Al compás de Piazzolla

Licenciatura en Comunicación

Instituto del Desarrollo Humano (IDH)

Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS)

Comunicación Masiva y Matrices Culturales

Trabajo Final

Al compás de Piazzolla
Su influencia en la música argentina y más allá

Docentes: Aldo Ameigeiras, Juan Pablo Cremonte

Docentes asistentes: Romina Antonelli, Sonia González

> *"Yo ya había tenido varios 'anuncios' de una vocación escuchando a De Caro, a Bach, a Cab Calloway. Desde entonces, aunque de modo confuso, yo intuía que lo mío debía ser una combinación de todo eso".*
>
> *Astor Piazzolla*
>
> *Entrevista de Guillermo Saavedra, 1988*

Introducción

A pesar de haber transcurrido más de un siglo de su nacimiento y más de 30 años de su muerte, el aporte de Piazzolla a la cultura, y en especial a la música, se encuentra todavía en discusión. No caben dudas acerca del volumen (si es que la cultura se puede mensurar de esa manera) de ese aporte, pero persiste aún el debate de cómo encasillar su obra.

Astor Pantaleón Piazzolla nació en la ciudad de Mar del Plata el 11 de marzo de 1921. Con apenas cuatro años se mudó con su familia a Manhattan, donde comenzó a escuchar jazz y tango (principalmente Gardel y De Caro), que ya se había convertido en un producto cultural de exportación.

Desafiando las convenciones de la ejecución del instrumento, Astor Piazzolla fue el primer bandoneonista en tocar el instrumento de pie, con una pierna apoyada en una silla. Decía que “no podía ver a los músicos en el mismo nivel que yo” (Azzi, 2020, pp. 68). Más adelante, otros reconocidos músicos seguirían su ejemplo, como es el caso de Rubén Juarez.

Con acercamientos frecuentes al jazz, y una vida signada por la música “culta”, Piazzolla se convirtió en un personaje de la cultura que difícilmente pueda ser encasillado dentro de una corriente musical. O, lo que quizás sea más propio, fue el creador de una corriente musical (y, como mencionamos anteriormente, cultural en su más amplio sentido) propia.

Nos proponemos en este trabajo presentar el modo en que Astor Piazzolla, como músico académico, se apropia de un ritmo popular (el tango) y lo introduce en sus obras “cultas”, por un lado, y de qué manera interviene sobre el arte popular, transformándolo de tal manera que, aunque no deja de ser tango, se diferencia lo suficiente como para convertirse en un nuevo estilo. Por otra parte, intentaremos mostrar algunos ejemplos de músicos populares que recibieron la influencia *piazzolliana* para incorporarlas a sus creaciones musicales.

Nos enfocaremos, principalmente, en músicos locales del ámbito del rock, como Luis Alberto Spinetta y Carlos Alberto “Charly” García, y dentro del ámbito del jazz, en figuras como el guitarrista Al Di Meola y el pianista Armando Anthony “Chick” Corea, ambos cultores del género de fusión denominado *jazz-rock*.

Marco conceptual

El concepto de “cultura popular” presenta serias dificultades al momento de ser definido. Tomaremos, para nuestro análisis, “una noción de cultura imbricada en el sentido común, los hábitos, las creencias y los rituales” (Grimson, 2018, pp. 43).

Como sugieren Miguez y Semán (2006), conviven “una variedad de definiciones que suponían una esencia estática (totalmente homogénea y ahistórica) de la cultura popular” (pp. 3). Entre ellas, “la producción ‘grotesca’ de un sector de la población

pobremente instruido” (ibídem), la noción de “cultura popular” como contracara de una “cultura culta”, erudita, hegemónica o dominante. “Gramsci liga cultura popular a subalternidad pero no en modo simple. Pues el significado de esa inserción dice que esa cultura es inorgánica, fragmentaria, degradada, pero también que esa cultura tiene una particular tenacidad, una espontánea capacidad de adherirse a las condiciones materiales de la vida y sus cambios, y a veces un valor político progresista, de transformación” (Martín-Barbero, 1987, pp. 85).

En palabras de Martín-Barbero (1987), “hay conceptos cargados en tal modo de opacidad y ambigüedad que sólo su puesta en historia puede permitirnos saber de qué estamos hablando más allá de lo que creemos estar diciendo”. Así, “corresponde en el ámbito de la cultura una idea radicalmente negativa de lo popular, que sintetiza para los ilustrados todo lo que éstos quisieran ver superado, todo lo que viene a barrer la razón: superstición, ignorancia y turbulencia” (pp. 13).

En el ámbito musical, consideraremos la música popular en el sentido que le asigna Omar García Brunelli (2022), en contraposición a la música “clásica, culta, erudita, académica o de concierto” (pp. 11). En ese sentido, el tango -cuyo nacimiento es marginal y “orillero”, producido y consumido desde sus orígenes por las clases trabajadoras- podría inscribirse dentro de la cultura popular. “Entre muchas teorías posibles [sobre el nacimiento del tango], la que parece más verosímil habla, precisamente, de una cadena de infidelidades que nace en piezas de salón mal tocadas o, por lo menos, tocadas de manera distinta que lo que fijaba la partitura. Piezas de salón que, a su vez, ya acarreaban un malentendido de origen” (Fischerman y Gilbert, 2021, pp. 9). El tango, como el samba en Brasil, pasó en poco tiempo de ser considerado primitivo a ser percibido como música nacional.

García Brunelli (2022) resalta que “de ninguna manera se considera que hay un status de superioridad o inferioridad entre ambos campos. Son esferas diferentes que eventualmente se intersectan” (pp. 11).

El acercamiento del músico a las expresiones populares pasó, fundamentalmente, por el tango en Argentina y por el jazz en los Estados Unidos. Aunque hizo un intento de “enrolar” a músicos del rock local como Luis Alberto Spinetta o Charly García, la experiencia nunca se llevó a cabo. Por otra parte, salvo su formación musical con quien fuera su mentor, Alberto Ginastera, Piazzolla nunca intentó relacionarse demasiado con el folklore, salvo en un ritmo “limítrofe” con el tango como lo es la milonga.

Di Meola enmarca la obra de Piazzolla en este *no-estilo*, este proceso de renovación del tango, que en palabras de García Canclini podría denominarse “hibridación”: “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían de forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García Canclini, 2000, pp. 8). Efectivamente, la obra de Piazzolla no podría encasillarse específicamente en ninguno de los géneros musicales conocidos al momento.

“[…] mestizaje, sincretismo, transculturación, criollización, siguen usándose en buena parte de la bibliografía antropológica y etnohistórica para especificar formas particulares de hibridación más o menos tradicionales. Pero, ¿cómo designar a las fusiones entre culturas barriales y mediáticas, entre estilos de consumo de generaciones diferentes, entre músicas locales y transnacionales, que ocurren en las fronteras y en las grandes ciudades (no sólo allí)? La palabra hibridación aparece más dúctil para nombrar esas mezclas en las que no sólo se combinan elementos étnicos o religiosos, sino que se entrelazan con productos de las tecnologías avanzadas y con procesos sociales modernos o posmodernos” (García Canclini, 2000, pp. 13).

A pesar de ese proceso de hibridación, Piazzolla mantiene en su creación varias de las características distintivas que hacen imposible separarla de los cánones que identificaron históricamente al tango:

1. El bandoneón, que de este modo conserva y proyecta la tradición del tango. “Cada vez que toco tengo presente a [Pedro] Maffia, [Pedro] Laurenz, [Aníbal] Troilo, [Leopoldo] Federico”, en palabras del propio compositor. El sonido del bandoneón resulta un “ícono irremplazable, que condensa en sí mismo elementos identitarios básicos para la construcción musical del lugar”.
2. Los diseños rítmicos de la antigua milonga, con acentuaciones más marcadas, colocadas en primer plano de la sonoridad.
3. La estructura musical bi o tripartita articulada en el interior de cada parte y de gran contraste en cuanto a expresividad musical.
4. La gestualidad instrumental de otros intérpretes de tango como el pianista Orlando Goñi, del que aplica la distribución rítmica por octavas, o el violinista Elvino Vardaro para sus síncopas melódicas luego desarrolladas por el violinista Antonio Agri.
5. El lirismo de los temas lentos.
6. Los bajos escalares descendentes que atraviesan la historia del tango.
7. Los efectos instrumentales, como la “lija”, los “tamborilleos”, los golpes de

arco en el contrabajo o en el mismo bandoneón, algunos de estos efectos ya presentes en los conjuntos de De Caro y Vardaro.

8. La “respiración”, el swing típico del tango. Los materiales musicales de Piazzolla expresan “los extremos de la experiencia vital en la metrópolis contemporánea: el vértigo y el agotamiento, el dinamismo y la soledad, la violencia y la melancolía, el anonimato y la introspección” (Netri, 2013).

“Mi música es una música de cámara, popular, derivada del tango, en fin, hay mil vueltas que se le pueden dar, pero yo me conformo con hacer lo que se me da la gana, que es muy importante”, diría Astor Piazzolla en una entrevista concedida a Guillermo Saavedra, en 1988.

Siguiendo las definiciones de García Brunelli (2022), utilizaremos indistintamente los conceptos “música clásica, culta, erudita, académica o de concierto para designar lo que se considera la música occidental de tradición escrita culta, litúrgica y secular, desarrollada entre aproximadamente el siglo XI y la actualidad” (pp. 11).

La obra de Astor Piazzolla se divide en dos grandes grupos: una primera etapa de extensa producción1[1] dentro de la música culta, y una segunda etapa de producción de música popular.

En el proceso *poiético* de su obra clásica, la participación de Piazzolla finalizaba “con la entrega de una partitura prescriptiva a la editorial” (García Brunelli, 2022, pp. 17). En sus inicios en la composición, Piazzolla centra sus esfuerzos en composiciones de tinte neoclásico[2], que entre los músicos argentinos se caracterizó por la composición de preludios, suites y piezas breves, entre otras. Siete de sus obras son suites y una sonata; la mayoría son de cámara o para pequeñas orquestas.

Entre las obras de ese período se destaca un pequeño grupo en el que incluye algún material con tópicos folclóricos[3], seguramente influenciado por quien fuera su primer maestro, Alberto Ginastera, y por el “clima de época” nacionalista, sobre todo por el apoyo gubernamental dado a todo lo que fuera nacionalismo durante la presidencia de Juan Domingo Perón.

Los temas folclóricos utilizados son aquellos más cercanos a lo tanguístico, como la milonga que pertenece tanto al género rural, dentro del repertorio criollo, como al género urbano, más asociado al tango propiamente dicho. Años más tarde, intentando una colaboración folclórica con Eduardo Lagos, Piazzola le diría: “yo no

tengo el swing que tienen ustedes para esto", y desistiría de la colaboración (Azzi, 2020, pp. 117). Quizás por esa misma razón es que sus incursiones en el género fueron pocas.

Se destaca *Siciliana*[4] de la Suite para piano, Op. 2 (1943), que por métrica y carácter se asemejan a una zamba, aunque un tanto estilizada. Además de la zamba, "se asimila al tópico del 'triste-estilo'" (García Brunelli, 2022, pp 57). Otro tópico utilizado por Astor Piazzolla en sus obras académicas o clásicas es el del malambo, que también puede encontrarse en la Suite, a continuación de *Siciliana*, con el nombre de *Toccata*[5] y posteriormente en *Danza Criolla*[6] en la *Suite N° 2 para piano*, de 1950, que ya desde su nombre nos da idea de las intenciones del compositor. Por su parte, *Tardecita pampeana*[7], también de 1950, aborda el tópico vidalita, "que recuerda el ambiente campestre, a la naturaleza bucólica del campo argentino y eventualmente a la soledad que connota el amplio horizonte pampeano" (García Brunelli, 2022, pp 61). Esta última obra se incluyó en la "Colección didáctica de música argentina" junto con obras de otros autores como el propio Ginastera.

A diferencia de lo que sucede habitualmente con la música académica, en que la partitura es una herramienta para ser reproducida tal y como se encuentra escrita, en la música popular, especialmente en el tango, es sólo una referencia al momento de aprender una nueva composición, y no se espera que los músicos contemplen todas y cada una de las indicaciones escritas.

Por otro lado, muchos de los músicos de tango desconocían completamente o apenas tenían nociones de notación musical, por lo que los arreglos escritos eran innecesarios.

Piazzolla, sin embargo, solía escribir de puño y letra las partituras para cada uno de los instrumentistas que integraban sus conjuntos, teniendo en cuenta las capacidades y limitaciones de cada uno de ellos. En los tiempos en que su actividad se desarrolló como arreglador de otros músicos (como Aníbal Troilo), esta metodología le significó cierto encono de parte de los instrumentistas.

La inclusión del tango en obras académicas, a diferencia del folklore, no estaba bien vista hasta la década de 1940. Durante esa década, diversos compositores fueron incorporando el tango al repertorio clásico a base de estilizaciones, sobre todo en lo que se refiere a la armonía. Es también de Ginastera de quien hereda la pasión por Stravinsky y Bártok.

Piazzolla incorpora tópicos de tango en su producción académica a partir de 1949, con la obra *Tanguano*[8], compuesta para violín y piano. Para ese entonces, varios son los antecedentes del tango dentro de la música llamada “culta”, pero el trabajo de Piazzolla fue un poco más allá, al incorporar altos contrastes entre la temática tradicional del tango y la armonía compleja (acordes con cuartas, por ejemplo).

Otro de los rasgos más notorios de sus composiciones clásicas con temática de tango es la repetición de la rítmica 3-3-2. Si bien al tango se lo asocia con la expresión “2/4” (léase “dos por cuatro”), la notación más común es de 4/4 (cuatro tiempos de negras por compás), acentuándose en el primer y tercer tiempo. A esta división se la denomina binaria. La expresión “3-3-2” implica una reagrupación de las ocho corcheas (equivalentes a cuatro negras) en tres grupos, acentuando siempre en la primera nota de cada grupo; una subdivisión en grupos de tres notas se denomina ternaria. La coexistencia de subdivisiones (binario – ternario) genera una tensión dinámica que provoca cierto desequilibrio en la métrica del tango.

El desplazamiento de la acentuación natural del tiempo fuerte en el tiempo débil recibe el nombre de síncopa, recurso muy utilizado en el jazz, por ejemplo. La marcación 3-3-2 es característica de la milonga campera, aunque ya Julio de Caro (Buenos Aires, 11 de diciembre de 1899 – Mar del Plata, 11 de marzo de 1980) la utilizaba con su sexteto de tango en la segunda mitad de la década de 1920 (Mitilineos, 2016). Si bien esta métrica no es de creación propia, se tornó pronto en un rasgo característico de la música *piazzolliana*[9].

Acerca de los orígenes de esta forma de acentuación, que significó una marca distintiva del estilo compositivo de Piazzolla (aunque no la única), el músico uruguayo Jorge Drexler hace un recorrido didáctico por la historia del 3-3-2 durante una Charla TED[10]:

“La milonga tiene un patrón rítmico que es 3-3-2. Tiene un acento característico. Ese patrón característico viene de África. En el siglo IX se lo ve en los burdeles de Persia. En España también, donde cinco siglos después cruza a América con los esclavos africanos mientras que en Los Balcanes se junta con una escala africana. Gran parte de los inmigrantes judíos ucranianos lo llevan a Brooklyn, Nueva York, y lo cantan en sus salones de fiestas. Un argentino de origen italiano, llamado Astor Piazzolla, lo incorpora y lo transforma en tango en la segunda mitad del siglo XX. Tocado, además, en su bandoneón. Un instrumento alemán del siglo XIX creado para las iglesias que no podían comprar un órgano. Increíblemente, termina en el Río de la Plata constituyendo la esencia misma del tango y la milonga, al igual que

otro instrumento igual de importante que el bandoneón… la guitarra española".

"Y, de golpe, una tarde, mientras estaba recostado en mi cama, escucho por la radio al violinista Elvino Vardaro y su sexteto. Descubrí una nueva manera de tocar el tango y sentí que eso era lo que yo quería hacer" (SAAVEDRA, 1988). Fue en 1937, al regreso a Mar del Plata luego de su primera estadía en Nueva York con sus padres.

Años después, según reveló el propio Astor Piazzolla, durante su estadía en París, mientras tomaba clases con Nadia Boulanger, su pasión por el tango decantó en lo que finalmente sería su mayor contribución al género: el *nuevo tango*. En su primer encuentro con la profesora, Piazzolla interpretó algunas de sus obras más "universalistas" (sin rasgos regionales o folclóricos de ningún tipo); Boulanger le pidió que toque algo del tango que, para ese entonces, se había convertido en su producción principal siendo arreglador de orquestas como la del propio Aníbal Troilo. Al escucharlo, la profesora le dijo que ahí encontraba al "verdadero" Piazzolla, no así en su obra clásica. Ese sería el impulso principal para el resto de su obra.

Con Boulanger, según testimonios de la hija de Piazzolla, estudió principalmente fuga y contrapunto. La fuga es un estilo compositivo nacido en la Edad Media, en donde se presenta una expresión melódica que es respondida, alternativamente, por otras voces. A cada respuesta diferente se la denomina contrapunto. Junto con la ya mencionada repetición rítmica 3-3-2, la fuga es otro de los sellos impresos en la obra de Piazzolla. Quizás uno de los ejemplos más claros de la fuga y el contrapunto se encuentre en uno de los clásicos del autor, *Fuga y Misterio*[11], de 1974. A partir del segundo 20 se comienzan a escuchar los contrapuntos. También se pueden encontrar ejemplos de fuga en otros tangos de su autoría, como en *Fuga 9*[12] (1975) y en *Tango Seis*[13] (1969).

En sus primeras composiciones del género, Piazzolla evita la introducción de voces. La estilización rítmica la hace, además, casi imposible de ser bailada. "Al escuchar la larga y complicada introducción del violonchelo que escribió para el tango 'Copas, amigos y besos', las chicas que trabajaban en el cabaret Malibú se burlaron de él bailando en puntas de pie como bailarinas de ballet, y se mofaban: '¿Te creés que estás en el Colón?'" (Azzi, 2020, pp. 51). Como afirmaba el artista, su música estaba hecha para ser escuchada. Su intención fue "purificar" al tango para que ingrese al ámbito "culto". "Este proceso puede explicarse como el tránsito del cuerpo al oído, del baile procaz a la canción. Escuchar lo que se dice. Con De Caro

se traza un camino que profundizará Piazzolla: escuchar, pero sin texto” (Fischerman y Gilbert, 2021, pp. 46).

Otra de las fronteras que cruza Piazzolla entre el tango y la música clásica es la escritura meticulosa de las partituras. En 1939 se incorpora a la orquesta de Aníbal “Pichuco” Troilo como reemplazante de un bandoneonista. En 1941 comienza sus estudios de armonía con Ginastera, con lo que se anima a escribir arreglos para la orquesta del propio Troilo. “De las mil notas que escribía, él me borraba setecientas…”. Las dificultades de sus arreglos obligaban a los músicos de la orquesta de Troilo a leer, a estudiar, y “me empezaron a tener bronca… me rompían los ejercicios”, afirmaba Pichuco. Como expresamos en párrafos anteriores, la música clásica se caracteriza por la entrega de una partitura impresa para ser interpretada de manera literal por los músicos.

Piazzolla y el jazz

> *“La viejacona insoportable y gloriosa que había estado en las legendarias clases de composición del patrón Gabriel Fauré, le había corregido los bemoles a su compañerito de aula Maurice Ravel y aceptaba como alumno a este rioplatense, muchos años después de haber rechazado, por ignorante, a un norteamericano llamado George Gershwin”*
>
> *Blas Matamoro.*
>
> *Revista Crisis N°7, noviembre de 1973*

La “gran revolución del tango”, como le gustaba decir a Piazzolla, comenzó a partir de 1955 con la creación del Octeto Buenos Aires. En su afán por inyectar sus saberes adquiridos durante su niñez y juventud, el artista incorporó a su formación de tango instrumentos que se identificaban con otros ritmos, entre ellos la guitarra eléctrica, cuya primera aparición en los escenarios provenía de la mano del jazz, aunque luego también fue asimilada por el rock. Piazzolla sumó a Horacio Malvicino, conocido en el ambiente jazzero de Buenos Aires. De las sucesivas formaciones participarían, entre otros guitarristas de jazz, Oscar López Ruiz y Rodolfo

Alchourrón.

“Hay razones para ver en el Octeto el más audaz de todos los conjuntos que tuvo Piazzolla. Por primera vez, trató allí a todos sus músicos como solistas instrumentales. Le permitió a la guitarra eléctrica una cuota importante de improvisación, algo totalmente desconocido en la música de tango hasta entonces. Un cierto grado de libertad del piano, el contrapunto logrado con las cuerdas, los efectos de percusión creados por estas y por la guitarra eléctrica y las disonancias calculadas con precisión le otorgaron a este conjunto un sonido revolucionario” (Azzi, 2020, pp. 73).

Piazzolla escuchaba mucho jazz, desde pequeño en su primera estadía en Nueva York, y se nutrió de ese estilo musical para enriquecer su obra: “escuchaba a Glenn Miller, Stan Kenton, Art Tatum y Oscar Peterson en sus épocas de arreglador de tango free lance” (García Brunelli, 2011, pp. 2).

Entre los recursos jazzísticos adoptados por Piazzolla y llevados al tango, además de instrumentos como la guitarra eléctrica, se encontraba la improvisación. Como señala María Susana Azzi (2020), sus músicos tenían cierta libertad para improvisar, lo cual ha sido bastante inusual en el tango tradicional. Entre los músicos de jazz que más escuchaba estaban “Charlie Parker, Miles Davis, Dizzie Gillespie, Gerry Mulligan. Chick Corea y Gil Evans” (Azzi, 2020, pp. 154).

Una notoria asociación con un músico de jazz se produjo en 1974 precisamente con el saxofonista barítono Gerry Mulligan, a quien Piazzolla había escuchado en París a mediados de los años 50s (Ibídem, pp. 69), y el resultado fue el disco *Summit*[14]. Puede advertirse claramente la rítmica 3-3-2 mencionada anteriormente, y tan característica del “sonido Piazzolla”, por ejemplo en *Años de Soledad*[15]. En el tema que da el nombre al disco[16] se aprecia otro de los recursos de la música clásica adoptados por Piazzolla: la composición en modo fuga.

Aunque ya había sido utilizado en orquestas típicas, Azzi afirma que la incorporación del vibráfono en algunas de sus formaciones de los años 60s sería una señal de que la influencia de sus años en Nueva York no había desaparecido. La más destacada sociedad de Piazzolla con ese instrumento se produjo con el vibrafonista Gary Burton y la grabación del disco *The New Tango*[17].

Otro de los recursos jazzísticos apropiados por Piazzolla e incorporados a su obra es la utilización del *riff*, que es básicamente un “pasaje instrumental corto, repetitivo,

pero no improvisado" (García Brunelli, 2011). También incorporó a sus composiciones el denominado *walking bass*, figura rítmica que da la sensación de "caminata", marcando los bajos en cada tiempo de negra a la vez que se acompaña la melodía. Esa marcación del bajo puede ser ejecutada por cualquier instrumento, por ejemplo el bajo propiamente dicho o por el piano. Esta función fue muchas veces responsabilidad del pianista Pablo Ziegler, integrante durante casi diez años de la formación Quinteto Nuevo Tango que Piazzolla creó en 1960. Ziegler se formó simultáneamente como intérprete de jazz a la par de sus estudios en el Conservatorio Nacional de Buenos Aires.

"El jazz era 'serio'. Tenía resuelto aquello por lo que Piazzolla venía bregando en el tango ya desde sus comienzos como arreglador. Y esa sería la matriz de su nuevo estilo. No tomaría del jazz su armonía más que esporádicamente, no incorporaría la improvisación como principio constructivo (más bien la descartaría, aunque conservara su espíritu y su apariencia) y no incluiría sus instrumentos, más allá de la ya probada guitarra eléctrica. Pero haría suyo, en cambio, ese sentido de avance, de urgencia, ese *groove*[18] que, para él, se traduciría en el bajo caminante, en las síncopas y acentuaciones a contratiempo" (Fischerman y Gilbert, 2021, pp. 187).

Al igual que Glenn Miller en su clásico *In the mood*[19], se puede apreciar que Piazzolla hace uso del *riff* en *Melancólico Buenos Aires*[20]. Una muestra de la utilización del walking bass puede encontrarse en *Alevare*[21], perteneciente a la operita *María de Buenos Aires*, o en el álbum *Persecuta*[22] (1977), especialmente en *Pia Sol La Sol*[23] o en el tema[24] que le da nombre al disco. Otra marcación del "bajo caminante" es clave en el tema *Lo que vendrá*[25], grabado en 1961 por el Quinteto Nuevo Tango.

"La música de fusión venía en caída libre, el jazz-fusión sólo atraía a hombres que querían escuchar solos con velocidad y técnica, pero eso no tenía ninguna sensibilidad ni atraía a las mujeres. La música de Piazzolla era muy compleja también, pero te afectaba sentimentalmente, te conmovía el corazón" (DeMoebius8, 2020), afirma Al Di Meola, guitarrista de jazz que, junto a músicos como Chick Corea, John McLauglhlin o bandas como la Mahavishnu, fueron pioneros en incursionar en el movimiento denominado "fusión", caracterizado, precisamente, por la fusión de diversos estilos musicales (rock, jazz propiamente dicho, ritmos folclóricos, música experimental, tango, flamenco, etcétera).

Según el guitarrista estadounidense, la música de Piazzolla puso "todo en su lugar" para él. Ambos músicos entablaron una fuerte amistad. Esta amistad y la influencia

de Piazzolla en el músico de Nueva Jersey quedó plasmada en varias composiciones del guitarrista. En 1991 grabó World Sinfonía, en el que incluyó dos tangos de la factura del argentino (*Tango Suite I* y *Tango Suite III*), además de un tema propio, dedicado a y con la impronta propia del bandoneonista argentino: *Last Tango for Astor*[26].

En 1996 grabó el álbum *Di Meola Plays Piazzolla*, integrado sólo por obras del bandoneonista. *The Heart of the Immigrants* (1993) incluye cinco composiciones de Piazzolla: *Milonga del ángel*, *Bordel 1900*, *Café 1930*, *Night Club 1960* y *Tango II*. En 2007 produjo otro compilado de composiciones de Piazzolla, *Diabolic Inventions And Seduction For Solo Guitar*, que incluye temas como *Campero*[27], perteneciente a la suite *Cinco piezas para Guitarra*, compuesta por Piazzolla en 1980.

Di Meola grabó, además, numerosos temas del repertorio de Piazzolla por fuera de las compilaciones mencionadas (*Milonga del Ángel, Chiquilín de Bachín, Libertango*). También compuso varias obras que llevan el sello distintivo del nuevo tango de Piazzolla: *Midnight Tango*[28], *Misterio*[29]. Pendiente quedó la realización de un disco en conjunto, con composiciones de Piazzolla para bandoneón y guitarra, debido al fallecimiento del músico argentino.

Quizás el primer acercamiento de Piazzolla al rock fue a través de la *Chick Corea Elektric Band*, vislumbrando que tal vez el futuro de su música estaba en una formación más cercana a la de las agrupaciones de jazz-rock. A su vez, entre los múltiples intereses musicales de Chick Corea apareció en algún momento el tango y, en particular, la obra de Astor Piazzolla. Parte de la responsabilidad fue de Gary Burton, quien muy joven, como bajista del cuarteto de Stan Getz, llegó a Buenos Aires en 1964 y compartió escenario con el quinteto del bandoneonista. Corea "descubrió" a Piazzolla cuando éste, junto a Burton, grabaron en 1986 en el Festival de Montreux la *Suite for Vibraphone and New Tango Quintet*[30].

En los discos de Burton en dúo con Corea aparecen las huellas de Piazzolla en más de un momento, como en *Tango '92*[31] o *Native Sense*[32] de 1997. "El gran Astor Piazzolla abrió muchas puertas musicales para mí", dice Corea. "Y muchos músicos fueron conmovidos por su obra y por la inteligencia emocional de sus composiciones. Siempre tuve un interés muy especial por su música y ese interés se incrementó cuando me pidieron que escribiera tangos para una película. Al final, por mi propia recomendación, para ese film usaron tangos clásicos, pero el proyecto me permitió investigar mucho más profundamente en Piazzolla y en el tango" (Página/12, 2014).

En *Ana's Tango*[33], compuesto en homenaje a su madre, Corea afirma estar "inspirado en las composiciones de Astor Piazzolla". En la introducción, el piano "reemplaza" lo que normalmente sería la introducción del bandoneón. En el segundo 25, comienza la marcación clásica 3-3-2. A partir del minuto, Corea presenta un *ostinato*[34] o *riff* que volverá a retomar durante el resto de la composición, siempre sobre la acentuación rítmica mencionada, finalizando con un clásico par de acordes de "final de tango" (dominante, tónica).

Gary Burton, por su parte, grabaría en el año 2000 *Libertango – The Music Of Astor Piazzolla*[35], un compilado de obras del bandoneonista argentino.

Piazzolla es rock

> *"(...) cuando Buenos Aires era una ciudad en que se vestía el tango, se caminaba el tango, se respiraba un perfume de tango en el aire. Pero hoy no. Hoy se respira más perfume de rock o de punk..."*
>
> *Astor Piazzolla*
>
> *Entrevista de Guillermo Saavedra, 1988*

El *Nuevo Tango* de Piazzola también encontró su público preferencial entre jóvenes universitarios e intelectuales. La creación del Instituto Di Tella, "centro de este gran movimiento cultural modernizador" por el que atravesaba la Argentina, fue también un impulsor en toda una movida cultural que abarcó también la renovación del folklore a partir de la incidencia que tuvo Alberto Ginastera en la creación del Departamento de Artes Musicales. Ginastera fue maestro de Astor Piazzola y Waldo de los Ríos, entre otros.

Durante la vida de Piazzolla, el rock anglo-estadounidense alcanzó a posicionarse como movimiento hegemónico global (Azzi, 2020, pp. 155). Si bien su relación con el rock no fue muy cercana, es conocida su admiración por bandas de rock progresivo[36], como Emerson, Lake & Palmer. Mientras tanto, la escena nacional comenzaba a fusionar el rock con otros estilos, como el jazz y el tango. Esa fusión

fue bautizada como “tango-rock”.

Piazzolla no se sentía demasiado a gusto con los representantes locales del rock. Había tenido reuniones con Alejandro Medina y Billy Bond, integrantes de *La Pesada del Rock And Roll*, en las que manifestó su interés en reunirse con Spinetta para componer algo juntos, invitación a la que el mismo “Flaco” Spinetta declinó. “No tuve una excelente relación con él. Piazzolla fue muy duro con nosotros porque para él éramos todos orejeros, (…) y reveló: ‘Una vez me invitó a tocar después de todo eso. Ahí tuve la oportunidad de aclararle telefónicamente que realmente no me sentía como para estar al lado de él en un escenario porque yo no sé escribir ni leer música. La sola idea de estar con él en un concierto me hubiera paralizado. Me lo perdí’” (TELAM, 2021).

Varios de los bandoneonistas que acompañaron a Piazzolla se destacaron también en el ambiente del rock argentino, que en los años sesentas y setentas se vieron influenciados por la repercusión del autor en la escena musical. Tal es el caso de Rodolfo Mederos, quien colaboró en “Invisible” (en el tema *Las golondrinas de Plaza de Mayo*[37] puede escucharse un solo de bandoneón de Mederos), la banda que formó en 1973 Luis Alberto Spinetta.

Mederos había tocado con su grupo siendo “banda soporte” del Octeto de Piazzolla en los años sesentas y en 1971 colaboró en grabaciones con Piazzolla, Leopoldo Federico y Antonio Ríos. Mederos también participó del disco *Confesiones de Invierno* (1973) del dúo Sui Géneris, integrado por Nito Mestre y Charly García. Puede escucharse un solo del bandoneón de Mederos cerrando el tema *Cuando ya me empiece a quedar solo*[38].

Acerca de la producción de la música para la película “Pubis angelical” (1982), de Raúl De La Torre, Charly García afirmó: “En realidad, lo que compuse para su película es una mezcla: hay tango, jazz, folklore y ritmos clásicos-románticos”. “De todos los temas de Pubis el más cercano a la ecuación Floyd + tango es ‘Despertar de mambo’, que parece unir en un mismo solo de sintetizador los paisajes sonoros de la banda inglesa post Barret con el Piazolla fascinado por el *rock prog* de mediados de los 70” (Sanchez, 2020).

La producción de Charly García muestra varias señales de la influencia de Piazzolla, desde las largas introducciones instrumentales hasta la utilización de la métrica 3-3-2 o la omisión completa de las líricas. García y Piazzolla entablaron cierta “pelea mediática” que fue, más que nada, cruce de chicanas. El músico de rock, sin

embargo, manifestó indirectamente su admiración por el bandoneonista, sosteniendo en una entrevista que “Piazzolla toca Bach”, a la vez que él mismo se definía un músico de tango, pero “tango de ahora”[39].

La trayectoria de la canción *A los jóvenes de ayer*[40] ilustra muy bien la historia de encuentros y desencuentros entre tango y rock argentino, pero más aún de sus encuentros. Grabada originalmente por el grupo Serú Girán como crítica al *establishment* del tango oficial (“grandes valores del ayer”, dice en alusión al programa de TV que entonces conducía Silvio Soldán: Grandes valores del tango) o de los bares de la zona de Sadaic y a la actitud de llorar el pasado.

En *Tango en Segunda*[41] (de *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, tercer y último disco de estudio de Sui Géneris, de 1974), Charly se introduce creativamente dentro de la música ciudadana y su fusión con el rock progresivo en auge en esa época. Comienza con una introducción instrumental muy cercana a la obra del bandoneonista y la letra es una piadosa crítica a la vieja guardia del tango, la misma a la que debió enfrentarse Piazzolla. La segunda parte irrumpe con un marcado 3-3-2. La alteración constante de rítmicas es otra marca personal de la influencia *piazzolliana*.

Hipercandombe[42] es una pieza de un sonido altamente eléctrico. Los ritmos que utilizaba *La Máquina de Hacer Pájaros*[43] están basados en las letras, *modus operandi* que intentaba romper con la estructura monolítica del rock 4×4, de la misma manera que hizo Piazzolla con el tango y que mencionamos reiteradamente en este trabajo. Las escalas descendentes de la introducción guardan gran similitud con la guitarra de Malvicino en las formaciones de Piazzolla. *Hipercandombe* se inscribe en esa lógica: velocidad máxima, sincronización perfecta y una mezcla de tango, candombe y rock.

Los sobrevivientes[44], del álbum *La grasa de las capitales* (1979) contiene una introducción instrumental que remonta a la pieza *Libertango*. La marcación 3-3-2 puede encontrarse fácilmente en *Viernes 3AM*[45], del mismo álbum.

Inevitablemente la música porteña salpicó o está presente de diferentes formas en la obra de Spinetta, ya sea desde el plano musical cuando, por ejemplo, incorporó bandoneón a algunas de sus canciones, o desde su lírica[46] –vinculada al lado más filosófico de las letras de tango. En su infancia y juventud estuvo rodeado de tango. Su padre era cantor de tangos, y fue admirador de la obra de Astor Piazzolla, quien lo invitó en varias oportunidades a tocar en su formación, propuestas que Spinetta

rechazó en su momento porque no se sentía preparado.

“En la época en que empezamos con Almendra, Piazzolla y Los Beatles eran para nosotros verdaderos guías”, dijo Luis Alberto Spinetta en conversaciones con Juan Carlos Diez (2012). En una entrevista, Spinetta manifestó que Piazzolla era “el futuro, la ciudad que crece, no es el tipo llorando porque la mina lo dejó”[47], la manera de romper con “la melancolía hedonista del tango tradicional”. Junto a Rodolfo García, baterista y co-fundador de la banda “Almendra”, escuchó por primera vez la “operita” *María de Buenos Aires* (DIEZ, 2012), que Astor Piazzolla compuso junto a Horacio Ferrer en 1968.

Aún tomando distancia de Piazzolla, el mentor de Almendra y Pescado Rabioso, entre otras formaciones, convocó a otros dos bandoneonistas de aquella vanguardia para sumarlos a *El jardín de los presentes* (1976), disco que el grupo Invisible publicó en 1976 y donde tomaron parte el mencionado Rodolfo Mederos y Juan José Mosalini (integró el Quinteto de Piazzolla en 1987) como invitados especiales**.** Mosalini también colaboró con *Invisible* en *Los libros de la buena memoria*[48]. Otro de los bandoneonistas que había tocado con Piazzolla (y anteriormente fue arreglador de Osvaldo Pugliese) fue Daniel Binelli, quien también integró ocasionalmente la banda Invisible. El guitarrista de la banda, Tomás Gubitsch, formó parte del Octeto de Piazzolla. Luego de disolver Invisible, para el álbum *A 18’ del sol*, convocó al baterista Luis Ceravolo, quien también había formado parte del Octeto Electrónico de Piazzolla (Galand, 2021).

En el 91, Spinetta recibió el premio SADAIC a la trayectoria, que dedicó a Piazzolla al momento de recibirlo.

En la obra de Spinetta se encuentran muchos rastros de la influencia de Astor Piazzolla. El tema *Figuración*[49], del disco Almendra (1969), incluye un coro de voces masculinas, que ya había utilizado Piazzolla en su “operita” *María de Buenos Aires*. La canción *Laura va*[50], también incluida en el disco Almendra, tiene arreglos del guitarrista Rodolfo Alchourrón. “Hay cuerdas, hay maderas —el fagot haciendo los bajos—, hay una guitarra haciendo breves ‘trinos barrocos’. Y hay un bandoneón, que aparece dos veces: una, después de las arpas, sosteniendo la armonía a modo de coral; la otra, sobre el final, para terminar con el mismo trino de la guitarra de Edelmiro Molinari y evocar a ‘Tango para una ciudad’” (Fischerman y Gilbert, 2021, 290).

En *Cantata de puentes amarillos*[51], de Artaud[52] (uno de los discos emblemáticos del

rock nacional), Spinetta desarrolla una introducción instrumental al estilo de *Fuga y Misterio*. A continuación, utiliza la métrica *piazzolliana* del estilo 3-3-2, intercalando tramos cantados e instrumentales en la acentuación clásica de cuatro tiempos con la métrica antes mencionada. Del mismo álbum es *Bajan*[53], donde Spinetta vuelve a alternar la métrica de acentuación *estándar* del 4/4 (fuerte-débil) con el uso del *piazzollismo* 3-3-2. Otra muestra de la influencia de Piazzolla en este disco de Spinetta podemos encontrarla en la canción *Todas las hojas son del viento*[54]: Spinetta apela nuevamente al recurso de la alternancia entre la acentuación 3-3-2 y la acentuación clásica de los cuatro tiempos.

Conclusión

La música de Piazzolla es consecuencia (y, a su vez, causa) de diversas vertientes: su pasión por el tango, heredada de su padre; su infancia y adolescencia en Nueva York, donde el jazz y, tal vez, ritmos folclóricos de las comunidades judías e italianas, eran sonidos habituales; las influencias del folclore argentino desde su versión canónica, aprehendida durante sus estudios con Ginastera; el jazz-rock o la fusión, que en los años 60s aparecían como sonidos revolucionarios; su formación académico-clásica, con el propio Ginastera y otros, hasta decantar en la maestra Boulanger, quien lo devolvería a sus orígenes.

Difícil es encasillar a Astor Piazzolla en un estilo particular, pero como explicamos anteriormente, está claro que nunca dejó de lado la música ciudadana por antonomasia, el tango. Aunque también más de una vez ironizó, ante la crítica, “yo no hago tango, hago música contemporánea de Buenos Aires”.

Pudimos comprobar que dejó huellas en más de un estilo. En el rock argentino (y no sólo aquí) con sendas obras y estructuras instrumentales -como la inclusión del bandoneón- en dos de los más influyentes músicos de toda la historia, como lo son Luis Alberto Spinetta y Charly García, que a su vez dejaron marca en las generaciones subsiguientes.

También el jazz, en dos de sus máximas figuras, encontró inspiración en la obra del bandoneonista argentino. Tanto Di Meola como Corea admiraron y aprendieron de Piazzolla a interpretar el sonido de Buenos Aires. Ambos artistas expresan en sus obras indicios claros de la influencia del músico argentino.

Ambas corrientes musicales, rock argentino y jazz, están impregnadas de tal manera de *estilo piazzolliano*, que, en más de una ocasión, en extensos fragmentos

de sus composiciones es difícil distinguir un autor de otro sin contextos, por ejemplo, la ausencia de percusión en todas las formaciones del bandoneonista, a excepción de su fugaz conformación del Quinteto J-T (léase, *Yei-Te*) o *"Quinteto Jazz-Tango"*, de 1958, o el Octeto Electrónico de 1977.

El tango, por su parte, "sufrió" un cisma a partir de Piazzolla y ya nunca volvió a ser lo que era: la polémica continúa, a pesar de algunos acercamientos entre las distintas vertientes. El *nuevo tango piazzolliano* desplazó la clásica estructura de la primera mitad del siglo XX.

El rock, el jazz y el tango vieron en Piazzolla la oportunidad de convertirse en la expresión de identidad de la música de Buenos Aires.

Astor Pantaleón Piazzolla

Nació el 11 de marzo de 1921 en Mar del Plata, provincia de Buenos Aires. Fue bandoneonista y compositor.

Su contacto con la música se inició en Nueva York, donde su familia vivió entre 1925 y 1936. A los ocho años, su padre le regaló su primer bandoneón, y comenzó a tomar clases con Andrés D´Aquila; realizó una grabación en acetato con tan solo diez años, sin fines comerciales. En 1933 estudió música con el pianista húngaro Bela Wilda, quien lo introdujo en el universo sonoro de Bach. Al año siguiente, conoció a Carlos Gardel y, rápidamente, entabló una relación amistosa con él. Gardel lo oyó tocar y le ofreció participar y tocar varios temas en la película *El día que me quieras*, en la cual interpretó a un canillita. También fue invitado a la gira por América en la que Gardel perdió la vida junto a su equipo pero, dada su corta edad, no viajó por no tener permiso.

En 1936 su familia volvió a Mar del Plata, y Astor participó en varios conjuntos y conoció la obra del sexteto de Elvino Vardaro, que lo influenció de forma definitiva. Decidido a explorar el tango, se mudó a Buenos Aires a los diecisiete años y, al poco tiempo, consiguió su objetivo: ingresar en la orquesta de Aníbal Troilo, primero como bandoneonista de fila y ocasional pianista y, luego, convertido en arreglador de la orquesta. Continuó sus estudios de música académica con Alberto Ginastera y, de piano, con Raúl Spivak. Sus arreglos lo alejaron cada vez más del tango clásico. Hacia 1944, abandonó la Orquesta de Troilo para dirigir la orquesta que acompañó al cantante Francisco Fiorentino hasta 1946, cuando compuso *El desbande*, considerado por él mismo su primer tango con una estructura formal

diferente. Formó su propia orquesta, que disolvió en 1949, y comenzó a escribir música para películas. Se apartó del bandoneón y se acercó al jazz: la búsqueda de un estilo diferente a todo lo llevó a profundizar sus estudios musicales.

Entre 1950 y 1954, compuso obras claramente distintas de la concepción del tango hasta ese momento (*Para lucirse*, *Tanguango*, *Prepárense*, *Contrabajeando*, *Triunfal*, *Lo que vendrá*), y comenzó a definir su estilo. También en esta época escribió piezas de música culta, como *Rapsodia porteña* (1952) y *Buenos Aires, tres movimientos sinfónicos* (1953). Por la última, ganó el Premio Fabien Sevitzky, y el Gobierno francés le otorgó una beca para estudiar en París con la famosa pedagoga musical Nadia Boulanger, quien lo convenció de que persistiera en el camino del tango: “Astor, sus obras eruditas están bien escritas, pero aquí está el verdadero Piazzolla, no lo abandone nunca”. La beca duró casi un año y, en ese tiempo, formó una orquesta de cuerdas junto a los músicos de la Ópera de París Martial Solal y Lalo Schifrin. Con Schifrin grabó *Two Argentinians in Paris* (1955).

A su regreso a la Argentina formó el Octeto Buenos Aires. Estaba integrado por Enrique Mario Francini y Hugo Baralis, en violines; Roberto Pansera, en bandoneón; José Bragato, en violonchelo; Aldo Nicolini, en bajo; Horacio Malvicino, en guitarra eléctrica, y Atilio Stampone, en piano. Varias versiones del Octeto influyeron de manera determinante en la futura evolución del tango, debido a sus novedades rítmicas y contrapuntísticas, y la incorporación de modos propios de otros estilos musicales.

Al morir su padre, en 1959, compuso en su homenaje acaso su obra más bella: *Adiós, Nonino*. En 1960, después de una estadía en Estados Unidos, donde su estilo se presentó como jazz-tango, formó un quinteto por el que pasaron músicos como Elvio Bardaro, Dante Amicarelli, Antonio Agri, Horacio Malvicino, Oscar López Ruiz, Kicho Díaz, Osvaldo Manzi y Cacho Tirao.

En 1968 compuso, con el poeta Horacio Ferrer, la operita *María de Buenos Aires*, para once instrumentos, recitante y cantantes femenino y masculino. En 1969 comenzó a escribir, también junto a Ferrer, temas más sencillos para la voz de Amelita Baltar, su pareja por aquellos años. Compusieron *Balada para un loco*, que se convirtió en un gran éxito popular al que sucedieron otros. En 1972, luego de un infarto, decidió instalarse durante cinco años en Italia. Formó el Conjunto Electrónico, grabó *Libertango* y experimentó su aproximación al jazz-rock. En 1974, grabó *Summit* junto al saxofonista Gerry Mulligan; y, un año después, tras la muerte de Aníbal Troilo, el disco *Suite Troileana*. En 1976, se presentó en el teatro Gran Rex

con su obra *500 Motivaciones*; y en 1977 con una serie de conciertos en el Olympia de París. En 1978 volvió con su Quinteto y consolidó su fama internacional con giras por Europa, Sudamérica, Estados Unidos y Japón. En 1983, en el Teatro Colón, ofreció una programación íntegramente compuesta por él.

En 1984 actuó con la cantante Milva y produjo el disco *Live at the Bouffes du Nord*; en Viena, grabó *Live in Wien* con el Quinteto. En 1985 fue nombrado Ciudadano Ilustre de Buenos Aires y estrenó, en Bélgica, en el Quinto Festival Internacional de Guitarra, el *Concierto para Bandoneón y Guitarra: Homenaje a Lieja*, con la dirección de Leo Brouwer. En 1986, recibió en París el Premio César por la banda sonora de la película *El exilio de Gardel*; también grabó en vivo, junto a Gary Burton, *Suite for Vibraphone and New Tango Quintet*, en el festival de jazz de Montreux (Suiza). En 1987 se presentó con un multitudinario recital en el Central Park (Nueva York). En 1988 grabó con el Quinteto La Camorra su último disco. En 1989 formó Sexteto Nuevo Tango, con el que actuó en el Teatro Ópera, realizó giras y se presentó como solista hasta su disolución a finales de ese año.

El 4 de agosto de 1990, en París, sufrió una trombosis cerebral que lo dejó postrado. Murió el 4 de julio de 1992, en Buenos Aires.

Bibliografía

Archivo histórico digital de la revista Pelo. Número 106 – Año IX (1979) . Disponible en: http://www.revistapelo.com.ar/numeros/1979/106/ (Visitado el 18/4/2023).

Astor Piazzolla (2019) *Experiencia Piazzolla*. Disponible en: https://experienciapiazzolla.com/astor-piazzolla/ (Visitado el 10/1/2023).

Azzi, María Susana (2020). *Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo.

Coirini, Rafael (2012). *Después de Piazzolla... nuevo tango y postango. Cuadernos de música iberoamericana, 23, 107–123*. Disponible en: https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/59450. (Visitado el 10/4/2023).

Corrado, Omar (2002), *Significar una ciudad: Astor Piazzolla y Buenos Aires*, en *Revista del ISM*, Vol. 1, N° 9: 52

DeMoebius8 et al (2020). *Al Di Meola, Astor Piazzolla y el disco que no fue, Cabeza de Moog !* Disponible en:

https://cabezademoog.blogspot.com/2019/06/al-di-meola-lloraba-al-escuchar.html. Visitado el 13/4/2023.

Drexler, Jorge (2017. *Jorge Drexler: Poetry, music and identity (with English subtitles) | TED*. https://www.youtube.com/watch?v=C2p42GASnUo

Diez, Juan Carlos (2012). *Martropía: conversaciones con Spinetta*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara. 1ª edición.

Fischerman, Diego y Gilbert, Abel (2021). *Piazzolla, El Mal Entendido: Un Estudio Cultural*. Buenos Aires: Debate.

Galand, Pablo (2021). *Viudas e Hijos de Astor, Caras y Caretas. Caras y Caretas.* Disponible en: https://carasycaretas.org.ar/2021/03/05/viudas-e-hijos-de-astor/ (Visitado el 16/42023).

García Brunelli, Omar (2022). *La Música de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

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”. París, 26-29 octubre 2011. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS)

García Canclini, Néstor (2000). *La globalización: ¿productora de culturas híbridas?* en *Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM (2001)*. Bogotá: Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana.

Garramuño, Florencia (2007). *Modernidades Primitivas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Grimson, Alejandro (2018). *Los Límites de la Cultura: Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Martín-Barbero, Jesús (1987). *De Los Medios a Las Mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*. Barcelona: GG.

Míguez, Daniel y Semán, Pablo (2006). *Entre Santos, Cumbias y piquetes: Las Culturas Populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Ed. Biblos.

Mitilineos, Pablo (2016) ISSN 2524-9215 *Al son de la clave: El 3+3+2 en el tango* – UNLP. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/53874/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1. Visitado el 26/12/2022

Netri, Alejandro (julio 2013). *El arreglo guitarrístico como recurso compositivo en el tango contemporáneo* en *433, Revista online de investigación musical Nº 9, julio 2013*. Disponible en: https://revista433.damus.musica.ar/index.php/principal/article/view/43/39. (Visitado el 12/4/2023).

Página/12 :: Espectáculos – Página/12 Web. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/25733-6800-2012-07-04.html (Visitado el 9/1/2023).

Página/12 :: Espectáculos (24 de agosto de 2014). "Mi 'secreto' es siempre ser un estudiante" – Página/12 Web. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-33179-2014-08-27.html. Visitado el: 13/4/2023

Piro, Carlos (2021). *Astor Piazzolla en 100 datos y varios 'Anti': feminismo, Peronismo, comunismo y política, Perfil*. Perfil. Disponible en: https://www.perfil.com/noticias/cultura/tango-tiburones-vanguardia-100-datos-biograficos-sobre-astor-piazzolla.phtml (Visitado el 10/1/2023).

Rosenfeld, Daniel (director); Gazio, Françoise; Rosenfeld, Daniel; Nante, Mariano; Bardet, Pierre Olivier (productores) (2008). *Piazzolla, los años del tiburón*. Documental.

Saavedra, Guillermo (1988). *El arte de la síntesis (Una Legendaria Entrevista con Astor Piazzolla)*. AGEPEBA. Disponible en: https://www.agepeba.org/2018/10/16/el-arte-de-la-sintesis-una-legendaria-entrevista-con-astor-piazzolla/ (Visitado el 5/1/2023)

Sanchez, Ariel (2020). *Operación densa*. Disponible en: http://anecdotasgarcia.blogspot.com/2020/04/operacion-densa.html (Visitado el 10/1/2023).

Strega, Enrique (2009). *Bossanova y nuevo tango: Una historia de Vinicius a Astor*.

Buenos Aires: Corregidor.

Télam – Agencia Nacional de Noticias (2021) *Piazzolla y El Rock: Te amo, Te Odio, dame más*, *Télam*. Télam. Disponible en: https://www.telam.com.ar/notas/202103/546499-piazzolla-musica-aniversario.html#:~:text=%C3%81stor%20Piazzolla%20mantuvo%20una%20zigzagueante,por%20el%20genial%20m%C3%BAsico%20marplatense.&text=Spinetta%20vener%C3%B3%20a%20%C3%81stor%2C%20pero,invitaci%C3%B3n%20para%20tocar%20con%20%C3%A9l. (Visitado el 9/1/2023).

Zariello, Martín (2016). *No bombardeen Barrio Norte: Una apología a Yendo de la Cama al living y el triunfal ingreso de Charly García en los años 80*. Buenos Aires: La Edad de Oro.

Notas

1. La obra clásica de Piazzolla se divide en tres períodos: 1943/1953, con 29 obras; 1963/1972, con seis obras; y 1979/1988, con trece obras. (García Brunelli, 2022) ↩
2. "Movimiento de estilo en las obras de ciertos compositores del siglo XX, quienes, particularmente durante el período de entreguerras, revivieron las formas equilibradas y los procesos temáticos claramente perceptibles de los estilos anteriores para reemplazar lo que, para ellos, eran gestos cada vez más exagerados y la falta de forma del romanticismo tardío" (Arnold Whittal en Oxford Music Online, citado por GARCÍA BRUNELLI, 2022) ↩
3. Los tópicos son piezas completas o figuras o progresiones dentro de una pieza, es decir, estilos. ↩
4. Suite para piano, Op. 2. II: Siciliana. https://www.youtube.com/watch?v=eMELo3nj3Go ↩
5. Suite para piano, Op. 2. III: Toccata. https://www.youtube.com/watch?v=uagxBrlDOtU ↩
6. Suite N° 2 para piano: Danza Criolla. https://www.youtube.com/watch?v=f3VsQPKVcYI ↩
7. Tardecita pampeana. https://www.youtube.com/watch?v=ePTnuVgdRQU ↩
8. Tanguano. https://www.youtube.com/watch?v=Uidv7Q3U2nk ↩
9. Para Diego Fischerman y Abel Gilbert (2021), "La división acentual 3-3-2 de los inmigrantes centroeuropeos la encontró posiblemente allí antes que en la milonga y en la música de Francisco y Julio De Caro" ↩
10. Específicamente desde el minuto 07:58 al 09:58. ↩

11. Fuga y Misterio. https://www.youtube.com/watch?v=hXhsjKVokjM ↩
12. Fuga 9. https://www.youtube.com/watch?v=jkJcDMkwvTs ↩
13. Tango Seis. https://www.youtube.com/watch?v=hiPJgnNB2z0 ↩
14. Reunión cumbre (traducción del inglés del título original “Summit”). https://www.youtube.com/watch?v=yxLSNGQFyyw&list=PLC1FFE6238276C9D1 ↩
15. Años de soledad. https://www.youtube.com/watch?v=0yFtC0k5UmA&list=PLC1FFE6238276C9D1&index=3 ↩
16. Reunión Cumbre. https://www.youtube.com/watch?v=HrnlBrm-ju0&list=PLC1FFE6238276C9D1&index=8 ↩
17. The New Tango. https://www.youtube.com/watch?v=p00SDCBGcJM. https://www.discogs.com/es/master/284735-Astor-Piazzolla-Gary-Burton-The-New-Tango ↩
18. Groove: “sensación” de swing producido por las partes rítmicas de una banda. ↩
19. In the mood. https://www.youtube.com/watch?v=_CI-0E_jses ↩
20. Melancólico Buenos Aires. https://www.youtube.com/watch?v=RdkNdDyQRkc ↩
21. Alevare. https://www.youtube.com/watch?v=yyA9HWuYm9Q ↩
22. Persecuta (álbum). Este álbum es, quizás, la mayor aproximación que tuvo el artista al jazz-rock. https://www.discogs.com/es/master/536109-Astor-Piazzolla-Grande-Orchestra-DArchi-Persecuta https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mELHGwZ3tmQHuNZsRCEcD4Hlyz3pjOi9A ↩
23. Pia Sol La Sol. https://www.youtube.com/watch?v=A1pNtDPXiUE&list=OLAK5uy_mELHGwZ3tmQHuNZsRCEcD4Hlyz3pjOi9A&index=3 ↩
24. Persecuta. https://www.youtube.com/watch?v=W5jVlwrlvSA&list=OLAK5uy_mELHGwZ3tmQHuNZsRCEcD4Hlyz3pjOi9A&index=1 ↩
25. Lo que vendrá. https://www.youtube.com/watch?v=ku24ZoBhF3s ↩
26. Last Tango for Astor. https://www.youtube.com/watch?v=bwJkI69Rwb0 ↩
27. Campero. https://www.youtube.com/watch?v=N4_ZMD11csU ↩
28. Misterio. https://www.youtube.com/watch?v=DsQnSLEhzqk ↩
29. Misterio. https://www.youtube.com/watch?v=2W3ucDnEOZM ↩

30. Suite for Vibraphone and New Tango Quintet. https://www.youtube.com/watch?v=p00SDCBGcJM ↩
31. Tango ‘92. https://www.youtube.com/watch?v=ozJ_4_PAkpw ↩
32. Native Sense. https://www.youtube.com/watch?v=jCUGPM0Dq7M ↩
33. Ana’s Tango. https://www.youtube.com/watch?v=GVDg1hxAChI ↩
34. Motivo que se repite insistentemente durante una buena parte de una composición musical. ↩
35. Libertango – The Music Of Astor Piazzolla. https://www.discogs.com/es/master/1620664-Gary-Burton-Libertango-The-Music-Of-Astor-Piazzolla ↩
36. En ese ida y vuelta de estilos, Piazzolla había titulado “Tango progresivo” a uno de los discos grabados por su agrupación “Octeto Buenos Aires” en 1956 (https://www.youtube.com/watch?v=i92dzVDPwXo&list=PLMHEPgN9EjIatAQD6VKK_wR_srkcxqbCa) ↩
37. Las golondrinas de Plaza de Mayo. https://www.youtube.com/watch?v=2xJSlp21GUY ↩
38. Cuando ya me empiece a quedar solo. https://www.youtube.com/watch?v=jw0eSEx6R6c ↩
39. Charly, Piazzolla y el “Tango de ahora”. https://www.youtube.com/watch?v=aAXOHmEihMw ↩
40. A los jóvenes de ayer. https://www.youtube.com/watch?v=qHOhnDrWK4g ↩
41. Tango en segunda. https://www.youtube.com/watch?v=3TDsrcP7mwo ↩
42. Hipercandombe. https://www.youtube.com/watch?v=i7AbCva8e7o ↩
43. La Máquina de hacer Pájaros fue una banda de rock argentino vigente entre 1976 y 1977. Sus integrantes fueron Charly García, Oscar Moro, Carlos Cutaia, Gustavo Bazterrica, y José Luis Fernández. ↩
44. Los sobrevivientes. https://www.youtube.com/watch?v=oEFuG3v_G3Q ↩
45. Viernes 3AM. https://www.youtube.com/watch?v=kzupWpAIh10 ↩
46. En *El anillo del Capitán Beto* se encuentran varias referencias a tópicos tangueros, desde la mención de “*la foto de Carlitos*” (Gardel), el *umbral*, los *malvones* o, más explícito, en “*¿Dónde habrá una ciudad en la / que alguien silbe un tango?*”. https://www.youtube.com/watch?v=38jG_1bELEs&pp=ygUaZWwgYW5pbGxvIGRlbCBjYXBpdGFuIGJldG8%3D. En el tango *Ave seca*, Spinetta canta “*Piazzolla, la tarde, el aire, las ganas de partir…*” https://www.youtube.com/watch?v=HoB1nLoZtPM ↩
47. Tango, según el “Flaco” Spinetta. https://www.youtube.com/watch?v=uNE7tJDW5OI ↩

48. Los libros de la buena memoria. https://www.youtube.com/watch?v=HPcgbOHkEfk ↩
49. Figuración. https://www.youtube.com/watch?v=d-3XuVjJphQ ↩
50. Laura va. https://www.youtube.com/watch?v=VnbM33MHdmc ↩
51. Cantata de puentes amarillos. https://www.youtube.com/watch?v=KTksi_VXGCk ↩
52. Artaud – Álbum de Spinetta con Pescado Rabioso (1973) ↩
53. Bajan. https://www.youtube.com/watch?v=Egj4PSgMAfA ↩
54. Todas las hojas son del viento. https://www.youtube.com/watch?v=b-u-bchAnW4 ↩