identidad. Como síntesis se define el nacionalismo desde la perspectiva cultural, como un

entramado de hábitos, códigos y costumbres de un determinado territorio y que se relacionan directamente con la historia de un pueblo. Se trata de un patrimonio intangible, que es parte del imaginario colectivo que compone tal segmento, traducándose en valores que constituyen una determinada identidad.

Ahora bien, ¿qué sucede con el universalismo desde el enfoque de la cultura? Los rasgos culturales son representativos de un territorio determinado, sin embargo también se pueden expandir a ser parte de la identificación de lugares con los que no existe una asociación directa.

El antropólogo estadounidense Donald E. Brown (2004) es uno de los autores más reconocidos en el desarrollo de la teoría de los universales culturales. En su libro *Humanos universales, naturaleza humana y cultura humana* los define como “Aquellas características de la cultura, la sociedad, el lenguaje, el comportamiento y la mente que, hasta donde han sido examinadas, son encontradas en todas las personas conocidas por la etnografía y por la historia” (p. 47).

Se comprende que lo denominado como universal se relaciona con las convenciones que se naturalizan en todo el mundo. Sin embargo, ¿puede algo ser nacionalista y al mismo tiempo universal? Probablemente, muchas cuestiones que surgen como locales pasan por un proceso que las transforma en universales. Un ejemplo concreto es el del lenguaje oral-escrito que se utiliza en la comunicación. En este sentido, la música también es considerada como universal y a su vez tiene particularidades que definen rasgos de un territorio determinado.

En nuestra opinión, la contraposición entre lo universal y lo nacional no siempre ocurre; ambas definiciones pueden coexistir en bienes considerados propios pero que adquieren alcance universal. Aquello que toca fibras sensibles y cobra trascendencia más allá de lo local se universaliza, como es el caso de algunas manifestaciones artísticas. Lo nacional y universalista se pueden encontrar en una misma manifestación sin esto significar una contradicción, sino más bien contribuir a resaltar rasgos igualitarios y características diferenciadoras.

1.2 Lo nacional y lo universal en la práctica musical

Luego de haber definido los conceptos de nacionalismo y universalismo desde la práctica cultural, se describe a continuación qué sucede con ellos en el campo específico de la música.

El pianista y compositor Héctor Tosar (1957) dice:

¿Debe el compositor reflejar necesariamente en su música el folklore del país o de la región en que vive, o al contrario, debe tratar de expresarse en un lenguaje universal, desprovisto de rasgos típicos y coloristas, de giros melódicos o rítmicos extraídos de determinado folklore musical? El ser nacionalista o el ser universalista no debe nunca, pues, obligar al compositor a sacrificar en lo más mínimo su personalidad. Ambas actitudes son plenamente justificables, mientras conduzcan a la más libre y perfecta expresión de su propio yo: negar al creador la posibilidad de transmitir un mensaje auténtico y valioso expresándose simplemente a sí mismo, sería lo mismo que desconocer sus facultades creadoras. Su propia individualidad debe ser, por consiguiente, la única que le dicte el camino a seguir. (p. 8)

Este tipo de situaciones ambiguas se encuentran constantemente en el área de la música. A pesar de ello, existen ciertos rasgos diferenciadores que contribuyen a delimitar lo nacionalista de lo universal, como así también encontrar mixturas de estas características.

En el marco histórico, el nacionalismo musical de mediados del siglo XIX surgió como una necesidad de componer en forma elaborada y con materiales provenientes del lenguaje musical popular. Durante este período hubo un interés muy grande de los compositores en explorar las posibilidades tímbricas de los instrumentos tradicionales, como también aprovechar las estructuras formales en las cuales eran creadas las músicas populares. En el caso de Latinoamérica, muchos compositores cambiaron las danzas que comúnmente formaban parte de las *suites* por las danzas autóctonas añadiendo una identidad nacional. El período de mayor auge del nacionalismo musical latinoamericano se manifestó entre 1920 y 1940. El redescubrimiento del arte popular tradicional basado en el folklore nacional, mezclado con las técnicas de la música académica, era la base para las creaciones de los compositores latinoamericanos de tinte nacionalista.

El nacionalismo musical comprende a todos aquellos estilos que realzan características identificadas con sus tradiciones culturales en el ámbito regional. Los ritmos, melodías o temas suelen estar íntimamente ligados con músicas populares de origen tradicional.

Amén del período de efervescencia del nacionalismo, encontramos compositores que presentan rasgos y elementos vinculados a esas características, pero ya sin identificarse con una inclinación puramente local, sino tomando algunas características de ella.

Esos rasgos son fuente de inspiración y recursos para la composición que siguen siendo representativos del sentido de pertenencia.

En cuanto al universalismo en el contexto de la creación musical, cobra relevante importancia la filosofía de Manuel de Falla. El compositor español radicado en la Argentina consideraba que la música regional debía ser introducida dentro de las tendencias de composición de su época y de esta manera dejaría de convertirse en música meramente regional o nacional. A partir del concepto que propone Falla, se entiende que existen elementos de carácter universal que están presentes en casi todas las culturas. Ejemplo de ello es la utilización de orgánicos universalizados entre los que se encuentran la orquesta sinfónica y las agrupaciones de música de cámara. Debemos destacar que el hecho de llamarlas universales se debe a la incorporación de las mismas como parte del lenguaje musical de uso común, es decir una convención.

Falla creía firmemente en la conciliación entre el nacionalismo y el universalismo; a su juicio, no debía de haber contradicción entre ambas ideas. Su música es un ejemplo concreto de esta mixtura, ya que su labor creativa fue más allá de componer obras en “estilo español”, o de insertar fragmentos de música popular dentro de una compleja textura armónica. En sus composiciones, Falla logró una eficiente combinación de elementos nativos españoles con las corrientes estéticas modernas como el impresionismo y el neoclasicismo. Las obras compuestas entre 1907 y 1919, por ejemplo, están muy influenciadas por el impresionismo francés y el postromanticismo alemán. De esta época son las *Siete Canciones Españolas* (1915), *Noches en los Jardines de España* (para piano y orquesta, 1916) y los ballets *El Amor Brujo* (1915) y *El Sombrero de Tres Picos* (1917-19), obras que dieron al compositor un enorme prestigio internacional.

Habiendo llegado a este punto, y a partir de los conceptos descriptos, se entiende que en las características de los compositores, se pueden distinguir rasgos universalistas y a su vez nacionalistas. Así es posible tener un panorama de tendencias estilísticas y el enfoque identitario de autores e interpretaciones. El nacionalismo y el universalismo, como corrientes de pensamiento creativo, pueden coexistir sin conflicto dentro de una obra de arte.

Una definición que contempla tanto características universales como nacionalistas, es la de multiculturalismo. Si bien contempla especificidades de diferentes culturas, también implica la connotación de códigos universales para su coexistencia. Ello también se plasma en la música, tal como lo define García Canclini (1993):

Además de esta multiculturalidad constitutiva de cada nación, está el hecho de que la cultura que hoy consideramos propia los que vivimos en cualquier gran ciudad, es una cultura formada por mensajes y conocimientos procedentes de muchas sociedades. Hay algunos movimientos culturales contemporáneos que han dado forma a esta multiculturalidad: cuando se habla de música de fusión y se la considera una de las vías más consistentes de la creación, del gusto musical contemporáneo, se está reconociendo y formalizando un tipo de hibridación y de integración de patrimonios multiculturales que forman parte de nuestra cultura disponible, de nuestra cultura más propia, especialmente en las generaciones jóvenes. En el jazz, la ópera o el bolero, para mencionar tres géneros muy diversos que combinan lo culto y lo popular, se consideraba que tenían patrias o regiones nativas; en cambio, la universalización de las estructuras melódicas y del universo temático del rock muestra cómo prevalecen formaciones simbólicas internacionales en lo que los jóvenes de hoy consideran como su cultura más propia. (p. 4)

En síntesis, lo nacional y lo universalista son indicadores que contribuyen a dilucidar características identitarias. A partir de esta afirmación, se encuentra una cohesión entre herramientas del lenguaje musical pertenecientes a toda la humanidad, y a su vez otras cuestiones que identifican cierto recorte determinado por delimitaciones geográficas y culturales. En la música se vislumbra una relación entre lo nacional y universal donde uno no existe sin el otro, ya sea por similitudes como así también por lo que las diferencia.

1.3 Lo nacional y lo universal en la obra de Astor Piazzolla

La música de Astor Piazzolla unifica rasgos universales y nacionalistas. Se vincula directamente a lo nacional por su estrecha relación con el tango, pero también contempla en su obra el uso de herramientas musicales universalizadas. Asimismo, el multiculturalismo es una característica de su identidad, ya que en sus composiciones se distinguen diversos estilos musicales que podrían ser considerados como localistas, por ejemplo, el jazz y el rock.

Piazzolla es una síntesis de nacionalismo y universalismo, generando como consecuencia una identidad propia. La antropóloga cultural Susana Azzi (comunicación personal, 16 agosto, 2021) refuerza esta idea diciendo:

Piazzolla es un artista universal: “Pinta tu aldea y serás universal” dijo Tolstoi. Es a la vez un representante de la cultura argentina en el mundo y ha trascendido todas las fronteras: su música se toca en todos los continentes, incluso en la Antártida.

Piazzolla puede ser considerado un representante de la vanguardia estética. En tal sentido se toma el concepto de vanguardia desarrollado por Martín Kohan (2021), docente y escritor argentino. En su libro *La vanguardia permanente* destaca la importancia de los mecanismos cronológicos para esta definición.

Considera que:

El tiempo no es meramente una dimensión de transcurso para las vanguardias, como lo es de hecho para cualquier fenómeno histórico, sino que es, más aún, su objeto y su campo de acción, y aquello de lo que toma conciencia. (p. 25).

Cuando se hace referencia a lo vanguardista, se piensa en la relación del término con la tradición y el legado a lo largo del tiempo. Por un lado se puede considerar que es una contraposición, un sinónimo de ruptura. Pero también se puede tomar la tradición como referencia para la construcción de nuevas estéticas, como es el caso de Astor Piazzolla, quien reformuló el momento presente de creación con lo tradicional.

Viéndolo desde la actualidad se puede pensar que el legado de Piazzolla es hoy una vanguardia tradicional y también una expresión universal. Lalo Schifrin, pianista, compositor, director de orquesta argentino y gran amigo de Piazzolla, lo definía como “Un músico universal, que necesitaba concentrarse en el lenguaje de Buenos Aires. Cuanto más local era, más universal se hacía.” (Citado en Azzi, 2002, p. 266). Sin duda desde el surgimiento de su música hubo contraposiciones y polémicas, pero es inevitable reconocer que Piazzolla posee una estética propia. En mi opinión, la máxima virtud de su arte es la imposibilidad de encasillarlo en una única definición: se asocia a diversidad de ideas, recursos y expresiones; por ello es una identidad en sí misma.

Existen diferentes ángulos desde los cuales entender la obra del compositor: considerándolo del mundo, de representación argentina o de mixtura multicultural. En todos los casos son miradas acertadas. Si se tienen en cuenta la diversidad de geografías por las cuales transitó su vida, sumado a circunstancias e influencias, entendemos que la *identidad Piazzolla* es profunda y compleja. La escritora africana Chimamanda Adichie (2009), hace referencia al peligro de una historia única, que es aquella que tiene una sola forma de ser y de contarse. En tal sentido, podemos entender por qué tantas veces la música de Piazzolla fue juzgada por no ser estrictamente tradicionalista.

Adichie dice:

Siempre he tenido la impresión de que es imposible conocer debidamente un lugar o a una persona sin conocer todas las historias de ese lugar o esa persona. (...) Nos dificulta reconocer nuestra común humanidad. Enfatiza en qué nos diferenciamos en lugar de en qué nos parecemos.

Decir Astor Piazzolla es comprender que los contextos, la historia y la diversidad cultural se concentran en su legado; es sinónimo de permanencia.

Su música no solo se sigue interpretando sino que también hay un constante interés de reelaborarla en arreglos y adaptaciones, por lo cual es un arte que además de continuar en vigencia es objeto de propuestas de transformación.

Por lo tanto, Piazzolla representa una propuesta estética en acción, vital y referente de la necesidad de expresiones que son identitarias y con la posibilidad de originar recreaciones diversas.

Capítulo 2: Astor Piazzolla

2.1 Recorrido y versatilidad

Astor Piazzolla es reconocido actualmente como uno de los compositores más importantes del siglo XX y que ha trascendido fronteras no solo geográficas sino también en relación a los límites de género y estilo. Ha sido un artista con una carrera que fue motivo recurrente en debates y polémicas acerca de si su música se podía considerar tango o no. Sus proyectos y experimentaciones demuestran a lo largo del tiempo su genialidad, que trasciende dichas discusiones, creando no solo un estilo propio sino también borrando los límites entre la música popular y la música académica. En consecuencia de ello y gracias a su relevancia también es posible definirlo en el marco de la identidad nacional y a su vez en la representatividad universal.

En gran parte, su estilo propio es definido como consecuencia de un largo recorrido y de la manera en la que se ha involucrado con la música desde temprana edad. Astor Pantaleón Piazzolla nació en Mar del Plata el 11 de marzo de 1921. A los cuatro años junto a sus padres se radicó en Nueva York. A los nueve años, su padre le regaló un bandoneón y de esta manera comenzó su camino en el arte musical.

El mismo Piazzolla, citado por Luciano López Londoño (1993), definió este momento diciendo:

Yo aprendí a tocar bandoneón en Nueva York con Wilda, un maestro de piano. La música que aprendí a tocar inicialmente fue Bach, Brahms, Schumann. Primero toqué en el bandoneón toda la música clásica y después toqué tango, cuando Gardel llegó a Nueva York. Así que toco bien el bandoneón porque tuve una buena formación clásica. Estudié como estudia un pianista... Para lo que sirve estudiar los clásicos es para depurar, para tener una mayor técnica y después llevar eso a la música popular (p. 111).

Piazzolla tuvo sus primeros acercamientos al tango en 1935 con su participación en la película de Carlos Gardel, *El día que me quieras*, actuando en una breve escena. Durante ese tiempo como músico estuvo presente en discos y conciertos de Gardel en el Teatro Campoamor de Nueva York. A partir de entonces su vínculo con el tango permaneció y evolucionó. En 1938 en Buenos Aires conoció a Aníbal Troilo y se sumó a su agrupación.

También en esta etapa inició sus estudios con Alberto Ginastera, para aprender composición, orquestación, armonía y teoría. Hasta 1944 fue parte de la orquesta de Troilo mencionada, para la cual además escribió arreglos. Luego dirigió por dos años la orquesta de Francisco Fiorentino.

Entre 1946 y 1949 formó su primera orquesta. Astor Piazzolla y su orquesta típica tocaron en Radio El Mundo, el Tango Bar y el Café Marzotto. Durante esta etapa, Piazzolla compuso *El desbande* (1947), *Se armó* (1947), *Villeguita* (1948), además de tangos cantados como *Pigmalión* (1947), con letra de Homero Expósito, y *Se fue sin decirme adiós* (1948) junto a Alfredo Roldán.

Desde 1949 comenzó a trabajar de arreglista adaptando composiciones para José Basso, Alfredo Gobbi y Francini-Pontier. En 1953 ganó el premio del concurso Fabien Sevitzyk con su obra *Sinfonía de Buenos Aires*. Su estreno fue uno de los inicios de la polémica para los tradicionalistas debido a la incorporación de bandoneones en la música académica. Esta composición fue estrenada ese mismo año en el auditorio de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, interpretada por la Orquesta Sinfónica de Radio del Estado bajo la dirección de Sevitzyk. En el programa de concierto no se aclaró la participación de los bandoneones, por lo cual fue una sorpresa para el público. Una parte de la concurrencia lo ovacionó de pie por lo que Piazzolla tuvo que saludar hasta cinco veces desde el escenario. Pero también hubo un sector que consideró que la obra era un atentado a la música sinfónica. Esa reacción incluyó gritos e insultos. El historiador Daniel Balmaceda (2017), en un artículo para el diario *La Nación*, relata el episodio describiendo:

Astor Piazzolla, afligido por el espectáculo de intolerancia a la innovación de parte de un sector del público, quiso expresar su pesar al maestro Sevitzyk por el desagradable episodio. El director, con tono más animado que triste le contestó: “En mis anteriores conciertos nunca ví tantos golpes. Lo mismo le pasó a Ravel con el Bolero y a Stravinsky con La consagración de la primavera. Considérese un músico afortunado.

Tiempo después, en 1954, viajó becado a Francia donde estudió armonía, música clásica y contemporánea con Nadia Boulanger, considerada una de las grandes influencias en la vida de Piazzolla para definir el camino de su estética musical.

Al regresar de París en 1955 creó el Octeto Buenos Aires, el cual fue uno de los puntos de inflexión en la carrera de Piazzolla. Esa formación, en la que incorporó la guitarra eléctrica, definió el inicio de una nueva manera de abordar el tango con elementos contemporáneos tanto en su orgánico como en sus composiciones proponiendo una estética

diferente. Inicialmente esta agrupación estaba integrada por Enrique Mario Francini y Hugo Baralis en violines, Atilio Stampone en piano, Horacio Malvicino en guitarra, José Bragato en violoncello, Aldo Nicolini en contrabajo y Roberto Pansera junto a Piazzolla en los bandoneones.

También formó una Orquesta de Cuerdas que se desarrolló entre 1956 y 1958 en simultáneo con el Octeto Buenos Aires. Este conjunto constaba de un bandoneón solista, piano y una sección de cuerdas: violines, violas, violonchelo, arpa y contrabajo. Realizaron grabaciones para los sellos TK y Odeón en las que se incluyeron dos discos de larga duración titulados *Lo que vendrá* y *Tango en Hi Fi*, ambos en 1957.

A partir de entonces, la música de Piazzolla transitó una constante evolución; surgieron algunas de sus obras más reconocidas, entre ellas *Tango del ángel*, *Melancólico Buenos Aires*. En 1959, cuando murió su padre, compuso la célebre *Adiós Nonino* en su homenaje.

En 1960 fundó su primer quinteto. El disco inicial de la agrupación, en el que se grabó *Adiós Nonino*, resumió un camino recorrido en el que ya demostraba su estética musical propia. En los años posteriores continuó trabajando con sus formaciones y explorando diversos recursos, como la musicalización de poemas de Jorge Luis Borges.

En 1970, el quinteto grabó la emblemática obra *Las cuatro estaciones porteñas*. Luego de que este conjunto se disolvió ese mismo año, Piazzolla siguió incursionando en originales orgánicos, como el Conjunto 9. Esta agrupación contaba con un orgánico de bandoneón, contrabajo, guitarra eléctrica, piano, dos violines, viola, violonchelo y percusión. Este conjunto incursionó en las improvisaciones que incluían un lenguaje cercano al jazz y al rock. El grupo grabó dos *long plays* en estudio: *Música popular contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires volumen 1 y 2*, editados en 1971 y 1972, respectivamente.

En 1973 a raíz de sufrir un infarto se vio obligado a disminuir su actividad artística. Durante esos años se radicó en Italia y formó el Conjunto Electrónico, integrado por bandoneón, piano eléctrico o acústico, órgano, guitarra, bajo eléctrico, batería, sintetizador y violín. En 1974 en París interpretaron su último concierto, lo cual sería un cierre para Piazzolla en cuanto al formato electrónico.

A partir de 1978 trabajó junto al quinteto Nuevo Tango y retomó la composición de obras sinfónicas y piezas de cámara. En 1982 escribió *Le Grand Tango*, para violonchelo y piano, obra dedicada al violonchelista ruso Mstislav Rostropóvich.

En los años posteriores realizó numerosas presentaciones con el quinteto. En 1987 grabó en vivo en el Central Park junto a la Orquesta de St. Luke's, dirigida por Lalo Schifrin, sus obras *Concierto para Bandoneón y Tres Tangos para Bandoneón y Orquesta*. Durante esta etapa en los Estados Unidos realizó grabaciones junto a reconocidos artistas, como Kronos Quartet y Gary Burton, entre otros.

En 1989 formó su último conjunto, el Sexteto Nuevo Tango formado por dos bandoneones, piano, guitarra eléctrica, contrabajo y violonchelo.

El 4 de agosto de 1990, en París sufrió una trombosis cerebral que le impidió continuar con su carrera profesional. Falleció el 4 de julio de 1992 en Buenos Aires.

2.2 Estilo y producción

El proceso de formación y la carrera de Piazzolla están marcados por su capacidad de fusionar estilos musicales y también por su versatilidad. En este último aspecto encontramos una variedad de roles como intérprete, compositor y director.

Como instrumentista, se identifica a Astor Piazzolla con el bandoneón. Siempre estuvo involucrado en sus formaciones marcando parámetros en cuanto a la intención y carácter de su música. Piazzolla tenía gran pasión por el bandoneón y le dedicaba muchas horas. En el libro de Susana Azzi y Simon Collier *Astor Piazzolla su vida y su música* se detalla un episodio de un concierto en Viena en el cual una persona del público describe a la perfección el sentimiento del compositor respecto a su instrumento:

Se ha vuelto uno con su instrumento... Y sigue aferrado a él por los dos lados como si tomara a un toro por los cuernos, se mete profundamente en la música, sacude uno y otro lado del bandoneón pese a sus protestas (...) Larga su aliento, suspira, susurra, llora y piensa junto con el bandoneón, descansa en sus melodías, se entrega a soñar con él, hace temblar el fuelle marcando el compás sobre la madera negra, y de repente lo mira sorprendido desde arriba como si estuviera conteniendo entre sus manos un grito, una forma vital rugiente e irrefrenable. (2002, p. 261).

El acceso a las grabaciones y filmaciones del compositor es una referencia fundamental para los intérpretes. Mediante estos testimonios se puede apreciar el estilo y la intención verdadera de Piazzolla.

Piazzolla dejó un legado único de obras. Sus obras, como se describe en el apartado anterior, fueron pensadas para innumerables formaciones y versionadas en nuevas posibilidades instrumentales.

Respecto a su trascendencia, reflejada en sus composiciones, Victor Hugo Morales (2021) dice:

Hace cien años nació una de las formas de la eternidad. La que escriben los que se animan a confrontar con el impiadoso mandato de los conservadores, hasta doblarles el brazo en la pulseada que hace siempre más grande y trascendente al hombre. El pasado se celebra, habita, viaja con él, pero es el futuro lo que está en juego. (p. 11)

Como director ejerció un papel muy importante estando al frente de diversas agrupaciones, pero sobre todo tuvo un rol trascendente al liderar sus propias formaciones.

Respecto a su función como director y líder, Azzi lo describe diciendo:

Los músicos por su parte siempre reconocieron la autoridad de Piazzolla en materia musical, lo reconocieron como un maestro de su instrumento, “Tenía alma de líder”, dice León Jacobson (...) Los músicos valoraban las oportunidades que les daba para lucirse cada uno con su instrumento, como invariablemente hacía. (2002, p. 264).

Sus diferentes roles como músico hicieron de Astor Piazzolla un artista integral, quien en todas sus facetas ha mostrado constantemente el sentido y trascendencia de su legado. Tal integralidad en sus experiencias profesionales, también se dio en un recorrido geográfico que no es anecdótico, sino que cada lugar marcó en él un crecimiento e inspiración artística. Sus años en Nueva York lo acercaron al jazz y fueron su primera aproximación al tango por su trabajo junto a Carlos Gardel. Posteriormente, su tiempo en Buenos Aires hizo que pudiera vivenciar el tango en su contexto porteño. Más tarde, la residencia de estudios en Europa fue central para sus conocimientos en el campo de la música clásica. De este modo vemos que el camino de Piazzolla se construyó considerando diversos aspectos: contextos, estilos y también maneras de vincularse con la música.

2.3 Influencias y rasgos compositivos

Si bien la obra de Piazzolla se asocia directamente con el tango, tiene diversas influencias que lo involucran con otras expresiones. Su música tiene una identidad propia, que reúne características de la música ciudadana y de diversos géneros musicales, creando de esta manera un estilo personal que se reconoce como único.

Azzi define esta identidad diciendo:

Es tan fuerte la impronta de Piazzolla en su música que se la reconoce al instante (...) Sus características más sobresalientes son la forma en que fusionó procedimientos tomados de la música clásica (en especial de sus héroes Stravinsky y Bartók) y del jazz norteamericano, en la música de tango que escribía y tocaba. A partir de estas influencias primordiales, destiló algo completamente único y diferente. (2002, p. 266).

Piazzolla se contextualiza en la época de la postmodernidad, caracterizada por defender la diversidad de pensamientos y ciertas reacciones estéticas. Jonathan D. Kramer define la música postmoderna con una serie de rasgos, de los cuales los siguientes pueden ser aplicados a la composición de Astor Piazzolla: no respeta fronteras entre sonoridades y procedimientos del pasado y del presente, muestra desdén por el frecuente valor incuestionable de la unidad estructural, evita formas totalizadoras, no considera la música como autónoma sino como relevante para los contextos cultural, social y político, incluye citas o referencias a la música de muchas tradiciones y culturas, abarca contradicciones, presenta múltiples significados y múltiples temporalidades.

Asimismo es posible asociar recursos que fueron particularmente tratados por Piazzolla. Por ejemplo, propuso en sus obras acentuaciones que definen su estilo con su reconocido 3+3+2⁸, una manera de acentuar que se convierte en un sello personal. Él mismo definió este recurso como consecuencia de la influencia de la música *klezmer* que escuchaba en su estancia en New York.

El *klezmer* es un género musical étnico originado en la tradición de los judíos que llegaron a Europa del Este. Esta música constaba de melodías bailables que eran muy utilizadas en bodas y otras celebraciones religiosas. A principios del siglo XX, cientos de judíos de Europa central y oriental, emigraron a Estados Unidos escapando de la pobreza, entre ellos, muchos músicos que encontraron trabajo en teatros, hoteles, cafés, entre otros.

⁸ Una característica de la música de Piazzolla es el desplazamiento del acento en el interior de la métrica 2/4 o 4/4 del tango y la milonga. Esta marcación produce un efecto de síncope en ocho pulsos agrupados en 3+3+2.

La comunidad judía estadounidense continuó tocando su música en fiestas tradicionales. A medida que este estilo se hizo conocido comenzó a ser parte de actuaciones en diferentes restaurantes, cabarets y estaciones de radio.

El jazz también aportó influencias a la composición de Piazzolla. Aunque no se manifiesta de forma literal, sí reúne elementos que dan la pauta de su uso. Una de esas características es el denominado impulso rítmico, definido así por Omar García Brunelli:

Con respecto al impulso rítmico existente en las interpretaciones de Piazzolla, suponemos que no proviene solamente de sus influencias en el tango. Si bien las orquestas admiradas por él dan gran importancia a ese aspecto, en Piazzolla la fuerza rítmica tiene una continuidad y una fluidez fuera de lo común. Esta concepción de Piazzolla proviene con seguridad de una manera peculiar de sentir el pulso rítmico que es propia e intrínseca del jazz. (1992, p. 170).

Piazzolla reprodujo el estilo jazzístico en su música. En el compositor argentino difieren los tratamientos: hay obras que dejan lugar para la improvisación pero muchas otras conservan una forma donde todo está escrito y diseñado dando en algunos lugares de la pieza un carácter de fraseo que se asemeja a lo improvisatorio. Aparece la inspiración de este estilo en el carácter de discurso espontáneo. El uso de la síncopa, recurrente en el jazz, es otro elemento que se reitera en las obras del compositor. Otro recurso utilizado, y que es familiar a este género, es el comienzo de frases en la parte débil del tiempo, a diferencia del tango tradicional, en el que generalmente el inicio es en la parte fuerte.

La música clásica es una de las grandes protagonistas de la obra de Piazzolla. Se nutrió de ella durante su formación con Alberto Ginastera y su perfeccionamiento con Nadia Boulanger en Europa. Entre los compositores que más admiraba y han sido fuente de inspiración, se encuentran Béla Bartók, Igor Stravinsky, Geroge Gershwin y Héctor Villa-Lobos. Estas influencias se denotan claramente en sus obras, ya que se trata de artistas con un lineamiento nacionalista que unificaban en sus estéticas lo académico y lo popular. Luego de un proceso de búsquedas dentro del ámbito de la música erudita, Piazzolla encontró su camino a partir de incorporar en el bandoneón los recursos de la música clásica. Su actividad como director e intérprete y la fusión de la música ciudadana con la música académica determinaron una trayectoria diferente de las de otros compositores de la época. Estas características le han valido tanto críticas como reconocimiento.

Otro género musical que cobra importancia en su música es el rock. El encuentro entre el tango y el rock se hizo presente en su Conjunto Electrónico formado en 1973, integrado por bandoneón, piano, órgano, guitarra, bajo eléctrico, batería, sintetizador y violín.

Con ellos grabó por primera vez *Libertango* en Italia en 1974. La decisión de incorporar en su formación estos instrumentos atrajo la atención de muchos músicos relacionados al rock en ese momento permitiendo un acercamiento entre generaciones. Si bien *Libertango* es una de las obras más reconocidas adicionando elementos de este género, Piazzolla ya tenía un acercamiento a esta fusión en la década del '50 en obras como *Tango progresivo* (1956) y *Lo que vendrá* (1957).

Como se puede observar, los diferentes géneros han influido notoriamente en la música de Astor Piazzolla. Es importante destacar que si bien compuso repertorio puramente académico o exclusivamente tanguístico, gran parte de sus composiciones presentan mixturas creando una expresión propia. Por ello es que se considera que sus obras, más allá de tener una fuerte relación con el tango, son un estilo en sí mismo que diferencia a Piazzolla y su propia identidad del resto de los creadores argentinos que se dedicaron al género. El hecho de haber elaborado una estética individual lo separa del tango tradicional, no solo en lo compositivo sino también en la implementación de una nueva forma de vincularse a este género para los oyentes. En un principio el tango fue concebido para ser bailado; tenían primacía aquellos que contaban con letra y sus temáticas recurrentes se vincularon a frustraciones amorosas, desencuentros, escepticismos, al azar, al alcohol, al barrio, los amigos, el café, la política, entre otras. A diferencia de ello, la música de Piazzolla fue concebida para ser escuchada en teatros. La gran mayoría de sus obras son de carácter instrumental y las temáticas se amplían abordando cuestiones como las estaciones, la libertad, el olvido, entre otras. Como señala Carlos Kuri (1997), Piazzolla fue el responsable de la última ruptura en el interior del tango, su mutación final.

A nivel estrictamente compositivo, también se evidencian características que lo distinguen. A continuación, se sintetizan algunos de sus recursos:

Aspecto rítmico:

- Uso de ritmos propios del tango⁹, la milonga campera¹⁰ y la milonga ciudadana¹¹. Todos estos géneros tienen en común el uso del compás 4/4.
- Incorporación de características rítmicas de la milonga en los acompañamientos.
- Acentuaciones 3 + 3 + 2, derivado del *klezmer*.

⁹ El tango es lento y sentimental, mientras que la milonga es un baile más rápido y alegre.

¹⁰ La milonga campera se presume que aportó elementos al tango. Es la forma original de la milonga, representa la expresión campesina de la pampa y es de carácter más tranquilo.

¹¹ La milonga ciudadana fue creada en 1931 como un subgénero del tango, si bien mantiene la misma estructura musical que la milonga original, es más rápida y de temáticas alegres.

- Gran variedad de fórmulas rítmicas.
- Desplazamiento de acentos.
- Transformación rítmica de las unidades temáticas.

Tratamiento melódico, textural y de fraseo:

- Utilización del lirismo del tango-canción.
- Construcción de la melodía con *rubato*, propio del fraseo del tango.
- Texturas de melodía acompañada.
- Procedimientos propios de las fugas y los fugados.
- Texturas utilizadas en orquestaciones y música de cámara.
- Escalas cromáticas ascendentes y descendentes.
- Empleo de cuartas paralelas, generalmente en la melodía.
- Uso de variaciones melódicas.
- Rasgos del jazz como la improvisación basada en la melodía original o sobre la base armónica de la pieza y el uso de pasajes instrumentales cortos repetitivos.
- Carácter de improvisación, pero con todas las indicaciones escritas.

Características en la armonía:

- Utilización de la armonía tradicional usada en el género tango de generaciones anteriores.
- Estructuras armónicas propias de jazz, como el uso de tríadas básicas y la adición de intervalos de sexta, séptima, novena.
- Yuxtaposición de acordes.

Aspecto formal:

- Estructura formal clásica en el tango (dos secciones de 16 compases).
- En algunos casos duraciones variables sin regirse por la forma tradicional del tango de bloques de 32 compases.
- Influencia de recursos compositivos de los diferentes estilos históricos de la música europea, desde el barroco a la modernidad.
- Diversidad de sintaxis basadas en formas tradicionales como sonata, rondó, entre otras.
- Alteración del orden formal, recurso muy utilizado en arreglos.
- Recurrencia temática.
- Agrupamiento de piezas a modo de *suite*.

Consideraciones sobre instrumentación:

- Formaciones de orquesta típica en sus inicios.
- Incorporación de la guitarra eléctrica, la percusión y el saxo. Reinserción de la flauta, que había dejado de utilizarse en formaciones típicas.
- Formaciones instrumentales de música de cámara, brindando diversas posibilidades en la coloración tímbrica.

Si bien la base de las composiciones de Piazzolla tienen una marcada raíz en el tango, su astucia radica en la gran cantidad de recursos de diversas procedencias que incorporó en su música. Otra de sus singularidades es que todos aquellos elementos que agregó no fueron permanentes y sistemáticos, sino que los medios surgieron de sus propias necesidades artísticas a medida que se presentaban, modificándose según su criterio en el transcurso de su vida productiva.

Cuando Piazzolla comenzó a hacer innovaciones en el tango fue muy criticado por los tangueros tradicionalistas, quienes lo cuestionaban sobre todo por sus incorporaciones en cuanto a ritmo, melodía y orquestación. Algunos ejemplos de ello se retratan en un artículo del periodista y crítico literario Sergio Pujol en la revista *Sudestada*:

La música de Piazzolla es muy cantabile también, sobre todo la segunda parte de sus tangos: tiene una primera parte muy rítmica y una segunda parte melódica. Son muchísimas las discusiones técnicas que genera su música, pero esencialmente son discusiones musicales, es decir, no hay en Piazzolla expresiones extra musicales que generen demasiado revuelo. Todo lo interesante que tuvo para decir lo dijo con su música o a su alrededor, cuando opinó sobre política dijo sandeces y siempre se contradujo. Hubo muchas personalidades difíciles en el tango, Piazzolla fue una de ellas. Fue muy agresivo, pero con una agresividad que siempre puso en la causa de la música (2004).

Más adelante su obra fue reconocida por otros segmentos intelectuales y músicos del ámbito del rock. Piazzolla siempre respondió a los más puristas aclarando que más que tango, su estética era la música contemporánea de Buenos Aires, evadiendo de esta manera discusiones ligadas a etiquetas de tradición y abriendo un panorama de nuevas sonoridades y representaciones.

Capítulo 3: Estudio analítico de las obras para flauta

3.1 Obras y criterios de análisis

Las obras de Astor Piazzolla que serán abordadas en el presente capítulo corresponden a toda su composición realizada para la flauta como instrumento principal. Se analizarán los *Seis estudios tanguísticos* para flauta sola y *La historia del tango* para flauta y guitarra. Además se incluyen dos versiones de los *Seis estudios tanguísticos* para dos flautas (N°3 y 6) escritos por Exequiel Mantega. Si bien en el caso de los *Seis estudios tanguísticos* también existe la opción de ser interpretados en violín, en este caso serán estudiados teniendo en cuenta el tratamiento en la flauta y sus recursos.

Para abordar las obras para flauta de Astor Piazzolla hemos optado por un análisis musical que responda a la necesidad de comprender este repertorio en un sentido global y desde su lógica de composición. El objetivo es considerar no solo las herramientas materiales sino los aspectos interpretativos que se originan en la lectura de los textos musicales. Este criterio se basa en el método de análisis del profesor Claudio Bazán -compositor, docente e investigador argentino-, que consiste en reunir diversas variables analíticas priorizando los elementos compositivos protagónicos. Así confluyen miradas de diversos autores: Leonard B. Meyer, Carmelo Saitta, Silvia Malbrán y Graciela Tarchini. Se prioriza la observación y las relaciones entre los elementos, definiendo no sólo la forma sino también el sentido total de la composición. De esta manera logramos establecer en las obras, rasgos particulares de Astor Piazzolla, definiendo elementos característicos y referencias sobre la concepción de estas piezas.

Esta estrategia de análisis busca un hilo común en las obras analizando las técnicas y los recursos utilizados. El estudio sintáctico permitirá apreciar los elementos musicales, sus desarrollos y modificaciones.

Se estudiarán las operaciones estructurales con el fin de definir los distintos momentos de las obras, de entender las relaciones entre patrones rítmicos y melódicos y de diferenciar los rasgos distintivos con profundidad.

Se hará referencia a la estructura morfológica, como también a las estructuras rítmicas, de alturas, de texturas y los vínculos entre los diferentes segmentos.

Por otra parte, los elementos nacionalistas y universales específicos de este repertorio son analizados teniendo en cuenta la descripción que realizamos en el capítulo 2 sobre las características compositivas de Astor Piazzolla. De esta manera se visualiza la mixtura por medio de ejemplos concretos, considerando diversos aspectos que contribuyen a pensar y profundizar en su identidad compositiva.

Las consideraciones interpretativas se describen teniendo en cuenta elementos técnicos específicos del instrumento y aspectos propios del estilo de Piazzolla. Es una manera de hacer énfasis en la ejecución partiendo de la comprensión profunda de las obras por medio del análisis musical, el conocimiento del compositor y sus recursos y, sobre todo, de la práctica flautística.

3.2 Obras para flauta

3.2.1 Estudios tanguísticos para flauta sola

En 1987, Piazzolla publicó sus *Six études tanguistiques pour flûte seule*, cuya edición estuvo a cargo de la editorial francesa Lemoine.

El interés de los músicos en esta obra tuvo como consecuencia innumerables adaptaciones para otros instrumentos, como clarinete, saxofón, fagot y viola, entre otros. Así se destaca una necesidad de disponer de más versiones del repertorio de Piazzolla, en gran parte de sus composiciones más eruditas. Si bien las obras son numerosas, no son tantas las publicaciones en las cuales el compositor participó de su proceso editorial. Los *Estudios tanguísticos* también cuentan con arreglos y adaptaciones para agrupaciones de música de cámara, como flauta y piano y dos flautas.

La exigencia técnica de la obra condujo a incluirla en planes de estudio de universidades y en programas de concursos y competencias en diferentes partes del mundo. En la primera página de los estudios se encuentra un prefacio que describe lo siguiente: “Estos estudios tanguísticos dependen de la gracia del solista, sobre todo exagerando los acentos y respiraciones que debieran parecerse a la manera de tocar los tangos en el bandoneón.” (p. 1). Esta introducción fue escrita por Piazzolla con el fin de orientar al intérprete en cuanto al carácter y al estilo necesarios.

La primera grabación registrada de estos *Estudios tanguísticos* fue realizada por Stephanie Jutt¹² en 1990. El crítico musical Richard Dyer (1990) escribió el comentario del disco para esta primera grabación de la obra, en donde la describió como “...una especie de diccionario de las acentuaciones, melodías, sentimientos, todo referido al nuevo tango”. Dentro de este concepto de nuevo tango se destaca la creación de Piazzolla como cultor de una identidad propia en donde confluyen diversos estilos y, en esta obra específicamente, la destacable influencia erudita.

En música clásica se considera “estudio” a una obra musical, generalmente breve, de dificultad técnica diseñada para ejercitar una determinada destreza en la ejecución de un instrumento. En el caso de Piazzolla, si bien el conjunto de obras está enmarcado bajo el título de “estudios”, se aprecia que no fueron escritas para desarrollar una cuestión técnica específica en cada una de ellas, sino más bien como un muestrario de diversos recursos utilizados en general en la producción del compositor, como acentos, articulaciones, lirismo y cambios de carácter, entre otros. Es importante destacar que estos elementos se tratan en relación a la concepción propia de Piazzolla del tango, y no como composiciones basadas en el tango tradicional. Por ello se podría considerar, más allá de su vínculo con el tango, como un catálogo de recursos compositivos de la música de Piazzolla.

Los *Seis estudios tanguísticos para flauta sola* han sido registrados por innumerables flautistas, entre los que se destacan Patrick Gallois, Jorge De la Vega, Irmgard Toepper, Cécile Daroux, Claudio Barile y Elena Cecconi. En adaptaciones a otros instrumentos se destacan las grabaciones de Jorge Retamoza en saxofón, Linda Wang en violín y Manuel Barrueco en guitarra.

A continuación se realizará el análisis de la obra original para flauta, cuya forma está elaborada en base a la melodía por tratarse de una obra para instrumento solo. Los materiales temáticos que conforman las secciones establecen la lógica de la estructura.

3.2.1.1 Análisis musical

Estudio tanguístico N°1

El *Estudio tanguístico N°1* indica un carácter decidido, una velocidad metronómica de negra entre 126 y 138 en compás de 4/4 y una tonalidad inicial de “la menor”. Presenta la siguiente estructura formal:

¹² Jutt, S., Hodgkinson, R. (1990). *Mckinley, Griffes, Piazzolla, Jolivet*, GM Recordings.

Tabla 1

Esquema formal	A		B	A'
	c. 1 al. 34		c. 35 al 73	c. 74 al 102
Material temático¹³	<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>b</i>	<i>a''</i>
	c. 1 al 18	c. 19 al 34	c. 35 al 73	c. 74 al 102

Se definen tres partes muy delimitadas. La sección A comienza con la presentación del material temático principal denominado *a* (c. 1 y 2). Prevalece el tratamiento del ritmo: consta de negra con puntillo, grupo de dos semicorcheas y corchea, y un quintillo. También tiene protagonismo la utilización de síncopas. En el comienzo de *a* se percibe una ilusión métrica producto de la organización rítmica: se inicia con cuatro negras con puntillo, dando la impresión de ser un compás ternario; por lo tanto es divergente con el compás de 4/4 propuesto. Esta figuración se completa en el segundo compás resultando el ritmo que se conoce como 3+3+3+3+2+2. En el transcurso de las variaciones basadas en *a* (c. 1 al c. 16 y c. 19 al 34), existen algunos tratamientos desde lo rítmico que aportan diferencias respecto del material inicial, por ejemplo, en el c. 8 aparece un septillo que mantiene el patrón acentual que caracteriza el motivo original aunque se aumenta la densidad cronométrica al utilizarse figuras de menor duración. En el c. 24 (tercero y cuarto tiempos) se utiliza una síncopa sobre el final del motivo.

En cuanto al aspecto melódico, el material temático principal *a* hace hincapié en las notas del acorde de tónica de la tonalidad de “la menor”. Se desarrolla por saltos, grados conjuntos y una bordadura. A lo largo de la sección, en las secuencias variadas se aplican diversos recursos desde lo melódico en donde se destaca la idea de cromatismo, dando comienzo a cada una de las repeticiones de materiales por semitonos ascendentes, uso de arpeggios, alternancia entre dos notas, grados conjuntos y bordaduras.

¹³ En todas las tablas el indicador de “material temático”, abarca el motivo utilizado y sus respectivas variaciones y/o elaboraciones.

Ejemplo N°1:

Estudio tanguístico N° 1 - c. 1 y 2, material temático principal a



En los c. 17 y 18 finaliza *a* para luego comenzar el material temático *a'*. En el c. 27 y hasta el 32, se mantienen los motivos cada dos compases, se observa también un cambio abrupto hacia la sección B cambiando el aspecto acentual y métrico. Es similar al tema original por presentar síncopas y acentuaciones cada negra con puntillo, como así también por su final. Además combina el compás de 4/4 con el de 3/4.

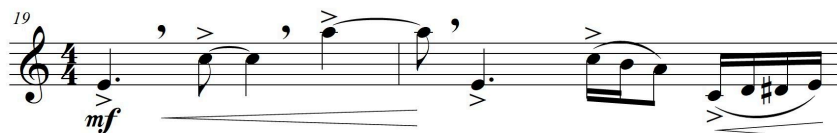
Ejemplo N°2:

Estudio tanguístico N°1 - c. 17 y 18 final de a



Ejemplo N° 3:

Estudio tanguístico N° 1 - c. 19 y 20, material temático a'



La sección B expone un nuevo material, motivo *b*, que por medio de procedimientos de elaboración y variación abarca toda esta parte entre los c. 35 y 73.

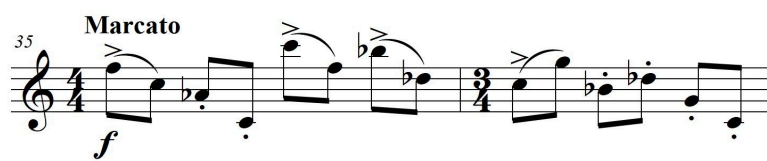
El compositor indica *Marcato* para seguir poniendo énfasis en los aspectos rítmicos, las acentuaciones y el vigor de la pieza.

Ese segmento abarca constantes cambios de compás, de 4/4 a 3/4 y 5/4. Hasta el c. 71 predomina la figuración uniforme de corcheas. En los c. 72 y 73 cambia esta característica por primera vez en la sección, retomando el uso de síncopas y predominando la acentuación cada tres corcheas.

Melódicamente en B prevalece la dirección descendente, a diferencia de la sección A, en la que los motivos son ascendentes. El material principal nombrado como *b*, abarca los c. 35 y 36 y comienza en la tonalidad de “fa menor”. En los compases subsiguientes se presentan secuencias variadas del material *b* que se basan en modificaciones melódicas, incorporando elementos como la nota repetida.

Ejemplo N°4:

Estudio tanguístico N°1 - c. 35 y 36, material temático *b*



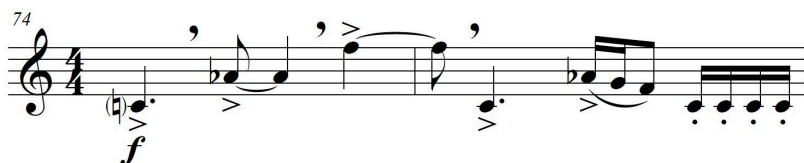
El *Estudio N°1* finaliza con la sección A' desde el c. 74 al 102 con el material temático *a*”, en donde se reitera el material *a* con variaciones respecto a la exposición y concluye con una mezcla de elementos de ambas secciones.

Entre los c. 74 al 102 aparecen nuevas variaciones en base al tema *a* en donde se retoma, al igual que sucede en A, el uso de acentuaciones cada negra con puntillo. Continúa sosteniendo la idea de ritmo uniforme y la secuencia cada dos compases.

En A' la reexposición variada comienza en “fa menor”. Los elementos melódicos que predominan son los mismos que en A, pero a diferencia de esa sección, aquí cobra protagonismo nuevamente la nota repetida. Este recurso se utiliza hasta el final de la obra.

Ejemplo N°5:

Estudio tanguístico N°1 - c. 74 y 75, comienzo de la sección A´



Entre los c. 86 y 92 se observa un ritmo no visto hasta el momento que produce un detenimiento por la negra con puntillo en el final del motivo. Sobre la conclusión del *Estudio* en c. 93 se retoma el ritmo uniforme en corcheas que gradualmente pasa a convertirse en semicorcheas.

Ejemplo N°6:

Estudio tanguístico N°1 - c. 93 y 94, comienzo de la conclusión



Como rasgo de toda la pieza, se observa la importancia de la utilización de acentos para lograr diferentes planos sonoros. El uso de polifonías implícitas debido al empleo de las alturas en los registros grave y agudo también se percibe a lo largo del discurso.

Se puede concluir que existe un procedimiento de variación de los materiales, los cuales nunca se repiten igual que en su versión original. Las secciones A, B y A´ tienen en común el uso de variaciones sobre motivos principales, creando conexiones entre las partes a nivel estructural.

Estudio tanguístico N°2

El *Estudio tanguístico N°2* presenta un carácter ansioso y *rubato* en compás de 4/4 y una velocidad de negra a 80. Tonalmente es inestable, lo cual en gran parte es producto de la utilización permanente de cromatismos. Tiene la siguiente estructura:

Tabla 2

Esquema formal	A		A'	B		A		
	c. 1 al 19		c. 1 al 10 y 20 al 25	c. 26 al 70		c. 71 al 91		
Material temático	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>
	c. 1 al 12	c. 13 al 19	c. 1 al 10 y 20 al 25	c. 26 al 52	c. 53 al 70	c. 71 al 82	c. 83 al 89	c. 90 y 91

La sección A abarca desde el c. 1 al 19. Comienza con la exposición del material temático principal *a* en los c. 1 y 2. En esa melodía predomina el registro medio utilizando la figuración de blancas con apoyaturas séxtuples y quíntuple y un final de motivo con semicorcheas descendentes cromáticamente con *accelerando* y *ritenuto*. Lo expresado define la materialidad que conforma la melodía principal que luego se irá desplegando y variando a lo largo de la sección.

Ejemplo N°7:

Estudio tanguístico N°2 - c. 1 y 2, material temático principal

Anxieux et rubato (♩ = 80)

mf *accel. ritén.*

El material *a* se desarrolla hasta el c. 12 con algunas variaciones entre las que aparece la utilización de apoyaturas cuádruples, séxtuples y simple, además de la modificación de alturas.

En los c. 11 y 12, donde comienza la primera casilla, el motivo principal ya no aparece en figuras de blancas, sino que se modifica a negras con puntillo, en tanto las apoyaturas anteriores se desarrollan ahora como seisillo y septillos de fusas -aunque esté omitida la indicación de los valores irregulares mencionados-. El final del motivo se mantiene en semicorcheas descendentes con predominancia de cromatismos y los correspondientes *accelerando* y *ritenuto*.

Tanto el motivo principal *a* como sus variaciones, se desarrollan cada dos compases.

En el c. 13 comienza el material temático *b* que abarca los dos primeros tiempos. Luego hasta el final del c. 14 se reitera con variaciones en las cuales la primera semicorchea de cada motivo marca un descenso cromático que se refuerza con acentos.

Ejemplo N°8:

Estudio tanguístico N°2 - c. 13, material temático *b*



Desde el c. 15 hasta el c. 19 se realiza una elaboración en base al material *b* que en este caso produce variaciones por compás. Predomina el descenso en cromatismo en cada inicio de variación remarcado por un acento.

La sección A' repite lo visto en la sección A desde el c. 1 hasta el c. 10, para luego saltar al c. 20 y seguir hasta el c. 25. Desde el c. 20, que ya es parte de la segunda casilla, se continúa con tres variaciones del motivo melódico principal abarcando dos compases en cada caso. Se mantiene la figuración de blancas con ornamentos -apoyaturas séxtuples, séxtuples, cuádruples, triple y óctuple) y finales de valores mínimos, ya sea semicorcheas o fusas, siempre con *accelerando* y *ritenuto*. en melodías de predominancia descendente. El material temático *b* no aparece en esta sección.

A partir del c. 26 comienza la sección B y finaliza en el c. 70. El material temático principal de esta parte, el motivo *c*, tiene un carácter improvisatorio que si bien conserva características para su identificación como la secuencia cromática y la bordadura, no tiene una

identidad tan definida como el material principal *a*. Se presenta por primera vez en el c. 26 y comienzo del c. 27. Este material se reitera con elaboraciones, las cuales hasta el c. 35 se caracterizan por un descenso cromático en sus finales.

Ejemplo N°8:

Estudio tanguístico N°2 - c. 26 al 29, material temático *c*

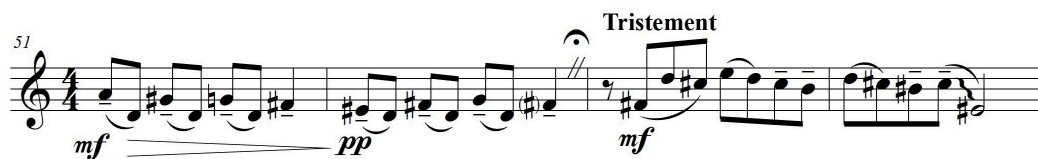


Desde el c. 36 hasta el c. 52 se continúa con elaboraciones sobre *c* que son cada vez más lejanas al motivo expuesto en los c. 26 y 27.

En el c. 52 se encuentra un calderón de separación. Desde el c. 53, dentro de la sección B, se plantea un cambio de carácter a *Tristement* y se presenta un material melódico *d* que abarca dos compases.

Ejemplo N°9:

Estudio tanguístico N°2 - c. 51 al 54



El material *d* presenta variaciones hasta el final de la sección, siempre respetando la segmentación cada dos compases. Un *rallentando* hacia el c. 70, la dilución rítmica y el calderón sobre la última corchea de este compás, dan la pauta de una parte conclusiva.

A partir del c. 71 se reitera la sección A hasta el final del estudio en el c. 91. En los c. 90 y 91 se presenta nuevamente el material temático *a* que da la idea de terminación, tanto por

el uso de las figuraciones largas del tema principal como por la escritura cadencial sin ritmo pautado, el *rallentando* y el calderón sobre la última nota.

Estudio tanguístico N°3

Este estudio es definido con un carácter muy marcado y enérgico, en compás de 4/4, velocidad sugerida de negra entre 126 y 138 y una tonalidad inicial de “la menor”. Presenta la siguiente estructura:

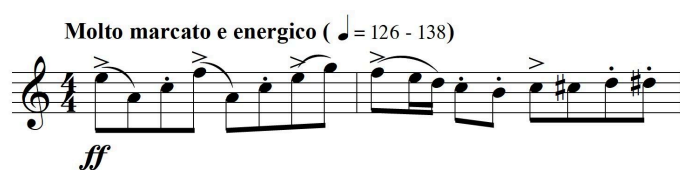
Tabla 3

Esquema formal	A			B	A'
	c. 1 al 48			c. 49 al 60	c. 61 al 92
Material temático	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>a</i>
	c. 1 al 31	c. 32 al 39	c. 40 al 48	c. 49 al 60	c. 61 al 92

La sección A abarca desde el c. 1 hasta el c. 48. Tiene un material melódico principal *a* en los c. 1 y 2, que se va repitiendo de manera periódica hasta el c. 31 en una segmentación interna cada ocho compases con una variante en el ritmo -nivel menor de segmentación-. En el aspecto melódico, *a* se caracteriza por arpeggios y grados conjuntos. También un giro cromático caracteriza el final del motivo y contiene una polifonía implícita. En cuanto al ritmo, predomina el uso de corcheas y la frecuente acentuación 3+3+2 típica de la composición de Piazzolla. En el transcurso de esta sección se destaca la utilización de valores irregulares -novesillo, quintillos, seisillos y tresillos-.

Ejemplo N°10:

Estudio tanguístico N°3 - c. 1 y 2, material temático principal

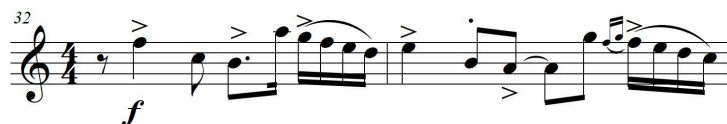


Otra característica importante de este estudio es la cantidad de cortes y momentos de detenimiento provocados por el uso de silencios, como también de los calderones, como por ejemplo en los c. 16 y 18. Esta particularidad refuerza la idea de segmentación entre elaboraciones temáticas, las cuales son cada vez más complejas a lo largo de toda la sección, siempre guardando relación tanto en lo melódico como lo rítmico.

En el c. 32 aparece un nuevo material temático *b* que se utilizará hasta el c. 39 manteniendo el patrón 3+3+2. Ese tema se caracteriza por el uso de la síncopa y la predominancia de las semicorcheas. Además se destaca la acentuación de cada pulso en el final de c. 35. Melódicamente prevalecen los grados conjuntos descendentes. Sobre el final de las variaciones se usan las notas repetidas como gesto de cierre del tema.

Ejemplo N°11:

Estudio tanguístico N°3 - c. 32 y 33, material temático b



Entre los c. 40 y 48 se retoma el material temático *a* con nuevas elaboraciones.

A partir del c. 49 hasta el c. 60 se presenta la sección B, que es muy breve respecto de las partes anterior y posterior. Tiene un cambio de carácter a *Meno mosso e più cantabile* con una transición al *Tempo primo*. En esta pieza se observa el traspaso de una sección enérgica, motórica, a un momento expresivo, lírico y libre, característica presente en gran parte de las composiciones de Piazzolla.

En B se observa un nuevo material temático *c* en donde predominan los arpeggios ascendentes y el descenso por grados conjuntos. A lo largo de la sección se presentan variaciones relacionadas sobre todo al aspecto melódico.

Ejemplo N°12:

Estudio tanguístico N°3 - c. 49, material temático *c*



Desde el c. 61 comienza la recapitulación, considerada A' ya que en esta oportunidad el material temático *b* no aparece, sino que se reitera solamente lo presentado entre los c. 1 y 32.

Estudio tanguístico N°4

El *Estudio tanguístico N°4* es de carácter lento y meditativo, escrito en compás de 4/4 y en la tonalidad inicial de “mi menor”. Tiene la siguiente estructura:

Tabla 4

Esquema formal	A	B	A'
	c. 1 al 21	c. 22 al 37	c. 38 al 50
Material temático	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>
	c. 1 al 21	c. 22 al 37	c. 38 al 50

La sección A abarca desde el c. 1 hasta el c. 21. Presenta un material melódico principal *a* de dos compases (c. 1 y 2). Melódica y rítmicamente consta de un inicio con una nota larga seguida de un descenso en tresillo y un ascenso por grados conjuntos para finalizar nuevamente con un valor rítmico largo. El seccionamiento global de la forma de la pieza está asociado además del material motivico, a los cambios de *tempo* y a las dinámicas.

Ejemplo N°13:

Estudio tanguístico N°4 - c. 1 y 2, material temático principal



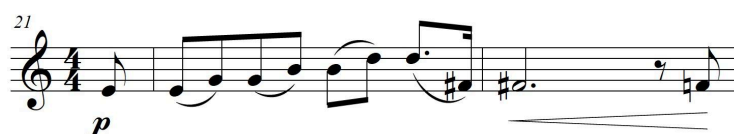
A partir de este motivo en los compases sucesivos hasta el c. 21 se generan repeticiones variadas y distintas entre sí. Estas diferencias respecto del tema original radican en la incorporación de elementos o cambio de intervalos.

En el final de esta sección, desde el c. 17, predomina la acentuación de la primera corchea de cada pulso de negra. Este acento sostiene una nota repetida mientras las segundas corcheas de cada tiempo van realizando un descenso cromático.

Desde la anacrusa del c. 22 hasta el c. 39 se presenta la sección B. Aquí hay un nuevo material melódico *b* de dos compases.

Ejemplo N°14:

Estudio tanguístico N°4 - c. 22 con anacrusa y c. 23, material temático *b*



A partir del c. 24 hasta el c. 37 se realizan secuencias, también basadas en el material principal de la sección.

Desde el c. 38 hasta el final del estudio en el c. 50 se presenta la recapitulación A'. Se continúa con la misma lógica que en la sección A utilizando repeticiones variadas y elaboraciones. Desde el c. 46 hasta que termina la sección se destacan las características ya vistas en cuanto a notas repetidas, acentos y descenso cromático.

Estudio tanguístico N°5

El *Estudio tanguístico N°5* es el único de los seis que no tiene una indicación de carácter. Establece una velocidad metronómica de negra igual a 120 en compás de 4/4 y polaridad en “la menor”. Presenta la siguiente estructura:

Tabla 5

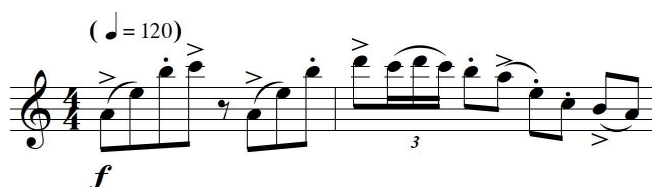
Esquema formal	A
	c. 1 al 62
Material temático	<i>a</i>
	c. 1 al 62

En este estudio se vuelve a tomar la idea de elaborar un material melódico principal de dos compases que aquí será la base para la totalidad de la pieza. En los c. 1 y 2 se presenta el tema *a*, que a continuación, como se ha visto anteriormente, es variado teniendo en cuenta diferentes aspectos.

Dentro del material temático *a* hay un primer gesto en el c. 1 con una melodía ascendente en *forte*. El segundo componente de ese material, en el c. 2, es el descenso melódico. Esta fórmula es permanente a lo largo del *Estudio N°5*. Melódicamente en *a* predominan los saltos y los grados conjuntos.

Ejemplo N°15:

Estudio tanguístico N°5 - c. 1 y 2, material temático principal



A partir del c. 3 se presentan variaciones del material temático *a*, en donde se afirma la exposición rítmica ya presentada, con modificaciones interválicas, manteniendo las direcciones melódicas del tema original.

Hasta el c. 23, las variantes de *a* involucran ritmos e intervalos y también se realizan cambios en las acentuaciones. En todas estas variaciones, de una duración de dos compases cada una, siempre se mantiene la presencia del motivo original *a*.

Es importante destacar que las variaciones mantienen una secuencia cromática con acentos (por ejemplo, c. 21 y 22), hecho que nos da la idea de un cromatismo como recurso para ensamblar la unión de los materiales y de esta manera estructurar la totalidad de esta parte de la pieza.

En el c. 24 hasta el c. 28, cada dos compases, aparece un material melódico elaborado en base al tema original *a*. Utiliza las mismas notas que el comienzo de *a*, pero en lo rítmico presenta una ampliación temporal y agrega un compás de 2/4 con un trecesillo.

En el c. 29 vuelve a aparecer el material temático *a*, con algunas variaciones rítmicas y melódicas. Sin embargo permanecen las direcciones ascendentes y descendentes de la melodía. Otra diferencia respecto al tema original es que ya no aparece la acentuación 3+3+2 en el segundo compás (c. 30) sino que coloca acentos en el primer y tercer tiempos.

Desde el c. 31 hasta el final continúan las elaboraciones basadas en *a*, conservando cercanía con la estructura, la melodía, el ritmo y el gesto ascendente presentados en el comienzo de la obra.

En esta obra es interesante destacar cómo se vuelve asimétrica la idea estable de ocho compases que escuchamos en el *Estudio N°5*. A través de las alturas consigue acelerar o aletargar el movimiento. Por ejemplo, si miramos el segmento que va del c. 41 al c. 51, tiene una estabilidad de acentuación y agrupamiento cada dos compases: c. 41 y 42 (nota “la”), c. 43 y 44 (nota “sib”), c. 45 y 46 (nota “la”), c. 47 y 48 (nota “fa”), c. 49 y 50 (nota “mi”). Pero en el c. 51 y parte del c. 52, tanto los acentos como la polifonía implícita marcan un diseño cada blanca (notas “sol, fa, mi”).

En los c. 60 y 61 se vuelve a insistir en el componente ascendente del motivo original, pero en esta oportunidad se desarrolla como una secuencia en semicorcheas hasta llegar a la nota “la” en el registro sobreagudo de modo conclusivo.

La continuidad se da en la totalidad de la pieza por utilizar siempre el mismo material temático. No hay divisiones sino elaboraciones que producen modificaciones dentro de la sección.

Estudio tanguístico N°6

El *Estudio tanguístico N°6* presenta un carácter ansioso con una velocidad metronómica de negra igual a 132 en compás de 4/4 y un eje tonal que se insinúa en “mi menor”. Tiene la siguiente estructura:

Tabla 6

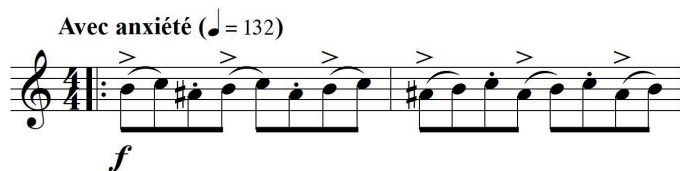
Esquema formal	A	A'			B	A''
	c. 1 al 35	c. 1 al 12 y 36 al 69			c. 70 al 85	c. 86 al 99
Material temático	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>a</i>
	c. 1 al 35	c. 1 al 12 y 36 al 44	c. 45 al 56	c. 57 al 69	c. 70 al 85	c. 86 al 99

La sección A, que abarca desde el c. 1 hasta el c. 35 presenta dos materiales temáticos. El principal, denominado *a*, se presenta en el c. 1. A continuación se realizan elaboraciones que se extienden hasta el c. 35. En esta oportunidad tanto el motivo principal como el elaborado tienen una duración de dos compases.

El material temático *a* se caracteriza por la acentuación 3+3+2 que se repite con insistencia seis veces. Además tiene una rítmica uniforme en la que predomina el uso de corcheas. La acentuación propone un diseño melódico en una polifonía implícita.

Ejemplo N°16:

Estudio tanguístico N°6 - c. 1 y 2, material temático principal

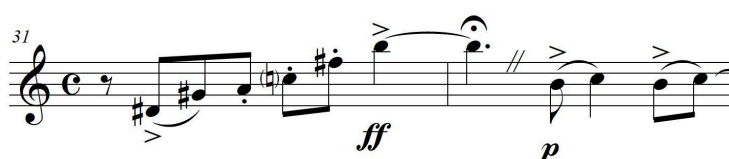


Cada elaboración, como se ha observado en todos los estudios, es diferente. Dentro de ellas, en este caso, se observa una secuencia interna en donde las notas acentuadas realizan

una melodía descendente por grados conjuntos. En toda la sección tiene predominancia el uso de corcheas con algunas apariciones de semicorcheas y valores irregulares de quintillos y septillo como parte de la elaboración.

En el c. 28, si bien continúan las variaciones del material *a*, se observa un detenimiento métrico al aparecer por primera vez el uso de síncopas, lo cual continúa hasta el final de la sección. Estos recursos desembocan en un calderón en el c. 32.

Ejemplo N°17: *Estudio tanguístico N°6* - c. 31 y 32



La sección A' implica un retorno al c. 1. Esta parte continúa igual que A hasta el c. 12 y luego salta al c. 36 finalizando en el c. 69.

Hasta el c. 44 siguen las elaboraciones basadas en el material *a*. En el c. 45 aparece un nuevo material temático *b*, que se caracteriza por su movimiento ascendente inicial de grados conjuntos seguido por un arpeggio.

Ejemplo N°18: *Estudio tanguístico N°6* - c. 45 y 46, material temático *b*



El elemento que predomina en *b*, es el inicio de corcheas ascendentes por grados conjuntos. Se realizan elaboraciones que concluyen con un pasaje descendente en el c. 52 seguido por secuencias ascendentes acentuadas por negras hasta el c. 54.

Luego de los c. 55 y 56 donde concluye *b*, retoma en el c. 57 el material temático *a* seguido de variantes cada vez más difíciles de reconocer en relación al motivo original. En el c. 67 aparece un único compás de 3/4 que termina con una doble barra. La sección tiene continuidad melódica en carácter de cadencia hasta el c. 69, en donde finaliza.

En el c. 70 se presenta la sección B, con un cambio de carácter a *Meno mosso (tristemente)*.

El motivo principal de la sección, denominado *c*, abarca los c. 70 y 71; posteriormente se desarrollan sus correspondientes elaboraciones. Melódicamente, el material *c* está compuesto por corcheas, en grados conjuntos descendentes y arpegios ascendentes. También utiliza bordaduras.

Ejemplo N°19: *Estudio tanguístico N°6* - c. 70 y 71, material temático *c*



En las elaboraciones de la sección B se toman fragmentos del tema *c*, en donde predominan los comienzos en corcheas ascendentes por arpeggio y la finalización en negras

Ejemplo N° 20:

Estudio tanguístico N°6 - c. 72 y 73, elaboraciones de material temático *c*



La sección B abarca hasta el c. 85; a continuación se retoma el *tempo* inicial para la recapitulación. La sección A'' aparece desde el c. 86 hasta el final, con la reiteración de los c. 1 a 12 de la primera sección.

A modo de cierre y como diferencia respecto de A, en el c. 98 se realiza un detenimiento en la nota "sol" con un calderón para finalizar con fusas, haciendo énfasis en la acentuación.

3.2.1.2 Conclusiones parciales de análisis musical

Para sintetizar las características principales de cada estudio tanguístico, se realiza a continuación un análisis basado en la metodología de Graciela Tarchini, propuesto en su libro *Análisis musical. Sintaxis, semántica y percepción*.

Se presenta una tabla consignando el detalle de cada obra en base a los siguientes aspectos:

- Ritmo: Uniforme es aquel en el que todos los intervalos de tiempo entre los ataques son iguales. No uniforme es considerado cuando los sonidos no articulan siguiendo una constante en el tiempo; por lo tanto el discurso se detiene en algunos sonidos más que en otros facilitando la percepción en unidades.
- Compás: Es la entidad o estructura métrica de cada obra musical que posibilita organizar unidades de tiempo en grupos.
- Melodía predominante: Se delimitan los diferentes tratamientos en el aspecto melódico que son más frecuentes en cada uno de los *Estudios tanguísticos*.
- Articulación: Es la delimitación y el agrupamiento que define el sentido de los diferentes motivos y patrones melódicos, dando sentido a la totalidad de la pieza.
- Dinámica: El conjunto de matices relacionados con el grado de intensidad con que se ejecuta cada pieza es uno de los factores determinantes para definir su sentido y su carácter. En este caso se especifica la dinámica utilizada en cada una de las secciones de las obras.
- Carácter y *tempo*: Se los especifica por ser parámetros fundamentales para comprender la estética de una obra. El carácter se define como el sentimiento que requiere la pieza musical; el *tempo* determina la velocidad de ejecución.

Tabla 7

<i>Estudios tanguísticos</i>						
	Estudio N°1	Estudio N°2	Estudio N°3	Estudio N°4	Estudio N°5	Estudio N°6
Ritmo predominante	Uniforme	Uniforme	Uniforme	Uniforme	Uniforme	Uniforme
Compás	Binario 4/4	Binario 4/4	Binario 4/4	Binario 4/4	Binario 4/4	Binario 4/4
Melodía predominante	Arpegios y grados conjuntos	Grados conjuntos, cromatismo, arpegios	Arpegios, grados conjuntos	Grados conjuntos	Arpegios, grados conjuntos	Grados conjuntos
Articulación	Ligaduras, staccato	Ligaduras, staccato	Ligaduras, staccato	Ligaduras, staccato	Ligaduras, staccato	Ligaduras, staccato
Dinámica	Acentos <i>mf a f</i> (Sección A) <i>f a ff</i> (Sección B) <i>f - p - f a ff</i> (Sección A')	Acentos. <i>mf</i> (Sección A) Acentos. <i>mf</i> (Sección A') <i>mf a ff</i> (Sección B) Acentos. <i>mf</i> (Sección A)	Acentos <i>ff</i> (Sección A) <i>p a f</i> (Sección B) <i>ff</i> (Sección A')	Acentos. <i>p a pp</i> (Sección A) <i>p a mf</i> (Sección B) Acentos. <i>pp a f</i> (Sección A')	Acentos <i>f a ff</i>	Acentos <i>f a ff</i> (Sección A) <i>f a ff</i> (Sección A') <i>pp a ff</i> (Sección B) <i>f a ff</i> (Sección A')
Carácter	<i>Decidé</i>	<i>Anxieux et rubato</i>	<i>Molto marcato e energico</i>	Lento - meditativo	No definido	<i>Avec anxiété</i>
Tempo	Negra = 126 a 138	Negra = 80	Negra = 126 a 138	Ad libitum	Negra = 120	Negra = 132

3.2.1.3 Elementos universalistas y nacionalistas en los *Seis estudios tanguísticos para flauta sola*

Los *Seis estudios tanguísticos para flauta sola* reflejan un interés de Piazzolla en utilizar los procedimientos propios de la música académica aprendidos en su formación como compositor, aplicándolos específicamente al tango. En este punto podemos hablar de un rasgo tanto universal como nacionalista, reforzando la idea de que además de las características compositivas específicas, existe un parámetro de exploración y apropiación cultural que hace de obras y compositores un patrimonio universal.

Tradicionalmente desde el siglo XIX se han escrito estudios con la intención de aumentar la destreza técnica de los instrumentistas. Son de dificultad considerable y están diseñados para practicar determinadas habilidades psicomotrices. Un ejemplo conocido son los *Estudios* para piano de Frédéric Chopin, quien en gran parte ha sido el responsable de hacer del estudio un género musical de importancia. Los Estudios de Chopin son considerados no solo técnicamente difíciles sino que gozan de grandes cualidades musicales, siendo precursores del género como tal. Otro ejemplo de igual magnitud lo encontramos en Franz Liszt y sus *Estudios trascendentales* y *Estudios de Concierto*, ambos ciclos para piano.

Nos referimos entonces a los estudios como obras que no solo implican diferentes desafíos técnicos sino que también son piezas para ser interpretadas en concierto, por sus contenidos musicales de fuerte expresividad. Este es el caso de los *Estudios tanguísticos* de Piazzolla, que se incluyen tanto en conciertos y grabaciones internacionales como en los planes de estudio, los concursos y las competencias en diferentes instituciones formales. Además han sido transcritos para otros instrumentos solistas y versionados para formaciones de música de cámara.

Otro punto a destacar en el aspecto universal es la creación de Piazzolla de estudios académicos pero que incorporan como rasgo el tango. La definición de “estudios tanguísticos” es asociada al compositor como una creación personal, un género propio que vincula el estudio erudito con aspectos nacionalistas. Un caso similar es el de Heitor Villa-Lobos y las *Bachianas brasileiras* en las que desarrolla una estructura conforme a las técnicas primordiales del contrapunto barroco, empleando materiales provenientes de la tradición musical del Brasil.

La mixtura del género universal con características localistas refuerza la idea de un estilo propio en la música de Astor Piazzolla. Esta identidad en todas sus obras cuenta con una individualidad que se manifiesta por encima de los procedimientos escogidos.

En cuanto al aspecto estrictamente compositivo en los *Estudios tanguísticos* se destacan algunos rasgos universalistas específicos:

- En el aspecto melódico, se observa una inspiración en la composición académica por la utilización de direcciones ascendentes y descendentes recurrentes. También es parte de este estilo compositivo el uso de grupos de septillos u octosillos que rompen y varían la uniformidad.
- Existe un punto de contacto entre el ritmo uniforme y la melodía construida sobre un arpegio. Es una característica que se observa habitualmente en la música académica, por lo que puede tomarse como un recurso erudito tomado por Piazzolla.
- En cuanto la textura se destaca la incorporación de la polifonía implícita con separación de capas, recurso que fue muy utilizado por Bach. En el caso de Piazzolla y al tratarse de un instrumento melódico, estos planos sonoros se logran con una secuencia en el registro grave y una nota que se mantiene en el registro medio. También se aplica como recurso destacable la utilización de progresiones melódicas.
- En el aspecto formal también se observa una inspiración en Bach, en el tratamiento del *Estudio N°5* por ejemplo, similar a un *Preludio*. Esa semejanza es evidente por tratarse de un único material que se repite a lo largo de toda la pieza.
- Se destaca la utilización de secciones con cambios de carácter en los *Estudios N°3* y *N°6*. En ambos casos se comienza con un carácter enérgico, motórico y a continuación se aborda un momento donde se destaca lo melancólico con predominancia de *rubato* y lirismo.
- Utiliza todos los registros del instrumento pero lo realiza con mayor énfasis en el registro medio. Se lo considera de inspiración en el estilo clásico por ser un recurso predominante en este período.

En cuanto a los recursos tanguísticos que aparecen en esta obra es importante destacar que se trata de herramientas propias del tango de Piazzolla y no del tango tradicional, aunque pueda haber algunas coincidencias. Por ello se puede decir que teniendo en cuenta que los estudios como género tienen en parte la finalidad de lograr solvencia en ciertos recursos para el instrumentista, en este caso dichos elementos tienen que ver con características del tango desde el tratamiento y la estética de Piazzolla. En este orden y considerando los recursos tanguísticos como elementos nacionalistas, se mencionan a continuación los más recurrentes y destacados en esta obra:

- Mucha importancia de las acentuaciones. Acentuación típica del tango de Piazzolla con su reconocida agrupación de corcheas de 3+3+2. También utiliza la estructura 3+3+3+3+2+2. A lo largo de las elaboraciones y variaciones motivicas, un recurso fundamental es el desplazamiento de acentos.
- Predominancia del compás de 4/4 propio del tango tradicional; sin embargo en algunos estudios se alterna con compases de 3/4 y 5/4 (Ejemplo: *Estudio N°1*).
- En lo rítmico prevalece el uso de figuraciones uniformes.
- Melodías con utilización de escalas ascendentes y descendentes.
- Recurso de notas repetidas contenidas en un ritmo de figuración también reiterado.
- Lirismo y *rubato* usados frecuentemente en melodías lentas del tango (Ejemplo: *Estudios N°2* y *N°4*).
- En lo formal se encuentra inspiración en la estructura del tango tradicional que contenía una parte rápida y otra más lenta de carácter melancólico. Piazzolla incorpora un retorno al *tempo primo* (Ejemplo: *Estudios N°3* y *N°6*).

3.2.1.4 Consideraciones interpretativas

Para la interpretación de los *Estudios tanguísticos para flauta sola* es relevante tener en cuenta diferentes aspectos.

Si bien en estos estudios predomina el ritmo uniforme, también se construye en torno a ello una trama compleja de variaciones y elaboraciones que inciden en la textura. En este caso, como en general en la obra de Piazzolla, el pulso es regular independientemente de las variaciones de *tempo* en el *rubato* que proponga el intérprete.

Aunque se trate de obras para un instrumento melódico solo, se logran diferentes superposiciones (polifonía implícita) por medio del tratamiento rítmico, los acentos y las articulaciones. El resultado interpretativo requerido se logra percibiendo un pulso continuo que a su vez destaque melodías, contracantos y, en muchos casos, la marcación de los bajos.

Los acentos aparecen en los tiempos fuertes, pero también con la configuración propia de Piazzolla: 3+3+2. Como se describió en el análisis, las diferentes variaciones y elaboraciones temáticas que caracterizan estos estudios, por no haber una igual a la otra, encuentran en los acentos una oportunidad de generar diversas tramas. En este sentido no siempre hay una fórmula que corresponda con la tradición o con células preestablecidas, sino que la acentuación aporta a la variedad de los diversos entramados que se van presentando.

En el caso de la flauta, el recurso del *staccato* contribuye a lograr una acentuación nítida. Además de ello, es importante tener claros los diferentes planos sonoros que conforman un motivo o frase para que dicha acentuación también destaque secuencias melódicas, como sucede por ejemplo en el material temático principal del *Estudio N°3*.

En rasgos generales, las melodías se desarrollan en *tempo* vivo y rítmico o una línea más lenta y lírica. En el caso de los *Estudios N°3* y *N°6* se encuentran los dos tipos de melodía en diferentes secciones. Los demás estudios mantienen un carácter permanente ya sea en velocidad lenta o rápida.

En cuanto a la melodía lenta, el elemento predominante fundamental es la utilización del fraseo y el rubato, herramienta trascendente para las decisiones interpretativas. El instrumentista debe aportar mínimas modificaciones del ritmo a través de intenciones que definan el sentido lírico y la expresión. Para las melodías vivaces es de primera importancia tocar el ritmo tal como ha sido escrito, sosteniendo el pulso a lo largo de toda la obra.

La organización de alturas en cada una de estas piezas tiene una predominancia en la utilización del registro medio; sin embargo siempre se observa el uso de la totalidad de las posibilidades del instrumento desde el grave hasta el sobreagudo. En este sentido es fundamental conseguir homogeneidad en la sonoridad de las diferentes octavas.

En cuanto a la articulación se destacan dos grandes categorías a ser ejecutadas: *staccato* y ligaduras. En el caso de la articulación suelta, existen diferentes usos del *staccato* para tocar notas muy cortas, *portato* y por repetición. Aquí se requiere no sólo el recurso propio de la articulación sino también en ciertas secciones considerar la escisión entre valores rítmicos como si fueran mínimas respiraciones. Ese sonido acortado da la sensación de separación aunque la resonancia continúe. Así se contribuye a dar sentido y mayor percepción de las intenciones en el uso de articulación suelta. Las ligaduras aparecen tanto en melodías rítmicas como expresivas; en cada caso se modifica el sentido por el carácter. En las melodías rápidas los pasajes ligados son parte de la trama compleja con variaciones y elaboraciones en base al material melódico y rítmico principal. En las melodías lentas, la ligadura predomina para dar sentido expresivo a secciones de carácter melancólico.

Las dinámicas abarcan desde *pianissimo* hasta *fortissimo*. Si bien siempre es importante su utilización, en el caso de los estudios para nuestro instrumento monódico, este factor es decisivo para lograr diversos planos sonoros. Las diferentes intenciones combinan el factor dinámico con los registros de la flauta. De esta manera en momentos donde se quieren enfatizar ciertas ideas se utiliza un regulador de *crescendo* hasta llegar a un *fortissimo*, a lo

cual se suma una frase melódica ascendente hacia el registro sobreagudo. Ese recurso es utilizado en todos los finales de los *Estudios tanguísticos* rápidos con excepción del *Estudio N°6* que, si bien utiliza este sentido en cuanto a dinámicas, finaliza en el registro grave. En los *Estudios N°2* y *N°4*, que son lentos, los finales realizan el proceso contrario con un regulador de *decrescendo* hacia un *pianissimo* y finalizando en una nota larga en el registro grave.

Como se describió anteriormente, los acentos son fundamentales para lograr el sentido total de la obra, considerando que el carácter tanguístico de Piazzolla está definido en gran parte por esas indicaciones enfáticas. En la flauta es importante tener en cuenta que el logro de una similitud con el efecto del bandoneón, radica en el uso del aire para destacar esas notas acentuadas, tanto con el golpe de diafragma como por medio de la articulación del *staccato*. También contribuye pensar la nota acentuada como si fuera más larga y utilizar el *vibrato* para destacarla.

Al tratarse de una estructura melódica única, los diferentes momentos y colores del entramado se logran con el énfasis en los acentos, las melodías ligadas, el uso del *staccato* y los fraseos del intérprete. De esta manera se puede, por medio de un instrumento solo, identificar los diferentes planos sonoros que con más facilidad se consiguen en la música de ensamble. Dentro de una misma textura se destacan melodías líricas que dan lugar a un fraseo más libre, notas por repetición en donde se resalta el ritmo, el pulso estable y el uso de acentos para conseguir planos sonoros diferentes dentro de una misma idea.

3.2.2 Estudios tanguísticos para dos flautas

Las versiones para dos flautas de los *Estudios tanguísticos* de Astor Piazzolla, han sido realizadas por Exequiel Mantega, pianista, compositor, docente y productor nacido en Buenos Aires. Ha realizado en el exterior más de veinte giras con diversos artistas y con el Dúo Fain-Mantega, produciendo conjuntamente con Paulina Fain clínicas sobre el lenguaje musical del tango. Editó numerosas obras para diversas formaciones de música popular argentina y en 2012 Henry Lemoine publicó sus arreglos para dúo de flautas de los *Seis estudios tanguísticos* de Astor Piazzolla.

En una entrevista para este trabajo se consultó a Mantega cómo surgió la idea de realizar estos arreglos. Detalló al respecto (comunicación personal, 22 de diciembre, 2021):

La idea de los dúos salió como la mayoría de las ideas que venimos desarrollando hace tanto tiempo junto a mi compañera de aventuras Paulina Fain. Ella siempre tenía alumnos que tocaban esos estudios, y la dificultad para una sola flauta siempre fue bastante exigente para el alumno promedio. Entonces se nos ocurrió la idea de simplificar un poco la tarea de llevar adelante los seis estudios, y pensar una segunda voz, en donde la primera siempre esté repartida, entonces el trabajo iba a ser mucho más amigable. Resultó luego en un proyecto muy lindo y artístico. En segundo lugar, al tener la posibilidad de escuchar una segunda línea de acompañamiento, se puede frasear y lograr distintos tipos de texturas típicas del género del tango, que de a uno es mucho más complicado que en un dúo.

La finalidad de incluir estas versiones en la presente tesis es explorar otras posibilidades de tratamiento de los estudios para flauta sola. Ello considerando, que como se expuso en capítulos anteriores, la música de Piazzolla sigue vigente no solo en cuanto a lo interpretativo sino también en relación a nuevas composiciones y arreglos que surgen a partir de su obra. Ello refuerza la idea de su actualidad y posibilidades de presentar su música en formas diversas.

A diferencia del esquema elaborado para presentar las otras obras de este trabajo, en esta ocasión omitiremos los comentarios sobre análisis musical y elementos universalistas y nacionalistas, por cuanto ya han sido expuestos en los apartados correspondientes a la obra original, los *Seis estudios tanguísticos* para flauta sola.

3.2.2.1 Consideraciones interpretativas

Los *Estudios tanguísticos para dos flautas* incorporados aquí, N°3 y N°6 cuentan con recursos que fueron agregados por Exequiel Mantega. Se considera que estas herramientas proponen un mayor acercamiento al tango tradicional o, mejor dicho, a la manera de abordar el tango en el ámbito de la música popular. Entre estos elementos se destacan las siguientes técnicas extendidas:

Mordentes, trinos y apoyaturas: Son los adornos que predominan en la escritura de los estudios de Piazzolla. En la versión de Mantega se mantienen en los motivos y los temas que establece el compositor de la obra original. Aparecen tanto en los momentos de carácter rítmico como en los de melodías expresivas, siempre con la intención de resaltar notas determinadas.

Ejemplo N°21:

Estudio tanguístico N°6 versión para dos flautas - c. 18 - mordentes

Musical score for Example 21, measures 18-21. The score is for two flutes (1 and 2) in common time. Measure 18 starts with a treble clef and a common time signature. Flute 1 has a series of eighth notes with accents and mordents. Flute 2 has a series of eighth notes with accents. The key signature has one sharp (F#).

Ejemplo N°22:

Estudio tanguístico N°3 versión para dos flautas - c. 53 y 54 - trinos

Musical score for Example 22, measures 53-54. The score is for two flutes (1 and 2) in common time. Measure 53 starts with a treble clef and a common time signature. Flute 1 has a series of eighth notes with accents and trills. Flute 2 has a series of eighth notes with accents. The key signature has one sharp (F#). Measure 54 features a trill in Flute 1, marked *rall.* and *ff*. Flute 2 has a series of eighth notes with accents. The key signature has one sharp (F#).

Ejemplo N°23:

Estudio tanguístico N°3 versión para dos flautas - c. 78 y 79 - apoyaturas

Musical score for Example 23, measures 78-79. The score is for two flutes (1 and 2) in common time. Measure 78 starts with a treble clef and a common time signature. Flute 1 has a series of eighth notes with accents and trills. Flute 2 has a series of eighth notes with accents. The key signature has one sharp (F#). Measure 79 features a trill in Flute 1, marked *f*. Flute 2 has a series of eighth notes with accents. The key signature has one sharp (F#).

Armónicos: Son utilizados en un pasaje específico de carácter expresivo en el *Estudio N°6* entre los c. 90 y 93. Por medio de esta herramienta se logra un cambio de color en el acompañamiento de la segunda flauta, que da una textura diferente y otorga variedad al discurso interpretativo.

Ejemplo N°24:

Estudio tanguístico N°6 versión para dos flautas - c. 90 y 91

Musical score for two flutes (Fl. 1 and Fl. 2) in 4/4 time, measures 90-91. Fl. 1 plays a melody starting with a rest, marked *p*. Fl. 2 plays a harmonic accompaniment marked **8* and *pp*.

Fruatto: Es uno de los recursos más habituales usados en el tango y también en estos arreglos. Cumple una función de dar colores diferentes y de esta manera variar el acompañamiento.

Ejemplo N°25:

Estudio tanguístico N°6 versión para dos flautas - c. 53 - fruatto

Musical score for two flutes (1 and 2) in common time, measure 53. Fl. 1 plays a series of chords marked *fr.* with a wavy line above. Fl. 2 plays a melody with accents.

Cambios de entonación: Es una herramienta utilizada para subir o bajar la afinación. En estas adaptaciones son utilizados siguiendo la notación, como un sonido que comienza normalmente, luego asciende para y vuelve a estabilizarse rápidamente. Tanto este recurso como los demás que se detallan, pueden aparecer solos o combinados entre sí, como se ve a continuación.

Ejemplo N°26:

Estudio tanguístico N°6 versión para dos flautas - c. 63

Musical score for two flutes (Fl. 1 and Fl. 2) in 4/4 time, starting at measure 63. Fl. 1 has a melodic line with a trill-like figure and a dynamic marking of *ff*. Fl. 2 has a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *ff*.

Sonidos percutidos: Es habitual en las orquestas típicas la utilización del sonido percutido que se ejecuta sobre las cajas de los instrumentos. En el caso de la flauta, este efecto se logra con un golpe de lengua sin emisión de sonido.

Ejemplo N°27:

Estudio tanguístico N°3 versión para dos flautas - c. 9 y 10

Musical score for two flutes (Fl. 1 and Fl. 2) in 4/4 time, starting at measure 9. Fl. 1 has a melodic line with accents and a dynamic marking of *ff*. Fl. 2 has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of **4*.

Glissandi: Son utilizados por el arreglador en secciones que tienen una función de acompañamiento de la melodía principal. Son usados tanto de forma ascendente como descendente. Este recurso produce una sensación de arrastre muy típica del tango tradicional; los *glissandi* pueden tener salida y llegada de una nota determinada o no definición específica, como el ejemplo que sigue a continuación.

Ejemplo N°28:

Estudio tanguístico N°6 versión para dos flautas - c. 57

The image shows a musical score for two flutes, Fl. 1 and Fl. 2, in 4/4 time. The score begins at measure 57. Fl. 1 starts with a glissando (indicated by a wavy line) and then plays a triplet of eighth notes. Fl. 2 plays a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings like 'sempre ff' and a '3' indicating a triplet.

Otra cuestión importante a destacar en el tratamiento de los dúos, es la noción de ensamble, a diferencia de la obra original para flauta sola. En este punto se destaca entre los flautistas, el uso de diferentes funciones habituales en las ejecuciones grupales de tango tradicional. A nivel general se cumplen los roles armónico y melódico. Es decir que cuando uno de los instrumentistas está ejecutando la melodía principal, el otro intérprete realiza una base rítmica y armónica que sostiene ese canto.

En cuanto a las funciones típicas de la música popular del tango, en estos arreglos se evidencia la representación del solo, del acompañamiento y del *tutti*.

La melodía solista se percibe como materiales temáticos de la versión original de Piazzolla, presentándose en una de las dos voces. En esa línea cantable existe la libertad de fraseo.

El solo cuenta con el acompañamiento de la otra flauta, que puede ser un bajo continuo con la pauta armónica así como también pasajes complejos y rápidos de carácter improvisatorio.

En estos dúos, la representación del *tutti* de la orquesta típica, está dada cuando ambas flautas ejecutan la melodía principal en distintas alturas, logrando una trama armónica

y a su vez manteniendo el mismo ritmo. Las ideas originales de Piazzolla se traslucen en la estructura de la versión de ensamble por lo cual deben ser ejecutadas con en el estilo y caracteres previamente descriptos, típicos de la interpretación que corresponde a la música de nuestro compositor.

3.2.3 La historia del tango

La historia del tango es una obra original para flauta y guitarra de Astor Piazzolla compuesta en 1985 y publicada en 1986. Consta de cuatro movimientos: “Bordel 1900”, “Café 1930”, “Nightclub 1960” y “Concert d'aujourd'hui”.

Cada una de las partes representa un período de la historia del tango, mostrando las transformaciones del género a lo largo del tiempo. En su edición de Lemoine, la composición cuenta con una breve introducción narrativa del compositor, en la que expone de algún modo sus impresiones de estos diferentes momentos de la música ciudadana.

En esta cita Piazzolla señala:

Bordel 1900: El tango comienza en Buenos Aires en 1882 y los primeros instrumentos que tocaban eran guitarra y flauta, luego incorporaron el piano y después el bandoneón. Esta música debe ser tocada con mucha picardía y gracia, para visualizar las alegrías de las francesas, italianas y españolas que vivían en esos bordes, coqueteando con los policías, ladrones, marineros y malevos que visitaban. Esta época era completamente diferente a todas. El tango era alegre.

Café 1930: Otra época del tango. Ahora se escuchaba y no se bailaba como en 1900. Era más musical y romántico. Las orquestas de tango eran formadas por dos violines, dos bandoneones, piano y bajo. A veces se cantaba. La transformación era total. Más lento, nuevas armonías y yo diría muy melancólico.

Nightclub 1960: La época internacional. Comienza una nueva época transformante. Argentina y Brasil en Buenos Aires. La gente concurre a los nightclubs para escuchar seriamente el nuevo tango. La revolución y cambio total de ciertas formas del viejo tango. Noailable, si escuchable. Bossa Nova y nuevo tango en una lucha conjunta. Música para los músicos.

Concert d'aujourd'hui: Esta es la música de tango con conceptos de la nueva música. Esencia de tango con reminiscencias de Bartok, Stravinsky y otros. Este es el tango de hoy y del futuro. Abajo está el tango, arriba está la música. Una música donde se escucha toda la historia con un agregado, la nueva música. (1986, p. 1)

Por medio de esta descripción podemos deducir que los dos primeros movimientos se refieren a la época tradicional del tango, y el tercero y cuarto incorporan elementos innovadores presentes en la segunda mitad del siglo XX. También da cuenta del contexto histórico con que se relaciona cada una de estas piezas. A ello se puede agregar que en 1900, la época que enmarca el primer movimiento, “Bordel 1900”, los burdeles de Buenos Aires fueron el escenario original en donde se tocaba el tango.

En 1930, el tango se volcó a un carácter más romántico y lento pero también más pensativo. Se lo puede relacionar con los cafés de la ciudad porteña, centros ilustres de reunión de intelectuales, escritores y artistas de la época. En la década de 1960, el tango se transformó en una fusión con la *bossa nova* brasilera dando un nuevo carácter al estilo. Los lugares en los que se tocaba esta música en ese momento eran los clubes nocturnos de Buenos Aires. En las dos últimas décadas del siglo XX, el tango se convirtió en música de concierto y los teatros pasaron a ser los lugares para escucharlo. En esta última transformación fue muy importante la obra de Piazzolla, quien impuso esta nueva manera de acercarse a la música ciudadana.

Antes de adentrarnos en el análisis propiamente dicho, mencionaremos algunos rasgos musicales de cada movimiento.

En “Bordel 1900” se observan elementos compositivos del siglo XIX con algunos recursos del siglo XX, sobre todo en el trabajo rítmico. La flauta tiene el protagonismo, como instrumento solista con acompañamiento de guitarra. El carácter es elegante y animado y está indicado como *molto giocoso*. Las melodías aparecen casi provocativas y en *tempo rubato*. El protagonismo de las líneas temáticas necesita la comprensión de la estructura del movimiento, a través de la segmentación en materiales.

“Café 1930” es una pieza que tiene carácter de improvisación, a pesar de estar todo escrito y detallado en la partitura. Hay mucha continuidad, ya que la armonía es siempre la misma. Esta define la estructura general de la obra: a partir de una secuencia de acordes, la flauta ejecuta temas y variaciones que se dan siempre en torno a la propuesta armónica reiterativa.

De los cuatro movimientos, “Nightclub 1960” es el que tiene la forma más compleja, razón por la que probablemente Piazzolla indica que es una pieza pensada para ser oída por músicos. Esta parte también recrea un momento de nuevos recursos instrumentales, como las técnicas extendidas que forman parte del valor discursivo. Estructuralmente, este movimiento se sintetiza en el complejo desarrollo melódico fusionado con la estructura armónica de la guitarra, generando la mejor simbiosis de la obra entre ambos aspectos, los cuales se entrelazan sin prioridad de uno sobre el otro.

Por último, “Concert d’aujourd’hui” recrea una atmósfera con lenguaje actual y recursos propios del siglo XX. Predominan los cambios de compás inspirados en Igor Stravinsky y las melodías cromáticas ascendentes y descendentes típicas de Béla Bartók. Aquí al igual que en el primer movimiento, tiene predominancia el desarrollo motivico melódico.

En “Concert d’aujourd’hui” nuevamente la guitarra está en segundo plano; no tiene protagonismo decisivo pero aporta color armónico y disonancias. Se considera que al igual que en el primer movimiento, el elemento temático protagonizado por la línea de la flauta estructura el discurso de la pieza.

La obra fue estrenada y grabada por primera vez por un dúo belga integrado por Marc Grauwels (flauta) y Guy Lukowski (guitarra). Desde entonces existen innumerables versiones de *La historia del tango*, siendo una de las obras más populares para esta formación. Es parte del repertorio de renombrados músicos, tanto argentinos como del ámbito internacional. Entre las grabaciones existentes se destacan la de Cécile Daroux (flauta) y Pablo Márquez (guitarra), Patrick Gallois (flauta) y Göran Söllscher (guitarra), Emmanuel Pahud (flauta) y Christian Rivet (guitarra), Irmgard Toepper (flauta) y Hugo Germán Gaido (guitarra).

3.2.3.1 Análisis musical

Primer movimiento: “Bordel 1900”

Bordel 1900 indica un carácter molto giocoso, una velocidad metronómica de corchea 180 en compás de 2/4 y una tonalidad inicial de “la mayor”.

En este caso, el análisis de la forma se establece a partir de la melodía, ya que los materiales temáticos que conforman las secciones configuran todo el sentido del movimiento. “Bordel 1900” presenta la siguiente estructura:

Tabla 8

Esquema formal	A		B	C	D	E	A'		B
	c. 1 al 26		c. 26 al 48	c. 49 al 62	c. 62 al 95	c. 96 al 106	c. 107 al 114 y c. 9 al 26 ¹⁴		c. 26 al 48
Material temático	<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>a''</i>	<i>a'</i>	<i>b</i>
	c. 1 al 7	c. 8 al 26	c. 26 al 48	c. 49 al 62	c. 62 al 95	c. 96 al 106	c. 107 al 114	c. 9 al 26	c. 26 al 48

¹⁴ La numeración de compases retorna al comienzo porque en el c. 114 se indica que se debe retomar el c. 9 hasta la palabra “fin”.

La sección A se extiende desde el c. 1 al c. 26. Dentro de la sección A, el primer material que se presenta es el tema principal en donde toca solo la flauta. Abarca desde el c. 1 al 7 y se define como material temático *a*.

Ejemplo N°29:

La historia del tango: "Bordel 1900" - c. 1 al 3, comienzo de material temático *a*

Molto Giocoso ♩ = 180

Flute

Guitar

Desde el punto de vista rítmico, el material temático *a* es uniforme, ya que las figuras son siempre semicorcheas. Desde el aspecto melódico, empieza y cierra con arpeggios y en el c. 2 prevalece la escritura por grados conjuntos. Al inicio, la guitarra cumple una función percusiva de complemento acentuado a la presentación del tema, indicado en francés como *Tambour (Caisse)* -tambora (caja)- para señalar los golpes sobre la madera del instrumento.

Ejemplo n° 30:

La historia del tango: "Bordel 1900"- c. 4 al 7, material temático *a*

Fl.

Gtr.

El material *a*, desde el c. 4, es un motivo con semicorcheas agrupadas de a tres, lo cual se determina por la acentuación. Esos grupos son divergentes respecto al compás, que es de 2/4, produciéndose una ilusión métrica, un cambio de compás aparente. Melódicamente en la flauta suenan dos planos: notas superiores que expresan el canto principal y notas graves recrean un efecto de bajo. Es decir que se distingue una voz superior más importante en lo jerárquico y un acompañamiento como función de las notas inferiores. En cuanto a la guitarra, se destaca el uso de arpeggios y grados conjuntos.

A partir de la anacrusa del c. 8 hasta el c. 26 se define un material temático *a'*, ya que comienza con las mismas notas y ritmo que al inicio del movimiento, aunque la configuración melódica que se sucede sea distinta y se utilicen tresillos de fusas. La organización rítmica del c. 11 está definida por la acentuación cada tres semicorcheas. Los elementos que son iguales respecto al material temático *a*, aportan unidad y monotonía.

Desde el c. 12 hasta el c. 25 es importante en este material la organización en torno a la acentuación 3+3+2 característica de Piazzolla.

Los c. 26 y 27 cumplen la función de introducción a la milonga y son el inicio de la parte B. Se observa en el c. 26 de la guitarra una acentuación por densidad lograda por cuatro notas que suenan en simultáneo (acordes) alternando con una sola. Esta característica está enfatizada además por el acento dinámico y el *sforzato*.

En la parte B, que abarca desde el c. 26 hasta el c. 48, se presenta el material temático *b*. Aquí la melodía se constituye al comienzo por notas repetidas para luego continuar con grados conjuntos.

Ejemplo N°31:

La historia del tango: "Bordel 1900"- c. 28 al 30, material temático *b*

The musical score shows two staves: Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.). Both are in 2/4 time and have a key signature of two sharps (F# and C#). The flute part begins at measure 28 with a forte (ff) dynamic, playing a melodic line with triplets and accents. The guitar part also begins at measure 28 with a forte (ff) dynamic, playing a rhythmic accompaniment with chords and triplets.

Dentro de esta sección B se destacan recursos en la flauta que aparecen por primera vez, entre ellos, la figuración corchea con punto y semicorchea, la nota repetida, nuevos ritmos y *glissandi*. En cuanto al aspecto rítmico, se insiste en la nota repetida y la acentuación 3+3+2 delimitada tanto en la flauta como en la guitarra.

El c. 48 está en 3/4, único cambio de compás que aparece en el movimiento. El compositor utiliza esta licencia para enlazar con una variante métrica las secciones B y C.

La sección C abarca desde el c. 49 hasta el c. 62; dentro de ella se encuentra el material temático *c*. La configuración rítmica de flauta y guitarra que inicia este material (c. 49) se vio anteriormente en el material temático *b*. Melódicamente, consta de un arpeggio descendente y un nuevo motivo.

Ejemplo N°32:

La historia del tango: "Bordel 1900"- c. 49 al 51, material temático *c*

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) in 2/4 time, measures 49 to 51. The key signature is two sharps (F# and C#). The Flute part starts with a rest in measure 49, followed by a descending eighth-note arpeggio (F#4, E4, D4, C#4) with accents. In measure 50, it continues with a rhythmic pattern of eighth notes (D4, E4, F#4, G4) with accents. In measure 51, it repeats the eighth-note pattern (D4, E4, F#4, G4) with accents. The Guitar part starts in measure 49 with a descending eighth-note arpeggio (F#4, E4, D4, C#4) marked *mf*. In measure 50, it continues with a rhythmic pattern of eighth notes (D4, E4, F#4, G4). In measure 51, it repeats the eighth-note pattern (D4, E4, F#4, G4).

Desde el c. 52 hasta el c. 61 se desarrollan variaciones basadas en *c* pero también aparecen fuertes conexiones con elementos anteriores para dar así unidad a la pieza. Por ejemplo, en estos compases la rítmica se mantiene pero melódicamente aparece una mixtura de los materiales temáticos *a* y *b*. Es una sección elaborativa ya que los materiales antes expuestos ahora están fragmentados, presentando ideas muy cortas.

En síntesis, el material temático *c* se constituye por rasgos que brindan similitud con otras secciones. Algunos elementos comunes que definen este concepto son la direccionalidad, la rítmica y el gesto de saltos combinados con grados conjuntos. Se trata de materiales abreviados que tienen procedencia en las secciones A y B.

Desde el c. 62 comienza la parte D, con una introducción hasta el c. 65 ejecutada por la guitarra. Esta sección se desarrolla en “mi menor” por lo que hay un cambio en la armadura de clave.

Dentro de la sección D se encuentra el material temático *d* hasta el c. 69, presentando luego variaciones hasta el c. el 95. Dicho material aparece en la flauta con una nueva melodía con comienzo anacrúsico por grados conjuntos. Rítmicamente, la acentuación cada tres semicorcheas persiste en toda la sección hasta el c. 81. A su vez en la guitarra se escucha un módulo de dos tiempos que produce un desfase acentual en relación a la melodía de la flauta, lo que se percibe como una divergencia rítmica.

Ejemplo N°33:

*La historia del tango: “Bordel 1900”- c. 65 al 68, material temático *d**

The image shows a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.). The score is in 2/4 time and the key signature is one sharp (F#), indicating the key of D minor. The Flute part begins at measure 65 with a rest, followed by a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in measure 66. The guitar part begins at measure 66 with a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *mf* and accents (>). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

A partir de c. 82, la acentuación en la flauta cambia, siendo ahora muy enfática en la marcación 3+3+2. Se continúa con el material temático *d*, ya que el acompañamiento de la guitarra no se ha modificado. Esta parte D finaliza en el c. 95.

Dentro de la parte E, que comienza en el c. 96 y finaliza en el c. 106, se presenta el material temático *e*. El énfasis está puesto en el ritmo, dejando la subordinación al plano melódico. En cuanto a la acentuación, tanto en la guitarra como en la flauta se mantiene el característico 3+3+2 hasta el c. 99.

Ejemplo N°34:

La historia del tango: "Bordel 1900" - c. 96 al 99, material temático e

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) in 2/4 time, measures 96 to 99. The Flute part starts with a forte (f) dynamic and features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and percussive effects, including a 'golpe' (string slap) and a 'calderón' (a specific rhythmic pattern). The score is written on two staves, with the Flute staff above and the Guitar staff below. The measures are numbered 96, 97, 98, and 99.

Desde el c. 100 hasta el c. 106, en donde concluye el material temático y la sección, se encuentra un fragmento de carácter improvisatorio. En estos compases hay un procedimiento de dilución hasta llegar a notas repetidas, y nuevamente se impone el aspecto rítmico sobre el melódico. El modelo se reitera cada dos compases, comenzando a una distancia de intervalo de cuarta, octava y dos octavas. En la guitarra vuelve a aparecer el acompañamiento percusivo propuesto al inicio del movimiento y un golpe sobre las cuerdas seguido de un calderón en el c. 106.

Las dos últimas secciones recuperan el material expuesto en A y B, denominadas sección A' desde el c. 107 hasta el c. 25 -reanudando desde el c. 9 como indica la partitura-, una transición y la reexposición de B desde el c. 26 hasta el c. 48.

Dentro de la parte A' se encuentran variantes del material temático *a*. El material temático *a''* abarca desde el c. 107 hasta el c. 114. Aquí comienza la recapitulación; se retoma la tonalidad de "la mayor" con un comienzo lento de carácter cadencial -con un calderón- para luego reexponer el tema inicial del movimiento, en esta ocasión en una octava más grave.

En la estructura del movimiento, luego del c. 114 se reanuda desde el c. 9 y finaliza esta sección A' en el c. 26. Aquí entonces se vuelve a exponer lo descrito en cuanto a los materiales temáticos *a* y *a'* de la sección A. Tanto la transición, como la sección B de retorno son exactamente iguales que el comienzo del movimiento.

Segundo movimiento: “Café 1930”

“Café 1930” no presenta un carácter ni una velocidad definidos por el compositor. Está en compás de 4/4 en una tonalidad inicial de “mi menor”.

En este movimiento, la melodía de la flauta se configura en función de lo que sucede armónicamente en la ejecución de la guitarra. En general son secuencias de cuatro compases que se repiten constantemente, y en relación a las cuales la melodía se va desarrollando. “Café 1930” presenta la siguiente estructura:

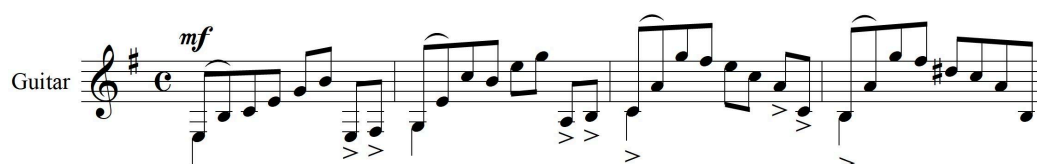
Tabla 9

Esquema formal	A			B		A	C			A			B			
	c. 1 al 30			c. 31 al 42		c. 43 al 51	c. 52 al 81			c. 82 al 97			c. 98 al 113			
Material temático	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	interludio	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	conclusión
		c. 1 al 18	c. 19 al 22	c. 23 al 30	c. 31 al 34	c. 35 al 42	c. 43 al 51	c. 52 al 69	c. 70 al 77	c. 78 al 81	c. 82 al 85	c. 86 al 89	c. 90 al 97	c. 98 al 99	c. 100 al 101	c. 102 al 107

En el comienzo de la sección A se expone el material temático *a*. Desde el c. 1 hasta la entrada de la flauta en el c. 15, toca solamente la guitarra. Se observa la siguiente secuencia armónica de los grados: primero, primero con sexta, cuarto con sexta, quinto. Esa estructura se mantiene a lo largo de todo el movimiento, presentando algunas variantes. En este comienzo, la guitarra presenta el carácter melancólico del movimiento con un canto en el bajo que abarca hasta el c. 6.

Ejemplo n° 35:

La historia del tango: “Café 1930”- c. 1 al 4, estructura armónica principal



En el c. 15 entra la flauta con un contrapunto sobre la repetición del material *a* de la guitarra. Entre los c. 15 y 18 se ve claramente cómo la melodía surge de la armonía, lo que se define por una trayectoria descendente que refuerza el carácter del movimiento. A ello se suma la ejecución de la flauta en un registro similar a la voz humana. Esa bajada, al igual que se utilizaba en el período barroco, denota el valor de la introspección (remitiendo a convenciones propias del antiguo estilo en relación a la Teoría de los Afectos¹⁵). El modo menor también contribuye a la melancolía de la melodía.

¹⁵ La teoría de los afectos o *Affektenlehre* fue un concepto estético de la música barroca derivado de las doctrinas griegas y latinas de la retórica y la oratoria, el cual se proponía describir cómo codificar las emociones y cómo estos códigos inducen emociones en el oyente.

Ejemplo N°36:

La historia del tango: “Café 1930”- c. 15 al 18, material temático principal

Musical score for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) in 2/4 time, measures 15 to 18. The key signature is one sharp (F#). The Flute part starts with a melodic line marked *mf*. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment marked *mf molto espressivo*. Both parts feature accents (>) on the first notes of measures 15, 16, and 17.

A partir del c. 19 hasta el c. 22 continúa la relación de la melodía en función de la secuencia armónica de la guitarra. Ahora la flauta presenta un movimiento en arpeggios y se mantiene en carácter descendente; este material temático es denominado *b*.

Ejemplo n° 37:

*La historia del tango: “Café 1930”- c. 19 al 21, material temático *b**

Musical score for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) in 2/4 time, measures 19 to 21. The key signature is one sharp (F#). The Flute part features arpeggiated figures marked with accents (>). The Guitar part continues with a rhythmic accompaniment, also marked with accents (>).

Entre los c. 23 y 30 aparecen variantes de *a*. Melódicamente presenta reminiscencias del inicio manteniendo el descenso por grados conjuntos. Se conserva el mismo material temático pero con progresiones.

Desde el c. 31 hasta el c. 42 se presenta la sección B, en donde se vuelve a encontrar la secuencia armónica del comienzo: primero, primero con sexta, cuarto con sexta, quinto. En la flauta aparece una variante melódica que suena con carácter improvisatorio y conserva elementos de los materiales temáticos *a* y *b*.

En el c. 31 está indicado un *accelerando* al que se suma un aumento de la densidad cronométrica, incremento que genera tensión tanto en la melodía como en el acompañamiento -con quintillos de semicorcheas-, provocando un cambio a un carácter *animato*. En cuanto a la acentuación se comienzan a denotar en la guitarra acentos divergentes que ya no coinciden con los pulsos. La flauta toca en un registro más agudo que el presentado hasta el momento y se utilizan las notas repetidas. Si bien los materiales utilizados en B ya han sido presentados en la sección anterior, se considera una nueva parte debido al desarrollo y al cambio de carácter.

Entre los c. 43 y c. 51 aparece nuevamente la sección A con el material temático principal *a* pero con una variante en la figuración de la flauta. Se genera contraste con la gran densidad cronométrica que se observa en B; ahora se produce una dilatación en el tiempo dando la sensación de más lentitud, a la que se agrega un *rallentando* en el c. 49 que culmina en el pasaje cadencial de la guitarra en el c. 51. La sección A es una recapitulación variada en la que se vuelven a presentar la melodía principal y el acompañamiento.

La sección C del movimiento comienza en el c. 52 y finaliza en el c. 81. Presenta un cambio de modo a “Mi mayor”. La guitarra sigue siendo la estructuradora de la armonía, realizando en este caso una secuencia descendente en el bajo partiendo de la tónica.

Aquí aparece un nuevo material temático denominado *c*, que abarca toda la sección. Cuenta con progresiones melódicas y armónicas. La guitarra sostiene secuencias descendentes y la flauta ejecuta sobre ellas un canto con carácter improvisatorio, delineado por indicaciones agógicas: *accelerando*, *rallentando*, calderón, lentamente.

Ejemplo N°38:

La historia del tango: “Café 1930” - c. 52 al 54, material temático *c*

The musical score shows two staves: Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'a Tempo tristemente'. The flute part begins at measure 52 with a forte dynamic (f) and plays a melodic line with slurs and accents. The guitar part provides a harmonic accompaniment with chords and a descending bass line.

Entre los c. 70 y 77 se presenta un interludio de guitarra sola, muy libre, a modo de improvisación, sin relación con ningún material anterior. Está indicado como *ad libitum* y finaliza lentamente con un calderón. A partir del c. 78 hasta el c. 81, se repiten materiales escuchados anteriormente en la sección C en cuanto a los aspectos melódico y armónico. Aquí termina la sección central.

Desde el c. 82 hasta el c. 97 hay un retorno a la sección A. Y entre el c. 98 y el c. 107 se reitera lo presentado en la sección B (c. 31 hasta el c. 40). A partir del c. 108, el movimiento finaliza con una conclusión, en donde la armonía se vuelve mucho más cromática, presentando progresiones descendentes por tono. Dicho descenso cromático desemboca en la llegada a la tónica en ambos instrumentos con un final en “mi menor”.

Tercer movimiento: “Nightclub 1960”

“Nightclub 1060” es definido con un carácter decisivo, en compás de 4/4, velocidad sugerida de negra 120 y una tonalidad inicial de “la menor”.

En “Nightclub 1960” cambia la lógica respecto a los dos movimientos anteriores. En “Bordel 1900”, la melodía define la forma, y en “Café 1930” es la armonía la que delinea el esquema morfológico. Aquí en el tercer movimiento, ambos aspectos se complementan con igual protagonismo para definir la estructura. “Nightclub 1960” presenta la siguiente forma:

Tabla 10

Esquema formal	A	B	C	D	A'			D'	A''	
	c. 1 al 17	c. 18 al 26	c. 27 al 35	c. 36 al 53	c. 54 al 86			c. 87 al 107	c. 108 al 128	
Material temático	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>a'</i>	<i>f</i>
	c. 2 al 17	c. 18 al 26	c. 27 al 34	c. 36 al 53	c. 54 al 59	c. 60 al 68	c. 69 al 86	c. 87 al 107	c. 108 al 113	c. 114 al 128

La sección A abarca desde el c. 1 hasta el c. 17. El primer material que aparece en la flauta se compone de notas repetidas, divergencia acentual y permanencia en el registro medio. Todos estos factores influyen en dar protagonismo al ritmo. Desde el c. 2 hasta el c. 17 se expone el material temático *a*, que es el principal.

Ejemplo N°39:

La historia del tango: "Nightclub 1960" - c. 1 al 3, material temático principal

Deciso ♩ = 120

The musical score shows two staves: Flute and Guitar. The Flute staff is in treble clef, and the Guitar staff is in treble clef. The time signature is 4/4. The tempo is marked 'Deciso' with a quarter note equal to 120. The key signature has one sharp (F#). The Flute part begins with a whole rest in measure 1, followed by a series of repeated notes with accents in measures 2 and 3. The Guitar part begins with a whole rest in measure 1, followed by a rhythmic pattern of eighth notes with accents in measures 2 and 3. The key signature has one sharp (F#).

En esta primera sección, la guitarra define la métrica por la claridad en el pulso y los acentos. También aporta material armónico y melódico interesante, por ejemplo, el descenso por cromatismo. La trama de la melodía de la flauta está compuesta casi en su totalidad por notas repetidas, con algunos saltos, grados conjuntos y cromatismos.

Como se observa hasta aquí, la construcción en el discurso de la flauta difiere mucho de "Café 1930", en donde la melodía era muy libre y evocaba un carácter de improvisación. También podemos definir que la estructuradora formal es una vez más la armonía, ya que los descensos cromáticos de la guitarra se interrumpen en algún momento -como en el c. 10 y siguientes- pero vuelven a empezar, aclarando cada momento morfológico.

La sección B comienza en el c. 18 y finaliza en el c. 26, en donde la rítmica de la flauta es muy uniforme, con una nueva melodía, pero sosteniendo la recurrencia de las notas repetidas; emplea escalas en quintillo y septillo. También se modifica el ritmo de la guitarra a pesar de que conserva cierta similitud a lo presentado en el c. 13, lo cual denota continuidad entre secciones.

Ejemplo N°40:

La historia del tango: “Nightclub 1960” - c. 18 y 19, material temático b

En esta sección aparece un nuevo material temático denominado *b*, en el que la guitarra presenta progresiones, muy habituales en las composiciones de Piazzolla. También incorpora una nota pedal con acordes de tríada y cromatismos hacia el final de la sección.

En este material *b*, la flauta sostiene una rítmica uniforme con preponderancia de la nota “mi” y una dilatación temporal al llegar al c. 24 -remarcada por un *rallentando*- que se extiende hasta el final de la sección, en el c. 26. Melódicamente, la nota por repetición es protagonista en toda esta parte, con alternancia de pasajes por grados conjuntos y arpegios.

La sección C comienza en la anacrusa del el c. 27 y se extiende hasta el c. 35. Encontramos un nuevo material temático *c*. Aparece nuevamente la nota “mi” repetida como el elemento que va dando continuidad a lo largo de toda la pieza. La melodía de la flauta es distinta a la presentada anteriormente, reforzada por un cambio a carácter *molto cantabile* y *tempo* lento, aunque con insistencia, como se dijo, sobre la nota “mi”. El pasaje siguiente, hasta el c. 35 es una variante del comienzo de esta sección en un tono ascendente. Durante esta sección, la guitarra realiza arpeggios sobre una nota pedal que hace a su vez una progresión descendente.

Ejemplo N°41:

La historia del tango: “Nightclub 1960” - c. 27 y 28, material temático c

Musical score for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) in 4/4 time, measures 27-28. The tempo is *Lento* and the mood is *molto cantabile*. The flute part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The guitar part starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. Both parts are marked *p* (piano).

A partir del c. 36 inicia la sección D, la que finaliza en el c. 53. Hay un cambio de tonalidad a “la mayor” y un nuevo carácter, “tristemente”. Toda la sección abarca el material temático *d*.

En la guitarra aparece una secuencia descendente en el bajo a partir de la tónica. Esta particularidad fue realizada anteriormente al comienzo del movimiento, por lo cual se reafirma que nunca se pierde el vínculo con las ideas anteriores, tanto en el aspecto melódico como en el armónico. La melodía de este comienzo de sección es diferente a la del inicio del movimiento ya que no hay insistencia en las notas repetidas; sin embargo es similar en cuanto a alturas y direcciones. También se observa un vestigio del recurso de notas repetidas. Con este tratamiento se establecen relaciones con la primera sección aunque temáticamente es novedoso, con un carácter triste y una línea melódico-rítmica diferente.

Ejemplo N°42:

La historia del tango: “Nightclub 1960” - c. 36 al 39, material temático d

Musical score for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) in 4/4 time, measures 36-39. The tempo is *Pesante (a T°)* and the mood is *tristemente*. The flute part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The guitar part starts with a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. Both parts are marked *p* (piano).

La sección A' comienza en el c. 54 con un retorno a la tonalidad de “la menor” y al *tempo* inicial. Finaliza en el c. 86. Entre los c. 54 y 59 la guitarra nuevamente repite secuencias en el bajo en las que prevalecen los descensos y la flauta presenta un material nuevo desde los aspectos tímbrico y rítmico, dando prioridad a un efecto percusivo; se lo denomina material temático *e*.

Ejemplo N°43:

La historia del tango: “Nightclub 1960” - c. 56 al 59, material temático e

Desde el c. 60 hasta el c. 68 se encuentra un material temático *f*, en donde se produce un cambio radical en cuanto a la armonía y el compás, que pasa a ser de 6/8. En la melodía de la flauta no hay vestigios de ningún elemento anterior, conteniendo una secuencia de arpeggios ascendentes. Rítmicamente mantiene el mismo esquema hasta el c. 62.

Ejemplo N°44:

La historia del tango: “Nightclub 1960” - c. 60 al 62, material temático f

Sobre el final de la sección (c. 63) aparece una unificación rítmica entre la flauta y la guitarra. En el c. 66 retoma el compás de 4/4.

La primera recapitulación se hace más evidente en el c. 69 hasta el c. 86, reiterando exactamente igual la sección A. En el c. 84, que cumple la función de conector, utiliza la misma transición que se presentó antes aunque esta vez la melodía de la flauta finaliza repentinamente mientras la guitarra continúa en *rallentando molto* sus bajos descendentes.

En el c. 87 se presenta una recapitulación de la sección D, denominada D'. Retorna a "la mayor" y abarca hasta el c. 107 con una reiteración en la flauta de los elementos expuestos en la sección D. La guitarra presenta diferencias en cuanto al aspecto rítmico entre los c. 87 y 94, en donde ahora predomina el uso de negras y blancas con puntillo. A partir del c. 99 ya no hay una repetición insistente del mismo motivo. Ahora la flauta presenta una línea melódica descendente y realiza una progresión por grados conjuntos hasta el final de la sección. La guitarra acompaña ese mismo movimiento melódico.

La sección A'' inicia en el c. 108 con un retorno a la tonalidad de "la menor" y presenta variaciones relacionadas a lo visto en la sección A y A'. La armonía en la guitarra es similar a la escuchada en la sección D en cuanto a la remarcación de una nota como bajo y el despliegue superior de arpeggios. También se utilizan escalas descendentes tanto en la flauta como en la guitarra. El material melódico, ejecutado entre los c. 108 y c. 113 a la vez por ambos instrumentos, es una nueva propuesta definida como material temático a'. Si bien se mantiene el carácter decisivo del inicio del movimiento existe una diferencia en la acentuación del canto de la flauta que remarca la fórmula 3+3+2. Nuevamente, tanto las reminiscencias de secciones anteriores en la guitarra como en la flauta, dan la pauta de continuidad.

Ejemplo N°45:

La historia del tango: "Nightclub 1960" - c. 108 y 109, material temático a'

Tempo 1° Molto deciso

Fl. 108

Gtr. 108

A partir del c. 114 hasta el final del movimiento aparece una última recapitulación basada en la sección A, en compás de 6/8. Vuelve a aparecer la idea ya escuchada, aunque ahora la secuencia es más extensa. Aquí es importante destacar que desde el c. 120, la flauta y la guitarra tocan la misma melodía.

Para terminar se vuelve al compás de 4/4 y desde el c. 124 se hace énfasis en la nota repetida, elemento que se reitera en todo el movimiento. Aquí en el final, flauta y guitarra continúan tocando al unísono lo cual de alguna forma refuerza el concepto de unidad, entramado e igual protagonismo de ambos instrumentos a lo largo de la pieza.

Ejemplo N°46:

La historia del tango: “Nightclub 1960” - c. 126 al 128

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) in 4/4 time, measures 126 to 128. The Flute part starts with a glissando (gliss.) and a frullato (frullato) marking, followed by a series of repeated notes. The Guitar part starts with a glissando (gliss.) and a *fff* marking, followed by a series of repeated notes. The score includes dynamic markings such as *fff*, *ffp*, and *fff*, and performance instructions like (legno) and *frullato*.

Cuarto movimiento: “Concert d’aujourd’hui”

“Concert d’aujourd’hui” es de carácter *presto* muy rítmico, escrito en compás de 4/4, con una velocidad sugerida de negra 120 e inestabilidad tonal.

En el último movimiento se complementan la armonía y la melodía con igual protagonismo para definir la estructura. “Concert d’aujourd’hui” presenta la siguiente forma:

Tabla 11

Esquema formal	A										A'						
	c. 1 al 74										c. 75 al 113						
Material temático	<i>intro.</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a'</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>a''</i>	<i>g</i>	<i>interl.</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>h</i>	<i>i</i>	<i>j</i>
		c. 1 al 4	c. 5 al 8	c. 9 al 12	c. 13 al 16	c. 17 al 28	c. 29 al 42	c. 43 al 50	c. 51 al 58	c. 59 al 62	c. 63 al 74	c. 75 al 79	c. 80 al 83	c. 84 al 87	c. 88 al 91	c. 92 al 99	c. 100 al 103

A partir del c. 1 comienza la sección A con una introducción de cuatro compases de guitarra sola, con un patrón rítmico periódico que se va repitiendo y contribuye a la percepción del compás binario. Se crea desde el principio un ambiente en donde la organización de las alturas trabaja sobre un campo disonante: jerarquiza intervalos de quintas aumentadas y séptimas (mayores sobre todo) que constituyen un factor determinante del color que va a tener la pieza. En toda la introducción encontramos un acorde de “sol sostenido menor”, pero a su vez en el bajo están las notas “la” y “sol” que delimitan disonancias. Comienza con una polaridad a “la”.

Desde el c. 5 hasta el c. 8 encontramos el material temático principal *a*. Aparece la melodía de la flauta que desde un comienzo marca la acentuación 3+3+2, típica de Piazzolla, pero desplazada una corchea en relación al acento métrico. Esa divergencia es la característica principal de este material inicial. Melódicamente se ejecuta un arpeggio de “si mayor”. Ese acorde interfiere con el de “sol sostenido menor” de la guitarra, ocasionando una politonalidad dada por las notas graves (“mi, la, sol”). Esta particularidad se va a mantener a lo largo de todo el movimiento. Otra característica que se vislumbra hasta el momento es que la sintaxis es muy regular en cuanto a segmentación del discurso, ya que se divide cada cuatro u ocho compases.

Ejemplo N°47:

La historia del tango: “Concert d’aujourd’hui” - c. 5 al 8, material temático *a*

A partir del c. 9 y hasta el c. 12 se encuentra el material temático *b*, organizado como una secuencia ascendente. Armónicamente, la guitarra comienza con un acorde de “do mayor”, pero a su vez suenan “si bemol” y luego “la bemol” mientras que la flauta en su contenido melódico toca “do sostenido”.

Nuevamente se proponen tres capas de información, diferenciadas en melodía y armonía: una en los graves de la guitarra, otra con el acorde y una última en la melodía de la flauta.

Ejemplo N°48:

La historia del tango: “Concert d’aujourd’hui” - c. 9 al 12, material temático b

El material temático *c* comienza en el c. 13 abarcando hasta el c. 16. La guitarra ejecuta la melodía mientras que la flauta acompaña utilizando notas repetidas con acentuación 3+3+2 y finaliza con un descenso cromático.

Ejemplo N°49:

La historia del tango: “Concert d’aujourd’hui” - c. 13 al 16, material temático c

Desde el c. 17 hasta el c. 28 se establece un nuevo material denominado *d*, en este caso de ocho compases, que presenta una melodía diferente.

Aparece otra vez una lógica de tres capas melódicas y armónicas, que abarca “do sostenido menor” en la flauta, “mi bemol mayor” en los acordes y predominancia de “mi” en el bajo de la guitarra. El motivo melódico de la flauta se mantiene en todo el material con algunas variaciones de altura.

Ejemplo N°50:

La historia del tango: “Concert d’aujourd’hui” - c. 17 al 20, material temático *d*

The image shows a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.). The score is for measures 17 to 20. The Flute part is written in treble clef, 4/4 time, and features a melodic line with a starting note of D4 (F#3). The Guitar part is also in treble clef, 4/4 time, and features a bass line with a starting note of D3 (F#2). Both parts are marked with 'mf' (mezzo-forte). The Flute part has a melodic motif that is repeated with some variations in pitch. The Guitar part has a bass line that is also repeated with some variations in pitch.

En el c. 29 comienza un material temático *a'* que finaliza en el c. 42. Hasta el c. 32 es muy similar al material *a* ya que conserva la misma lógica, aunque cambian las alturas. A continuación aparece un nuevo diseño melódico que sigue conservando similitudes con *a*. En este material temático comienza a quebrarse la segmentación de divisiones cada cuatro u ocho compases.

Desde el c. 43 hasta el c. 50 encontramos un material *e*. En la línea de la flauta aparecen elementos que constan de una nueva figuración rítmica de síncopa (ligadura entre corchea y negra) y una escala ascendente muy rápida en seisillos. Presenta variedad en los materiales con descensos por grados conjuntos y el uso de notas repetidas. La guitarra propone por momentos un nuevo motivo rítmico alternado con el acompañamiento utilizado al principio de la pieza, con fragmentaciones originadas por más elaboraciones.

Ejemplo N° 51:

La historia del tango: "Concert d'aujourd'hui" - c. 43 al 45, material temático *e*

Musical score for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) in 4/4 time, measures 43 to 45. The Flute part features a melodic line with sixteenth-note runs and slurs, marked with a '6' in the first two measures. The Guitar part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, marked with 'v' for accents.

Desde el c. 51 hasta el c. 58 comienza un nuevo material denominado *f*. Vuelve a cambiar la textura de la guitarra y en la flauta rítmicamente sigue apareciendo la síncopa; melódicamente hay una predominancia de los descensos cromáticos. Es una idea ya presentada pero más fragmentada, con elementos antes escuchados, dentro de propuestas nuevas que van surgiendo. Este material vuelve a plantear una sintaxis de ocho compases.

Ejemplo N° 52:

La historia del tango: "Concert d'aujourd'hui" - c. 53 al 56, material temático *f*

Musical score for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) in 4/4 time, measures 53 to 56. The Flute part features a melodic line with eighth-note runs and slurs, marked with a '3' in the fourth measure. The Guitar part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, marked with 'v' for accents.

Desde el c. 59 hasta el c. 62 se destaca un material que consta de muchas similitudes con *a*, por lo que se denomina *a''*.

Nuevamente aparece en la flauta la acentuación 3+3+2 -desfasada por los silencios de corchea de los primeros tiempos de cada compás- y el cromatismo. Lo que es diferente en esta sección es el acompañamiento de la guitarra que presenta arpeggios desplegados.

Entre los c. 63 y 74 se observa el material temático g, un momento conclusivo de toda esta primera parte. Aquí encontramos los valores rítmicos de mayor duración presentados en la flauta. Melódicamente se reitera la idea de notas repetidas pero cambia el diseño de la melodía. La guitarra es ahora la encargada de marcar la acentuación 3+3+2 desde el inicio de la sección. En el c. 71 hasta el final de la gran sección A se unen por primera vez la rítmica de la flauta con la guitarra de forma contundente. Aquí, el recurso de notas repetidas es el aspecto melódico más importante.

Ejemplo N°53:

La historia del tango: “Concert d’aujourd’hui” - c. 63 al 65, material temático g

The image shows a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.). The score covers measures 63, 64, and 65. The Flute part is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/8. It features a melodic line with accents and a dynamic marking of *p*. The Guitar part is written in a treble clef with the same key signature and time signature. It features arpeggiated chords with accents and a dynamic marking of *p*. The score is divided into three measures, with measure numbers 63, 64, and 65 indicated at the beginning of each measure.

Toda la sección A se repite *da capo*. La sección A' comienza en el c. 75 y finaliza en el c. 113. Inicia con un interludio de la guitarra en un compás de 2/4 que enlaza hacia un retorno textual a lo presentado en la introducción del movimiento. Se reiteran también los materiales *a*, *b* y *c*; por lo tanto, son doce compases en total que reproducen sin modificaciones lo expuesto en A.

A partir del c. 92 comienzan constantes cambios de compás, de 4/4 a 6/8, característica que no se había presentado antes por lo que se considera un nuevo material *h*.

Ejemplo N°54:

La historia del tango: “Concert d’aujourd’hui” - c. 92 y 93, material temático *h*

Musical score for Example 54, measures 92-93. The score is for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.). Measure 92 is in 6/8 time, and measure 93 is in 4/4 time. Both parts are marked *ff* (fortissimo). The flute part features a melodic line with accents and slurs. The guitar part features a bass line with chords and slurs.

Desde el c. 100 hasta el c. 103, encontramos un material llamado *i* de cuatro compases en 6/8. Aquí la guitarra presenta tresillos de corcheas que comienzan en “fa sostenido menor” y en cada compás las tríadas van ascendiendo un semitono. La flauta superpone una nueva melodía, pero que contiene a nivel de fragmentación mínimo, materiales vistos anteriormente, como las corcheas y los cromatismos.

Ejemplo N°55:

La historia del tango: “Concert d’aujourd’hui” - c. 101 al 103, material temático *i*

Musical score for Example 55, measures 101-103. The score is for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.). Measure 101 is in 6/8 time, and measures 102-103 are in 4/4 time. The flute part features a melodic line with accents and slurs. The guitar part features a bass line with chords and slurs.

Desde el c. 104 hasta el final se observa un material temático *j* en donde vuelven a aparecer las notas repetidas y los arpeggios en la flauta. En la guitarra la rítmica es muy subdividida, lo cual acelera la densidad cronométrica dando la sensación de aumento de velocidad.

Ejemplo N°56:

La historia del tango: “Concert d’aujourd’hui” - c. 104 al 106, material temático *j*

The image shows a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.). The score is written in treble clef and begins at measure 104. The Flute part starts with a melodic line marked with a forte (*ff*) dynamic. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and arpeggios, also marked with a forte (*ff*) dynamic. The notation includes various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings.

Desde el c. 111 hasta el final, la convergencia rítmica entre flauta y guitarra es absoluta, al igual que sucedía en la sección A. En el cierre de la sección A' tocan la misma melodía a distancia de una octava primero y dos octavas a partir del segundo tiempo del c. 111.

3.2.3.2 Conclusiones parciales de análisis musical

Los movimientos de *La historia del tango* han sido segmentados en secciones y dentro de ellas aparecen nuevas divisiones que contienen diversos materiales temáticos. En todos los movimientos, el sentido y las partes se van definiendo según la lógica compositiva que prioriza determinados aspectos detallados en el presente análisis. Generalmente, los primeros elementos que aparecen en cada movimiento son los más relevantes e importantes. Esa presentación inicial del tema o material temático principal es la idea que luego se va a desarrollar.

Como se hizo anteriormente con los *Estudios tanguísticos*, a continuación se consignan algunos datos que resumen el análisis musical de cada movimiento de *La historia del tango*. Siguiendo la metodología de Graciela Tarchini se presenta la siguiente tabla:

Tabla 12

<i>Historia del tango</i>				
	Bordel 1920	Café 1930	Nightclub 1960	Concert d'aujourd'hui
Ritmo predominante	Uniforme	No uniforme	No uniforme	Uniforme
Compás	Binario 2/4	Binario 4/4	Binario 4/4	Binario 4/4
Melodía predominante	Arpegios y grados conjuntos	Arpegios y grados conjuntos	Notas repetidas	Arpegios
Articulación	Ligaduras, staccato	Ligaduras, staccato	Ligaduras, staccato	Ligaduras, staccato
Dinámica	Acentos <i>f</i> (Sección A) <i>ff</i> (Sección B) <i>f a p</i> (Sección C) <i>p a mf</i> (Sección D) <i>f a ff</i> (Sección E) <i>p a ff</i> (Sección A')	<i>p a mf</i> (Sección A) <i>mf a ff</i> (Sección B) <i>p a f</i> (Sección C)	Acentos <i>f a ff</i> (Sección A) <i>ff</i> (Sección B) <i>p</i> (Sección C) <i>p a ff</i> (Sección D) <i>p a ff</i> (Sección A') <i>pp a mf</i> (Sección D') <i>f a ff</i> (Sección A'')	Acentos <i>mf a ff</i> (Sección A) <i>f a ff</i> (Sección A')
Carácter	<i>Molto giocoso</i>	Melancólico	<i>Deciso</i>	<i>Presto, molto ritmico</i>
Tempo	Corchea = 180	Negra = 75	Negra = 120	Negra = 140

3.2.3.3 Elementos universalistas y nacionalistas en *La historia del tango*

La mixtura de nacionalismo y universalismo se vislumbra a lo largo de toda la obra, tanto en aspectos estrictamente compositivos como así también lo referente a inspiraciones y elementos extramusicales.

Como características generales en cuanto a lo que se considera universal, podemos mencionar en *La historia del tango*:

- En la obra hay una impronta de música para concierto, pensada para una formación camarística.
- Posee estructura propia de la música académica: primer movimiento rápido, segundo lento, tercero con alternancia de *tempo deciso* y lento, y cuarto *presto*.
- Se denota la inspiración en la suite clásica, que tiene cuatro movimientos.
- Siempre trata de vincularse a las técnicas de la música académica. Se aleja de los procedimientos de música popular, como la estructura por estrofas.
- Los recursos técnicos en la flauta se ubican dentro del universo del instrumento del siglo XX.

En cuanto a cada movimiento, se distinguen algunas particularidades. En “Bordel 1900”, el tratamiento de la melodía es similar al de una sonata por el desarrollo de motivos a lo largo de toda la pieza. “Café 1930” cuenta con una lógica de pieza barroca. Denota cierta inspiración en la *passacaglia* que, si bien era considerada música popular, luego se convierte en danza académica. A pesar de que esos bailes eran ternarios y aquí el compás es binario, consideramos que hay una influencia notable de la *passacaglia*. Esta se basa en una armonía que se repite y sobre ella la melodía fluye encima de esa estructura. Este mismo esquema se encuentra en “Café 1930”. Otro ejemplo de relación con las danzas barrocas, se observa en este movimiento a partir del c. 19 hasta el c. 22, en donde la flauta sintetiza lo que había presentado en el c. 15, haciendo una variación melódica.

El tercer movimiento también denota un carácter universalista, ya que presenta una lógica cercana a la del rondó en el sentido de que siempre hay un regreso a la sección *a*. En “Nightclub 1960”, las recapitulaciones pueden ser muy variadas teniendo en cuenta la yuxtaposición entre las secciones. A esta tercera pieza de *La historia del tango* se la considera la más elaborada: presenta rompimientos, técnicas extendidas y temas sin conexión con los anteriores. Logra una fusión entre el desarrollo melódico y armónico.

En el caso de “Concert d’aujourd’hui”, la referencia de Piazzolla vinculada a la nueva música se inspira en Igor Stravinsky. En la composición del músico ruso se destacan las yuxtaposiciones de ideas. También es una característica de su obra el hecho de no retornar a elementos temáticos presentados, con materiales nuevos y proponiendo capas armónicas de métricas distintas. Todas esas características se observan también en este cuarto movimiento de *La historia del tango*. También se destaca aquí una fuerte influencia de Béla Bartók, reflejada en las melodías cromáticas ascendentes y descendentes. Otra cuestión propia de la composición académica universal que se observa en esta pieza es la falta de definición de un centro tonal; los arpeggios denotan cierto color de un acorde determinado pero no se perciben como un eje. Esta característica puede vincularse a Claudia Debussy, en referencia a su recurso de “tonalizar” una nota por repetición volviéndola una polaridad y de esa manera dándole jerarquía. En Piazzolla se encuentra esta herramienta en el final de la primera sección de “Concert d’aujourd’hui”.

El aspecto nacionalista se ve reflejado en primer término por su contextualización, en los escenarios extramusicales descritos a través de la música, que permiten visualizar los diversos entornos en los cuales el tango cobró protagonismo. La representación de Buenos Aires y su vínculo con el tango se muestra por medio de diversos espacios que históricamente fueron cambiando. Así aparecen el burdel, los cafés, los clubes nocturnos y el teatro. Es una idea poética de la historia del tango.

“Bordel 1900” destaca elementos relacionados a la milonga por su carácter picaresco, que es muy representativo de este estilo. A diferencia del tango, este baile popular de origen rioplatense tiene un ritmo vivo y marcado. También es una danza de pareja.

En “Café 1930” se refleja el tango tradicional, en parte por estar escrito en un *tempo* lento. La presencia de los cambios de modo que aparecen en esta pieza también es algo habitual en los tangos tradicionales.

“Nightclub 1960” presenta como material principal una melodía que se caracteriza por la nota repetida, por lo que el ritmo cobra mucho interés. En la acentuación de 3+2+3 encontramos un patrón escondido que caracteriza al tango, como una variante.

En el cuarto movimiento, el compás que se utiliza (4/4) es recurrente en la tradición del tango. Tanto la típica acentuación 3+3+2 como el uso de una armonía polarizada dan cuenta, en esta pieza, de elementos que constituyen un nacionalismo construido por el mismo Piazzolla. Al tratarse de una composición entendida como contemporánea, la constitución de elementos ya no se vincula tanto con los tangos tradicionales.

A continuación se mencionan algunos de los rasgos identitarios de Astor Piazzolla que se enfatizan en *La historia del tango*:

- Cruce entre la música de concierto y la música popular.
- Contrastes en la alternancia de movimientos rápidos y lentos que marcan una nueva característica identitaria de su música.
- La forma puede tornarse inestable y, pensado en contraposición al tango tradicional, también influyen en ello otros recursos, como la escritura en compás de 6/8 en el tango, el alejamiento de la tonalidad, el uso de acentos desplazados y de técnicas extendidas.
- Si bien no hay secciones destinadas a la improvisación propiamente dicha de los intérpretes, es notoria la utilización de una serie de elementos de esa técnica particular del jazz, que influye sobre todo el carácter del último movimiento.
- El tango se escribe como música de cámara, lo cual lo aleja de la tradición popular de la orquesta típica. Si bien la flauta y la guitarra eran instrumentos utilizados en el tango tradicional, el tratamiento compositivo de *La historia del tango* se enmarca en la música de concierto, tanto por su aspecto formal como por su distancia del tango pensado para ser bailado.
- La fórmula de acentuación 3+3+2 es reconocida como un rasgo característico de Piazzolla. Si bien ha sido incluida por otros autores desde mediados del siglo XX, ha sido Piazzolla quien la usó con más frecuencia, convirtiéndola en parte de la identidad de su estilo.

3.2.3.4 Consideraciones interpretativas

Lo descrito en cuanto a melodía, ritmo, articulaciones, acentos, dinámicas y textura en los *Estudios tanguísticos* también es aplicable en *La historia del tango* ya que en ambos casos hacemos referencia a cuestiones de interpretación asociadas a la estética de Piazzolla en la flauta.

Las cuestiones vinculadas a la interpretación en *La historia del tango*, se asocian en gran parte a si debe ser considerada como música académica o popular. Como ya se ha descrito en detalle anteriormente, el estilo de Piazzolla guarda características de ambas vertientes, confluyendo en una identidad propia. En este sentido, a la hora de su ejecución, los dos enfoques podrían ser acertados.

En este trabajo se observa que el tratamiento de los instrumentos y su interrelación en la trama de la composición, dan prevalencia al aspecto de la música de cámara. La experiencia profesional nos indica que la sonoridad y la interpretación necesarias para un resultado estéticamente adecuado provienen de la conjunción de un estudio exhaustivo de la partitura y una comprensión musical afectiva que tenga en cuenta diversos aspectos propios del estilo.

Hay otros elementos que deben ser considerados para abordar la interpretación específica de esta obra. En cuanto a la trama tanguística se contempla la necesidad de tener en cuenta:

- Patrones rítmicos del tango.
- Planos sonoros en cuanto a melodía o acompañamiento en flauta y guitarra.
- Carácter improvisatorio de algunas secciones.

Otro aspecto importante es la utilización de técnicas extendidas en la flauta. Si bien aparecen en muy pocas ocasiones, son recursos interesantes que se mixturán en esta trama de música camarística con elementos populares. En esta obra se utilizan el *glissando*, el *frullato* y el efecto percusivo.

El *glissando* aparece en el primer movimiento, “Bordel 1900”, dentro de la sección B, en los c. 36 y 40.

Ejemplo N°57:

La historia del tango: “Bordel 1900” - c. 34 a 37

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) in 2/4 time, key of D major. The score covers measures 34 to 37. The Flute part features a melodic line with a glissando in measure 36 and a triplet in measure 37. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with a consistent pattern of eighth notes and rests.

Esta técnica extendida también aparece en “Nightclub 1960” en dos ocasiones. La primera es entre los c. 66 y 68, combinando *glissando* con *frullato* dentro de la sección E.

Vuelve a encontrarse en la sección E' en los c. 124 y 126, en este caso junto con la guitarra, que también utiliza el recurso del *glissando* y finaliza en una nota percusiva.

Ejemplo N°58:

La historia del tango: "Nightclub 1960" - c. 67 y 68

The image shows a musical score for two staves: Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.). Both staves are in 4/4 time. Measure 67 shows the flute playing a quarter note with an accent and a 'frullato' marking, while the guitar plays a quarter note with an accent and a 'legno' marking. Measure 68 shows the flute playing a quarter note with an accent and a 'frullato' marking, while the guitar plays a quarter note with an accent and a 'legno' marking, followed by a 'V' marking. The guitar part has a percussive texture with accents and a 'V' marking.

Desde la anacrusa del c. 102 hasta el c. 106, dentro de la sección D', se utiliza el *glissando* nuevamente. Se trata de un segmento que es variante del material temático *d*, a modo conclusivo de la sección.

En "Concert d'aujourd'hui", el *glissando* aparece solamente en la nota final de la flauta y en el tiempo precedente de la guitarra, dando énfasis a la conclusión del movimiento y de la obra.

El recurso del sonido percusivo aparece por primera vez en la guitarra en el inicio de la pieza "Bordel 1900", en el c. 3, indicado como *Tambour (Caisse)*. Vuelve a utilizarse en el c. 107, en el que se evidencia un retorno a la sección expositiva.

Ejemplo N°59:

La historia del tango: "Bordel 1900" - c. 3 y 4

The image shows a musical score for two staves: Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.). Both staves are in 2/4 time. Measure 3 shows the flute playing a triplet of eighth notes with an accent and a '3' marking, while the guitar plays a triplet of eighth notes with an accent and a 'Tambour (Caisse)' marking. Measure 4 shows the flute playing a quarter note with an accent and a '3' marking, while the guitar plays a quarter note with an accent and a 'Tambour (Caisse)' marking. The guitar part has a percussive texture with accents and a 'Tambour (Caisse)' marking.

Esta herramienta aparece nuevamente en la guitarra en el c. 101 hasta el final de la sección E.

En la flauta, el recurso aparece en "Nightclub 1960" como segmento importante de la sección E. Aquí el efecto percusivo determina un cambio tímbrico que delimita un nuevo material temático.

Para lograr una interpretación que refleje el estilo del compositor es fundamental el tratamiento de los acentos. Este factor tiene que ver con el ritmo, es un elemento organizador de primer nivel en el discurso de Piazzolla y se ve también en los *Estudios tanguísticos*. Una de sus acentuaciones características es 3+3+2 pero la aplicación de esa fórmula no es meramente una combinación métrica sino que tiene efectos musicales que sobrepasan el ritmo y que le otorgan a esta música una calidad especial. La característica de los acentos en su escritura tiene predominancia en ritmos uniformes. Rítmica uniforme se denomina cuando todas las figuras son iguales, y en ese caso se generan acentos dinámicos y también acentos tónicos, que son aquellos que se producen por los cambios de dirección de la melodía. En Piazzolla, esa convergencia de acentuación es notoria y tiene como consecuencia corrimientos y células diferentes a partir de los acentos tónicos y dinámicos.

En cuanto al abordaje interpretativo, hay muchos puntos de vista sobre la aplicación de recursos tanguísticos, aunque no estén escritos, o si solo hay que lograr lo que está detallado en la partitura. Se consultó al respecto a Juan Pablo Jofré, músico, compositor y arreglista argentino que actualmente es uno de los máximos difusores de la música de Piazzolla.

Jofré nos comentaba (comunicación personal, 18 de agosto, 2021):

"En la interpretación hay muchas opiniones al respecto. Nunca me gustó dar indicaciones sobre esto ya que no hay una autoridad universal de lo que se debe hacer. Hay diferentes puntos de vista que se tienen que respetar y también hay que experimentar. Se pueden aplicar recursos tanguísticos pero también hay gente que no lo hace. En *La historia del tango* y toda la música de Piazzolla se pueden añadir adornos poniendo la personalidad del intérprete sin manipular el deseo del compositor. De todos modos insisto en la idea de que depende de la elección del músico y partir de conocer la manera de tocar de Piazzolla, escuchar sus grabaciones. Aunque escribiera para otros músicos siempre partía de su lenguaje particular y muchas veces se trataba de extensiones de otro repertorio que había escrito antes. Siempre digo que si tuviéramos la posibilidad de escuchar a Bach o Mozart interpretados por sí mismos lo haríamos sin duda. Eso hay que hacer con Piazzolla, sus grabaciones son el máximo tesoro que podemos tener."

A modo de conclusión parcial, y siguiendo la línea argumental de esta tesis, es importante reforzar la idea de integración tanto del lenguaje académico como popular.

Como se indicó anteriormente, hay una predominancia en este caso de la influencia de la música clásica en cuanto a texturas, tratamiento de los instrumentos, lo referente a la forma y también en los recursos compositivos. Pero también, el carácter tanguístico está evidenciado tanto en elementos musicales ya descritos, como en la idea extramusical de relatar la historia del tango.

La obra de Piazzolla es una identidad en sí misma, en la que si bien las consideraciones en cuanto a influencias y recursos son necesarias, el abordaje interpretativo requiere entender que sus composiciones son una construcción en la que predomina un estilo propio. Al momento de abordar cuestiones de identidad por medio de la interpretación, se trata de deshacer narrativas preestablecidas y poder encontrar un enfoque propio de ejecución. En Piazzolla, tanto lo popular como lo académico están implícitos y será elección del intérprete como contar esta música de vanguardia permanente.

Conclusiones

Astor Piazzolla fue un músico reconocido en todo el mundo, que actualmente está presente a través de sus obras, tanto en el repertorio académico como popular; es parte de conciertos que incluyen compositores universales y nacionalistas. Su máximo reconocimiento llegó después de fallecer pero sin embargo a lo largo de su carrera propició una estética de vanguardia que se diferenció con gran éxito de las tendencias conocidas hasta el momento. No sólo hubo un cambio en cuanto al lenguaje compositivo sino también en la forma de aproximarse a su música. La obra de este compositor argentino surgió para escucharse en teatros y acercarse a un público mucho más amplio que el del tango tradicional.

A lo largo de toda su vida, Piazzolla recogió diferentes experiencias que se reflejan en su música. La mixtura que logra en las composiciones, incluyendo la formación clásica, el tango y el jazz, se da tanto por sus estudios como por su mundología. La importancia de la experiencia y del conocimiento de lugares como ciudadano, son partes fundamentales de la incorporación de estas influencias que lo marcaron. En la carrera de Piazzolla está comprobado que la multiplicidad de recursos que utilizó emanaban no solo de la educación formal sino también de la absorción de aprendizajes en el transcurso de su vivencias.

La obra para flauta de Piazzolla es de gran valor, considerando que plantea recursos tanguísticos, del jazz y de la música académica y que presenta enormes desafíos técnicos e interpretativos para quien la aborde. Tanto en los *Estudios tanguísticos* como en *La historia del tango* se refleja esta identidad: es el más universal de los nacionalistas, por los tratamientos, los recursos utilizados en las piezas y la inspiración que las atraviesa.

El aporte de esta tesis consiste en poder verificar desde el punto de vista teórico, con conceptos vinculados al nacionalismo, al universalismo -y las implicancias que hay en ellos- su correspondencia con la identidad de Piazzolla. También fue necesario revisar su biografía, sus influencias y su recorrido musical. Como última parte, el análisis exhaustivo en sus obras para flauta fue determinante para definir su estética y el reflejo de esos factores de orden nacionalista y universal en su composición.

Con este trabajo se espera contribuir al estudio de la obra para flauta de Astor Piazzolla, como también a la reflexión acerca de su importancia como representación local y universal. El hecho de haber podido profundizar sobre su aporte desde distintas aristas, como la antropológica, la literaria y la histórica, nos da pautas fundamentales a la hora de abordar su repertorio. La posibilidad de comprender a un compositor desde diferentes enfoques nos permite involucrarnos en la interpretación con mayor conocimiento.

Como conclusión es importante decir que Piazzolla ha marcado un momento de inflexión en la música tanto local como universal. Así como en Latinoamérica estamos habituados a la fuerte influencia europeísta, en el caso de Piazzolla se podría decir que desde Argentina se hizo un aporte al mundo. Piazzolla es el más universal de los nacionalistas por su propia estética pero también porque su estilo es una apropiación global, tanto por la interpretación de su música como por los caminos y posibilidades que descubrió.

Por último, es valioso resaltar que la identidad de Piazzolla contribuye no solo desde su legado musical sino también por sus ideas y su filosofía. El hecho de tomar las tradiciones y construir una propia estética a partir de ellas, refleja que tanto lo nacional como latinoamericano y lo mundial pueden encontrar puntos en común. La identidad se puede comprender con múltiples enfoques y desde esa amplia mirada nos encontramos reconociendo que el sentido de pertenencia es una construcción permanente.

Bibliografía

- ABALLAY, Silvia (2018) *Fin de siglo y la música de frontera para flauta y guitarra*. Argentina: El Mensú ediciones.
- ADICHIE, Chimamanda (2018). *El peligro de la historia única*. Barcelona: Random House.
- AGUILAR, María del Carmen (1999). *Análisis auditivo de la música*. Buenos Aires: Edición de la autora.
- APPADURAI, Arjun (2001). *La modernidad desbordada*. Montevideo: Editorial Trilce.
- ARETZ, Isabel (1984). *Latinoamérica en su música*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- AZZI, Susana; COLLIER, Simón (2002). *Astor Piazzolla, su vida y su música*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo.
- BROWN, Donald (2004) *Humanos universales, naturaleza humana y cultura humana*. Buenos Aires: Daedalus.
- COIRINI, Rafael (2019). *Evolución y recepción del nuevo tango rioplatense: la influencia de Astor Piazzolla y la vanguardia (1955-1990)*. Madrid: Universidad Complutense.
- DICK, Robert (1986) *El desarrollo del sonido mediante nuevas tendencias*. Madrid: Mundimúsica, Ed. Musicales Carijo.
- DUSSEL, Enrique (1968). Cultura, cultura latinoamericana y cultura nacional en *Anuario de historia del pensamiento argentino UNCuyo*. Mendoza: Instituto de Filosofía.
- DYER, Richard (1990). *Liner Notes On Mckinley, Griffes, Piazzolla, Jolivet*. GM Recordings.
- ECO, Umberto (1988). *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Buenos Aires: Editorial Gedisa.
- FAIN, Paulina (2010). *La flauta en el tango*. Buenos Aires: Editorial Ricordi.

- FAIN, Paulina (2019). *Cuadernos de estudio N°1: Herramientas fundamentales del tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango sin fin.
- FABUEL FULLANA, Clara (2016). *Six Etudes tanguistiques pour flûte seule, de Astor Piazzolla: Análisis para la interpretación según el estilo de A. Piazzolla*. Valencia: Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1974). *Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América*. México: Ediciones Diógenes.
- FISCHERMAN, Diego y GILBERT, Abel (2009). *Piazzolla el malentendido*. Buenos Aires: Editorial Edhasa.
- GALLO, Ramiro (2018). *Cuadernos de estudio N°2: Arreglos de tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango sin fin.
- GARCÍA, María Inés (2008). Zamba Azul y la renovación de la canción popular mendocina. Convergencias disciplinares para un análisis musical significativo en Revista *Huellas*, N°6, p. 7. Mendoza: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.
- GARCÍA BRUNELLI, Omar (2022). *La música de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet musical ediciones.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2004). *Diferentes, Desiguales y Desconectados, Mapas de la Interculturalidad*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- GUIBERNAU, Montserrat (2009). *La identidad de las naciones*. Barcelona: Ariel.
- KOHAN, Martin (2021). *La vanguardia permanente*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- KRAMER, Jonathan (2002). *The Nature and Origins of Musical Postmodernism. Postmodern Music/Postmodern Thought*. New York y Londres: Routledge.
- KURI, Carlos (1997). *Piazzolla la música al límite*. Corregidor.
- KURI, Carlos (2021). *Archivo Piazzolla*. UNR Editora.

- LÓPEZ LONDOÑO, Luciano (1993). Astor Piazzolla, la leyenda en *Revista Universidad de Antioquia*, v. 62, N°232, abr.-jun. 1993, p. 111-116.
- MARTIN, Leandro (2017). *El tango argentino instrumental de vanguardia entre 1955-1990*. Valencia: Universidad Católica San Vicente Mártir.
- MEJÍA SERNA, Julián Andrés (2019). *Tango Estudio De Astor Piazzolla en el Saxofón*. Universidad de Cundimarca.
- MIRANDA, Ricardo y TELLO, Aurelio (2001). *La Música en Latinoamérica*. México, D. F.: Dirección General del Acervo histórico diplomático.
- MONTOYA VALLEJO, Sebastián (2017). *Acercamiento a la interpretación del Tango en el violín: propuesta de ejecución interpretativa en el violín de tres de los Six Tango-Etudes Pour Flûte Seule de Astor Piazzolla*. Medellín: Universidad EAFIT.
- MORALES, Víctor Hugo y SEOSANE, María (2021). *Astor Piazzolla Momentos*. Buenos Aires: Editorial Octubre.
- PELINSKI, Ramón (2000). *Homología, interpelación, y narrativa en los procesos de identificación por medio de la música*. Madrid: Editorial Akal.
- PLANA, Beatriz (2008). *Tres propuestas de aplicación de técnicas extendidas en la flauta contemporánea en Latinoamérica: Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- QUIÑONES, Jessica Marie (2013). *Constructing the authentic: approaching the 6 Tango-Etudes pour Flute Seula by Astor Piazzolla (1921–1992) for interpretation and performance*. Tesis doctoral. University of Huddersfield.
- SLONIMSKY, Nicolás (1950). *La música de América Latina*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo.
- TARCHINI, Graciela (2004). *Análisis musical sintaxis, semántica y percepción*. Buenos Aires: Cooperativa Chilavert.
- VILA, Pablo (1996). *Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones*. Barcelona: Transcultural Music Review.

Fuentes

Partituras

PIAZZOLLA, Astor (1986). *Historia del tango*. Paris: Editions Henry Lemoine.

PIAZZOLLA, Astor (1987). *Seis estudios tanguísticos para flauta sola*. Paris: Editions Henry Lemoine.

MANTEGA, Exequiel(2014). *Seis estudios tanguísticos para flauta sola en versión para 2 flautas*. Paris: Editions Henry Lemoine.

Documentos en soporte electrónico

BALMACEDA, Daniel (2017). Astor Piazzolla: noche de sinfonía, bandoneones y trompadas. *Diario La Nación*. Recuperado el 9 de septiembre de 2021, de <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/astor-piazzolla-noche-de-sinfonia-bandoneones-y-trompadas-nid2052317/>

BERTOLINI, Constanza (2021). Julio Bocca: “Cuando conocí a Piazzolla le dije que su música era como sangre en mis venas”. *Diario La Nación*. Recuperado el 20 de diciembre de 2021, de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/danza/julio-bocca-cuando-conoci-a-piazzolla-le-dije-que-su-musica-era-como-sangre-en-mis-venas-nid01122021/?fbclid=IwAR22t0N-66sja67oAd0uHsnm52Z1posR8YpcvGB2xD6cLxqt-45crVUQWes>

CARDILLO, Natalia (2021). Piazzolla 100 – Entrevista a Pipi Piazzolla. *Música Clásica BA*. Recuperado el 11 de noviembre de 2021, de <https://musicaclasica.com.ar/piazzolla-100-entrevista-a-pipi-piazzolla/>

- CAVALLETTI, Marina (2021). Exequiel Mantega: “El binarismo me parece obsoleto en todos los sentidos, también en la música”. *Revista Ruda*. Recuperado el 2 de noviembre de 2021 de <https://revistaruda.com/2021/08/05/exequiel-mantega-el-binarismo-me-parece-obsoleto-en-todos-los-sentidos-tambien-en-la-musica/>
- CORDS, Suzanne (2021). Cien años de Astor Piazzolla, creador del Tango Nuevo. *DW.com*. Recuperado el 1 de septiembre de 2021, de <https://p.dw.com/p/3qRxs>
- FISCHERMAN, Diego (2021). Genio con alma de bandoneón. *Revista Caras y Caretas*. Recuperado el 11 de septiembre de 2021, de <https://carasycaretas.org.ar/2021/03/05/genio-con-alma-de-bandoneon/>
- FISCHERMAN, Diego (2003). Yendo del Mundial a la pesca. *Diario Página 12*. Recuperado el 28 de septiembre de 2021, de <https://www.pagina12.com.ar/diario/discos/12-18582-2003-04-09.html>
- FRAGA, Enrique Alberto (2021). Piazzolla y el jazz: libertad, rebeldía y creación. *La Nación Revista*. Recuperado el 5 de septiembre de 2021, de <https://www.lanacion.com.ar/la-nacion-revista/piazzolla-y-el-jazz-libertad-rebeldia-y-c-reacion-nid06032021/>
- GARCÍA BRUNELLI, Omar (1992). La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana [versión electrónica]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, N°12.
- GARCÍA BRUNELLI, Omar (2019). El piazzollismo en las composiciones del tango contemporáneo [versión electrónica]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, N°33.
- GARCÍA BRUNELLI, Omar (2021). Astor Piazzolla y la música clásica [versión electrónica]. *Revista Música clásica 3.0*, N°22.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1993). Nacionalismo y globalización. El debate multicultural [Versión electrónica]. *Revista Sociológica*, N°21, p. 257-267.
- GIORDANO, Santiago (2021). Cien años de Astor Piazzolla, el creador que cambió para siempre al tango. *Diario Página 12*. Recuperado el 2 de noviembre de 2021, de

<https://www.pagina12.com.ar/328681-cien-anos-de-astor-piazzolla-el-creador-que-cambio-para-siem>

GOBELLO, Marcelo (2017). Astor Piazzolla, el marplatense. Diario La capital. Recuperado el 10 de septiembre de 2021, de <https://www.lacapitalmdp.com/astor-piazzolla-el-marplatense/>

GONZÁLEZ, Enric (2021). Astor Piazzolla: el “asesino del tango” es por fin un héroe argentino. *Diario El País*. Recuperado el 2 de noviembre de 2021, de <https://elpais.com/cultura/2021-03-10/el-asesino-del-tango-es-por-fin-un-heroe-argentino.html>

KURI, Carlos (2021). Piazzolla, lo político, el poder. *Télam digital*. Recuperado el 2 de octubre de 2021, de <https://www.telam.com.ar/notas/202103/546481-carlos-kuri-politicapiazzolla-centenario.html>

LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín (2006). La música cinematográfica de Astor Piazzolla [versión electrónica] Revista *Imafronte*, N°18, p. 29-44

MARABOTTO, Eva (2021). Daniel “Pipi” Piazzolla: “Mi abuelo nos influenció a todos. Nos mostró una música completamente nueva”. *Télam digital*. Recuperado el 12 de septiembre de 2021, de <https://www.telam.com.ar/notas/202103/546772-daniel-pipi-piazzolla-miabuelo-nos-influencio-a-todos-nos-mostro-una-musica-completamentenueva.html>

MONTERO, Hugo y PORTELA, Ignacio (2004). Astor Piazzolla: la soledad de un provocador apasionado. *Revista Sudestada*. Recuperado el 4 de octubre de 2021, de <https://revistasudestada.com.ar/articulo/209/astor-piazzolla-la-soledad-de-un-provocador-apasionado/index.html>

NATALE, Hernani (2021). Piazzolla y el rock: te amo, te odio, dame más. *Télam digital*. Recuperado el 2 de noviembre de 2021, de <https://www.telam.com.ar/notas/202103/546499-piazzolla-musicaaniversario.html>

- PLANA, Beatriz (2008). Tres propuestas de aplicación de técnicas extendidas en la flauta contemporánea en Latinoamérica: Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga [versión electrónica] Revista *Huellas*, N°6, p. 164-173.
- PINTOS, Guillermo (2021). Astor Piazzolla, el hombre que rompió los límites del tango y creó una nueva sensibilidad. *Infobae*. Recuperado el 4 de octubre de 2021, de <https://www.infobae.com/cultura/2021/03/11/astor-piazzolla-el-hombre-que-rompio-los-limites-del-tango-y-creo-una-nueva-sensibilidad/>
- PUYO, Héctor (2021). Astor Piazzolla: un "Gato" genial que revolucionó la música. *Télam digital*. Recuperado el 28 de septiembre de 2021, de <https://www.telam.com.ar/notas/202103/546974-astor-piazzolla-un-gatogenial-que-rev oluciono-la-musica.html>
- RÍOS, Fernando (2021). Piazzolla y el jazz: la pasión del genial compositor que traspasó las fronteras. *Infobae*. Recuperado el 20 de septiembre de 2021, de <https://www.infobae.com/cultura/2021/03/07/piazzolla-y-el-jazz-la-pasion-del-genial-compositor-que-traspaso-las-fronteras/>
- RUIZ MANTILLA, Jesús (2019). Nadia Boulanger: Maestra de maestros. Diario *El País*. Recuperado el 10 de septiembre de 2021, de https://elpais.com/cultura/2018/12/28/actualidad/1546026134_339070.html
- TOLCACHIER, Nicolás (2021). Los Maestros de Astor. Revista *Caras y caretas*. Recuperado el 5 de septiembre de 2021, de <https://carasycaretas.org.ar/2021/03/05/los-maestros-de-astor/>
- TOSAR, Héctor (1957). Nacionalismo y universalismo [Versión electrónica]. Revista *Clave*, N°025.

Conferencias, ponencias y comunicaciones en internet

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2005). *Todos tienen cultura. ¿Quiénes pueden desarrollarla?*. Conferencia impartida en el Seminario sobre Cultura y Desarrollo. Recuperado el 11 de agosto de 2021, de <https://ivcongreso.congresoed.org/wp-content/uploads/2014/10/Canclini-Cultura-desarrollo.pdf>

GARCÍA BRUNELLI, Omar (2011). *La incorporación del jazz a la trama del tango en la música de Astor Piazzolla*. Ponencia leída en el Coloquio internacional “Tango: Creaciones, identificaciones, circulaciones”. Recuperado el 10 de noviembre de 2021, de https://www.academia.edu/31137649/La_incorporaci%C3%B3n_del_jazz_a_la_trama_del_tango_en_la_m%C3%BAsica_de_Astor_Piazzolla

GARCÍA BRUNELLI, Omar (2018). *La sonoridad del tango en las diferentes propuestas de Piazzolla*. Conferencia impartida en la Semana del sonido 2018, Universidad Nacional de Quilmes. Recuperado el 2 de noviembre de 2021, de https://www.academia.edu/37984225/La_sonoridad_del_tango_en_las_diferentes_propuestas_de_Piazzolla

Grabaciones y medios audiovisuales

Audiovisual

Canal CENTRO CULTURAL KIRCHNER (2021). *Piazzolla 100. Discos esenciales: Adiós Nonino* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/-aaaxuFw-UM>

Canal CENTRO CULTURAL KIRCHNER (2021). *Piazzolla 100. Discos esenciales: Pulsación* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/cCRigUnISpE>

Canal CENTRO CULTURAL KIRCHNER (2021). *Piazzolla 100. Discos esenciales: The new tango* [Archivo de Vídeo]. Youtube. https://youtu.be/o_uXT_2rF_Q

Canal CENTRO CULTURAL KIRCHNER (2021). *Piazzolla 100. Ensamblés históricos: Conjunto 9* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/LulKrgS-lf0>

Canal CENTRO CULTURAL KIRCHNER (2021). *Piazzolla 100. Ensamblés históricos: La orquesta del '46* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/FEj-4yDEsJM>

Canal CENTRO CULTURAL KIRCHNER (2021). *Piazzolla 100. Ensamblés históricos: Octeto Buenos Aires* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/uwTL2LN3IG8>

Canal CENTRO CULTURAL KIRCHNER (2021). *Piazzolla 100. Ensamblés históricos: Octeto electrónico* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/y1vuPEYGjKk>

Canal CENTRO CULTURAL KIRCHNER (2021). *Piazzolla 100. Ensamblés históricos: Orquesta de cuerdas* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/n6iwH5kcfok>

Canal CENTRO CULTURAL KIRCHNER (2021). *Piazzolla 100. Ensamblés históricos: Primer Quinteto* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/6cuyGEdfk7E>

Canal CENTRO CULTURAL KIRCHNER (2021). *Piazzolla 100. Ensamblés históricos: Segundo Quinteto* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/gvLzNgH5Xek>

Canal CENTRO CULTURAL KIRCHNER (2021). *Piazzolla 100. Ensamblés históricos: Sexteto* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/TRpuD-Hthf8>

DA DALT, Patricia (2021). *Estudio tanguístico N°2 de Astor Piazzolla* [Archivo de Vídeo]. <https://youtu.be/M7VRFGlyxKE>

- DA DALT, Patricia y FAIN, Paulina (2014). *Estudio tanguístico N°1 de Astor Piazzolla con arreglo de Exequiel Mantega* [Archivo de Vídeo]. <https://youtu.be/6KDsflowlJzU>
- DA DALT, Patricia y FAIN, Paulina (2014). *Estudio tanguístico N°2 de Astor Piazzolla con arreglo de Exequiel Mantega* [Archivo de Vídeo]. <https://youtu.be/jQEFwb5u-ZQ>
- DA DALT, Patricia y FAIN, Paulina (2014). *Estudio tanguístico N°6 de Astor Piazzolla con arreglo de Exequiel Mantega* [Archivo de Vídeo]. <https://youtu.be/WEUaCBRLrKQ>
- PLANA, Beatriz (2020). *Estudio tanguístico N°6 de Astor Piazzolla* [Archivo de Vídeo]. <https://youtu.be/e0bCzh9n4OU>
- ROSENFELD, Daniel (Productor y director) (2018). *Los años del tiburón* [Película]. Argentina y Francia: Idéale Audience, ARTE France Cinéma, Daniel Rosenfeld Films.
- VILA, Rodrigo (Director) (2017). *Calle Descartes 16: Astor Piazzolla* [Video]. Argentina: Canal Encuentro.

Grabaciones

- AARONS, Martha (2003). *History of the tango*, Cleveland: Azica Records.
- ANTOLOGÍA PIAZZOLLA (2021). Sony Music. Consultado 24 de septiembre de 2021 en https://open.spotify.com/album/0tHJw0ngEjYZRjNIfb6l6o?si=GCQIXKkDQbquDpo bLLYL_g
- BALINT, Janos (1995). *Histoire du tango*, Austria: Capriccio.
- BARILE, Claudio y LAZZARÍN, Viviana (2011). *Historia del tango, Tango-Etudes, y otros*, Irco- El Arca de Noe/ Cosentino.
- BARRUECO, Manuel (2007). *Solo Piazzolla*, Tonar.
- CAVATINA dúo (2010). *Piazzolla: Music for flute and guitar*, Estados Unidos: Bridge Records.
- CECCONI, Elena (2008). *Flauto Solo – Works for Solo Flute*, La Bottega Discantica

- DAROUX, Cecile y MÁRQUEZ, Pablo (1998). *Piazzolla: Histoire du Tango*, Francia: Harmonia Mundi.
- DE LA VEGA, Jorge y FRANZETTI, Carlos (2001). *A flute and piano tribute to Astor Piazzolla*, Los Ángeles: Editions Milan Music.
- ESCALANDRUM (2021). *100*, Warner Music Argentina. Consultado 3 de octubre de 2021 en <https://open.spotify.com/album/3N2E5wcpICEkJpHMeI08u4?si=ziGnopgvTT2HjsFt9U58PQ>
- FAIN, Paulina (2014). *Piazzolla por Paulina Fain*, Buenos Aires: Producción independiente.
- GALLOIS, P. y SOLLSCHER, G. (1996). *Piazzolla For Two*, Deutsche Grammophon
- GARREFFA, Jose Cristian e ISAAC, Eduardo (2008). *Piazzolla*, Buenos Aires: Apple music.
- GRITTANI, Leonardo y ZACCARIA, Maurizio (2020). *Piazzolla: Le grand tango and other works*, Francia: Aevea Classics.
- JUTT, Stephanie y HODGKINSON, Randall (1990). *Mckinley, Griffes, Piazzolla, Jolivet*, GM Recordings.
- PAHUD, Emmanuel y RIVET, Christian (2014). *Around the world*, Francia: Warner Classics.
- PIAZZOLLA, Astor; Grauwels, Marc; TIRAO, Cacho; LIKOWSKI, Guy y Orquesta Filarmónica de Liege. (1999). *Homage a Liege*, Milan Records.
- PIAZZOLLA, Astor (2012). *Astor Piazzolla interpreta Piazzolla compilado*, Universe Remasterings.
- RETAMOZA, Jorge (2018). *Piazzolla, seis estudios tanguísticos*, Club del disco.
- TOEPPER Irmgard (1999). *Complete music for flute and guitar*, Alemania: Naxos.
- WANG, Linda (2013). *Violin solo*, Centaur Records.
- ZSAPKA, Dagmar y ZSAPKA, Josef (2009). *Works for flute and guitar*, Estocolmo: X5 Music Group.

Anexo 1

Entrevistas

Las entrevistas han sido realizadas mediante comunicación escrita y oral. De acuerdo a los diferentes entrevistados y al tiempo del cual disponía cada uno de ellos, se elaboraron preguntas concisas que podían sumar a la vasta información que se obtuvo por otros medios como bibliografía, artículos de revistas, conferencias y material audiovisual.

En el caso de María Susana Azzi, las preguntas se enviaron mediante correo electrónico obteniendo respuestas breves y concretas que sirvieron para reafirmar información que se encuentra en su bibliografía. El foco de las preguntas tuvo que ver con la temática principal de esta tesis de vincular la obra de Piazzolla con aspectos tanto universales como nacionalistas.

La entrevista a Juan Pablo Jofré se hizo a través de audios en *Messenger* y fue la conversación más extensa. La finalidad ha sido conocer la experiencia de uno de los músicos intérpretes de Piazzolla más reconocidos de la actualidad y sus impresiones acerca de diversas cuestiones vinculadas a la interpretación del compositor.

La entrevista realizada a Exequiel Mantega se realizó por correo electrónico con el objetivo de conocer un poco más en voz del protagonista acerca de la elaboración y proceso de sus arreglos para dos flautas de los *Estudios tanguísticos* de Piazzolla.

A continuación se reproducen las entrevistas realizadas.

Entrevista a María Susana Azzi

Entrevista respondida el 16 de agosto de 2021.

¿Definiría a Astor Piazzolla como un artista universal? ¿Por qué?

Astor Piazzolla es un artista universal: “Pinta tu aldea y serás universal” dijo Tolstoi. Piazzolla lo hizo.

¿Considera que Piazzolla es un representante de la cultura argentina en el mundo?

Piazzolla es a la vez un representante de la cultura argentina en el mundo y su música ha trascendido todas las fronteras: su música se toca en todos los continentes, incluso en la Antártida. Es inevitable para nosotros escuchar a Piazzolla en el exterior y pensar en Buenos Aires y la Argentina.

De las influencias en la música de Piazzolla: el jazz, la música clásica, el rock, ¿considera que alguna tuvo más protagonismo?

De las influencias que tuvo Piazzolla indicaría estas como las más importantes:

1. El tango
2. Stravinsky y Béla Bartók además de otros músicos de la música clásica contemporánea.
3. BACH
4. Vivaldi
5. El jazz
6. La música klezmer

Entrevista a Juan Pablo Jofré

Entrevista respondida el 16 de agosto de 2021.

¿Definirías a Astor Piazzolla como un artista universal o nacional? ¿Por qué?

Piazzolla es un músico universal que creó un estilo nuevo, un vocabulario, manera de interpretar y componer únicas que llegó a todo el mundo. Nació en Argentina, se crió en Estados Unidos, estuvo en Italia y Francia, por lo cual absorbió mucha información que después pudo poner en su música. Por eso es tan universal y se toca en todo el mundo con diferentes agrupaciones, no solamente músicos de tango sino también orquestas sinfónicas, cuartetos de cuerdas, entre otros.

Cómo artista tenés una gran influencia de Piazzolla, ¿cómo explicarías tu estética a partir de esta inspiración?

Si, tengo mucha influencia de Piazzolla no solamente de su música sino también de su visión en cuanto al arte y la creatividad. Fue una persona que siempre luchó por su cuenta para crear una música nueva. Se la jugó con todo y fue un visionario, un ejemplo a seguir. Todas esas cosas influyeron en mí, no solamente su música sino que su visión personal era algo también muy fuerte.

¿Pensás que en sus partituras está todo detallado? o hay recursos de su estilo que se deben conocer y adicionar?

Si bien Piazzolla escribía todo, era entre comillas. Es decir que no detallaba todo salvo en algunas obras camerísticas como *Four for tango* para cuarteto de cuerdas. Él sabía para qué músicos escribía entonces en la música sinfónica está todo detallado. En las partes de quinteto escribía el 90% de las cosas y dejaba un margen para que el solista tenga la libertad. Dependiendo de a qué música uno se refiere se sigue lo escrito pero también hay que agregar la visión del intérprete. Algunos agregan cosas de tango tradicional, otros del tango de Piazzolla, hay una diversidad muy grande en su abordaje.

En la música de cámara de Piazzolla, ¿qué considerás importante tener en cuenta para abordar su interpretación?

En la interpretación hay muchas opiniones al respecto. Nunca me gustó dar indicaciones sobre esto ya que no hay una autoridad universal de lo que se debe hacer. Hay diferentes puntos de vista que se tienen que respetar y también hay que experimentar. Se pueden aplicar recursos tanguísticos pero también hay gente que no lo hace.

En *La historia del tango* y toda la música de Piazzolla se pueden añadir adornos poniendo la personalidad del intérprete sin manipular el deseo del compositor. De todos modos insisto en la idea de que depende de la elección del músico y partir de conocer la manera de tocar de Piazzolla, escuchar sus grabaciones. Aunque escribiera para otros músicos siempre partía de su lenguaje particular y muchas veces se trataba de extensiones de otro repertorio que había escrito antes. Siempre digo que si tuviéramos la posibilidad de escuchar a Bach o Mozart interpretados por sí mismos lo haríamos sin duda. Eso hay que hacer con Piazzolla, sus grabaciones son el máximo tesoro que podemos tener.

Entrevista a Exequiel Mantega

Entrevista respondida el 22 de diciembre de 2021.

¿Cómo surge la idea de hacer arreglos de los Estudios tanguísticos de Piazzolla para una versión a dos flautas?

La idea de los dúos salió como la mayoría de las ideas que venimos desarrollando hace tanto tiempo junto a mi compañera de aventuras Paulina Fain. Ella siempre tenía alumnos que tocaban esos estudios, y la dificultad para una sola flauta siempre fue bastante exigente para el alumno promedio. Entonces se nos ocurrió la idea de simplificar un poco la tarea de llevar adelante los seis estudios, y pensar una segunda voz, en donde la primera siempre esté repartida, entonces el trabajo iba a ser mucho más amigable. Resultó luego en un proyecto muy lindo y artístico. En segundo lugar, al tener la posibilidad de escuchar una segunda línea de acompañamiento, se puede frasear y lograr distintos tipos de texturas típicas del género del tango, que de a uno es mucho más complicado que en un dúo.

¿En qué medida considerás que aparecen recursos tanguísticos en la versión original de Piazzolla de los Estudios?

En cuanto a los recursos creo que lo más interesante de tocar Piazzolla, es entender que estamos tocando Tango, siempre. Entonces las corcheas que tienen una ligadura de expresión se tocan fraseadas, las ideas rítmicas duran la mitad de su valor, y así, dado que todos los elementos que utiliza Piazzolla en su lenguaje son específicamente del género del Tango.

En la versión a dúo se plantea una guía de diferentes herramientas tanguísticas incorporadas por vos. La incorporación de estos elementos ¿por qué surge y cuál es su objetivo?

Nosotros tratamos de incorporar algunos elementos más ligados a las técnicas extendidas de la flauta, que probablemente no se hayan pensado para la versión original. Ese básicamente fue un aporte de Paulina Fain, luego de explorar el instrumento dentro del lenguaje durante muchos años.

En tu opinión, la música de Piazzolla, ¿responde más a lo nacionalista o a lo universal?

Para mí, Piazzolla es Tango. Él es muy personal, es universal y nacional, porque utiliza un lenguaje común al tango como al lenguaje más bien erudito. Creo que el Buenos Aires de fin de siglo pasado, tomó como propia la música de Astor.