



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-graduação em Música

Escola de Música

SEBASTIÁN MIGUEL BARROSO FERREYRA

**Identidad Estilística de Astor Piazzolla:
aportes para la construcción de una performance musical
para guitarra**

BELO HORIZONTE

2020

SEBASTIÁN MIGUEL BARROSO FERREYRA

**Identidad estilística de Astor Piazzolla:
aportes para la construcción de una performance musical para guitarra**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola da Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Eduardo Campolina

Linea de pesquisa: Performance musical

BELO HORIZONTE

2020

B277i

Barroso Ferreyra, Sebastián Miguel.

Identidad estilística de Astor Piazzolla [manuscrito]: aportes para la construcción de una performance musical para guitarra / Sebastián Miguel Barroso Ferreyra. - 2020.

104 f., enc.; il. + 1 CD

Orientador: Eduardo Campolina

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Piazzolla, Astor, 1921-1992. 4. Música para violão.
I. Loureiro, Eduardo Campolina Viana. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música.
III. Título.

CDD: 780.2



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Sebastián Miguel Barroso**, em 27 de novembro de 2020, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Eduardo Campolina Vianna Loureiro
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Victor Melo Vale
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Marcos Matturro Foschiera
Projeto Guri (SEC/SP)



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Campolina Vianna Loureiro, Professor do Magistério Superior**, em 27/11/2020, às 11:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Victor Melo Vale, Usuário Externo**, em 27/11/2020, às 17:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Matturro Foschiera, Usuário Externo**, em 30/11/2020, às 13:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0434656** e o código CRC **3A1A12AE**.

*A Silvia Elisabeth Ferreyra, por la
libertad...*

AGRADECIMIENTOS

A mi orientador Eduardo Campolina, por los excelentes conocimientos académicos y también por aquellos que hacen a una vida mejor.

A mi Padre, por su apoyo incondicional.

A mi familia en Mendoza y aquí en Belo Horizonte.

A Einer por la hermosa compañía, el gran apoyo, el compartir la vida boa, el cuidado en las derrotas y las buenas ideas.

A Caroline Peres, Joao García, Rodrigo Olivarez, Alex, Ju y Nina... por ayudarme y acompañarme en los momentos más difíciles.

A Luisa Cota, por ser la hermana que la vida me permitió elegir, por ser un gran ejemplo de resiliencia, y por los conocimientos.

A Huayma Tulian por la hermandad.

A OMCDBH, por ser mi familia...Alva muchas gracias por la compañía.

A mis compañeros de la Pos-graduación.

A Lissandra, Rafael, Alef, por permitirme tocar con ustedes.

A CAPES por el financiamiento de este estudio.

Y finalmente al pueblo de Brasil.

RESUMEN

Situado en el campo de la pesquisa en performance, este trabajo tiene como objetivo investigar la identidad estilística de Astor Piazzolla, para luego identificar elementos que puedan contribuir a la performance musical para guitarra. Para este propósito, fue necesaria la articulación del concepto de estilo para reconocer la identidad estilística de Piazzolla. Para comprender sobre estilo, fue hecha una revisión de literatura de los estudios de Adessi (2000), LaRue (2004), Moore (2001), Leonard Meyer (2000), Dixon (1967) y Ackerman (1962). Además de esa revisión, fue desarrollada una biografía de Piazzolla buscando comprender su identidad estilística a la luz de los estudios sobre capital cultural de Pierre Bourdieu (1979). La biografía elaborada en este trabajo busca dialogar con los conceptos y discusiones que abarcan el estudio de estilo para, finalmente, comprender y presentar la identidad estilística y datos de la performance del compositor. Para esa aproximación, fueron analizados los trechos de las obras *Libertango*, *Fuga* y *Misterio* y *Adiós Nonino*. Luego de identificar y analizar trazos estilísticos de Piazzolla, fue elaborada una propuesta de ejecución en guitarra que represente la identidad del compositor. Para eso, fue seleccionada la obra *Elegía por la muerte de un tanguero* del compositor Máximo Diego Pujol, que proporciona trasladar el estilo musical de Piazzolla en la performance. Los hilos discursivos de la vida y obra de Astor Piazzolla revelan que tanto el estilo como la performance musical incluyen diversos factores sociales y culturales, y poseen relación con las vivencias y la trayectoria del individuo. Los resultados permiten reconocer que la identidad estilística posibilita una variedad de elementos que son extrínsecos a un texto musical, lo que proporciona re-significaciones de la performance musical.

Palabras clave: Estilo. Identidad estilística. Astor Piazzolla. Guitarra. Performance.

ABSTRACT

Located in the field of performance research, this work aims to investigate the stylistic identity of Astor Piazzolla, and, later, to identify elements that can contribute to musical performance for guitar. For this purpose, it was necessary to articulate the style concept to recognize Piazzolla's stylistic identity. For the style comprehension, a literature review of the studies by Adessi (2000), LaRue (2004), Moore (2001), Leonard Meyer (2000), Dixon (1967), and Ackerman (1962) was made. In addition to this review, a Piazzolla's biography was developed in search to understand his stylistic identity in light of the studies on cultural capital by Pierre Bourdieu (1979). The biography elaborated in this work aims to dialogue with the concepts and discussions that encompass the style study to, finally, understand and present the stylistic identity and data of the composer's performance. For this approach, the sections of the works *Libertango*, *Fuga y Misterio*, and *Adiós Nonino* were analyzed. After identifying and analyzing Piazzolla's stylistic traits, a proposal for a guitar performance was developed to represent the composer's identity. For that, the work *Elegía por la muerte de un tanguero* by the composer Máximo Diego Pujol was selected, which provides the translation of Piazzolla's musical style in performance. The discursive threads of the life and work of Astor Piazzolla reveal that both the style and the musical performance include various social and cultural factors, and are related to the individual experiences and trajectory. The results allow us to recognize that the stylistic identity enables a variety of elements that are extrinsic to a musical text, which provides re-meanings of the musical performance.

Keywords: Style. Stylistic identity. Astor Piazzolla. Guitar. Performance.

LISTA DE ILUSTRACIONES

- Figura 1:** Piazzolla interpretando el bandoneón, ejemplo de su ejecución estando de pie.....67
- Figura 2:** Otro ejemplo de su postura al interpretar, en este caso dando indicaciones al gran violinista argentino Ferando Suárez Paz.....68
- Figura 3:** Bandoneón, en la presente figura se puede apreciar la botonera en los costados del instrumento, impidiendo su visualización al momento de la ejecución.....71
- Figura 4:** Ejemplo de ritmo 3+3+2 en registro grave, destacado con color rojo. *Libertango*, Astor Piazzolla (c.1-4).....80
- Figura 5:** Se destacan con distintos colores los motivos rítmicos, en rojo el grupo de semicorcheas en anacrusa, en color verde los efectos percusivos y en color azul los acentos. *Fuga y misterio*, Astor Piazzolla (c.1-4).....81
- Figura 6:** Ejemplo de utilización de la escritura contrapuntística, sujeto y respuesta. *Fuga y misterio*, Astor Piazzolla (c.1-16).....82
- Figura 7:** Otra entrada del sujeto, en este caso a cargo del violín. *Fuga y misterio*, Astor Piazzolla (c.24-27).....82
- Figura 8:** Ejemplo de cambio de tiempo, luego de la fuga y una parte instrumental rápida expone una sección lenta con una melodía lírica. *Fuga y misterio*, Astor Piazzolla (c.73-81).....84
- Figura 9:** Comienzo de la sección B, se destaca con color rojo la melodía principal. *Adiós Nonino*, Astor Piazzolla (c.12-23).....84
- Figura 10:** Motivo de tres notas de la sección lenta de *Adiós Nonino*. Astor Piazzolla (c.12-17).....90
- Figura 11:** Motivo de tres notas de *Adiós Nonino* en la *Confuseta*, *Elegía por la muerte de un tanguero*, Máximo Diego Pujol (c.1-2).....91
- Figura 12:** acentuación en 3+3+2. *Cofuseta*, *Elegía por la muerte de un tanguero*, Máximo Diego Pujol (c.1-9).....92
- Figura 13:** Acentuación 3+3+32 en melodía, *Confuseta*, *Elegía por la muerte de un tanguero*, Máximo Diego Pujol (c.11-15).....92
- Figura 14:** Pasaje de *Confuseta*, *Elegía por la muerte de un tanguero*, Máximo Diego Pujol (c.34-35).....93

Figura 15: Inicio del <i>Epílogo, Elegía por la muerte de un tanguero</i> , Máximo Diego Pujol (126-134).....	94
Figura 16: Ejemplos de aceleración rítmica, <i>Epílogo, Elegía por la muerte de un tanguero</i> , Máximo Diego Pujol (154-159).....	94
Figura 17: Ejemplo de <i>rubato</i> en melodía lenta en <i>Epílogo, Elegía por la muerte de un tanguero</i> , Máximo Diego Pujol (c.146-153).....	95
Figura 18: Sección rítmica con efectos percusivos en <i>Epílogo, Elegía por la muerte de un tanguero</i> , Máximo Diego Pujol (c.168-173).....	96
Figura 19: Melodía en bajo simulando un <i>walking bass</i> . <i>Epílogo, Elegía por la muerte de un tanguero</i> , Máximo Diego Pujol (c.131).....	96

SUMÁRIO

INTRODUCCIÓN	12
1. Estilo	17
1.1 Estilo como concepto en la historia	18
1.2 Concepciones de estilo	21
1.2.1 Estilo en Adessi	22
1.2.2 Estilo en Meyer	24
1.2.3 Estilo en LaRue	26
1.2.4 Estilo en Dixon	28
1.2.5 Estilo en Ackerman	30
1.2.6 Estilo en Moore	31
1.3 Resumen de los principales aspectos estudiados	32
1.4 Identidad estilística	34
2. Astor Piazzolla - Biografía	37
2.1 Piazzolla - la construcción de su identidad estilística	41
2.1.1 Piazzolla y el tango	42
2.1.2 Piazzolla y el nomadismo	44
2.1.3 Astor Piazzolla/Nadia Boulanger - El conflicto popular/erudito	47
2.1.4 Capital cultural	50
2.2 Análisis de la Identidad estilística de Piazzolla	53
2.2.1 Constitución estilística durante sus etapas de vida	58
3. Identidad estilística y performance	62
3.1 Concepto de entonación	62
3.2 Piazzolla y la performance	65
3.2.1 El cuerpo	66
3.2.2 El bandoneón	69
3.2.3 Piazzolla, el bandoneón y la performance	71
3.3 Los elementos estilísticos	74

3.3.1 Leyes, reglas y estrategias	75
4. Recursos compositivos y análisis	77
4.1 Dialecto, lenguaje particular y estilo intraopus	77
4.2 Ritmo	79
4.3 Textura	81
4.4 Forma	83
4.5 Melodía	85
5. Irradiaciones - El estilo Piazzolla en la <i>Elegía por la muerte de un tanguero</i>	87
5.1. <i>Elegía por la muerte de un tanguero</i>	90
5.2 Propuestas de ejecución	91
5.2.1 Acentuación	91
5.2.2 Articulación	93
5.2.3 Melodías	94
5.2.4 Efectos sonoros	95
Conclusiones	98
Referencias	102

INTRODUCCIÓN

El hombre crea. Y el hombre no crea sin referencias. Cuando los trazos que definen las referencias se destacan y son reutilizados en el ambiente de una estructura sintácticamente organizada, abren espacios para dar lugar a la palabra estilo. Cuando se piensa el sentido y el significado de estilo, pensamos sobre el modo como un individuo usa recursos de un lenguaje para expresarse. La noción de estilo también está ligada a una atribución de características propias de personas, movimientos artísticos, culturales y sociales. Además el concepto se encuentra unido a diversas áreas de conocimiento y sus especificidades.

Un estilo está compuesto por una variedad de importantes elementos que pueden definir, en diferentes ámbitos, a un autor. Consideramos que durante la preparación de una performance musical, tener noción del estilo de cada compositor, puede otorgarnos herramientas para el desarrollo de la misma. Transitar un camino en el cual sea posible el hecho de tornar sonoras ideas musicales con suficiente fidelidad a la esencia del autor, proporciona una mayor cantidad de elementos para utilizar en una interpretación.

Según Arnold Hauser:

fenómenos históricos como la tradición, reglas vigentes del gusto, temas actuales, etc., ponen límites y proponen fines objetivos racionales a la espontaneidad e irracionalidad de los mecanismos psíquicos y crean, en unión con éstos, lo que se denomina estilo (HAUSER, 1982, p.213-214).

Por medio del estudio de documentación de la historia del artista, es posible comenzar a visualizar la constitución del estilo del mismo. Pero, el poder comprender dicho estilo de una manera más profunda, promueve realizar un trabajo que incluye reconocer una historia, un camino, una herencia y una variable de elecciones, que el artista realiza a lo largo de su vida. La fuerza de un estilo, su definición consistente, no es una adquisición simple ni a corto plazo para la gran mayoría de los creadores. Debussy, por ejemplo, nos sorprende con la siguiente afirmación: “Ya llegada la hora de mis 35 años, y yo todavía no estoy seguro de mi estética” (Debussy, apud GOUBAULT, 1986, p.31).

La definición de un estilo es un material de análisis que ha sido objeto de trabajo de diversos autores. Podemos citar algunos ejemplos tales como: *El estilo en la música* de Leonard Meyer (MEYER, 2000), y *Análisis del estilo musical* de Jan LaRue (LARUE, 2004). Además es posible encontrar distintos trabajos que abordan esta temática desde diferentes perspectivas, por ejemplo: *Notes toward a Theory of Style* (DIXON, 1967), *A theory of style* (ACKERMAN, 1962), *Style and Genre Author* (MOORE, 2001). Este material anteriormente expuesto es una fuente de conocimiento que será luego utilizado para el desarrollo del presente trabajo.

Esta investigación se originó debido a que, en mi experiencia como estudiante, comencé a reconocer ciertos cuestionamientos personales en relación al papel que desempeña un intérprete. Estos cuestionamientos se corresponden con un reconocido debate referido a lo que se debe o no realizar en una performance musical. Es decir, si se pueden o no utilizar elementos propios del estilo del compositor en una performance, que se encuentran por fuera del texto musical. Al reconocer este cuestionamiento, pude percibir que para el estudio de la performance, es preciso tomar ciertas decisiones. De esta manera, comprendí que era necesario tener un primer contacto con el concepto de estilo y entender que por medio de este podemos absorber o reconocer rasgos y características diferentes.

En mi experiencia como intérprete, percibí que mis cuestionamientos sobre estilo continuaban siendo parte de mis estudios. Esa inquietud fue la motivación para llevar mis cuestionamientos a la presente pesquisa. Durante el inicio de este trabajo, la definición del concepto de estilo, fue un asunto que nos llevó a plantear el siguiente cuestionamiento: ¿De qué manera se constituye un estilo musical? Esta pregunta resultó ser el punto de inicio de nuestra investigación. A pesar de ser muy amplia, creemos importante destacar, ya que fue lo que nos proporcionó un camino para el desarrollo de nuestro concepto de identidad estilística.

Definir el concepto de identidad estilística se transformó en parte de nuestro objetivo principal y a su vez generó la necesidad de representar dicho concepto con un compositor, en este caso Astor Piazzolla. Durante mi formación tuve la posibilidad de estudiar algunas de sus obras escritas para guitarra. El contacto con obras como *Tango suite* y *La historia del tango*, generaron en mí una admiración por el trabajo de este gran compositor. Además desde mi estadía en Brasil, percibí un importante reconocimiento hacia la música de Piazzolla, lo que también me generó un mayor interés para proseguir con la investigación. Consideramos que la vida de Piazzolla contiene una carga

importante de rasgos o elementos que hacen que él posea un estilo sumamente rico para poder explorar. Los lugares en donde él vivió, sus viajes, su formación cargada de experiencias, la unión de música popular y erudita, hacen de este un objeto de pesquisa sumamente sustancioso. Cabe destacar también que Astor Piazzolla realizó un importante aporte al desarrollo de la música latinoamericana. La mixtura de elementos populares con elementos de la cultura erudita es un asunto de nuestro interés y nuestra decisión recae en este también por esa razón - es posible percibir en él indicios de estas características. Como ya mencionamos, es un referente de gran valor en el aporte a la música latinoamericana, y es un ejemplo de un compositor en el cual su música está atravesada por componentes de su país de origen.

El hecho de tener nuestro foco en estos dos elementos, es decir, el estilo y Piazzolla, nos proporcionó la posibilidad de plantear una nueva pregunta de investigación, esta vez, ya más reducida y más puntual: ¿De qué manera se constituye la identidad estilística de Astor Piazzolla? Con este cuestionamiento comenzamos a entender cuál era nuestro objetivo principal, pero todavía necesitábamos poder conectar este concepto de identidad estilística con la performance. Mi formación como guitarrista y los cuestionamientos anteriormente mencionados con relación a la interpretación, nos permitieron formular la pregunta principal y final de nuestra investigación: ¿Cómo construir en la guitarra una performance que represente la identidad estilística de Astor Piazzolla de la manera más fiel y al mismo tiempo dejando abierto un espacio para la creatividad?

Al reconocer este cuestionamiento nos encontramos con dos puntos centrales que son parte de nuestro objetivo principal del trabajo. En primer lugar, definir la identidad estilística de Piazzolla, por medio de un estudio bibliográfico del concepto de estilo, estudio de obras y análisis de metodologías que se adecuen a la investigación. En segundo lugar, representar dicha identidad estilística en una performance para guitarra, para esto utilizaremos la obra de Máximo Diego Pujol, *Elegía por la muerte de un tanguero*.

Para investigar el concepto de estilo nos basaremos en los estudios realizados por diversos autores anteriormente nombrados: Adessi (2000), Meyer (2000), LaRue (2004), Dixon (1967), Ackerman (1962), Moore (2001). Analizaremos diferentes aspectos compositivos de algunas de las obras de Piazzolla, localizando trechos que permitan reconocer sus influencias. Además destacaremos sus rasgos, sean ellos populares o eruditos, en su formación musical. Este trabajo podrá adquirir una

importancia mayor en la medida en que permitirá un refinamiento de la comprensión del repertorio latino-americano, fundada en un aspecto específico - el concepto de identidad estilística, que podrá a partir de ahí ser comprendido en cuanto mixtura o fusión de diferentes estilos. Todo esto va a ciertamente reverberar sobre la calidad de nuestra performance, área privilegiada en cuanto foco principal de esta investigación.

Entonces el objetivo principal de nuestro trabajo se basa en investigar la identidad estilística de Astor Piazzolla, para luego identificar elementos que puedan contribuir a la performance musical para guitarra. Realizaremos una investigación sobre el concepto de estilo, por medio del análisis de diferentes teóricos que han escrito sobre el tema, para luego construir un referente sobre el concepto de identidad estilística. De esta manera proponer posibilidades interpretativas. Para trasladar los conceptos de identidad estilística a la performance para guitarra, se utilizará el concepto de entonación, en donde la tradición oral/aural representa un papel destacado. Más tarde, mediante la incorporación de articulaciones y acentuaciones, presentaremos una opción para la interpretación en la performance.

Esta investigación se basa en un camino que se encuentra marcado por tres importantes pasos: el primero, realizar un diálogo entre diferentes escritos sobre el concepto de estilo. En este diálogo diversos autores han expuesto sus teorías en relación al tema desde diferentes visiones. El segundo paso, con los datos recopilados sobre el estilo, definiremos el concepto de identidad estilística en Astor Piazzolla. Como tercer paso, por medio del concepto de entonación, expondremos algunas propuestas de interpretación para la performance en guitarra, en donde se pueda exponer la identidad estilística de Piazzolla.

El presente trabajo se encuentra dividido en cinco capítulos. El primero denominado 'Estilo' presenta la revisión de literatura sobre el concepto de estilo de diversos autores. Al final de este capítulo se presenta nuestro punto de vista sobre el concepto de identidad estilística.

El segundo capítulo comienza con la presentación de la biografía de Astor Piazzolla. Más tarde se desarrolla la identidad estilística de Piazzolla, lo cual será realizado por medio de la utilización de los datos recolectados en el primer capítulo de 'Estilo'.

En el tercer capítulo se realizará una presentación sobre la identidad estilística y la performance en relación a Astor Piazzolla. Durante el cuarto capítulo se presentarán

los recursos compositivos y el análisis de estos. Serán utilizados trechos de tres obras, las cuales son: *Libertango*, *Fuga* y *Misterio* y *Adiós Nonino*.

En el quinto capítulo se trasladará la identidad estilística de Piazzolla a la performance musical para guitarra. Para esto se seleccionaron diversos trechos de la obra compuesta por Máximo Diego Pujol, denominada *Elegía por la muerte de un tanguero*. En estos trechos se realizará una propuesta de ejecución que represente la identidad estilística de Astor Piazzolla.

Finalmente se producirán reflexiones, conclusiones y nuevos cuestionamientos acerca de la representación de una identidad estilística determinada, en una performance musical para guitarra. Dando lugar a posibles aberturas y desarrollos de otras investigaciones.

1. Estilo

En la constitución de un estilo musical interactúan diferentes factores. Cada compositor transita a lo largo de su vida experiencias personales compuestas por vivencias diversas, culturas, entornos, influencias y elecciones de vida - dichas experiencias en su conjunto, llevan a la formación de un estilo musical. Según Arnold B. Meyer:

El estilo es una reproducción de modelos, ya sea en el comportamiento humano o en los artefactos producidos por el comportamiento humano. Este tipo de modelo o punto de referencia a ser imitado o reproducido es dado como resultado de una serie de elecciones realizadas dentro de algún conjunto de constricciones (MEYER, 2000, p.19).

Al referirnos a ‘constricciones’ hablamos de las alternativas de elección que están presentes en el entorno de una persona, en este caso de cada compositor.

Podemos definir el estilo como manera, modo de expresión o tipo de presentación, que puede agrupar ejemplos de música según las similitudes entre ellos. Un estilo puede ser la síntesis de otros estilos y la música en sí es un estilo de arte. El estilo, un estilo o estilos pueden verse como presentes en un acorde, frase, sección, movimiento, trabajo, grupo de obras, género, trabajo de la vida, período y cultura. En la música, el estilo se manifiesta en usos característicos de forma, textura, armonía, melodía, ritmo y ethos; y es presentado por personalidades creativas, condicionadas por factores históricos, sociales y geográficos (GROVE, 1988, p.638).

Encontramos que se torna necesario, antes de comenzar a desarrollar, recurrir a fuentes que nos definan el concepto de estilo. Se trata de un concepto básico sobre el cual se fundamenta este trabajo. Por esta razón nos enfocaremos sobre éste, buscando derivaciones y desarrollos que nos permitan analizar con mayor claridad la producción del compositor seleccionado como foco de esta investigación, Astor Piazzolla.

Un estilo personal habla de la visión de la vida de un artista, pero también existen otros mensajes hechos de manera intencional por parte del compositor. Estos mensajes no son en sentido verbal, ya que por el acto de la voluntad creativa un compositor afirma algo haciendo una declaración de algún tipo. El compositor hereda

un pasado utilizable, actúa por visión intuitiva y por este pasado produce una composición caracterizada por un estilo propio. Podríamos destacar que el producto de su visión se basa en una herencia estilística. La herencia estilística puede verse como procedimientos generales que condicionan la elección e invención intuitiva del compositor, lo que delimita el contexto esencial de la creación (GROVE, 1988, p.638).

1.1 Estilo como concepto en la historia

El concepto de estilo tiene su origen en una palabra greco-latina, empleada para denominar una herramienta utilizada en la escritura de los documentos de la época. Dicho objeto era una barra puntiaguda que se empleaba para escribir o dibujar (DOMENICI, p. 172, 2012). Con el tiempo la palabra *stilus* pasó a tener un significado metafórico relacionado con modo de escribir o modo de componer. Este significado posee relación con las diferentes recepciones que puede tener el concepto de estilo, ya que funciona como un delimitador de los rasgos formales que constituyen una creación y a partir de él, pueden ser reunidos e identificados. Sin embargo, podemos diferenciar la manera de cómo se percibe y comprende el concepto a partir de una subdivisión muy importante que se establece en la historia del arte occidental - nos referimos aquí a cómo es considerado el concepto de estilo en la retórica clásica y su versión en la estilística moderna (ADESSI, p. 90, 2000). El paso de una subdivisión a otra aconteció a partir de siglo XVIII, Adessi señala de Segre: “es a partir del siglo XVIII que se desarrolla el concepto de estilo como forma de expresión individual tomada en su totalidad, identificada de hecho con el pensamiento mismo, decayendo el prestigio de la retórica” (ADESSI apud SEGRE, 2000, p.92). Además señalaremos que, según Adessi (2000, p.93), el racionalismo de la ilustración rechazó el significado ornamental que el concepto de estilo tenía en la retórica clásica.

Podemos reconocer que durante la retórica clásica, el concepto de estilo se encontraba relacionado a destacar los rasgos formales de un conjunto o grupo de obras. Este conjunto o grupo se encontraba formado sobre una base de tipologías, categorías o normativas específicas. En cuanto a la estilística moderna, existe una relación muy cercana con la individualidad. El estilo en este caso es representado por la forma de escribir o por la forma de expresión de un autor, es decir se ha basado mucho en la

personalidad, en sus ideas y en sus valores. Podemos destacar que es una representación del hombre, del compositor, autor, del artista en sí mismo, y que su propia personalidad enriquece su obra.

Según Anna Rita Adessi:

En consecuencia se ha pasado de la acentuación del carácter formal del estilo pretendido como ornamento, colores, a una idea moderna del estilo que ha involucrado cada vez más el contenido del discurso, en relación a la personalidad del autor, a sus ideas, a sus valores (ADESSI, 2000, p. 90).

A continuación destacaremos el papel que desarrollaba la *elocutio*¹ con relación al estilo. Durante la retórica clásica el modo de decir algo estaba incluido o relacionado con la *elocutio*, componente del arte oratorio junto con la *inventio* y la *dispositio*. Joao Adeodato señala lo siguiente:

El estilo (elocutio) es la parte que busca adecuar el pensamiento a sus vías de expresión, relacionando contenido y forma del discurso como se puede ver en la mayor adecuación, según el caso, de un razonado periodístico o poético, de un discurso jurídico o científico (ADEODATO, Joao, p. 46. 2015).

Adessi señala que el significado principal de la *elocutio* era el del ornatus: “la adición de ornamentos o colores a un contenido originalmente desnudo” (ADESSI, 2000, p.91). También destaca que fue muy importante la clasificación de los estilos de acuerdo a los géneros literarios (estilo trágico y cómico), dando lugar a la distinción triádica entre estilo humilde, medio y sublime. Para Adessi estos tipos de clasificaciones fueron más allá de tan solo los géneros literarios “incluyendo y codificando las correspondencias entre cada estilo y los tipos de personajes, nombres propios, animales, herramientas, residencias y plantas que pueden ser atribuidos a ellos” (ADESSI, 2000, p.91).

En cuanto a los elementos que constituyen al estilo en la actualidad, Adessi destaca del semiólogo Molino lo siguiente: “la tradición retórica ofrece gran parte de los elementos que todavía hoy constituyen el concepto de estilo” (ADESSI apud Molino,

¹Definiremos *elocutio* como la operación retórica encargada de trasladar al lenguaje - de formular lingüísticamente, de exteriorizar por medio del lenguaje - las ideas halladas en la *inventio* y ordenadas por la *dispositio* (RICO, 2002, p.1).

2000, p.91). Tales elementos a los que se refiere Molino son: la normatividad, el carácter ornamental, el desvío de una norma, la variación según las circunstancias (géneros literarios), la necesidad de una clasificación. Además de eso destaca también por medio de Molino que: “lo que le faltaría a la tradición retórica, y que en vez de eso, caracteriza la estilística moderna, es la dimensión individual” (ADESSI apud MOLINO, 2000, 91). Encontramos, por medio de Adessi, importante destacar un punto de vista relevante del semiólogo francés Molino, cuando hace referencia a las diferentes concepciones del estilo:

Para la tradición retórica, el estilo es objetivo y corresponde a códigos de expresión que se imponen, de fuera, sobre el escritor o sobre quien habla; para la estilística moderna, el estilo corresponde a una visión personal, al signo de la individualidad y de la unicidad del sujeto del discurso (ADESSI apud MOLINO, 2000, p.19).

A partir del siglo XVIII es en donde la individualidad, con relación al estilo, comienza a tomar mayor importancia. Conforme Adessi (2000, p.93), la expresión del autor y su pensamiento toman el papel principal al momento de definir un estilo. Durante este siglo el estilo se alejó de lo ornamental, como se lo relacionaba antiguamente en la retórica clásica, trasladando el protagonismo a la individualidad. La expresión en el arte comenzó a realizar cambios sobre todo en las personas que lo compraban. El interés por la autenticidad de las obras tomó un importante protagonismo, se empezó a consumir arte que exponía las características particulares de cada autor, es decir los rasgos de su personalidad. Por esta razón el concepto de estilo pasa a tener una concepción basada en la personalidad, la individualidad y la identidad del autor o compositor de la obra, en definitiva, el estilo se transformó en el hombre. Más tarde durante el siglo XX, este tipo de estilística comenzará a tener nuevas inquietudes ya que el significado que puede darse a lo que representa el hombre, durante este siglo, también comienza a tener diversas percepciones.

Comunicar un estado, una tensión interna del phatos, por medio de signos, incluyendo el ritmo de estos signos – éste es el significado de cada estilo; y dado que en mi la multiplicidad de estados internos es

extraordinaria, me encuentro teniendo muchas posibilidades de estilo (ADESSI apud NIETZSCHE, 2000 p. 92).

Es importante destacar que los dos componentes del concepto de estilo, es decir lo que deriva de la retórica clásica así como lo que deriva de la estilística moderna, en su sumatoria definen lo que es el concepto de estilo en la actualidad, o lo que nosotros en este trabajo hemos optado por definir como identidad estilística.

1.2 Concepciones de estilo

A continuación dejaremos de lado los orígenes históricos del concepto de estilo, para observar y analizar diferentes puntos de vista o concepciones de autores que han teorizado sobre el tema. Destacaremos que lo que se observará en las próximas páginas será una concepción de estilo, en su mayor parte, con relación a la estilística moderna.

Creemos pertinente comenzar esta parte del capítulo exponiendo la perspectiva sobre estilo en el arte que Arnold Hauser expone en su libro *Teorías del arte* (1982). Señala que el estilo no es consciente ni producto de una voluntad con objetivos concretos; es el resultado de una serie de realizaciones individuales. Fenómenos históricos como la tradición, reglas vigentes del gusto, temas actuales, etc., ponen límites y proponen fines objetivos racionales a la espontaneidad e irracionalidad de los mecanismos psíquicos y crean, en unión con éstos, lo que se denomina estilo (HAUSER, 1982, p.213-214). Esta concepción de Hauser nos otorga un panorama general de lo que es el estilo en el arte. Además de tener una primera visión del concepto de estilo nos permite tener una base, que a continuación, dialogará con otros autores para que nos sea posible desarrollar un concepto de identidad estilística. Cabe destacar que en este caso Hauser se refiere al arte en general, observaremos más adelante en este mismo capítulo, autores que se refieren al estilo directamente relacionado a la música. El análisis del estilo en la música precisa, además de determinar un concepto, poseer una metodología. Leonard Meyer, por ejemplo, en su libro *El estilo en la música* (MEYER, 2000), presenta metodologías para el análisis de un estilo musical, como veremos más adelante.

Para comenzar la siguiente exposición de diversas perspectivas de estilo, es importante tener presentes algunas afirmaciones que Hauser usa en su visión estilística, ya que podrán ser utilizadas como guía durante las próximas páginas. Tomaremos en cuenta lo siguiente: en primer lugar que el estilo ‘no es consciente’, en segundo lugar debemos considerar la importancia de la ‘individualidad’, en tercer lugar el estilo se manifiesta de acuerdo con ‘fenómenos históricos’ y en cuarto el estilo es dependiente de ‘mecanismos psíquicos’. Es fundamental tener presentes estos elementos para poder lograr una concepción clara y simplificada de lo que se desarrollará en la identificación del concepto de estilo.

En nuestra revisión bibliográfica encontramos autores que se concentran sobre la discusión del concepto de estilo, y que serán como base de nuestros próximos desarrollos. Ellos son: Anna Rita Adessi, Leonard B. Meyer, Jan LaRue, John W. Dixon, James S. Ackerman y Allan F. Moore - a continuación trataremos a cada uno de ellos de forma localizada.

1.2.1 Estilo en Adessi

Anna Rita Adessi reconoce dos tipos de tendencias de acuerdo a la definición del concepto de estilo desde el punto de vista epistemológico, es decir desde los fundamentos y métodos del conocimiento científico. En primer lugar se refiere al estilo como un fenómeno ‘decorativo’, o sea a las “diferentes formas de decir lo mismo, como una forma, por lo tanto y no como un argumento” (ADESSI, 2000, p.90). Este tipo de visión del estilo tenía una relación cercana con el concepto de *elocutio*. Podemos señalar que durante la retórica clásica el *elocutio* y el estilo estaban unidos. En segundo lugar, Adessi localiza el estilo como un fenómeno de significado, en donde se destacan sus aspectos comunicativos y simbólicos.

Adessi trabaja sobre el concepto de estilo en la escritura, destaca que puede estar relacionado a la artesanía y a la participación del cuerpo. Las imágenes que puede reproducir, la manera de hablar, la escritura - de un autor - tienen su origen en su propio cuerpo y en su pasado. Estos se van convirtiendo de a poco en formas de manifestaciones automáticas y se vuelven parte de su arte. Gracias a estos automatismos se forma un lenguaje propio basado en la historia personal y secreta del autor. Adessi

destaca que el estilo no es un acto intencional o una elección consciente. Desde su punto de vista es un impulso profundo y un acto que no tiene un propósito específico. A su vez también hace referencia a que el estilo es la soledad del escritor, una actitud cerrada de este, una relación cerrada con él mismo. Señala que sería una parte privada de un ritual, surgida de las profundidades del escritor que luego puede expandirse fuera de la responsabilidad del mismo. En relación al cuerpo reconoce que el estilo es el movimiento de este y que con su manipulación afecta objetos. (ADESSI, p.98, 2000). Adessi se refiere a la literatura pero el paralelo con la música es directo. Como la presente investigación abarca también en su foco, y con mucha relevancia, el campo de la performance, creemos que el paralelo es todavía más pertinente. Un performer, sea él un guitarrista o director de orquesta se expone con su cuerpo en una posición de destaque, y este aspecto puede y debe ser visto como un factor determinante en su estilo. O sea, el estilo de una performance musical no es dependiente únicamente del factor sonoro – el cuerpo habla y participa del trabajo de comunicación sea el performer consciente de eso o no. En los análisis del capítulo referido al estilo en la performance será interesante abordar esta particularidad, preguntando de qué modo la corporalidad en acción refuerza o fragiliza, con su estilo, una performance dada.

Podemos destacar un tópico relevante que Adessi señala, cuando se refiere al estilo como inscripción de una identidad, haciendo referencia a los instintos primarios y a los esquemas afectivos del autor. Destaca la importancia de reconocer el aspecto lingüístico, comunicativo y, por estas razones, el aspecto social del estilo; es la manera a través de la cual el cuerpo, la identidad y los impulsos se manifiestan (ADESSI, 2000, p.106). También se refiere a los ‘significantes’, y con esto se resaltan los valores y esquemas afectivos que posee cada persona. Dichos significantes funcionan como contenedores de valores que pueden ir cambiando a lo largo del tiempo, lo que da lugar a nuevos estilos y genera la inscripción de nuevas identidades. El descubrimiento del estilo de cada artista, señala, se da al trabajar con los estilos de otros artistas, desde la imitación se construye su propia identidad artística. Concluyendo con lo anterior Adessi señala que:

El estilo es el hombre, es una identidad que confronta su propio vacío, y se identifica en valores que van desde las profundidades inconscientes hasta la manifestación colectiva y el intercambio, es la identidad, finalmente, que existe física y fisiológicamente, es la artesanía de un cuerpo (ADESSI. P. 107-108, 2000).

Es importante reconocer que el estilo es un fenómeno que produce significado, el cual puede ser de gran importancia para desarrollar otro estilo u otra identidad. Reconocer esos significados que envuelven valores, impulsos, actitudes de un estilo de otro artista, una inscripción de identidad puede dar como resultado un nuevo estilo.

1.2.2 Estilo en Meyer

En *El estilo en la música* para determinar un análisis de estilo, Arnold Meyer (2000, p.26), destaca que las constricciones (alternativas de elección), pueden clasificarse en tres ámbitos; constricciones del mundo físico, biológicas y psicológicas. Las constricciones con mayor relevancia en el análisis del estilo musical son las psicológicas, estas son las que actúan en la organización y en los procesos de las obras de arte. Según Meyer:

Las constricciones psicológicas – la naturaleza de las capacidades perceptivas y los procesos cognitivos humanos, la naturaleza de aprendizaje humano, la necesidad de comunicación, compañía y seguridad psíquica – influyen en las formas en que se conceptúa y modela el mundo fenoménico, las formas en que se comprenden y recuerdan sucesos, y cómo se establecen y buscan metas: en pocas palabras, las formas en que los seres humanos entienden sus entornos, cómo responden a ellos y cómo los manipulan (MEYER, 2000, p. 26, 27).

Meyer presenta a las constricciones psicológicas como las formas en que los seres humanos entienden sus entornos. Dichos entornos una vez que son internalizados y procesados psicológicamente dan lugar a, en el caso de un compositor, una composición. De esta manera el compositor actúa de acuerdo al medio en donde se encuentra (entorno), lo manipula y realiza su producción. Podemos destacar y relacionar esto con la llamada herencia estilística mencionada anteriormente, en donde la elección y la invención intuitiva del compositor se encuentran delimitadas por el entorno o contexto social.

Para continuar con el desarrollo del presente trabajo, destacaremos algunos puntos presentados por Meyer en *El estilo en la música* (2000). Estos serán de gran utilidad para presentar más adelante, nuestro análisis del estilo de Astor Piazzolla.

Meyer ordena de manera jerárquica a las constricciones en tres clases: *leyes*, *reglas* y *estrategias* (MEYER, 2000, p.13). Cuando habla de *leyes*, se refiere a las constricciones universales, pueden ser físicas o psicológicas, definen el conocimiento y la percepción de los modelos musicales. Las *reglas* son aquellas constricciones intraculturales, que especifican los medios materiales que se permiten en un estilo musical determinado y la relación de estos. En cuanto a las *estrategias*, define que son elecciones compositivas que se realizan por medio de las posibilidades dadas por las reglas del estilo. Las reglas o estrategias pueden ser constricciones compartidas, o sea comunes, en obras de muchos compositores, en las obras de un solo compositor o en una única obra (MEYER, 2000, p.13-20).

Siguiendo con lo expuesto por Meyer, es de suma importancia para nuestra definición de estilo - y luego constitución de identidad estilística - destacar los niveles de análisis que utiliza y que desarrolla en su libro *El estilo en la música* (MEYER, 1989). Dichos niveles son: *dialecto*, *lenguaje particular* y *estilo intraopus*. Cuando hace referencia a *dialecto* expone que son subestilos en donde un grupo de compositores pueden utilizar las mismas o similares estrategias. En cuanto al *lenguaje*, destaca que son las constricciones que un compositor comienza a elegir de manera reiterada, incluso puede inventar nuevas, estas definen su *lenguaje* dentro de un *dialecto*. Por último, el *estilo intraopus*, se refiere a lo que se reproduce dentro de una sola obra, puede ser un tema, o una progresión armónica, o una textura (MEYER, 2000, p.23-24).

Es importante resaltar lo que señalamos anteriormente: las *reglas* o *estrategias* pueden ser constricciones compartidas en obras de diferentes compositores. Meyer (2000) indica que el *dialecto* se refiere a subestilos en donde un grupo de compositores pueden usar las mismas o similares estrategias. Este punto, es de suma importancia para poder representar la irradiación del estilo en otros compositores, ya que estaría indicando rasgos comunes que definen estilos, dando lugar a un punto de análisis más detallado.

Para cerrar esta sección señalaremos que, según Meyer (2000), no es el pasado que genera un estilo en el presente, si no, es el presente el que elige su pasado. Logrando de esta manera que el ser humano produzca desde la elección, es decir qué

tipo de elementos desarrollados durante su vida usará para su obra. Todas influencias del pasado pueden ser elegidas y así crear en su tiempo presente.

1.2.3 Estilo en LaRue

Jan LaRue se refiere al movimiento de la música y destaca que este deja huellas que cuentan, como si fuera una historia, lo que ha sucedido en la vida de cada compositor (LARUE, apud LÖFDAHL, 2012, p.11). Encontramos una relación en el análisis del estilo con lo que expone Leonard Meyer, ya que LaRue señala por su parte, que una de las fortalezas de la música es su potencial de experiencia personal y comprensión subjetiva. También destaca que es de gran importancia, al realizar un análisis de estilo musical, tener en cuenta los antecedentes y la historia del compositor. Según Marcus LÖFDAHL (2012) LaRue presenta un método analítico del estilo en donde se refiere a diferentes dimensiones y las divide en tres grupos. En primer lugar las pequeñas dimensiones en donde se encuentran los motivos, subfrases y frases; en segundo lugar las dimensiones medias que comprenden las oraciones, secciones y partes; y por último las grandes dimensiones que se refieren a los trabajos y grupos de obras (LÖFDAHL, 2012, p.12).

Observamos de manera importante definir cuáles son los puntos que abarcan las dimensiones mencionadas por LaRue. La dimensión grande hace referencia a una unidad completa, puede ser una obra entera, un movimiento completo o varios movimientos que hacen parte de una obra mayor. La tarea de esta dimensión es la de observar lo que sucede entre cada movimiento cuando existe una sucesión de movimientos. Puede ser el cambio de una tonalidad o de instrumentación, de tempos o estructuras. Cuando se analiza un movimiento independiente se realiza una observación entre sus partes internas para lograr una comprensión de dicho movimiento en forma general (LaRue apude LÖFDAHL, 2012, p.12).

Al referirse a dimensión media, LaRue se centra en lo que sucede dentro de las diferentes partes de una obra y así de este modo reconocer las características de un elemento específico. Esta dimensión produce una sensación de ambigüedad, ya que su tamaño no es tan claro como el de la dimensión grande y la dimensión pequeña. Las grandes dimensiones tienen un límite fijo ya que no puede ser más grande que la obra

en sí misma, así como las pequeñas dimensiones también tienen su límite porque no puede ser más pequeñas que el motivo más pequeño o nota más pequeña. Es por esto que los límites de las dimensiones medias son intermedios, pero se puede delimitar por medio de articulaciones importantes o por los diferentes tamaños de ideas (LARUE, apud LÖFDAHL, 2012, p.13).

Las denominadas dimensiones pequeñas incluyen a las ideas completas más pequeñas. Este tipo de dimensión comprende el análisis de una frase y lo que sucede dentro de la misma, por ejemplo la relación entre los motivos que forman dicha frase. Además puede llegar a un punto de análisis aún más pequeño si analizamos los componentes de un motivo. Al analizar las pequeñas dimensiones logramos realizar un análisis de elementos muy interesantes como por ejemplo la composición de un acorde (LARUE, apud LÖFDAHL, 2012, p.13).

Observamos que Jan LaRue (1992), presenta un análisis de estilo en donde explora la idea de movimiento en la música y la forma que genera. Según su punto de vista, la primera instancia para analizar un estilo es tener en cuenta los antecedentes y la historia. Es muy importante saber bien qué datos recopilar y considerar para el análisis estilístico. Expone que “análisis de estilo exitoso combina disección con selección, visión con visión general” (LaRue, apud LÖFDAHL, 2012, p.11). Deja en claro con esto que es preciso separar para luego elegir, tener una visión puntual y también una visión de un plano más amplio, logrando de esta manera un entendimiento del estilo. No es necesario analizar todas las dimensiones propuestas por LaRue para determinar un estilo, pero si es muy importante realizar una vista general en el comienzo para reconocer partes o recursos relevantes para el análisis. Podemos señalar que LaRue hace referencia a los diferentes elementos contribuyentes a la música y se refiere a cuatro categorías: sonido, armonía, melodía y ritmo. Para él estos elementos son la base para un análisis integral de estilo, y propone que deben ser utilizados en el estudio de las diferentes dimensiones (LaRue, apud LÖFDAHL, 2012, p.13).

Sería importante realizar una observación entre las denominadas dimensiones de LaRue y el estilo intraopus de Meyer. Ambos autores hacen referencia a lo que sucede o se reproduce dentro de la obra. Meyer destaca que el estilo intraopus puede ser en relación a un tema, una progresión armónica, o textura; y que puede ser denominado como de primer plano (MEYER, 1989, p.24-25). Para LaRue estos elementos de análisis son parte de sus dimensiones, más precisamente entre la mediana y pequeña.

Tanto Meyer como LaRue realizan un destaque en lo que sucede dentro de la obra para el análisis del estilo.

1.2.4 Estilo en Dixon

Entendemos que el término estilo puede no ser comprendido de la misma manera por diferentes autores. John W. Dixon introduce una nueva dimensión en nuestra investigación al afirmar: “todas las cosas tienen causas y las causas tienen causas” (DIXON, 1967, p.172). Para Dixon no hay tal cosa como el estilo y esta afirmación se choca con todas las tentativas que hemos visto de delimitar el concepto. Se refiere a que las causas hacen surgir alguna situación y estas causas pueden ser definidas como ‘teorías estilísticas’. Destacaremos que todo tiene un fundamento o un origen en algo. Señala que la teorización del fenómeno llamado estilo no es popular y su visión se centra en que las obras que se asemejan entre sí, que contienen ciertos aspectos identificables, son comprimidas, agrupadas, y precisan de una teoría que las ordene en grandes agrupaciones, para que sean entendibles e identificables en cuanto a un conjunto coherente. De esta manera, Dixon propone que a las nombradas agrupaciones se las denomina estilo (DIXON, 1967, p. 172). Podemos reconocer en esta concepción propuesta por Dixon que se destaca también la visión de la retórica clásica del estilo, al proponer que las obras que se asemejan entre sí y contienen ciertos aspectos identificables pertenecen a un grupo. Se reconocía un tipo de estilo en donde ciertos aspectos eran utilizados o repetidos por diferentes autores, y conformaban una agrupación al utilizar los mismos o similares recursos.

En “Notes toward a Theory of Style” (DIXON, 1967), Dixon señala que las teorías de estilo pueden dividirse en dos grupos, el primero derivado de lo que se genera por fuera del arte, se refiere a la clase social y económica, a la vida sexual del artista o de su grupo de relaciones y al medio físico. El segundo grupo se refiere a la obra de arte individual que es parte de un estilo existente. También afirma que la teoría estilística determina la práctica y esa práctica presupone teoría. Destaca las fuerzas ajenas al arte, la historia y la crítica que generan una teoría estilística, y señala que la investigación científica busca establecer los vínculos necesarios con las estructuras que determinan la obra de arte y el análisis crítico de esas opiniones o estructuras sociales (DIXON, 1967,

p.173). Podemos señalar con relación a lo expuesto en este párrafo que una performance puede ser direccionada por un previo estudio o análisis del estilo del compositor, otorgando recursos para la interpretación.

Siguiendo con lo expuesto por Dixon podemos señalar que en su desarrollo sobre las teorías estilísticas, destaca que las obras de arte pueden tener una explicación si se realiza una investigación en sus antecedentes genéticos. Afirma que ningún artista crea algo por sí mismo, sino que dicha creación proviene de alguna fuente, dando lugar a una forma de estilo o como se refiere Dixon teoría estilística. En conclusión el artista es una especie de consecuencia de las fuerzas externas, por esto Dixon señala que no existe una libertad total al momento de crear y desarrollar una teoría estilística, ya que siempre existirá una limitación por parte de los entornos o contextos en donde el artista se desenvuelva. Para Dixon la obra de arte es el producto de la decisión del artista, pero no es libre de hacer un trabajo completamente diferente de otros, porque puede ocurrir que se encuentre en un contexto - histórico o social - en donde otros artistas también absorban elementos similares y eso promueva que ese tipo de estilo esté caracterizado por elementos comunes. Los entornos influyen en la producción artística.

Para Dixon la libertad del hombre está condicionada, lo que resulta fundamental en la constitución de un estilo o una teoría estilística (DIXON, 1967, p.174-175). Nuevas teorías estilísticas son generadas cuando aparece una nueva forma de hacer, aparecen nuevas ideas artísticas, nuevas complicaciones, nuevos problemas, nuevas preguntas, nuevos cuestionamientos que rompen con todo lo que el artista tenía aprendido.

Dixon afirma que "...todo trabajo histórico o crítico de arte presupone alguna teoría de estilo y, a la inversa, toda teoría de estilo tiene consecuencias en el trabajo histórico y crítico..." (DIXON, 1967, p.176). Además señala que la obra de arte es consecuencia de un acto humano, una revelación de los objetivos de una determinada persona y la comunicación de los mismos. Desde el punto de vista de las teorías estilísticas, la elección es lo que sucede y no se encuentra aislado de su contexto humano. Podemos sugerir, por lo expuesto por Dixon, que la investigación estilística se basa en la elección, en las limitaciones de esta, en las posibilidades de una situación particular y en los diferentes factores que pueden actuar en el momento de la decisión.

Dixon propone el término de 'teorías estilísticas' y dice no estar de acuerdo con el término estilo. A pesar de esto encontramos muchas similitudes con lo que los demás autores anteriormente nombrados exponen, por ejemplo: las elecciones de Meyer, la

relación con el cuerpo de Adessi, los mecanismos psíquicos de Hauser, los antecedentes y la historia de LaRue. Nos referimos a que las teorías estilísticas son en definitiva todo aquello que compone un estilo. Destacaremos que para nuestro entender Dixon expone una concepción que se encuentra muy relacionada con la retórica clásica de estilo, pero se puede observar que todos los autores hacen referencia a que existe una base para definir el estilo en los entornos, elecciones y experiencias de vida del artista.

1.2.5 Estilo en Ackerman

James S. Ackerman da una importancia significativa al estilo, porque desde su punto de vista proporciona una estructura para la historia del arte, es decir un ordenamiento. Opina que, el estilo de una obra de arte se puede construir con un mínimo de documentación externa de la misma, y sugiere que es un medio para establecer relaciones entre obras de arte individuales, en donde dichas obras comparten conceptos de sociedad y cultura. También destaca que la virtud del concepto de estilo es que al definir las relaciones entre las diferentes obras, se crean varios tipos de orden (ACKERMAN, 1962, p.227). Podemos tomar esto como una colocación de ciertos elementos en un lugar correspondiente, ya sea en determinada época, categoría o grupo social. Desde el punto de la formación del estilo individual de un artista, es un factor muy importante el hecho de aceptar o alterar el arte que lo rodea.

Señala también que el estilo es una protección contra el caos, refiriéndose a que puede proporcionar un orden en las artes, siendo similar su papel al de algunas instituciones culturales de una sociedad. El artista, se encuentra en una situación de tensión entre estabilidad y cambio, entre reproducción de formas existentes y de invención de otras nuevas, y que esto es producido por necesidad, no por elección. Cabe destacar el punto de unión con MEYER (2000) en el hecho de la ‘elección’, ya que ACKERMAN (1962) también señala que está limitada por lo que ocurre en el contexto y por la necesidad del compositor. Es necesario para el ser humano expresarse dentro del mundo que lo rodea con los patrones establecidos, los cuales también sirven para su propia experimentación, dando lugar a la constitución de nuevos estilos (ACKERMAN, 1962, p.228). Ackerman explica de manera muy clara que el artista precisa de su tiempo, no puede inventarse fuera de éste, si pudiera su trabajo sería incomprensible.

Esto se refiere a que el artista necesita de su marco, de su cultura para poder desarrollar su arte y constituir su estilo (ACKERMAN, 1962, p.228).

El compositor que ocupa el foco principal de esta investigación – Astor Piazzolla – posee una característica importante para destacar: nos referimos a que existen en su música elementos de la música erudita y de la música popular. Creemos pertinente señalar esto ya que Ackerman expone que para la constitución de un estilo, el artista precisa de su tiempo. Entonces creemos que en el caso de Piazzolla su identidad estilística se encuentra muy ligada a su tiempo. Ampliaremos este concepto más adelante en el capítulo referido a la identidad estilística.

1.2.6 Estilo en Moore

Allan F. Moore realizó un estudio en donde presenta la relación existente entre ‘estilo’ y ‘género’. Expone que, estos dos términos, se refieren a formas de establecer distinciones categóricas y de identificar similitudes entre diferentes piezas. Señala que podemos encontrar algún tipo de nivel jerárquico entre dichos términos o el hecho de estar subordinado uno con otro (MOORE, 2001, p.432).

Según Franco Fabbri el género es “un conjunto de eventos musicales... cuyo curso se rige por un conjunto de reglas socialmente aceptadas” (Fabbri, apud MOORE, 2001, p.433). Destacamos por medio de esta definición de género una cercana relación con la constitución de un estilo, ya que el estilo también puede ser definido por un conjunto de reglas socialmente aceptadas. Esto demuestra que género y estilo comparten elementos para su constitución. Dichas reglas socialmente aceptadas, nombradas por Fabbri, hacen referencia a conductas sociales, ideológicas, económicas y jurídicas (MOORE, 2001, p.433).

Moore señala que el género pertenece de manera más útil a lo estético y el estilo pertenece más a lo poético. Podemos expresar que el estilo está compuesto por un contenido más profundo, que posee una historia interna. Propone que el género es tematizado como socialmente restringido; mientras el estilo, por su parte, toma lo social como un elemento determinante para la constitución del mismo (MOORE, 2001, p.441-442). Moore sigue demostrando tanto como MEYER (2000) y HAUSER (1982) la

importancia del entorno en la vida del creador, y por lo tanto podemos agregar que se debe tener en cuenta que dicho entorno social puede variar en diferentes etapas de vida.

1.3 Resumen de los principales aspectos estudiados

A continuación, para concluir esta sección del capítulo con respecto al concepto de estilo, repasamos algunos puntos relevantes expuestos por los autores anteriormente nombrados. Al recolectar y ordenar los aspectos que consideramos importantes podremos realizar un proceso que nos permita trasladar esa información para definir la identidad estilística del compositor elegido.

Para comenzar a ordenar los datos recolectados, recordaremos los conceptos o términos de Arnold Hauser que destacamos al inicio de este capítulo y que propusimos como guía para desenvolver los diversos conceptos sobre estilo:

- El estilo no es consciente
- La individualidad es parte del estilo
- En la constitución del estilo influyen fenómenos históricos y mecanismos psíquicos.

Estos términos son una guía para dar un orden en nuestra colecta y análisis de datos, ya que en los diversos conceptos que hemos desarrollado podemos encontrarlos en mayor o menor medida.

Para Adessi:

- El estilo es un fenómeno de significado, en el cual se destacan aspectos comunicativos y simbólicos.
- Las imágenes que puede reproducir un autor tienen su origen en su propio cuerpo y en su pasado
- El estilo no es un acto intencional o una elección consciente, es un impulso profundo y un acto que no tiene un propósito específico.
- El estilo es el movimiento del cuerpo y con su manipulación afecta objetos.
- El estilo viene antes de la palabra, antes de comenzar a escribir porque ya existe en la memoria del individuo y ya es parte de la estructura física del autor.

- El estilo es el hombre y en este caso es su cuerpo.

Para Meyer:

- El estilo es una reproducción de modelos, resultado de una serie de elecciones realizadas dentro de algún conjunto de constricciones (alternativas de elección).
- Las constricciones con mayor relevancia en el análisis del estilo musical son las psicológicas, ya que las presenta como formas en que los seres humanos entienden sus entornos.
- El compositor actúa de acuerdo al medio en donde se encuentra (entorno), lo manipula y realiza su producción.
- Para el análisis del estilo en la música utiliza los siguientes niveles: dialecto, lenguaje particular y estilo intraopus.
- En su método de análisis estilístico para agrupar las alternativas de elección (constricciones), utiliza las: leyes, reglas y estrategias.

Para LaRue:

- El movimiento de la música deja huellas que cuentan lo que ha sucedido en la vida de cada compositor
- El análisis de estilo musical precisa tener en cuenta los antecedentes y la historia del compositor.
- Propone un análisis de estilo que se basa en diferentes dimensiones: grande, media y pequeña.

Para Dixon:

- Todas las cosas tienen causas y las causas tienen causas.
- Para Dixon no hay tal cosa como el estilo.
- Las teorías de estilo se dividen en dos grupos: el primero derivado de lo que se genera por fuera del arte, se refiere a la clase social y económica, a la vida sexual del artista o de su grupo de relaciones y al medio físico. El segundo grupo se refiere a la obra de arte individual, lo que el artista produce en su obra.
- Se generan nuevas teorías estilísticas cuando aparece una nueva forma de hacer, aparecen nuevas ideas artísticas, nuevas complicaciones, nuevos problemas, nuevas preguntas, nuevos cuestionamientos que rompen con lo que el artista tenía aprendido.

Para Ackerman:

- El estilo proporciona una estructura para la historia del arte, es decir un ordenamiento.
- El estilo es una protección contra el caos, refiriéndose a que puede proporcionar un orden en las artes.
- El artista precisa de su tiempo, no puede inventarse fuera de éste, si pudiera su trabajo sería incomprensible.

Para Moore:

- El estilo pertenece más a lo poético, teniendo como su complementar el género, que se conecta principalmente a lo estético.
- El estilo toma lo social como un elemento para su propia constitución

1.4 Identidad estilística

En este trabajo nosotros proponemos construir en primer lugar el concepto de estilo de la manera más completa posible, basándonos en los teóricos más importantes que se han concentrado en el tema. A partir de ahora, en segundo lugar, buscaremos estudiar las características que van a definir el concepto de identidad estilística, derivado sintético del concepto inicial, para después aplicarlo en un compositor específico - Astor Piazzolla. Luego proponemos trasladar el concepto de identidad estilística al campo de la performance musical, esperando llegar a conclusiones que enriquezcan el campo. Cabe aclarar que es un camino que estamos atravesando, el cual no está definido en absoluto porque consideramos que es un tema que puede ser aún más desarrollado. Este trabajo es apenas una contribución a lo que se puede llegar a considerar como 'identidad estilística'.

Encontramos pertinente desenvolver un poco el concepto de 'identidad'. Según el sociólogo chileno Jorge Larraín:

Cuando hablamos de identidad nos referimos, no a una especie de alma o esencia con la que nacemos, no a un conjunto de disposiciones

internas que permanecen fundamentalmente iguales durante toda la vida, independientemente del medio social donde la persona se encuentre, sino que a un proceso de construcción en la que los individuos se van definiendo a sí mismos en estrecha interacción simbólica con otras personas (LARRAÍN, J. 2003, p.31).

El concepto de identidad y el concepto de estilística moderna contienen elementos comunes, es decir ambos son construidos y son definidos durante el proceso que dura una determinada vida. Larraín (2003) señala que la identidad se va definiendo en una interacción simbólica con otras personas, en el caso del estilo la interacción con estilos de otros autores también define un estilo. Señala además que la identidad genera una capacidad de observarse a uno mismo como objeto y otorga la posibilidad de elaborar una declaración sobre uno mismo. Se refiere también a que la persona va construyendo un proyecto simbólico como identidad, y los materiales simbólicos para esa construcción son adquiridos a través de la interacción con otros, “la identidad sólo puede construirse en la interacción simbólica con los otros” (LARRAÍN, 2003, p.31). Estos materiales simbólicos pueden ser, entre otros, gestos o símbolos lingüísticos (LARRAÍN, 2003, p.31-32).

Larraín destaca que: “la construcción de identidad es así un proceso al mismo tiempo cultural, material y social” (LARRAÍN, 2003, p.32). En primer lugar, observa que es un proceso cultural porque las personas se definen por compartir ciertas categorías o elementos que poseen significados culturales definidos, por ejemplo: religión, clase, género, profesión, sexualidad, nacionalidad, etnia. En segundo lugar, cuando se refiere a un proceso material, hace referencia a que los seres humanos se proyectan a sí mismos y a sus cualidades en cosas materiales. En tercer lugar cuando habla de proceso social es porque existe una referencia en los otros en la identidad, es decir en las demás personas por fuera de nosotros mismos. Divide en dos sentidos dichas referencias, primero en aquellas referencias u opiniones que internalizamos y queremos absorber para nosotros, y en segundo en aquellas referencias de las cuales queremos diferenciarnos (LARRAÍN, 2003, p.32).

Faria y Souza describen un componente importante en la identidad que es la metamorfosis. Se refieren a que existe una constante transformación en la identidad “siendo un resultado provisorio de la interacción entre la historia de la persona, su contexto histórico y sus proyectos” (CIAMPA, apud, FARIA, SOUZA, 2011, p.36). Además señalan que la identidad es un proceso de socialización compuesto por las

intersecciones de los procesos relacionales y los biográficos. Y destacan sobre el sociólogo francés Claude Dubar que “la identidad nunca es dada, es siempre construida y (re) construida, en una incerteza mayor o menor y más o menos durable” (DUBAR, apud, FARIA, SOUZA, 2011, p.37).

Para lograr la construcción de un concepto tal como la identidad estilística, estamos obligados a considerar una gran cantidad de aspectos. Como hemos observado durante este capítulo se ha realizado un recorrido por diversos ámbitos, desde conceptos históricos, culturales, sociales, educativos, técnicos, psicológicos, analíticos, y hasta elementos propios de la identidad. Entonces es preciso destacar que este estudio de identidad estilística puede continuar ampliándose. Esta investigación debe llegar a una conclusión, y consideramos que con los datos obtenidos del levantamiento bibliográfico realizado, hemos logrado recolectar la suficiente información para definir nuestro concepto de identidad estilística.

Reconoceremos los diferentes elementos que para nosotros constituyen una identidad estilística. Al observar los datos con mayor relevancia de cada autor, hemos concluido que una identidad estilística se encuentra caracterizada tanto por el concepto de estilo y por la identidad personal del autor. En muchos ámbitos estos conceptos se encuentran relacionados, entonces para nosotros una idea de identidad estilística puede estar caracterizada por: no ser consciente, ser individual, ser el hombre, ser el cuerpo. Además es un proceso de construcción en donde las personas se van definiendo a sí mismas en interacción simbólica con otras personas, en donde actúan fenómenos históricos, mecanismos psíquicos, que tiene un fenómeno de significado y destaca aspectos comunicativos. Es el movimiento del cuerpo, es elección, es capital cultural, puede ser analizado, cuenta historias, caracteriza alguna época, tiene causas para existir, se puede lograr con la interacción, puede tener una metamorfosis, se puede transformar, se puede analizar en diferentes dimensiones, puede ser orden y protección contra el caos. Al proporcionar estructuras ordenadoras para la historia del arte, el estilo se conecta necesariamente con lo social. Entonces, reconocemos todas estas características como partes constituyentes que en su totalidad generan lo que llamamos una identidad estilística, que contiene en su interior reverberaciones tanto de la retórica clásica cuanto de la estilística moderna.

Ya teniendo una buena base de apoyo para nuestro concepto de identidad estilística, pasaremos al análisis de la identidad estilística de nuestro compositor elegido - Astor Piazzolla.

2. Astor Piazzolla - Biografía

La bibliografía existente relativa a la vida de Astor Piazzolla es muy vasta, por lo que hemos decidido basarnos en tres autores que consideramos han desarrollado un trabajo relevante. En primer lugar destacaremos los escritos de María Susana Azzi que desarrolla en *'Le grand tango: La vida y la música de Astor Piazzolla'* (AZZI, 2000), en segundo lugar un libro de memorias de Astor Piazzolla que fue ordenado y presentado por Natalio Gorin denominado *Astor Piazzolla manera de memorias* (GORIN, 1990), y en tercer lugar tomaremos algunos datos de una compilación de estudios reunidos por Omar García Bruneli en su libro *'Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla'*.

Astor Pantaleón Piazzolla nació en el año 1921, en la ciudad de Mar del Plata, República de Argentina. Su padre, Vicente Piazzolla, fue un gran admirador del tango, lo que llevó a que Astor tuviese contacto con discos de Julio de Caro y Gardel desde muy temprana edad. A la edad de 4 años la familia Piazzolla se mudó a vivir a la ciudad de Nueva York. Su niñez transcurrió en el Lower East Side de Manhattan. Vicente Piazzolla siempre se interesó por la música, tocaba acordeón y guitarra, y tuvo cierto acercamiento a la composición de tangos, “el primer bandoneón que tuve me lo regaló mi papá cuando tenía seis años... El tango era esa música que él escuchaba casi todas las noches cuando volvía del trabajo” (GORIN, 1990, p.133). Los primeros conocimientos de bandoneón que Piazzolla recibió fueron por parte de Andrés D'Aquila, un pianista argentino que residía en Nueva York. Más tarde su relación con la música tendría un mayor acercamiento cuando comenzó a tomar clases con el maestro húngaro Bela Wilda:

Descubrí la música a los 11 años. La casa de departamentos donde vivíamos en Nueva York era muy larga, llegaba hasta un fondo donde había una especie de patio que daba a otra ventana. Una tarde de verano que andaba por ahí sin hacer nada escuché un pianista que tocaba Bach. A esa edad no sabía quién era Bach, pero quedé hipnotizado (GORIN, 1990, p.117).

Durante esos años la familia Piazzolla no tenía mucho dinero, entonces las clases con el maestro Wilda fueron pagadas con otros servicios, ya que Wilda tampoco

poseía mucho dinero, “empecé a tomar clases con el maestro gracias a un pacto: mi mamá le hacía el servicio de manicura gratis y además dos veces por semana le mandaba una enorme fuente de pastas”. Con Wilda, Piazzolla tuvo un encuentro con la música de Bach y con la música clásica, ya que este adaptó piezas para el bandoneón que originalmente estaban escritas para piano (GORIN, 1990, p.117-118).

El bandoneón era un artefacto muy particular en Nueva York en aquellos años, de hecho es un instrumento muy peculiar en sí mismo. Este se trata de una especie de concertina alemana, con forma prismática cuadrangular, posee botones en vez de teclas, los cuales son: 38 para la mano derecha y 33 para la izquierda. A su vez cada uno de estos botones puede producir dos notas, ya que depende de que si la concertina se infle o desinfe. Es un instrumento introvertido, que posee una sonoridad grave que parece expresar una cierta nostalgia y melancolía que caracterizaba a los inmigrantes que llegaron a Argentina a comienzo del siglo XX. (AZZI, 2000, p.5). De hecho cuando Piazzolla recibió su primer bandoneón no fue un regalo que él esperaba con buena predisposición: “Lo trajo envuelto en una caja, yo me alegré, creí que eran los patines que le había pedido tantas veces. Fue una decepción” (GORIN, 1990, p.133). Como el bandoneón resultó ser un instrumento extraño, comenzó a llamar la atención de las personas en las zonas que Piazzolla frecuentaba. Este empezó a ser reconocido como un niño prodigio entre la colonia latinoamericana de Nueva York.

Cuando Piazzolla tenía 13 años conoció a Carlos Gardel. Su padre talló un muñeco de madera (el tallado en madera era la pasión de Vicente Piazzolla), más precisamente un gaucho con una guitarra. Este muñeco fue ofrecido por el pequeño Astor como regalo al momento del encuentro con Gardel. De esta manera fue que Astor Piazzolla conoció a uno de los referentes más importantes de la historia del tango. Más tarde participó en la película denominada *El día que me quieras*, protagonizada por el mismo Carlos Gardel. Piazzolla reconoció sobre dicho encuentro: “El único placer que tuve fue filmar con él algunas escenas de ‘*El día que me quieras*’ - hacía de canillita - y acompañarlo en ciertas oportunidades con el bandoneón que yo recién empezaba a estudiar” (GORIN, 1990, p.80).

La familia Piazzolla decide volver a la Argentina en el año 1937 cuando Astor tenía 16 años. En ese momento su futuro era bastante incierto, comenzó a tocar en algunos eventos pequeños con un trío formado por batería, contrabajo y bandoneón. Con esta formación ya comenzaba a tocar algunos tangos “tuve como un preanuncio de algo importante, fui entrando en la locura del tango” (GORIN, 1990, p.118-119). En el

año 1938 escuchó en la ciudad de Mar del Plata al Sexteto de Elvino Vardaro y luego a Miguel Caló, lo que lo motivó a tomar la decisión de comenzar una carrera en el tango. Ese mismo año decide irse a vivir a la ciudad de Buenos Aires, lo que significó un momento difícil en su vida, Piazzolla se refería de la siguiente manera a dicha experiencia: “fue entonces que sentí la verdadera soledad por primera vez en mi vida... no era fácil meterse en el mundo del tango y conseguir trabajo. No fui directamente de Mar del Plata a tocar con Aníbal Troilo” (GORIN, 1990, p.119).

En la primera orquesta que trabajó fue en la de Gabriel Clausi, luego pasó a la orquesta de Francisco Lauro. En el año 1939, a la edad de 18 años, comenzó a tocar en la orquesta de Aníbal Troilo, “Desde mi llegada a Buenos Aires me había convertido en un habitué del ‘Café Germinal’, donde actuaba la orquesta de Troilo. Yo lo miraba a él como si fuese un dios” (GORIN, 1990, p.34). En la orquesta de Aníbal Troilo tocó durante cinco años, Piazzolla reconoció esa época como un momento de gran aprendizaje, en donde llegó a realizar arreglos para la orquesta, pero la vida de noche y algunos problemas con sus colegas llevaron a que Piazzolla tomara otros rumbos:

Entre la bronca que me daba el mundo del cabaret y los problemas que tenía con algunos músicos, se empezó a diluir mi entusiasmo. Es posible también que influyera mi edad, los estudios. La cosa es que haber llegado a tocar con Troilo ya no me parecía la meta final (GORIN, 1990, p.48-47).

En el año 1942 se casó con Dedé Wolff, quien estudiaba pintura y lo alentó para estudiar música. Comenzó a escuchar a Stravinsky, y a través de este sintió una motivación importante por aprender más sobre teoría musical, por lo cual decidió empezar a estudiar piano. Por esos años ocurrió una situación importante para Piazzolla, había escrito un concierto para piano y se lo enseñó a Arthur Rubinstein con la intención de recibir una opinión sobre el trabajo. Al parecer ese concierto no fue del agrado de este y le propuso a Piazzolla estudiar con Alberto Ginastera, con quien se instruyó durante cuatro años, “Ahí empezó otra etapa de mi vida. Me acostaba a las cinco de la mañana, dormía dos horas y desde Parque Chacabuco, donde vivíamos, me iba hasta Barracas, al estudio de Ginastera” (GORIN, 1990, p.119).

En el año 1946 luego de haber sido parte de la orquesta de Aníbal Troilo decide retirarse y formar su propia orquesta, fue una época en donde Piazzolla comenzó a

escuchar a Stravinsky y a Bela Bartok. En sus tiempos libres asistía a ver los ensayos de la Orquesta Sinfónica, su interés por la música erudita comenzó a ser cada vez más importante. Por esos días compuso algunas obras, una de ellas fue una *Sonata para piano* que luego fue utilizada como modelo en el Conservatorio Nacional de Música, para mostrar las características de una sonata. Según Piazzolla: “Cada vez que la escucho me doy cuenta que tiene poco que ver con el verdadero Piazzolla, y sí mucho con Stravinsky; lo que marca hasta donde me había copado” (GORIN, 1990, p.120). Fue tal el interés de Piazzolla por la música erudita que estudió piano durante tres años con Raúl Spivak, con el fin de ser concertista, lo que no pudo concretar porque sus pulgares se encontraban dislocados a causa de tocar el bandoneón. Además de esto también realizó un curso de dirección con Herman Scherchen. En el año 1949, Piazzolla decide disolver su orquesta y, como él mismo describe, guardó su bandoneón en el placar. Por esos días comenzó a hacer arreglos para música de películas, para orquestas, y ocupó gran parte de su tiempo en sus propias composiciones.

Por una sinfonía en tres movimientos denominada *Buenos Aires*, ganó el premio Fabien Sevitzyk, dicho premio además de presentar su obra, también le proporcionó la posibilidad de ir a Francia a estudiar con Nadia Boulanger: “Ese viaje, en 1954, fue fundamental en mi vida, creo que marcó una frontera. Fue cuando Nadia dio en la tecla, gracias a esa mujer soy quien soy” (GORIN, 1990, p.121).

Durante los próximos años de vida, Piazzolla se centró más en la composición de tangos, pero no de manera tradicional, sino utilizando elementos nuevos que otorgaron diferentes sonoridades: “Para liberar el tango de sus pautas tradicionales, Piazzolla empezó a utilizar tonalidades, colores y ritmos novedosos, así como armonías disonantes para darle más matices a la música” (AZZI, 2000, p.6). En 1955, fundó el *Octeto Buenos Aires*, con una novedad, incluyó entre sus instrumentos una guitarra eléctrica, tocada por el maestro Horacio Malvicino.

El *Octeto Buenos Aires* fue un proyecto que tuvo un gran impacto artístico pero duró poco tiempo. Piazzolla en ese momento se encontraba con problemas económicos por lo que decidió realizar un viaje a la ciudad en donde vivió durante los primeros años de su vida, en el año 1958 viajó nuevamente a Nueva York. Piazzolla trabajó haciendo música, acompañó una cantante y hasta formó su propio conjunto denominado *Quinteto de Jazz Tango*, compuesto por: bandoneón, guitarra eléctrica, vibrafón, piano y bajo.

En el año 1959, durante una gira por Puerto Rico recibió un llamado de su esposa quien le comunicó que su padre, Vicente ‘Nonino’ Piazzolla, había fallecido. Al

regresar a Nueva York, unos días después, compuso su obra más reconocida *Adiós Nonino*. Luego de eso Piazzolla sintió que era el momento de volver a Buenos Aires (GORIN, 1990, p.61-62).

En el año 1960, Piazzolla volvió a Buenos Aires y formó el *Quinteto Nuevo Tango*. Durante esa década desarrolló su momento de mayor productividad, con grandes giras y un gran reconocimiento a nivel mundial. Teniendo en cuenta que las nuevas corrientes musicales comenzaban a incorporar instrumentos eléctricos en sus formaciones, en los años setentas formó el *Octeto electrónico*. A finales de esa década creó su segundo quinteto, esta vez integrado por bandoneón, violín, guitarra eléctrica y piano; con esta formación Piazzolla emprendió grandes giras internacionales lo que le brindó un gran reconocimiento a su música.

En el año 1975 decidió volver a la formación de quinteto, lo que significó un gran crecimiento en su carrera:

Formé un nuevo *Quinteto* y por muchos motivos tuve la sensación de estar ganando, por fin, la guerra. El *Noneto* me había dejado la cabeza llena de música, lo mismo que *María de Buenos Aires*, todo eso lo fui volcando en el *Quinteto*, en música más elaborada. Creo que crecimos todos, yo escribiendo cosas nuevas y los músicos tocando mejor que nunca. Fueron los mejores diez años de Piazzolla (GORIN, 1990, p.125-126).

A finales de los años ochenta, la salud de Astor comenzó a tener cierta inestabilidad. El día 5 de agosto de 1990, en la ciudad de París, Piazzolla sufrió una hemorragia cerebral y fue trasladado a la ciudad de Buenos Aires en donde falleció dos años más tarde (AZZI, 2000, p.11).

2.1 Piazzolla - la construcción de su identidad estilística

Durante el desarrollo del presente trabajo, al estudiar los elementos o rasgos que constituyen la identidad estilística de Piazzolla, nos hemos encontrado que, a pesar de que su música se caracteriza por una gran diversidad, debemos reconocer que el tango es un pilar o un centro de anclaje en su estilo. Es por esto que reconocemos de suma

importancia realizar una pequeña reseña sobre este género. Como ya mencionamos, el tango tiene a su vez una característica relevante que nos da una perspectiva bastante interesante - es un género que nace de la fusión de diversos elementos. Creemos que Piazzolla continuó con esa fusión de elementos y creó un tango que en algunos momentos hasta llega a olvidarse de su propia raíz o génesis, pero es un cuestionamiento que dejaremos más para las conclusiones finales. A continuación expondremos algunos datos históricos del tango.

2.1.1 Piazzolla y el tango

Señalaremos algunos datos relevantes sobre este género:

- Nace a finales del siglo XIX a causa de la fusión generada por la ola inmigratoria llegada desde Europa y las diferentes culturas desarrolladas en Argentina y Uruguay, específicamente en la región del Río de la Plata.
- Fue una música que obtuvo mala reputación y era rechazada por las clases sociales altas, a causa de su lenguaje lunfardo y por la forma de bailar.
- Durante los primeros años de desarrollo se llevaba a cabo en barrios bajos, prostíbulos, suburbios y cárceles (CECCONI, 2009).
- Existió una etapa del tango denominada ‘edad de oro’, que se desarrolló en la década de 1940. Es importante señalar que durante dicha época Piazzolla logró un contacto muy cercano con el estilo de tango que se producía en ese momento. (CECCONI, 2009; MITILINEOS, 2016).

Es interesante destacar, como mencionamos anteriormente, que el tango ya es en sí mismo una música de fusión, proveniente de diferentes culturas muy particulares. Entonces puede ser que el tango también posea algo de nomadismo en sí mismo, formado por culturas diversas a causa de la inmigración. De acuerdo con nuestro criterio, Piazzolla fue un continuador de esa fusión de estilos musicales y del nomadismo que ya traía en su génesis esta música tan emotiva y cargada de sentimientos que denotan diferentes culturas.

Astor Piazzolla fue parte de una corriente denominada ‘tango de vanguardia’. Dicha corriente en sus inicios no fue muy bien recibida a causa de los nuevos recursos compositivos que Piazzolla utilizaba en sus obras.

Si bien Piazzolla se nutre de distintos estilos tangueros –como la rítmica de Pugliese y de los hermanos De Caro o la cadencia inconfundible del estilo de Troilo– sus estudios de música con Alberto Ginastera primero y con Nadia Boulanger después, lo llevan a experimentar con figuras, timbres y rítmicas propias de la música académica contemporánea que introducen elementos completamente ajenos a los dominantes hasta entonces en el lenguaje musical del tango (CECCONI, S, 2009, p. 60).

Estas fusiones musicales que se pueden percibir en su música no fueron aceptadas por todos los compositores de la época. Los elementos que utilizaba producían variables que generaban que el tango no se pudiera percibir de la misma manera que en su forma más tradicional. Según Piazzolla:

Yo hice una revolución en el tango, es cierto, rompí con viejos moldes, por eso me atacaron y tuve que defenderme diciendo a veces una palabra de más, pero lo que nunca nadie me podrá negar es mi origen; tengo el tango marcado en el orillo, es uno de mis orgullos (GORIN, 1990, p.31).

El tango fue una música que en aspectos generales era compuesta para bailar. Piazzolla decía que su música contenía una mayor elaboración y que era difícil que fuera aceptada al ser escuchada por primera vez. Según los compositores para los que él trabajaba, como por ejemplo el caso de Aníbal Troilo, el público pagaba su entrada para bailar no para escuchar (GORIN, 1990, p.48). Es entendible que ese rechazo hacia la música de Piazzolla existiese en un principio ya que esa música se encontraba dentro de un movimiento artístico cultural que no solo era representado por la música, ya que el baile ocupaba un papel de protagonismo. El público amante de la música de Buenos Aires, es decir, del tango, esperaba una música que se adecuara a la danza, como se acostumbraba. En el caso de Piazzolla la música no precisó del baile, esta pasó a ocupar el protagonismo de este movimiento artístico.

Según Piazzolla: “todavía me parece mentira que algunos seudocríticos me sigan acusando de haber asesinado al tango. Es al revés. Me tendrían que mirar como salvador. Yo le hice una cirugía estética” (GORIN, 1990, p.35). Podemos reconocer entonces que Piazzolla complejizó el tango, agregando elementos eruditos y elementos del jazz. En relación a esto Osvaldo Pugliese relató: “Piazzolla nos obligó a estudiar a todos” (GORIN, 1990, p.37). Piazzolla reconocía lo siguiente de sus composiciones: “Yo metía contrapuntos, fugas, formas armónicas distintas” (GORIN, 1990, p.35), y además señalaba que sus seguidores, en sus inicios, eran personas que preferían tomar un café y escuchar sus piezas musicales, y el bailar era acto secundario.

2.1.2 Piazzolla y el nomadismo

Astor Piazzola presenta una música que enuncia diferentes lenguajes musicales. Podemos comprender que existe un elemento principal, nos referimos al tango. Este dialoga con diferentes estéticas que en su conjunto resultan en una música cargada de diversos lenguajes culturales. Ramón Pelinski describe de la siguiente manera el tango ‘piazollano’: “una música del mundo que no renuncia a su arraigo en la cultura porteña, un arraigo siempre abierto a la alteridad musical, sea jazz, el rock, o la música erudita” (GARCIA BRUNELLI, 2008, p.36). Pelinski destaca con relación a la música de Piazzolla, un nexo entre el estilo de este y la metáfora del nomadismo. Esta metáfora nos permite identificar la conexión entre “las circunstancias de la vida de Piazzolla y la especificidad de su producción musical como modo central de esta relación” (PELINSKI, 2008, p.36).

Al observar estos datos de los diversos estilos o recursos que componen la música de Piazzolla, sentimos la necesidad de encontrar respuestas al siguiente cuestionamiento: ¿Cómo identificar la fusión de diversos estilos en la música de Piazzolla? A continuación presentaremos, en términos generales, algunos elementos que pueden brindarnos respuestas al cuestionamiento anteriormente presentado.

Para comenzar destacaremos que en gran parte se trata de un resultado de una fusión entre el tango porteño y otras músicas (PELINSKI, 2008, p.36). Entonces es preciso reconocer cuales son esos elementos y de dónde los extrae, lo que nos

presentará de qué manera el nomadismo se encuentra presente durante el desarrollo y constitución de su estilística musical.

Sobre el término ‘nomadismo’ Ramón Pelinski desarrolla lo siguiente:

Nomadismo es el movimiento continuo de la experiencia musical, que privilegia un territorio identitario - físico y simbólico – a partir del cual se realizan itinerarios de desterritorialización. Éstos conducen normalmente a procesos de reterritorialización sobre otros estilos musicales, cuyos resultados son la música de fusión (PELINSKI, 2008, p. 36).

Reconoceremos que Pelinski hace referencia a la conexión entre la música de fusión y el nomadismo, lo que nos permite comprender que la identidad estilística de Piazzolla tiene una base caracterizada por:

1. Los diferentes estilos que lo influenciaron en los distintos lugares en donde vivió.
2. La combinación de los estilos de cada uno de los lugares en donde vivió.

Para desarrollar un poco el primer punto comenzaremos por reconocer los lugares en donde Piazzolla vivió. Colocaremos tres, que de acuerdo a nuestro criterio fueron los puntos que más dejaron huellas en la identidad estilística de Piazzolla. Estos fueron: Nueva York, París y Buenos Aires.

De Nueva York y París destacaremos la asociación del tango con el jazz. Piazzolla demostró en su formación musical gran interés por el jazz. Esta clase de influencia se hace presente en el tipo de rítmica utilizada en su música. Se pueden encontrar elementos del jazz tanto en la ejecución – nos referimos al swing y la improvisación - como elementos en la escritura musical - como la sincopación o el *walking bass*. Podemos mencionar como ejemplo de esto su obra denominada *Muerte del ángel*, en esta presenta un bajo como ostinato que procede en grados conjuntos (PELINSKI, 2008, p.42). Anteriormente ya hemos hablado sobre la innovación rítmica de Piazzolla en el tango. Reconocemos entonces que este aporte proviene del jazz - la síncopa del tango se encuentra asociada a la del jazz - al colocar acentos fuera de tiempo o como se dice en el lenguaje del jazz *off beat*. Podemos encontrar este tipo de acentuaciones en obras como

Adiós Nonino y Fuga y misterio (PELINSKI, 2008, p.46). Es pertinente señalar que en París, además de su contacto con el jazz, también se conecta con la música erudita. Recordemos que él viaja a Francia por medio de una beca que recibió como parte de un premio para estudiar con Nadia Boulanger. Entonces el contacto y estudio de la música erudita también hace su presencia en Francia, y a su vez vuelve a presentarse el concepto de ‘nomadismo’.

En su producción musical se puede reconocer que su trabajo de composición ha estado abierto a la incorporación de otros estilos musicales (PELINSKI, 2008, p.36). Con relación a esto Pelinski señala que:

Piazzolla territorializado simbólicamente en el tango porteño, es al mismo tiempo el compositor nómada de siempre dispuesto a desterritorializarse sobre la música de otro, y a integrarla dentro de su propia invención (PELINSKI, 2008, p. 38).

Podemos observar que Piazzolla desde un punto central que es el tango, consigue salir de dicho territorio. Logra desterritorializarse culturalmente, para poder apropiarse de otros elementos simbólicos-culturales, es decir territorializarse de otros estilos. De esta manera conseguir producir una música de fusión, cargada de elementos asimilados por medio de viajes, exilios voluntarios, giras de conciertos, que no dejan de tener su eje y motor principal en el tango de Buenos Aires, o como Pelinski denomina “una fusión singular entre el tango porteño y otras músicas” (PELINSKI, 2008, p.36).

Resumiendo estos conceptos destacaremos que la idea de nomadismo nos brinda una primera visión muy clara de la estilística de Piazzolla. Su estilo es constituido por otros estilos de otras culturas, siendo esto una consecuencia de una vida nómada. Dicha vida nómada de Piazzolla lo llevó a dialogar con otros estilos musicales e imaginar nuevamente su identidad musical. Destacaremos que siempre fue un músico que se encontró abierto al aprendizaje, siempre dispuesto a, como mencionamos anteriormente, incorporar elementos musicales de otros. Es importante señalar esto, ya que un compositor puede ser nómada sin abandonar su lugar de origen, más aún hoy en día por las posibilidades de mediatización generalizada, lo que provoca tener acceso a mucha información cultural del mundo. Piazzolla es un explorador musical, no fue solo el hecho de haber tenido una vida nómada, a esto se le suma el interés por otras músicas.

Tal vez esos mismos procesos experimentales por los cuales él exponía a sus composiciones, era lo que de alguna u otra manera generaba rechazo en aquellos compositores más puristas del género del tango.

Cuando hablamos de lugares que marcaron su identidad estilística y nos referimos a Buenos Aires, hacemos referencia a una cultura propia de esa provincia de Argentina, en donde el tango es un elemento representante con gran carga simbólica. Señalamos esto porque creemos que la cultura de Buenos Aires se encuentra en su música a través de sus composiciones, es decir la melancolía de una ciudad expresada musicalmente por medio del tango. Pero lo que es de gran relevancia es que durante algunos momentos de su producción musical, los elementos que Piazzolla utilizaba por fuera del tango en su música, llegaban a proponer un estilo musical que podía encontrarse por fuera del este.

El tango siempre se encontró presente en su música, ya sea de manera compositiva o emocional, ya que es, según Pelinski: “una música capaz de provocar intensas emociones entre sus oyentes” (PELINSKI, 2008, p.36). Hacemos referencia a esto ya que la forma de interpretar de Piazzolla estaba caracterizada por ese nivel de emoción e intensidad que se podía reconocer en el tango, es decir de algún u otro modo, a pesar de usar elementos que se alejaran de la composición tradicional del tango, su manera de interpretar siempre se encontraba en una conexión con este.

2.1.3 Astor Piazzolla/Nadia Boulanger - El conflicto popular/erudito

Para poder continuar creemos necesario destacar algunos datos en relación a ciertos conflictos que Piazzolla pudo haber atravesado durante el camino en el que su estilo fue tomando identidad. Como ha sido mencionado anteriormente, son reconocibles en su música elementos del tango, del jazz y de la música erudita; pero estos elementos no siempre estuvieron definidos, nos referimos a la fusión del tango y la música erudita. Es destacable que el nomadismo se vuelve a hacer presente en esta fusión de música popular y música erudita, en este caso en relación a Buenos Aires y en relación a París.

Según Astor Piazzolla:

Tuve dos grande maestro: Nadia Boulanger y Alberto Ginastera. Ellos me enseñaron todos los secretos de la técnica musical. A Nadia la pongo un escalón arriba en mi reconocimiento porque fue la que me puso en el camino, la que me hizo descubrir el verdadero Piazzolla, la que terminó con mi confusión (GORIN, 1990, p.55).

Durante la década de 1940, Piazzolla se encontraba en una especie de conflicto personal, provocado por una confusión en sus propios intereses compositivos. Sus composiciones se dividían entre aquellas en las cuales se destacaba un carácter culto y entre aquellas en donde el elemento principal era el tango. Durante ese período Piazzolla estaba en un proceso de formación con Alberto Ginastera y era parte de la orquesta de Aníbal Troilo. Señalaremos que en ese momento estas dos corrientes musicales se desarrollaban en diferentes ámbitos, lo que llevaba a Piazzolla a entrar en un estado de conflicto interno por tener que decidir por una u otra. Esta confusión llegó a tener un momento de claridad durante su estadía en París, cuando se decidió por una elección algo más radical: se alejó del bandoneón y se acercó a la música clásica (KURI, 2008, p.14).

En el año 1953 Piazzolla recibió el premio ‘Fabien Sevitzyk’ por su obra denominada *Sinfonía de Buenos Aires*. Uno de los premios que recibió fue una beca para estudiar con Nadia Boulanger en el Conservatorio de Fontainebleau. Piazzolla viajó a París y comenzó sus estudios musicales con Boulanger, en un principio eran clases colectivas pero luego consiguió tener acceso a clases particulares con ella (GORIN, 1990, p.55). Destacamos este como uno de los momentos musicales más importantes de su vida con relación a su estilo, ya que fue un puntapié inicial en la definición de lo que luego, en su futuro, sería uno de los trazos que dejaría marcas en su identidad estilística. Nos referimos a la fusión de música erudita y música popular.

Según Piazzolla su llegada a la clase de Boulanger fue con “una valija llena de partituras, ahí estaba toda la obra clásica que había compuesto hasta ese momento” (GORIN, 1990, p.55). Es claro que Piazzolla durante esa época exploraba la composición de música erudita. Durante las primeras semanas se dedicaron al análisis musical, y en un determinado momento Boulanger preguntó para Piazzolla cuál era la música de su país. Esta pregunta fue realizada porque ella no encontraba el espíritu de Piazzolla en las composiciones que él le había presentado. Piazzolla reconoce en sus memorias que no le había confesado a Boulanger su pasado tanguero y que su

instrumento era el bandoneón por vergüenza. En aquél momento Nadia Boulanger era considerada una de las pedagogas más importantes del mundo de la música y Piazzolla se consideraba a él mismo como un simple tanguero (GORIN, 1990, p.55-56). Este hecho denota un cuestionamiento que, a nuestro entender, aún hoy en día continua colocándose en tela de juicio. Es el hecho de que la música clásica se encuentra en un lugar de privilegio, en donde es considerado, en algunos casos, como de mayor superioridad que la música popular. En este punto creemos que para Piazzolla esa visión de que la música clásica es superior a la música popular, lo condicionaba para poder acceder a una u otra, y a su vez no le permitía realizar, lo que para nosotros es un punto clave en su identidad estilística, que es la fusión de estilos musicales.

Al terminar el análisis de sus obras Nadia Boulanger le comentó que sus composiciones eruditas estaban bien escritas pero les faltaba espíritu. Piazzolla se encontró en una situación en la cual decidió sincerarse con Boulanger y mostrar sus piezas musicales que poseían una referencia al tango. La obra que tocó fue *Triunfal*, Piazzolla reconoce de aquél momento:

Creo que no habré llegado a la mitad. Nadia me detuvo, me tomó las manos y con ese dulce inglés me dijo: *'Astor, esto es hermoso, me gusta mucho, aquí está el verdadero Piazzolla, no lo abandone nunca'*. Y ésa fue la gran revelación de mi vida (GORIN, 1990, p.56).

La observación que realizó Boulanger sobre la música de Piazzolla puede ser tomada de diferentes maneras, pero no ahondaremos en lo que ella quiso decir, sino nos centraremos en lo que produjo en Piazzolla. Como él mismo lo describe fue “la gran revelación de mi vida” (PIAZZOLLA, 1990, p56). Encontramos de una importante relevancia destacar este momento, ya que luego de haber vivido esa situación, Astor Piazzolla retomó la composición de tangos y su instrumento predilecto, el bandoneón. Además ese conflicto interno que lo atormentaba - nos referimos al hecho de que si debía dedicarse a la composición de música erudita o a la composición de tangos - pasó a adoptar una actitud distinta, concentrándose en la composición de una música que guardaba en su interior una mezcla de características de la música de tradición erudita europea y el tango al mismo tiempo, o sea, él se dedicó a la fusión de ambos estilos musicales. Piazzolla estudió durante un año con Boulanger y durante ese proceso recolectó elementos de la música erudita, sobre todo se apasionó especialmente por el

contrapunto a cuatro partes (PIAZZOLLA, 1990, p.56), elemento que usaría más tarde en sus obras y es expuesto de manera bien clara en *Fuga y misterio*.

La unión de la música erudita y el tango se constituyen como pilares fundamentales de su estilo, como afirma Kuri: “se trata de trabajar los procedimientos de la música erudita con la raíz del tango” (KURI, 2008, p.14). De esta manera la identidad estilística de Piazzolla pasa a ser reconocida como una música que fusiona estilos en donde conviven el tango, la formación erudita europea y el jazz. Según Carlos Kuri “Piazzolla consigue establecer un lenguaje homogéneo sobre elementos dispares y rebeldes” (KURI, 2008, p.16), refiriéndose a que la fusión de elementos que no pertenecen a un mismo estilo contribuyen a la constitución del estilo de Piazzolla. Siempre teniendo en cuenta el nomadismo que proporcionó el conocimiento y la fusión de estos elementos en su identidad estilística.

2.1.4 Capital cultural

Una importante herramienta conceptual para poder comprender la cuestión de la conformación y el establecimiento de un estilo es el concepto de capital cultural, desarrollado por Pierre Bourdieu a finales del siglo pasado.

Según Pierre Bourdieu:

La noción de capital cultural se impuso, primeramente, como una hipótesis indispensable para dar cuenta de la desigualdad de desempeño escolar de los niños provenientes de las diferentes clases sociales, relacionando el “éxito escolar”, o sea, los beneficios específicos que los niños de las diferentes clases sociales y fracciones de clase pueden obtener en el mercado escolar, a la distribución del capital cultural entre las clases y fracciones de clases (BOURDIEU, 1979, p.73).

En el campo de la sociología de la educación el concepto de ‘capital cultural’ ocupa un lugar de destaque. Dicho concepto en su origen, analiza y manifiesta las desigualdades con relación a la educación escolar y la cultura. Además de dejar en claro que el desempeño escolar es menor en niños que provienen de lugares más

desfavorecidos, expone que ese desempeño desfavorable termina siendo favorable para las estructuras dominantes. Almeida señala al respecto que el capital cultural legitima: “a través de la escuela, una ‘herencia familiar’ - cultura - transmitida por herencia a las generaciones futuras entre familias de una clase social privilegiada” (ALMEIDA, 2007, p.514). El capital cultural es un concepto que propuso dar una ruptura en la idea naturalizada de que solo con esfuerzo se podían lograr éxitos en la educación escolar, y que aquél que no lo conseguía era por falta de mérito, pensamiento o idea que solo favorecía a las clases dominantes (ALMEIDA, 2007, p.513-514). El término ‘capital cultural’, tiene su origen en la teorización del sociólogo francés Pierre Bourdieu que trabajó intensamente sobre la desigualdad del desempeño escolar (BOURDIEU, 1979, p.73). Dentro de este estudio o teorización Bourdieu reconoce tres tipos de capital cultural: incorporado, objetivado e institucionalizado (BOURDIEU, 1979, p. 74).

Capital cultural incorporado: hace referencia a la “forma de disposiciones durables en el organismo” (BOURDIEU, 1919, p. 74). Está relacionado con el cuerpo y con lo que se incorpora, lo que se recibe durante el tiempo y las diferentes experiencias de vida. Debe ser asimilado, puede ser adquirido de manera disimulada e inconsciente y “permanece marcado por sus condiciones primitivas de adquisición” (BOURDIEU, 1979, p.74-75).

Capital cultural objetivado: es todo aquello que representa bienes culturales, pueden ser libros, cuadros, diccionarios, instrumentos, etc., y se pueden transmitir por su estado material (BOURDIEU, 1979, p.77).

Capital cultural institucionalizado: se refiere a todo lo que está relacionado con diplomas, pueden ser títulos escolares o universitarios. Éstos, al momento de ser obtenidos, promueven un reconocimiento institucional (BOURDIEU, 1979, p.78)

Desde nuestro punto de vista existe una relación importante entre el concepto de capital cultural, como es presentado por Bourdieu, y la constitución de un estilo, ya que, el capital cultural puede proponer o brindar diversas elecciones en la vida. Cuando se refiere a que el capital cultural se puede manifestar de manera incorporada, es notable la relación con lo expuesto por MEYER (2000) y HAUSER (1982) - estos se refieren a las elecciones y a lo que absorbemos en el transcurso de nuestras vidas. El capital cultural incorporado, según Bourdieu, puede ser asimilado de manera inconsciente, y cuando nos referimos a la constitución de un estilo, las propias elecciones de un creador pueden haber sucedido sin que él mismo lo percibiera. O sea, él es conducido de una manera inconsciente, sufriendo la influencia de situaciones anteriormente vividas o de las

marcas generadas por contextos en los cuales se desarrolló. Estos contextos imprimen una fuerte carga de información en el creador. Esta información permanece suspendida, lista para actuar en el momento de tomar decisiones.

Del *capital cultural objetivado*, podemos destacar que el hecho de acceder a materiales para generar o producir es de suma importancia en el caso del arte. Destacaremos que no todos los músicos pueden tener acceso a un buen instrumento o materiales de aprendizaje. Es pertinente señalar que en el inicio del estudio musical, acceder a un primer instrumento es difícil, ya sea por cuestiones de intereses personales o monetarios. En el caso de haber un interés positivo por el estudio musical, comenzar con un buen instrumento es sumamente importante, la cantidad de beneficios que se pueden aprovechar, en primer lugar en cuanto al esfuerzo técnico y en segundo al musical/expresivo, producen un camino musical mucho más favorable. Entonces, en relación a la performance, el intérprete también se encuentra limitado o favorecido por la calidad del instrumento que está ejecutando, no solo en su desempeño ya como profesional, sino también en cuanto a su formación.

En el caso de nuestro foco de pesquisa - Astor Piazzolla - el instrumento que él recibe es el bandoneón, el cual fue un regalo de su padre. Destacaremos un fragmento de su libro de memorias ordenado por Natalio Gorin (1990) denominado *Astor Piazzolla a manera de memorias*. Piazzolla expone lo siguiente:

...El primer bandoneón que tuve me lo regaló mi papá cuando tenía seis años. Lo trajo envuelto en una caja, yo me alegré, creí que eran los patines que le había pedido tantas veces. Fue una decepción. En lugar de los patines, me encontré con un aparato que nunca había visto en la vida... (GORIN, 1990, p.133).

Consideramos esto como parte del *capital cultural objetivado*, el hecho de haber recibido un bandoneón fue definitivo en su historia de vida, marcó alguna especie de camino en Piazzolla. Es curioso porque él conoce ese instrumento fuera de la Argentina y comienza a interpretar obras eruditas. Cuando se reencuentra con la cultura de Buenos Aires y el tango (el bandoneón es un símbolo dentro del género del tango), podemos señalar que el contacto con un instrumento que tal vez él no elegiría, dio una marca significativa en su vida y su forma de interpretar, ya que es un instrumento que precisa de una intensidad importante para poder sonar.

En cuanto al *capital cultural institucionalizado* en el arte ocurre una situación particular. Este tipo de capital cultural reconoce aquellos títulos escolares o universitarios, diplomas, etc., que promueven un reconocimiento institucional. Para el campo de las artes no es necesario obtener un título o diploma para ser reconocido como artista, se puede lograr un gran nivel de ejecución sin poseer un título universitario. Este tipo de formación de manera autodidacta puede dar herramientas para cualquier artista, y así lograr su producción. Cabe destacar que hoy en día un título o diploma puede brindar otro tipo de accesibilidad, ya sea en cuanto a situaciones laborales o también en el crecimiento artístico. En el caso de Piazzolla reconoceremos sus estudios formales con Alberto Ginastera, y más tarde, al recibir el premio ‘Fabien Sevitzyk’, su formación con Nadia Boulanger. Estos estudios pueden tener un *status* de reconocimiento institucional, ya que estos dos grandes maestros desarrollaron una manera de educación musical de gran prestigio y reconocimiento a nivel mundial. Podemos destacar entonces que el *capital cultural institucionalizado* de Piazzolla no se traduce por diplomas pero está constituido por la certeza de los conocimientos adquiridos por medio de su contacto con estos dos maestros.

2.2 Análisis de la Identidad estilística de Piazzolla

Para comenzar la siguiente sección del presente trabajo tomaremos un concepto expuesto anteriormente sobre estilo propuesto por Ackerman. Según su visión estilística el artista precisa de su tiempo, es decir que no puede inventarse fuera de este. Señala que en otro tiempo ese trabajo realizado por el artista no sería comprendido, concluyendo que este necesita de su marco, de su cultura para poder desarrollar su arte y constituir su estilo (ACKERMAN, 1962, p.228). Comenzamos presentando este concepto ya que nos parece que en el caso de Piazzolla, por un lado se puede considerar que esto se lleva a cabo y por otro lado no es desarrollado en su totalidad.

Piazzolla configura un estilo que contiene gran cantidad de elementos, consecuencia de haber atravesado una vida caracterizada por viajes y por tomar contacto con diversas culturas. Su música contiene rasgos que hoy en día lo hacen un gran representante del género del tango, pero su estilo musical no siempre fue bien recibido. Piazzolla, al abarcar gran diversidad de elementos en sus procesos creativos, generó en

los oyentes más puristas del género, resistencias que dieron margen a controversias en relación a su música. Con esto queremos decir que, a pesar de desenvolver su estilo en su propio tiempo, su obra no fue comprendida por sus pares, los cuales se encontraban dedicados a la producción de tango tradicionalista. Es importante destacar que el artista también puede desarrollar su estilo pero no necesariamente dicho estilo será comprendido en ese momento.

Durante la siguiente parte del capítulo realizaremos un estudio sobre diferentes aspectos relevantes de la estética de Astor Piazzolla, en relación a la metodología de análisis de estilo que propone Leonard Meyer en su libro *El estilo en la música* (2000). El análisis estilístico según Meyer comienza con un reconocimiento de una clasificación, es decir, que en un grupo de obras o en un repertorio determinado se pueden reproducir relaciones y rasgos comunes entre diferentes estructuras u obras. Para el estudio de dichas relaciones y rasgos se seleccionan obras o partes de obras como si cada una de ellas fuese una entidad individual. Dicha entidad puede ser: una fuga, una figura rítmica, elementos de textura, un esquema formal, intervalos. Estas entidades individuales se relacionan con otras entidades por las similitudes que comparten entre ellas y se agrupan siendo parte de una característica o rasgo particular de un estilo (MEYER, 2000, p. 70-71). En el caso de Piazzolla tomaremos algunos trechos de tres obras muy importantes de su producción compositiva, las cuales son: *Fuga y misterio*, *Adiós Nonino* y *Libertango*. Proponemos estas obras ya que son reconocidas y los elementos característicos de la identidad estilística de Piazzola se hacen presentes de una manera evidente.

Meyer (2000) expone que es necesario poseer una selección de rasgos que se obtienen de partes o trechos de obras y se trabajan como entidades individuales. En nuestro caso lo que observaremos en estas 3 obras serán los aspectos rítmicos, texturales, formales y melódicos.

Arnold B. Meyer afirma sobre el análisis estilístico:

El análisis estilístico tiene como meta describir los modelos reproducidos en un grupo de obras, descubrir y formular las reglas y estrategias que forman la base de esos modelos y explicar, a la luz de estas constricciones, como las características descritas están relacionadas entre sí (MEYER, 2000, p.69).

Señalaremos que los conceptos de reglas y estrategias propuestos por Meyer ya han sido explicados anteriormente en el capítulo de estilo, pero como serán desarrollados más adelante en este trabajo, volveremos a aclarar estos conceptos en el momento que sean utilizados nuevamente.

Meyer (2000) señala que se puede trabajar con las siguientes categorías en el momento de seleccionar el repertorio a analizar:

- Obras de un único compositor.
- Obras de un grupo de compositores, que pueden haber sido escritas en un período de tiempo determinado o en una misma cultura.
- Obras escritas en una misma área geográfica o de la misma tradición nacional.
- Obras escritas en un género particular.
- Obras escritas para un segmento social determinado.
- Obras escritas para un fin utilitario.
- Obras escritas a lo largo de un período de tiempo determinado considerable en la misma área cultural extendida.
- Obras compuestas para una civilización entera o para un segmento de la misma.

El presente trabajo tiene como foco principal un único compositor - Astor Piazzolla - por esta razón las dos primeras categorías listadas arriba se encuentran desde ya resueltas. De estas diferentes opciones utilizadas para llevar a cabo el análisis estilístico, creemos que las más adecuadas para nuestro caso de análisis en particular son las siguientes:

1. Obras escritas en una misma área geográfica o de la misma tradición nacional.
2. Obras escritas a lo largo de un período de tiempo determinado considerable en la misma área cultural extendida.

Es necesario realizar una observación en cuanto a la categoría *Obras compuestas para un fin utilitario*, que no será utilizada en nuestro análisis, pero que fue parte de la producción de Piazzolla. A pesar de no haber tenido una gran relevancia en este aspecto, creemos que es importante mencionar que también realizó composiciones para películas y arreglos de orquesta. Él mismo describía al respecto:

En 1949 disolví la orquesta y guardé el bandoneón en el placard, estábamos en un corto circuito. Me dediqué a hacer arreglos para películas argentinas, arreglos para otras orquestas y escribir (GORIN, 1990, p.120)

Categoría 1: *Obras escritas en una misma área geográfica o de la misma tradición nacional:*

En este punto principalmente tomaremos algunas cuestiones para poder desarrollar el concepto ya que Piazzolla posee elementos musicales de diferentes lugares. Formularemos 2 preguntas que descomponen el contenido de esta categoría:

a) ¿De qué manera el hecho de vivir en Buenos Aires ayuda a construir el estilo de Piazzolla?

Según Astor Piazzolla:

Tuve dos grande maestros: Nadia Boulanger y Alberto Ginastera. El tercero lo encontré en la fría pieza de una pensión, en los cabarets del '40, en los cafés con palcos y orquestas, en la gente de ayer y de hoy, en el sonido de las calles. Se llama Buenos Aires; me enseñó los secretos del tango (GORIN, 1990, p.15).

El contacto con la cultura de Buenos Aires terminó otorgando para él una conexión más intimista con el tango. Podemos colocar a este como eje de su música. Este género fue parte de la llamada música rioplatense originada por culturas uruguayas, argentinas e inmigrantes; de las cuales también se originaron el candombe, la murga y la milonga.

Cabe destacar que Piazzolla comenzó a vivir en Buenos Aires en el año 1942. Durante esta década el tango tuvo un momento de gran crecimiento, con la aparición de grandes orquestas (GORIN, 1990, p.32). Además señalaremos que la cultura del tango, a pesar de ser relacionada con Argentina, se desarrolló principalmente en la provincia de Buenos Aires. Según Piazzolla: “el perfume del tango existe hasta la avenida General Paz, ahí termina. Es de Buenos Aires, no es de Rosario ni de Mar del Plata ni de Córdoba” (GORIN, 1990, p.34).

El tango puede ser considerado como una de las mayores contribuciones de Buenos Aires a la cultura universal, alcanzando una condición de gran arte conformado por artistas como Carlos Gardel y Anibal Troilo. Uno de sus aportes destacados fue el hecho de reunir las clases sociales bajas con clases sociales altas en su esfera artística (SANTOS, G, 2017, p.18). Actualmente el tango es un legado simbólico legitimado en Argentina y en el mundo. En el año 2009 fue declarado por la Unesco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (PUJOL, S, 2013, p.11).

b) ¿En el área geográfica de Argentina tuvo contacto con otros compositores que influenciaron en su estilo?

En primer lugar Aníbal Troilo - un referente importantísimo del tango - Piazzolla fue parte de su orquesta de tangos, en donde también realizó arreglos, lo que le proporcionó recursos para sus propias composiciones. En segundo lugar destacaremos a Alberto Ginastera, quien, según Piazzolla fue su primer gran maestro, con quien aprendió orquestación y todos aquellos recursos que después perfeccionaría con Nadia Boulanger (PIAZZOLLA, 1990, p.57). Con Ginastera estudió 5 años y reconoció que además de recursos técnicos también encontró un referente intelectual en este, “Decía Alberto que el músico no puede quedarse únicamente con sus partituras, tiene que saber de pintura, teatro, literatura, de todo” (PIAZZOLLA, 1990, p.57).

Categoría 2: *Obras escritas a lo largo de un período de tiempo determinado considerable en la misma área cultural extendida:*

Las 3 obras elegidas – *Adiós Nonino, Fuga y misterio y Libertango* – que hemos elegido para reconocer recursos estilísticos de Piazzolla, fueron compuestas luego de sus estudios con Nadia Boulanger. Lo que nos demuestra que es una etapa de gran productividad y en donde la identidad estilística de Piazzolla se encuentra con una gran definición, es decir que estas obras proponen recursos similares que ya son utilizados de manera reiterada, y ya son considerados como parte del estilo de Piazzolla.

2.2.1 Constitución estilística durante sus etapas de vida

Para continuar con la siguiente sección observaremos algunos de los momentos de la vida de Piazzolla que para nuestro entender dejaron huellas en su identidad estilística. Como MEYER (2000) reconoce “un estilo se define como resultado de las elecciones realizadas entre alternativas posibles”, y estas alternativas posibles se presentadas durante el transcurso o en diferentes etapas de la vida. Tomaremos diferentes puntos de referencia y dejaremos en claro que un pilar fundamental de su estética es el tango. Según Pelinski:

Viajes, exilios voluntarios y giras de concierto se espejan en su estilo de composición que, seguro de su anclaje identitario en el tango porteño, asume diferentes máscaras sin confundirse con ella (PELINSKI, 2008, p.37).

Siempre recordaremos que su identidad estilística es, en gran parte, una consecuencia de su ‘nomadismo’, y que en cada etapa de su vida nos encontraremos con algún viaje o alguna ciudad que realizó un aporte estilístico en su música. Durante el capítulo anteriormente desarrollado sobre el estilo, surgieron diversas visiones sobre dicho concepto. Creemos pertinente realizar un paralelismo con lo que John W. Dixon desarrolla sobre el estilo. Éste se refiere a que: “todas las cosas tienen causas y las causas tienen causas” (DIXON, 1967, p.172) Para Dixon las causas hacen surgir alguna situación y estas causas pueden ser definidas como ‘teorías estilísticas’. Entonces podríamos reconocer que la característica nómada de su vida tiene reflejos directos en la constitución de su identidad estilística. Es interesante destacar este asunto con Dixon porque nos propone otra visión de identidad estilística. En definitiva podemos argumentar que las teorías estilísticas proponen y constituyen una identidad estilística, las cuales están formadas por diversos factores, tales como: históricos, culturales, psicológicos, técnicos, económicos, geográficos.

A pesar de la experiencia nómada de Piazzolla, su música no olvida el género del tango. Una música cargada de intensidad que expone, al momento de su ejecución, la identidad estilística de Piazzolla: “Piazzolla en clave de jazz o de compositor erudito

es el nómada que permanece leal (aunque no siempre fiel...) a su sitio de origen: el tango” (PELINSKI, 2008, p.37).

Según Meyer la relación que existe entre el análisis estilístico y la historia no resulta fácil, de hecho define que puede ser problemática. Esto se debe a que, según Meyer:

Un estilo se define como resultado de las elecciones realizadas entre alternativas posibles, su caracterización dependerá no solo de rasgos objetivos y actualizados, sino de nuestro conocimiento de las alternativas no realizadas a disposición del compositor (MEYER, 2000, p. 74).

Es necesario, por lo tanto, conocer una gama más amplia de las posibilidades a partir de las cuales se eligieron rasgos característicos de las obras de cada compositor, es decir que “el análisis estilístico va más allá de la clasificación” (MEYER, p. 74, 2000). Con esto nos referimos a que, no solo necesitamos observar las obras del compositor, sino también lo que hay más allá, lo que llevó al compositor a realizar dichas obras y construir su identidad estilística.

Podemos reconocer que entre la clasificación de rasgos y el análisis estilístico existe una cierta diferencia. La clasificación nos destaca los diferentes rasgos, que pueden estar juntos y señala o distingue cuando aparecen estos rasgos. En este caso señalaremos que sería una visión más cercana a lo que se reconocía por estilo en la retórica clásica, en donde se buscaba destacar rasgos formales de un grupo de obras, que se formaba sobre una base de normativas específicas. El análisis estilístico va más allá de reconocer dichos rasgos, y busca formular por qué los rasgos que son característicos de un repertorio se complementan y se juntan entre sí, generando hipótesis para poder verificar esto (MEYER, 2000, p.77). Al referirnos a esto buscamos exponer que esa búsqueda de algo que va ‘más allá’ nos referimos a que debemos explorar la individualidad del autor, ya que en este caso el estilo es representado por la forma de escribir o por la forma de expresión de un autor, basándose en la personalidad, en sus ideas y en sus valores

Hemos reconocido que uno de los elementos principales de la estética de Piazzolla es el tango. A continuación reconoceremos por medio de la metodología de

análisis de Meyer, los elementos estilísticos que absorbió pero, en este caso, en los diferentes momentos que transcurrió a lo largo de su vida.

Proponemos dividir la vida de Piazzolla en tres etapas, las cuales denominaremos: *primeros años* que abarca desde el año 1921 hasta el año 1937, *adolescencia* desde el año 1937 hasta 1954 y *edad adulta* desde el año 1954 hasta el año 1992. Proponemos esta división para ordenar y comprender sus diferentes entornos, influencias y elecciones.

Primeros años (desde 1921 hasta 1937): Los primeros años de la vida de Astor Piazzolla se desenvuelven en dos lugares que marcaron la base de su música, tanto en el inicio como en el final. El primer lugar fue Mar del Plata, Argentina, en donde nació y vivió sus primeros años de vida, Piazzolla tomó contacto con la música rioplatense más específicamente con el tango. Su padre, quien le regaló su primer bandoneón, fue un gran admirador del tango y por sobre todo del gran músico Julio De Caro. El segundo lugar fue Nueva York, en donde toma contacto con la cultura del jazz, música que marcó su forma de componer en etapas posteriores de su vida. Es necesario reconocer en esta etapa que además recibió influencias de otras músicas. Por esos días Piazzolla se encontraba viviendo en Nueva York, una ciudad atravesada por diversas historias y culturas ofrecidas por la inmigración. Piazzolla reconoce que en su música también hay una influencia de la música judía que fue absorbida en el barrio en donde creció, calle Ocho de Manhattan. Según Piazzolla: “Mis acentuaciones rítmicas, tres más tres más dos, son similares a las de la música popular judía que yo escuchaba en los casamientos” (PIAZZOLLA, 1990, p.22).

Adolescencia (desde 1937 hasta 1954): Durante esta etapa Piazzolla regresa a Argentina, toma contacto con el tango en su manera más tradicionalista. Toca en la orquesta de Gabriel Causi, luego en la de Francisco Lauro y más tarde en la orquesta de Aníbal Troilo. En esta es en donde comienza a realizar arreglos que eran diferentes a lo tradicional: “Utilicé los violines haciendo escalas arriba, cosa que no era lo más común en la orquesta” (PIAZZOLLA, 1990, p. 47). Al mismo tiempo se encontraba desarrollando sus estudios académicos con Alberto Ginastera: “Fue el maestro que me dio la gran base, aprendí orquestación, que es uno de mis fuertes, y todo aquello que años después perfeccionaría con Nadia Boulanger” (PIAZZOLLA, 1990, p.57).

Edad adulta (desde 1954 hasta 1992): Piazzolla gana el premio ‘Fabien Sevitzyky’ con su obra denominada *Sinfonía de Buenos Aires*, lo que le brindó una beca para estudiar con Nadia Boulanger en París. Vivió durante un año en esa ciudad y

realizó un estudio intenso: “Estuve un año con Nadia, estudiando mucho, especialmente contrapunto a cuatro partes, cosa que me volvía loco. Creo que alguna vez lloré de bronca porque era muy difícil” (PIAZZOLLA, 1990, p.56). Mientras atravesaba esa etapa consiguió una maduración musical que lo ubicó en un camino definitorio para la constitución de su identidad estilística. Decide dedicarse a la composición de obras caracterizadas por elementos extraídos del tango y elementos extraídos de la música erudita.

Podemos reconocer que en la primera etapa las elecciones de Piazzolla se relacionan más a una absorción de elementos de una manera indirecta. El tango era la música que su padre escuchaba, recibe de regalo el instrumento que representa simbólicamente al tango, y recibe influencias musicales extraídas de otras culturas que se centralizaban en la ciudad de Nueva York. Pero durante las etapas siguientes es en donde Piazzolla comienza a realizar sus propias elecciones para definir su identidad estilística. El hecho de sentir que necesitaba colocar elementos diferentes en el tango, fue un momento de elección de manera consciente muy significativa. Comenzó a realizar arreglos con recursos de la música erudita en la orquesta de Anibla Troilo: “Todo lo que estudiaba con Ginastera lo quería probar en su orquesta” (PIAZZOLLA, 1990, p.48). Marcada por una vida nómada en donde los elementos brindados durante sus viajes fueron elegidos para su producción. Es por esto que creemos que no sea casualidad que su momento de mayor producción sea durante su adultez a partir del año 1954, cuando su música ya posee la combinación de estos elementos.

Para darle continuación a nuestra investigación, consideramos pertinente realizar una observación en el papel que cumple el estilo en la interpretación, para esto desarrollaremos el concepto de *identidad estilística* en la performance.

3. Identidad estilística y performance

Trasladar el estilo a la performance generó en nuestra investigación el siguiente cuestionamiento: ¿De qué manera es posible reproducir la identidad estilística de Piazzolla en la performance? Para poder responder a esta pregunta fue necesario realizar una búsqueda de algún tipo de concepto que nos proporcionara la posibilidad de representar la *identidad estilística* de un determinado compositor en una performance. Para esto consideramos que lo más adecuado era utilizar el concepto de '*entonación*'.

3.1 Concepto de entonación

Domenici (2011, 2012) realizó un importante estudio sobre la relación entre la performance y el estilo, en el cual se valió del concepto de '*entonación*' que se torna a partir de ahora de gran importancia para nuestro análisis. Domenici se basó en la interacción del dialogo, destacando que “un enunciado siempre se encuentra inmerso en un contexto social y es el resultado de la interacción entre dos voces, físicas o imaginarias” (DOMENICI, 2012, p. 171). Del intercambio de enunciados se genera una dinámica de diálogo. En un diálogo, el saber quién pregunta de dónde y cómo pregunta es de suma importancia, tanto como saber lo que se está preguntado, ya que, la voz del que pregunta y la voz de quien responde siempre expresan características sociales y afectivas. Esto se presenta por medio del concepto de '*entonación*' (DOMENICI, 2012, p.171).

Podemos definir a la '*entonación*' como la manera de decir algo y trasladándolo al caso de la música como la manera de producir o emitir un sonido, definir el contorno de una frase, reforzar o no una articulación. La *entonación* puede representar una expresión de evaluación sobre una persona, ya que identifica la voz de quien está hablando (DOMENICI, 2012, p.172). Para la música una entonación durante la performance puede dar características particulares sobre esa persona, y es el medio a través del cual el intérprete puede comunicar rasgos característicos del estilo que está interpretando en la performance. Según Domenici (2012) no tener en cuenta los elementos acústicos, sociales y expresivos que puede contener un texto musical, es

equivalente a desconsiderar la voz, es decir, desconsiderar la voz de quien habla, y solo dar atención a la notación y los parámetros fijos dentro del texto musical.

Reconocer una identidad estilística en la performance precisa de esos elementos sociales que se encuentran más allá de lo que está escrito en una partitura. El texto musical puede poseer gran cantidad de indicaciones pero representar el estilo propio del compositor requiere un estudio más profundo. Domenici señala que la entonación “une el aspecto reproducible (del lenguaje) con la situación social irreproducible en aquello que es dicho” (DOMENICI, 2012, p.172). La entonación puede demostrar el estilo de alguna música en particular al momento de la performance, representando todo aquello que, como Domenici destaca del lenguaje, es socialmente irreproducible. La manera en que una música es ejecutada o un pasaje con acentos o articulaciones es interpretado de una manera en particular, puede representar la identidad estilística propia de algún compositor, y también de un intérprete.

Al conocer el concepto de *entonación* desarrollado por Domenici (2012) logramos dar a nuestro trabajo un camino que nos conduce a la unión del concepto de estilo con el concepto de performance. Creemos que al entender el concepto de un estilo, lo que se está haciendo es también el reconocer una identidad, es por esto que encontramos de manera adecuada utilizar el término identidad estilística, ya que una parte importante del estilo es generada por la individualidad de la persona.

Domenici afirma también que el estilo es una herramienta para la comunicación, y la constitución de un estilo de un compositor posee una herencia de estilos pasados (DOMENICI, 2012, p. 173). Lograr una noción o consciencia de estilo nos puede permitir tomar decisiones interpretativas al momento de definir una performance. Por medio de la entonación podemos reconocer aquellos rasgos característicos y realizar una interpretación más determinada. Destacaremos así que de esta manera el concepto de identidad estilística se puede reconocer tanto en el aspecto individual como en el aspecto social de quien está interpretando. Nos referimos que las decisiones de un intérprete se encuentran también delimitadas por sus entornos o contextos. Además de esto, si el performer consigue reproducir con mayor fidelidad la entonación del compositor y la desarrolla en su interpretación, este se estará aproximando a la identidad estilística que el compositor imprimió en su texto musical.

La correcta manifestación de un estilo no es solo consecuencia de la lectura detallada y precisa de una partitura. Debemos destacar el papel que cumple la tradición oral, ya que ocurre que el estilo es accesible a través de una práctica de performance,

pero también y sobre todo de las interacciones que se producen de manera oral/aural entre el compositor y el intérprete.

Para Domenici el compositor se encuentra con una gran preocupación al momento de la performance y es en relación al carácter de la expresión, es decir que algunos aspectos en relación a la expresividad conllevan un trabajo que va más allá que solo realizar una lectura detallada de la partitura. La *entonación* es un aspecto que no se puede encontrar en la obra impresa, es por esto que se considera de una importancia mayor la palabra del compositor. La partitura no puede actuar como sustituto, por esto mismo, como destacamos anteriormente, el estilo es accesible por medio de la tradición aural/oral, es el resultado de las interacciones entre compositor e intérprete (DOMENICI, 2012, p.173). En definitiva, como reconoce Domenici, cuando se considera la importancia del estilo para el arte, el intérprete termina introduciéndose en un contexto social, renunciando a su actuación solitaria o interpretación individual de la partitura (DOMENICI, 2012, p.173), para destacar aquel estilo propio del compositor. Pero señalaremos también, que el intérprete puede decidir imprimir su propio estilo, de alguna manera eclipsando el estilo del compositor en favor de su propia individualidad.

En cuanto a la interacción entre el compositor e intérprete Domenici señala lo siguiente:

Podemos concluir que el estilo del compositor emerge de la interacción entre su voz y la voz del intérprete, en donde ambas son igualmente influenciadas, moldadas e inspiradas por los aspectos epistemológico, social, material y ecológico de la experiencia (DOMENICI, 2012, p.174).

Como mencionamos anteriormente es en el contexto de la colaboración entre el compositor y el intérprete que la voz del compositor expone su entonación. Una tradición oral, como expone Domenici, se establece a partir de un grupo de primeras performances. A medida que aparecen nuevas performances que tengan como génesis la interacción de las voces del intérprete y del compositor, en una especie de creación colectiva, se comienza a generar una tradición. De esta manera a medida que comienzan a aparecer otras voces de otros intérpretes que ejecutan la misma obra, a su vez, comienzan a aparecer nuevos estilos y a desaparecer antiguos, lo que puede generar una nueva idea sobre la obra que se tenía en mente. Desde este punto de vista la obra se

convierte en una creación colectiva que se adecúa a los cambios de los diferentes intérpretes, y dicha obra se coloca en un constante proceso de construcción (DOMENICI, 2012, p.175). Podemos destacar que en la interacción que se produce entre el compositor y el intérprete se genera una producción de conocimiento.

Con relación a lo expuesto en el párrafo anterior señalaremos que puede existir una tradición oral que puede no ser tan fiel a la identidad estilística del compositor. Podemos reconocer dos tipos de traslado de conocimiento de la entonación. El primero sería entre el compositor y el intérprete, en donde la entonación puede alcanzar una mayor fidelidad al estilo del compositor. El segundo puede ser una tradición oral que surja del intercambio entre intérprete a intérprete. Puede ser una situación de un alumno y profesor, teniendo en cuenta algún caso en que dicho profesor tuvo contacto con el compositor. Sin embargo no quiere decir que en esta interacción se garantiza que esta nueva entonación se pueda representar la identidad estilística del compositor.

Estas nuevas interpretaciones conllevan nuevas entonaciones. Estas nuevas entonaciones o maneras de tocar la obra pueden producir una nueva identidad estilística en la performance, pero esta vez por medio del intérprete. Cabe destacar, como mencionamos anteriormente, que para una mayor fidelidad a la identidad estilística de la obra, la tradición aural/oral es indispensable.

La identidad estilística que puede ser representada por medio de la entonación requiere de aquellos datos que existen por fuera de la partitura. Recopilar datos sobre la identidad estilística del compositor precisa un trabajo adicional para el intérprete. Según Domenici:

...la ejecución de una obra en el estilo del compositor, solo es posible a través de la asociación entre compositor e intérprete. A través de esa asociación, el intérprete gana entrada en el universo del compositor, pasando a entender su estética, su historia y su estilo de performance... (DOMENICI, 2011, p.1197).

3.2 Piazzolla y la performance

Encontramos adecuado traer a esta parte del trabajo un criterio que observamos anteriormente en el capítulo de Estilo, más precisamente en Concepciones de estilo, desarrollado por Adessi. La presente investigación abarca también en su foco, el campo de la performance, lo que nos permite aprovechar la información brindada por Adessi. Ella se refiere a la importancia del cuerpo, de lo físico en la representación de un estilo. Es por esto que realizar un paralelo con una performance musical es sumamente adecuado, ya que el cuerpo, durante una performance ocupa un lugar de destaque y de presencia muy importante. El estilo de una performance musical no depende únicamente del factor sonoro, el cuerpo habla y participa del trabajo de comunicación sea el performer consiente de eso o no. Como mencionamos anteriormente, al encontrarnos con esta perspectiva de Adessi en relación al estilo y al cuerpo, nos surgió la necesidad de formular la siguiente pregunta: ¿De qué modo la acción corporal del performer interviene en el mensaje simbólico y afectivo imaginado por el compositor? Para responder este cuestionamiento creemos pertinente desarrollarlo en relación a Piazzolla, señalaremos que este fue compositor e intérprete.

3.2.1 El cuerpo

Destacaremos una característica de Piazzolla en relación a la performance que realizó una diferencia fundamental en su forma de interpretar. En su libro de memorias denominado *A manera de memorias*, expone lo siguiente con relación al modo en que ejecutaba, su instrumento predilecto, el bandoneón:

Durante muchos años toqué sentado, como la gran mayoría de mis colegas, hasta que me convertí en solista. Ahí sentí la necesidad de buscar otra posición que se adecuara a mi personalidad. Sentado me daba la sensación de estar atado. Me paré clavé la pierna izquierda en el piso y acomodé el instrumento sobre la rodilla derecha (GORIN, 1990, p.134).

Piazzolla cambió su posición de ejecución, de estar sentado pasó a ejecutar estando parado. Podemos señalar que en nuestra pregunta anteriormente presentada

proponemos reconocer un mensaje simbólico en la acción corporal. Piazzolla relataba que necesitaba buscar una posición adecuada a su personalidad, ya que en un principio tocaba sentado como sus compañeros y necesitaba proponer algo diferente a la interpretación tradicional. Esta nueva manera de tocar de pie, en primer lugar le otorga una diversidad en relación a su presencia en la performance, y en segundo destacaremos que él mismo reconoce que interpretar el instrumento estando sentado le generaba una “sensación de estar atado” (GORIN, 1990, p.134). A continuación presentaremos dos imágenes de su postura al ejecutar el instrumento:



Figura1: Piazzolla interpretando el bandoneón, ejemplo de su ejecución estando de pie.



Figura 2: Otro ejemplo de su postura al interpretar, en este caso dando indicaciones al gran violinista argentino Ferando Suárez Paz.

Podemos observar que al realizar una performance en donde él mismo se presentaba ejecutando su instrumento de pie, le otorgaba una cierta sensación de libertad. No creemos sea una simple casualidad que una de sus composiciones más reconocidas fuera nombrada como *Libertango*. Piazzolla siempre fue un artista que buscó romper con lo establecido y atravesar los límites. Tal vez el hecho de ejecutar su instrumento estando parado fuese una representación de libertad en la performance. Podemos considerar este tipo de mensaje tanto en sus composiciones o en la manera de llevar a cabo una interpretación, en donde su cuerpo realizó una intervención sumamente significativa en representar su propia *identidad estilística* en la performance.

Además destacaremos también, de nuestra pregunta formulada con relación al cuerpo y a la performance musical, si contenía un mensaje afectivo propuesto por el compositor. De acuerdo con esto observaremos lo que Piazzolla también expuso en sus memorias: “Desde entonces toco con mis tripas sobre la parte del fuelle, y creo que bailamos juntos: el bandoneón y yo. A veces siento que estoy llorando mientras toco un solo pero sin lágrimas en los ojos” (GORIN, 1990, p.134). Una performance contiene un significado emocional en la expresión corporal al realizar una presentación en donde el cuerpo desempeña un papel en el cual manifiesta algún elemento emotivo podemos reconocer datos estilísticos del performer. Piazzolla logró un mayor contacto con el instrumento, tal vez logrando una conexión de vibraciones musicales al colocar el

bandoneón en mayor contacto con su cuerpo, entonces podemos reconocer que la disposición corporal puede aportar o no a una performance musical. De ahí está claro que se debe discutir cuales son los límites que pueden existir para una justa representación de una identidad estilística en una performance por medio de la corporalidad.

GORIN (1990) sobre la posición para ejecutar el bandoneón de Piazzolla:

Piazzolla rompió los libros en más de un tema. El bandoneón parecía un instrumento para tocar sentado, pero vino él y rompió la tradición. La teoría indica que tocando parado, las dos cabezas donde están los teclados tienden naturalmente a caerse hacia los costados, lo que obliga a un esfuerzo extra para sostenerlo (el bandoneón pesa alrededor de 10 kilogramos)” (GORIN, 1990, p.192).

Piazzolla se posicionaba al frente y de pie, ya fuera solista o con una banda. Por todo lo expuesto anteriormente consideramos que no es un dato menor reconocer la fisicalidad de Piazzolla representando parte de su identidad estilística. No podemos dejar de señalar que el instrumento que ejecutaba, también colocó una impronta en su interpretación y en su papel como performer. Estamos ante un claro ejemplo de una identidad estilística marcada - tanto en la composición como en la performance - por el instrumento.

Entendemos que es de suma importancia para este análisis realizar a continuación una pequeña reseña sobre el bandoneón con relación a Piazzolla, como compositor y como performer.

3.2.2 El bandoneón

Piazzolla afirmaba lo siguiente: “lo peor que le puede ocurrir a cualquier bandoneonista es ser tímido” (GORIN, 1990, p.135). Piazzolla se refería a que era necesario expresar lo que podía salir internamente desde las emociones, “no hay que tener miedo” como él mismo se refería. Lo que no significaba tocar fuerte o despacio, sino tocar expresando personalidad, esto puede ser representado tanto de una manera más intensa o de una manera más intimista. Pero en el caso de Piazzolla se reconoce una

marcada intensidad en su manera de interpretar, lo que iba de la mano con el instrumento que tocaba. Piazzolla realizaba las siguientes observaciones en su manera de ejecutar: “Yo toco violentamente, con bronca, mi bandoneón tiene que cantar y gritar al mismo tiempo” (GORIN, 1990, p.136). Queda claro en esa expresión que la intensidad no es solo expresada en su música sino también, y de hecho se destaca en mayor medida, al momento de la interpretación. Además de esto agrega lo siguiente en relación a su interpretación con el bandoneón: “No concibo un tango color pastel. Yo le hablo para que no se me vaya a plantar en medio de un concierto, y a veces lo fajo. Esos golpes que pego en la caja por lo general son parte de la música, un efecto de percusión” (GORIN, 1990, p.136). El ejemplo de la percusión que presenta al golpear el instrumento deja ver que la carga rítmica en Piazzolla es de una importancia que contiene un gran significado. Consideramos que interpretar obras de Piazzolla o alguna música que se encuentre relacionada o influenciada por este, precisa tener un presente destaque del ritmo. Además de esto las articulaciones que Piazzolla expone en sus obras e interpretaciones proponen un nivel de intensidad que logran ser parte de una identidad estilística con una fuerte carga emotiva y pasional. Son interpretaciones en donde el bandoneón ocupa un papel de protagonismo, logrando así una performance caracterizada por una identidad estilística con gran determinación.

Azzi presenta una pequeña reseña sobre el bandoneón que puede servirnos como guía para reconocer características del instrumento predilecto de Piazzolla:

El bandoneón es una especie de concertina alemana grande, de forma prismática cuadrangular, conocido sobre todo por el papel que desempeña en las orquestas de tango. En vez de teclas tiene botones: 38 para la mano derecha y 33 para la izquierda. Cada botón puede producir dos notas, dependiendo de que la concertina se infle o se desinfe. Mientras que el acordeón es un instrumento extrovertido, el bandoneón es introvertido. Este posee una sonoridad grave que parece expresar nostalgia y melancolía, emociones características de los inmigrantes que se asentaron en Argentina a comienzos del siglo XX (AZZI, 2000, p.5).

Lo que Azzi presenta en esta descripción del bandoneón, nos proporciona una visión que va más allá de cuestiones técnicas del instrumento. Ella destaca que es un instrumento introvertido con sonoridad grave que parece expresar nostalgia y melancolía, no es un dato menor ya que este tipo de sonoridad provenía de la expresión

que caracterizaba a los inmigrantes, es decir esas emociones eran expresadas por personas con una carga histórica particular. Destacamos estos datos por el hecho de que dicho instrumento ya poseía un carácter significativo en su construcción, en su historia y en su representatividad.

El primer bandoneón que recibió Piazzolla fue un regalo de su padre cuando tenía 6 años, durante esa época la familia Piazzolla residía en la ciudad de Nueva York. Dicho instrumento posee una dificultad al ejecutarlo, ya que corporalmente el ejecutante precisa tener una memoria mecánica desenvuelta a causa de que no se pueden visualizar los botones (o teclas), porque se encuentran en los costados del instrumento lo que dificulta su visualización. Piazzolla relataba al respecto:

...cuesta enamorarse del bandoneón a primera vista. Las teclas están de costado, es como un misterio, uno no las ve. En el piano el teclado está de frente, el violinista mira continuamente sus manos, el contrabajista también, pero en el fuelle a gatas se ven los dedos... (GORIN, 1990, p.133).

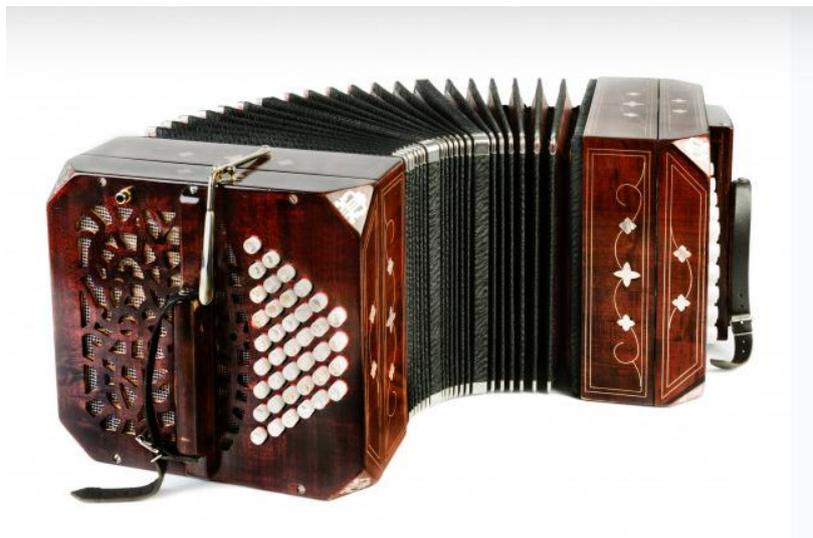


Figura 3: Bandoneón, en la presente figura se puede apreciar la botonera en los costados del instrumento, impidiendo su visualización al momento de la ejecución.

3.2.3 Piazzolla, el bandoneón y la performance

Hemos llegado a un punto, en este caso, que nos demuestra que el instrumento cumple un papel de gran aporte a la identidad estilista del compositor. Al reconocer este

factor que se ha generado (el instrumento en el estilo) creemos que puede ser de gran importancia destacar algunos datos relevantes en relación a su ejecución, lo que nos puede proporcionar una clara visión en la relación que se produce entre bandoneón y performance. A continuación expondremos algunos datos sobre la ejecución y los misterios de dicho instrumento – explicados por diferentes bandoneonistas - que han sido recolectados por Natalio GORIN (1990) y manifestados en el libro *Astor Piazzolla a manera de memorias*:

- El bandoneón tiene un sonido abriendo y otro cerrando, es decir tiene dos sonidos tocando una misma tecla, pero se diferencia si se está abriendo o cerrando.
- Posee una imperfecta mecánica del teclado, las octavas no guardan un orden como por ejemplo tiene el piano.
- La técnica de un bandoneonista se destaca de dos momentos: primero cuando se encuentra ejecutando solo y el jadeo del fuelle es imperceptible, segundo cuando abrir y cerrar el bandoneón no corta frases musicales.
- Como su forma de ejecución precisa una mecánica corporal exigente puede generar una deformación en las muñecas.

Entonces ya tenemos algunos datos relevantes de este instrumento que, como mencionamos anteriormente, expresa melancolía, es mecánicamente difícil de ejecutar y en relación al cuerpo precisa de una mecánica corporal particularmente desenvuelta, en definitiva necesita de un gran esfuerzo físico. De esto podríamos señalar que ciertas articulaciones o acentuaciones pueden provenir de la manera en que el instrumento es ejecutado y más aún de la manera en que Piazzolla lo ejecutaba. Es destacable el alto nivel emocional y la alta expresividad que existía en las composiciones y en las performances que realizaba. Según Piazzolla: “el bandoneón se convirtió en algo más que mi instrumento musical, a veces pienso que es mi psicoanalista” (GORIN, 1990, p.133).

Es sumamente interesante que Piazzolla durante los primeros años de formación musical estudiara con Bela Wilda. Fue un maestro húngaro que adaptó piezas de Bach para que él pudiera ejecutarlas en el bandoneón, así como también piezas de música clásica. Según Piazzolla esas piezas de Bach son lo primero que toca seriamente en el bandoneón (GORIN, 1990, p.133). Podemos señalar que envuelve más elemento

todavía su contacto con el bandoneón; nos referimos a que, además de la expresividad melancólica del instrumento y su dificultad para ser ejecutado, se le suma su dedicación a la interpretación de música erudita. Esto propone una cantidad de elementos en su identidad estilística que son desenvueltos e incorporados por medio del bandoneón.

Destacaremos algunos datos característicos de Piazzolla al momento de interpretar el bandoneón, que pueden darnos una mayor claridad de su identidad estilística en una performance. Según el mismo Piazzolla, su manera de tocar posee elementos musicales de otros bandoneonista, y a su vez él creó su propia forma de ejecutar:

Yo soy distinto a todos. No digo mejor ni peor que Troilo o Federico. No. Lo que no tiene nadie es mi '*touche*'. Esto quiere decir que alguno me puede superar, o no, de lo que estoy seguro es que como Piazzolla no puede tocar ninguno (PIAZZOLLA, 1990, p.134).

Piazzolla destaca que su forma de tocar es diferente, que es única. Pero se puede distinguir que en la elaboración de su manera de ejecutar conviven otros estilos. Él mismo reconoce que el sonido de su bandoneón no es una rareza, sino que es una consecuencia de los otros bandoneonistas que escuchó y de los cuales aprendió a ejecutar su instrumento, tales como: Troilo, Maffia, Laurenz, Di Filippo, Federico. Según Piazzolla: “En el primer tema de la suite Troileana² que se llama justamente 'Bandoneón', Troilo siempre está a mi lado, por momentos toco como Piazzolla y de a ratos él me contesta” (GORIN, 1990, p.134).

Es pertinente señalar que Piazzolla, al ejecutar los diferentes estilos de aquellos intérpretes que él mismo señala que son parte de su propio estilo, logra diferenciar cuando él mismo está realizando su aporte y cuando otro bandoneonista está inmerso en su composición. Esto otorga un dato importante a nuestra investigación ya que Piazzolla busca destacar aquellos componentes, recursos o aspectos propios del estilo de otros intérpretes, solo que en su propia música, realizando una diferencia significativa en sus composiciones. Describe otro ejemplo de eso:

² La *Suite Troileana* fue una obra compuesta por Astor Piazzolla en homenaje a Aníbal Troilo, luego de su muerte, en el año 1975 (PIAZZOLLA, 1990, p.50).

En '*Tristezas de un Doble A*³', en la versión del Quinteto hay un solo de bandoneón que dura diez o quince minutos, según como me agarre. Ahí me voy de viaje y me llevo conmigo a Mafia, a Laurenz, a Di Filippo, a Federico, y tengo la sensación de estar tocando con ellos (GORIN, 1990, p.134-135).

Es importante señalar estos dichos de Piazzolla, ya que el presente trabajo propone representar algunos aspectos de la identidad estilística en la performance musical para guitarra. Esto puede generar algunos recursos técnicos y expresivos que aporten a un tipo de interpretación. Reconocemos que Piazzolla expone que, cuando su necesidad musical precisaba durante una performance representar algún otro estilo, él lograba realizarlo con notable desenvolvimiento.

Un intérprete que ejecuta obras de otro compositor, puede exponer su propio estilo durante la performance. No está demás aclarar que el desenvolver el propio estilo, puede generar muchas controversias en relación a los límites que debe o no tener una interpretación. Si estos límites se amplían demasiado, pueden llegar a proporcionar cambios muy significativos en la obra. Estos cambios pueden hasta producir una nueva composición, lo que puede proporcionar una nueva pieza o arreglo producido por el performer.

En el caso de Piazzolla aquellos elementos que aparecían al momento de la performance eran anotados en las partituras. Este prefería fijar los aspectos de la ejecución que marcaban su estilo, tales como los acentos dinámicos, indicaciones agógicas y articulaciones de frases (PELINSKI, 2008, p.48). Todas estas anotaciones luego servían para guiar a sus intérpretes en los momentos más emotivos de sus composiciones, aquellos instantes de alta dramatización.

3.3 Los elementos estilísticos

Aclaremos que los análisis musicales con la debida demostración de cada tópico aquí apuntado, serán elaborados en los capítulos 4 y 5; en esta sección solo los discriminamos.

³ *Tristezas de un doble A* es una obra compuesta por Piazzolla dedicada a sus colegas bandoneonistas que más admiraba (GORIN, 1990, p.89).

3.3.1 Leyes, reglas y estrategias

Como hemos mencionado anteriormente, para poder facilitar la comprensión de esta sección del trabajo, es necesario recordar nuevamente que las constricciones son las alternativas de elección que se encuentran presentes en el entorno del compositor y que influyen en sus elecciones. Meyer (2000) reconoce el siguiente orden de constricciones:

- Leyes: constricciones físicas y psicológicas.
- Reglas: constricciones intraculturales.
- Estrategias: elecciones compositivas, dadas por las reglas del estilo.

Leyes: según Meyer definen el conocimiento. Son varios los puntos que podemos nombrar en cuanto a lo adquirido por Piazzolla en relación a sus conocimientos musicales, pero tomaremos en cuenta los más importantes. Para nosotros sus conocimientos musicales se basan en:

- I. El desarrollo del lenguaje del tango a través del incentivo de su padre, gran admirador y conocedor del estilo de Julio de Caro. Sus inicios en el estudio musical con la supervisión de Bela Wilda. Por medio de este conoce piezas de Bach y de música clásica.
- II. Su acercamiento y más tarde la utilización de recursos del Jazz, tanto de E.E.U.U. como de Francia.
- III. Su formación erudita con Alberto Ginastera y Nadia Boulanger que posibilitó su contacto con obras de Stravinsky y Bartok. “Durante muchos años, mientras estudié con Alberto Ginastera, ‘La consagración de la primavera’ fue mi obra de cabecera” (GORIN, 1990, p.96).

Reglas: Se basan en lo que ocurre en una cultura, entonces creemos importante destacar las siguientes regiones con las que Piazzolla tuvo algún tipo de contacto:

- I. Su contacto con el repertorio latino-americano de las culturas de la región de Río de la Plata, trajo para la constitución de su estilo el encuentro con el tango. Se pueden destacar que de la música denominada como rioplatense también surgieron los géneros de la murga, el candombe y la milonga.
- II. Los reflejos de la cultura judía por el período que vivó en Nueva York.

Estrategias: Meyer define que son elecciones compositivas que están determinadas por las reglas del estilo:

Destacaremos en el caso de Piazzolla, en primer lugar que sus composiciones tienen una base en el tango, que podría ser el principal elemento generador del desarrollo de su identidad estilística. En segundo lugar podemos decir que él, fusiona el tango con otros estilos musicales, los cuales ha desarrollado en gran medida como consecuencia del nomadismo que marcó su vida. Amplía las posibilidades compositivas de las reglas del estilo del género del tango, implementando diversas características culturales.

Nos permitimos hacer una salvedad con relación a lo observado durante esta sección del trabajo. Es ligado a los elementos estilísticos recolectados durante las diversas etapas de la vida de Piazzolla. Creemos pertinente realizar una conexión de esto con lo que expusimos anteriormente en el capítulo de estilo presentado por John W. Dixon. Este expresa que el surgimiento de nuevas teorías estilísticas ocurre cuando aparecen nuevas ideas artísticas o, como él mismo denomina, nuevas complicaciones o problemas. Esto nos provoca la necesidad de responder el siguiente cuestionamiento: ¿Piazzolla coloca un nuevo problema en el tango y produce un nuevo estilo? A nuestro entender la respuesta a esta pregunta claramente es un 'sí'. Piazzolla rompió de manera significativa con lo que se denominaba como tango tradicionalista, un estilo musical que era parte de su historia y el cual había aprendido y absorbido durante su infancia por medio de la influencia de su padre. Luego genera cierta desestructuración en este estilo tradicionalista al incorporar nuevos elementos. Estos elementos generan una especie de incomodidad a causa de, como se refiere Dixon, problemas, complicaciones o nuevas preguntas. Estas nuevas preguntas, a nuestro entender, se podrían relacionar al deseo de Piazzolla de colocar nuevos elementos compositivos al tango. Lo que generó un nuevo estilo o, lo que para nosotros es más adecuado definir, la identidad estilística de Piazzolla.

4. Recursos compositivos y análisis

El presente trabajo propone reconocer la identidad estilística de Piazzolla y esto no puede ser desarrollado si no son analizados algunos elementos o recursos compositivos utilizados por el compositor. Para dicho reconocimiento hemos optado por elegir recursos que aparecen en tres obras de gran implicancia que poseen los elementos formadores de su identidad estilística. Destacaremos que son obras que fueron compuestas luego del año 1955, si observamos lo desarrollado anteriormente en relación a los elementos estilísticos que absorbió o aprendió en diferentes etapas de su vida, es claro que después de dicho año él ya había recibido instrucción musical por medio de Ginastera y Boulanger. Esto nos provee un mayor desenvolvimiento de los recursos de su identidad estilística. Los trechos que serán analizados provienen de las siguientes obras: *Adiós Nonino* (1959), *Fuga y misterio* (1968), *Libertango* (1974).

Continuaremos utilizando los datos de Meyer (2000) para el análisis de estilo, en este caso con relación a las elecciones compositivas, lo que denomina como: *dialecto, lenguaje particular y estilo intraopus*.

4.1 Dialecto, lenguaje particular y estilo intraopus

Según Meyer (2000):

Una regla o estrategia puede servir de restricción en el repertorio de un grupo de compositores, en la obra de un único compositor o en una composición específica. De este modo, al igual que las restricciones estilísticas se pueden ordenar jerárquicamente, las elecciones compositivas se pueden agrupar atendiendo a su frecuencia” (MEYER, L. 2000, p. 48).

Encontramos adecuado emplear los niveles de análisis propuestos por Meyer (2000) que hacen referencia a la cantidad de veces que son utilizadas o repetidas determinadas elecciones compositivas, que luego hacen al estilo. Éstos son:

Dialecto: son subestilos que se reconocen porque una serie de compositores, emplean o utilizan las mismas o similares estrategias. Pueden subdividirse en términos de área geográfica, nacionalidad, función social o cultural, también pueden definirse históricamente (MEYER, L. 2000, p.49). Se refiere a lo que es común en obras de diferentes compositores. En este caso creemos que un punto destacable en el dialecto de Piazzolla es el tango. Este es un subestilo que se encuentra en su música, ha sido desarrollado en un área geográfica determinada (en este caso Buenos Aires), contiene un peso cultural y social importante en Argentina, y es un estilo en el cual Piazzolla ha utilizado las mismas o similares estrategias. Colocamos al tango porque consideramos que es una especie de eje, pero además dentro de su música podemos reconocer elementos de otros subestilos, por ejemplo: las técnicas contrapuntísticas del barroco, los ritmos de jazz.

Lenguaje particular: dentro de un dialecto los compositores tienden a utilizar algunas constricciones particulares, o incluso pueden crear nuevas. Esas constricciones que el compositor utiliza reiteradas veces llevan a construir su lenguaje particular (MEYER, L. 2000, p.48). En este caso se refiere a lo que es común en diferentes obras del mismo compositor. Para poder destacar el *lenguaje particular* de Piazzolla hemos tomado tres recursos compositivos que creemos que se reconocen fácilmente en sus obras y marcan su *lenguaje particular*, los cuales son: ritmo, textura, forma y melodía.

Estilo intraopus: se ocupa de lo que se reproduce dentro de una sola obra, puede ser un tema, una progresión armónica, una textura, un ordenamiento dinámico (MEYER, L. 2000, p.50). En este caso utilizaremos los mismos recursos mencionados anteriormente - ritmo, textura, forma y melodía – y observaremos aquellos elementos que luego en su conjunto hacen parte de su *lenguaje particular*.

Para continuar este desarrollo de análisis realizaremos los siguientes pasos, en primer lugar seleccionaremos el *estilo intraopus*, ya que como mencionamos anteriormente se refiere a lo que sucede dentro de una obra: un tema, o una progresión armónica, o textura. De acuerdo con esto seleccionaremos trechos de las obras seleccionadas en donde los recursos que queremos destacar, se presentan con mayor claridad según nuestro criterio. Además usaremos las dimensiones nombradas por Jan LaRue, para poder determinar en distintos niveles lo que va aconteciendo en la obra:

Dimensión grande: Para analizar las formas, nos referimos a las partes más grandes, usaremos un trecho de *Adiós Nonino* y *Fuga y misterio*.

Dimensión Media: Para analizar las secciones rítmicas y melódicas prolongadas, usaremos *Libertango*, *Adiós Nonino* y *Fuga y misterio*.

Dimensión pequeña: Para analizar conceptos de textura musical, motivos y construcciones de la fuga usaremos trechos de *Fuga y misterio*.

A continuación observaremos los aspectos rítmicos, texturales, formales y melódicos que constituyen la identidad estilística de Piazzolla. Estos aspectos son os componente que en su totalidad exponen el *lenguaje particular* de Piazzolla.

4.2 Ritmo

El ritmo es un protagonista indispensable en el tango de Piazzolla, posee una alta carga energética con acentos marcados en tiempos débiles, se destacan efectos percusivos y sumas de células binarias y ternarias. Destacaremos que el patrón rítmico de Piazzolla se percibe prácticamente en mayor parte de su obra, de hecho consideramos uno de los aportes más relevantes a su identidad estilística. Pelinski destacaba lo siguiente: “Según Piazzolla, el parámetro más importante del tango es el ritmo” (PELINSKI, 2008, p.41).

Se pueden observar dos tipos de acentuaciones métricas características del tango. La primera, en compás de 4/4, se constituye de 4 negras con acentos en el primero y tercer tiempo. Esto es más habitual en el tango que componía Julio De Caro, representante de gran importancia de la llamada ‘época dorada’ del tango. El segundo tipo de acentuación es ternaria en tiempo binario. Es lo que utilizaba Piazzolla en el tango moderno: la subdivisión del compás cuaternario en 8 corcheas organizadas en 3 grupos, con 2 negras con punto y una negra, marcando la fórmula rítmica 3+3+2. De esta manera la acentuación se torna irregular (MAURIÑO, apud OLIVAREZ E TEIXEIRA, 2016, p. 4).

Según Piazzolla sus acentuaciones rítmicas 3+3+2, provienen de la música popular judía. Podemos reconocer por medio del *estilo intraopus* - es decir observando lo que sucede dentro de una sola obra, en este caso *Libertango* - esa marcación rítmica que logra una identidad estilística propia de Piazzolla. Al introducir esa subdivisión rítmica en el tango, consiguió una innovación que define su *lenguaje particular*.

En el siguiente ejemplo observamos este aspecto en detalle, la utilización y subdivisión de células rítmicas en el inicio de *Libertango* (Figura 1).

The image shows a musical score for 'Libertango' by Astor Piazzolla. The title 'Libertango' is at the top, followed by 'by Astor Piazzolla'. Below that, it says 'Bright and rhythmic' and '♩ = 126'. The score is in 4/4 time. The bass clef part shows a rhythmic pattern of three eighth notes, three eighth notes, and two eighth notes, which is highlighted with a red box. The treble clef part shows a melody with various notes and rests. There are chord symbols 'Am' and 'B7/A' above the staff. Dynamic markings 'f' and 'zmf' are also present.

Figura 4: Ejemplo de ritmo 3+3+2 en registro grave, destacado con color rojo. *Libertango*, Astor Piazzolla (c.1-4).

Es interesante la observación que realiza Pelinski sobre la construcción rítmica de Piazzolla: “Piazzolla privilegia la superposición de estructuras rítmicas asimétricas en contratiempo con una pulsación continua y regular” (PELINSKI, 2008, p.41). Piazzolla llegó a interiorizar la fórmula del 3+3+2 transformándola en parte de su identidad estilística. Utilizó esta fórmula de manera reiterada en sus obras, realizando modificaciones y mutaciones que dieron resultado en variantes rítmicas tales como: 1+3+3, 3+3+1, 3+2+3 (PELINSKI, 2008, p.43). Estas fórmulas a su vez también sufrían más transformaciones, es decir que siempre existió en sus producciones un deseo por expresar los recursos rítmicos al máximo de sus posibilidades.

En el siguiente ejemplo extraído de la obra *Fuga y misterio* podemos destacar varios elementos que caracterizan el ritmo de Piazzolla. En primer lugar se destaca un grupo de semicorcheas en anacrusa que genera una energía importante en el inicio de la obra, en segundo lugar podemos apreciar la utilización de acentos en tiempos irregulares y por último la utilización de efectos percusivos. Observamos lo mencionado en la figura 5.

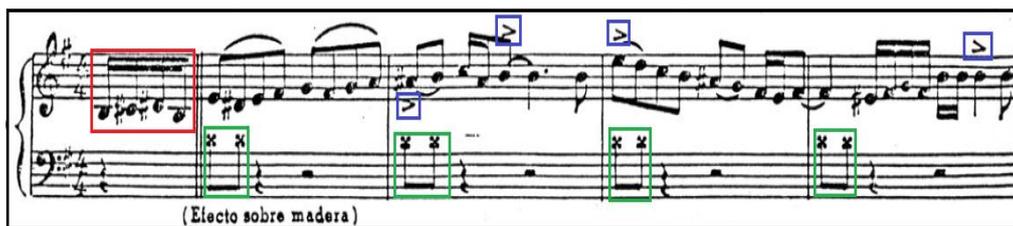


Figura 5: Se destacan con distintos colores los motivos rítmicos, en rojo el grupo de semicorcheas en anacrusa, en color verde los efectos percusivos y en color azul los acentos. *Fuga y misterio*, Astor Piazzolla (c.1-4).

Señalaremos que el hecho de utilizar ritmos asimétricos le proporcionó a Piazzolla la posibilidad de diferenciarse del binarismo métrico del tango tradicionalista. Además de esto consigue imprimir en sus trabajos fugados una manera de acentuar que lo diferencia de la música neobarroca más tradicional, logrando así que la construcción rítmica ocupe un lugar de privilegio en la constitución de su identidad estilística.

4.3 Textura

En cuanto a la textura se reconoce a simple vista el trabajo de melodías con procedimientos contrapuntísticos. Cabe destacar que durante su formación Piazzolla tuvo un contacto muy importante con la música de Bach. En el siguiente fragmento de *Fuga y misterio*, podemos apreciar parte de la exposición de la fuga, con sujeto y respuesta a 2 voces (Figura 6).

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of four systems of staves. The first system is labeled 'PIANO' and includes the instruction '(Efecto sobre maderas)'. A red bracket labeled 'Sujeto' spans the first two measures of the first system. A green bracket labeled 'Respuesta' spans the last two measures of the third system. The number '13' is in a box above the first measure of the fourth system.

Figura 6: Ejemplo de utilización de la escritura contrapuntística, sujeto y respuesta. *Fuga y misterio*, Astor Piazzolla (c.1-16).

En la siguiente figura podemos observar otra entrada del sujeto en la obra *Fuga y misterio* (Figura 7).

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of staves. The first system is labeled 'Violín' and includes the instruction 'Sujeto' in blue. The second system is labeled 'Viola' and includes the instruction 'Violín' in blue. The number '25' is in a box above the first measure of the second system.

Figura 7: Otra entrada del sujeto, en este caso a cargo del violín. *Fuga y misterio*, Astor Piazzolla (c.24-27)

Ocurre algo interesante en relación al ritmo y a la textura, a lo cual Pelinski realiza una observación, al pensar de qué manera estos dos aspectos o recursos son fusionados en la música de Piazzolla. Según Pelinski:

La construcción del sujeto es sometida a un proceso de desfamiliarización mediante una doble asimetría: la que proviene de su articulación tanguera al interior del compás, y la que proviene de la superposición al sujeto 'barroco' de una parte percusiva en valores rítmicos asimétricos (PELINSKI, 2008, p.46).

Podemos observar que esta fusión de elementos rítmicos y texturales de Piazzolla provoca un sometimiento a la construcción rítmica del sujeto, ya que al utilizar acentos asimétricos genera un estilo de interpretación particular que resulta extraño a la práctica barroca. Es muy interesante lo que plantea Pelinski, ya que, tanto la articulación y los acentos rítmicos son destacados en el momento de la performance, justamente es en donde esos elementos terminan de representar la identidad estilística del compositor.

4.4 Forma

Durante la década de los años 40 la estructura formal tradicional del tango era la siguiente:

- binaria (poseía dos secciones), contenía una parte rítmica y la otra con un carácter más melódico, era precedida por una introducción y unidas por un puente, además era común la utilización de la oposición de modo mayor y menor en cada sección (PELINSKI, 2008, p. 38).

Piazzolla se aleja un poco de esta estructura tradicional, sumándole el retorno a la primera parte, un ejemplo de esto es su obra *Fuga y misterio*. Esta pieza comienza con un fugado en tiempo vivo, con cuatro exposiciones del sujeto a distancia de una cuarta superior. Luego de esto aparece una sección lenta con un determinado carácter melódico, realizando un contraste con la parte inicial que es seguida por la presentación del sujeto del fugado del inicio.

Podemos observar en sus composiciones la combinación de secciones rápidas seguidas por secciones lentas, y en obras mayores de 2 o 3 movimientos, se destaca la alternancia de movimientos rápidos seguido por movimientos lentos. En el próximo

ejemplo observaremos un trecho de *Fuga y misterio* en donde se puede apreciar el cambio de tempos. Desde el inicio de la obra hasta el compás 76 el tiempo es rápido y movido, y a partir del compás 77 comienza un tiempo Lento en donde toma protagonismo una melodía (Figura 8).

Figura 8: Ejemplo de cambio de tiempo, luego de la fuga y una parte instrumental rápida expone una sección lenta con una melodía lírica. *Fuga y misterio*, Astor Piazzolla (c.73-81).

Podemos apreciar otro cambio de velocidades en distintas secciones en el próximo ejemplo de *Adiós Nonino*. Observamos el paso a la sección B de la obra en la Figura 9, en donde el tempo es lento y la melodía toma protagonismo.

Figura 9: Comienzo de la sección B, se destaca con color rojo la melodía principal. *Adiós Nonino*, Astor Piazzolla (c.12-23).

4.5 Melodía

Para destacar los elementos melódicos de Piazzolla hemos decidido utilizar su melodía más importante, la cual es parte de su obra con mayor reconocimiento denominada *Adiós Nonino*.

Es el mejor tema que escribí en mi vida. Me propuse mil veces hacer uno superior y no pude. Tiene un tono intimista, parece casi fúnebre y sin embargo rompió con todo. El día que lo estrenamos, con el quinteto, los músicos y yo dijimos con esto no va a pasar nada, no le va gustar a nadie pero toquémoslo, es lindo. Era una época en que casi todos los temas del repertorio tenían la polenta de '*Calambre*', '*Los Poseídos*', '*Lo que vendrá*'. Y '*Adiós Nonino*' terminaba al revés, como la vida, se iba yendo, se apagaba. A la gente le gustó de entrada. Yo diría porque tiene un misterio especial, la melodía, y en contraste con la melodía la parte rítmica, el cambio de tono y ese glorioso final con un desenlace triste. Quizá gustó por eso porque era diferente a todo (PIAZZOLLA, 1990, p.69-70).

Compuesto en el año 1959, en homenaje a su padre Vicente Piazzolla '*Nonino*', *Adiós Nonino* fue la composición de Piazzolla más reconocida de toda su carrera. Optamos por esta para observar elementos melódicos porque, como mencionamos anteriormente, posee una melodía que, a nuestro entender, expresa de una manera bien clara los rasgos melódicos de la identidad estilística de Piazzolla.

Pelinski realiza una observación sobre la construcción técnica de las melodías de Piazzolla:

El análisis técnico se limita a explicar las estructuras musicales, mientras que la comprensión de los efectos que éstas suscitan en los oyentes pone en juego un vasto contexto de factores, entre los cuales la historia de vida de quien escucha no es menos importante. El análisis no sustituye la vida... (PELINSKI, 2008, p.45).

Tomaremos de estas reflexiones un elemento que puede ser utilizado en el momento de la performance musical, es decir, está en responsabilidad del propio performer poder representar, por medio de recursos interpretativos, las emociones ligadas a este tipo de melodías.

Queda claro que no es una tarea fácil realizar una interpretación adecuada, pero por medio del estudio de la *identidad estilística* podemos aproximarnos a aquellos elementos que nos brindan la información necesaria para saber que hay detrás de todo aquello que expresó un compositor por medio de un texto musical.

5. Irradiaciones - El estilo de Piazzolla en la *Elegía por la muerte de un tanguero*

Durante el siguiente capítulo propondremos algunos conceptos que pueden ser utilizados en la performance musical para guitarra extraídos de la identidad estilística de Piazzolla. Para esto hemos decidido utilizar una obra compuesta por Máximo Diego Pujol - compositor argentino – denominada *Elegía por la muerte de un tanguero*. La elección de esta pieza se debe a que es un homenaje a Astor Piazzolla, lo que nos permite poder exponer, en una obra escrita para guitarra, aquellos aspectos que creemos que representan su identidad estilística.

Es necesario para esta sección de la investigación señalar tanto a los acentos como las articulaciones en la música de Piazzolla. Durante el presente trabajo hemos podido percibir que estos dos elementos ocupan un lugar de protagonismo en la performances realizadas por este. Las articulaciones cumplen un papel importante en la expresión musical, este efecto puede ser representado de la manera en cómo se ataca una nota, en el tiempo que dure (si es interrumpida o no), y si el sonido es prolongado en relación a la nota siguiente. Los acentos, en el caso de Piazzolla, también exponen un carácter expresivo y además un aporte en la innovación musical en el tango, ya que son utilizados fuera de tiempo.

Para esta sección sería interesante expandir el pensamiento de LaRue y Meyer sobre las diferentes dimensiones de análisis - que fue desarrollado en el capítulo de estilo - pero en este caso en relación con la performance. Podríamos buscar en este momento subdividir el concepto en niveles o partes y subpartes pero en otro orden, intentar ver la performance subdividida en estratos, para llegar a un objetivo distinto en su comprensión. Por esto hemos decidido plantear el siguiente cuestionamiento: ¿Qué dimensiones podríamos destacar en la obra de Máximo Diego Pujol – *Elegía por la muerte de un tanguero* – que nos sirvan para destacar los elementos relativos a la identidad estilística de Piazzolla? Para responder esto hemos decidido tomar trechos de los diferentes movimientos de la obra de Pujol, en donde consideramos que podemos colocar una nueva propuesta de ejecución en relación a las articulaciones y a los acentos que representen la identidad estilística de Piazzolla.

Antes de exponer los diferentes trechos que hemos escogido para terminar de desarrollar nuestro trabajo, señalaremos algunos conceptos utilizados en las

performances de Piazzolla. Es importante observar, como hemos ido mencionando a lo largo de nuestro trabajo, que en la representación de un estilo en la performance, la tradición oral cumple un papel importante. Pelinski destaca lo siguiente en relación a la ejecución del tango:

Los músicos de tango, aunque sepan sus partes de memoria, suelen tocar con las particellas abiertas sobre el atril, a las que en la ejecución ‘tanguifican’ con sus fraseos y yeites. Por esta razón puede afirmarse que el tango asume una posición intermedia entre el jazz y la música clásica, entre la improvisación y la escrita (PELINSKI, 2008, p.48).

Pelinski señala que existen modalidades de interpretación que son el medio de transporte para la emoción y que transforman la estructura sonora del tango. Dichas modalidades son propiamente idiomáticas y son parte de la interpretación. Estas resultan siendo interiorizadas por la capacidad del intérprete, son maneras determinadas de tocar que resultan ser parte del *habitus*⁴ del performer. Pelinski destaca que los *habitus* son “esquemas mentales estructurados por la interiorización del tango a través de su práctica sociocultural, y funcionan como principios estructurales y generadores de interpretación tanguera” (PELINSKI, 2008, p.48).

En el caso de Piazzolla muchas de las modalidades de interpretación fueron fijadas en sus escritos, es decir que, a pesar de ser un compositor que acostumbraba a componer rápidamente y no realizar correcciones en sus partituras, escogía dejar fijos esos aspectos que representaban su identidad estilística, como por ejemplo sus articulaciones de frases y sus acentos. Estas anotaciones que Piazzolla fijaba en sus partituras con relación a sus aspectos más expresivos de su ejecución, han sido utilizadas repetidas veces al punto de llegar a ser marcas características de su identidad estilística en la performance. Una particularidad de Piazzolla es que también fijaba y sistematizaba las prácticas percusivas en sus partituras, que se encontraban presentes en las orquestas típicas de tango. Son ruidos rítmicamente articulados que los músicos producen por medio de golpes en sus instrumentos (PELINSKI, 2008, p.49).

A continuación mencionaremos algunos modos de ejecución que destacan en mayor medida el costado más emotivo del tango. Pelinski (2008) los denomina como

⁴ *Habitus* es un sistema de disposiciones duraderas y transferibles, objetivamente reglado y regulado sin ser un producto de obediencia a reglas (MUNTANYOLA; BELLI, 2016, p.137).

‘*yeites*’ o ‘*modos idiomáticos*’ de ejecución. Estos no aparecen en la escritura musical pero si son factores decisivos para la ejecución del tango y su impacto emotivo, es decir, son elementos que se trasladan por medio de la tradición oral. Podríamos destacar que se logran colocar en una performance a través del concepto de entonación. A continuación expondremos los *yeites* a los que Pelinki (PELINSKI, 2008, p.50) hace referencia, y en seguida, las ilustraremos con ejemplos en la sub-sección 5.2:

Las *trampas*: se refiere a los ataques de tangueros intuitivos, Piazzolla decía que no se podrían definir técnicamente, son formas de tocar, de sentir, que salen espontáneamente. Podríamos relacionarlo con la intensidad al momento de la ejecución.

El *rubato*: muy usado en las secciones melódicas, con una interpretación extremadamente libre del ritmo.

El *canyengue*: pasajes rítmicos acompañados por efectos percusivos.

El *swing*: Piazzolla utilizaba este término extraído del jazz para designar a la manera de moverse y de frasear propia del tango de Buenos Aires.

La *mugre*: se refiere a cierta suciedad en la ejecución, particularmente en los momentos con mayor destaque de efectos percusivos.

El *sudor*: se refiere a la intensidad de esfuerzo físico realizado durante la performance, particularmente referido a la ejecución del bandoneón en el tango.

Según Pelinski la música de Piazzolla transmite emociones caracterizadas por: dinamismo y soledad, violencia y melancolía, anonimato e introspección, posee una pasión infinita, está llena de deseo, y al mismo tiempo es formidablemente contemporánea (PELINSKI, 2008, p. 50). Además señala que tiene un alto grado de dramatismo y pasión, y “los rasgos estructurales de esta música parecen haber sido concebidos para impactar emocionalmente al oyente” (PELINSKI, 2008, p.50).

Como mencionamos anteriormente, todos estos elementos son trasladados a una performance por medio del concepto de ‘*entonación*’. Recordaremos que la ‘*entonación*’ se refiere a la manera de decir algo, y trasladándolo al caso de la música sería la manera de producir o emitir un sonido. Al identificar la voz de una persona que está hablando, la ‘*entonación*’ puede expresar una evaluación sobre esa persona (DOMENICI, 2012, p.172). En el caso de la música una ‘*entonación*’ durante la performance puede presentar características particulares sobre esa persona. La ‘*entonación*’ es el medio a través del cual el intérprete puede comunicar rasgos característicos del estilo que está interpretando, es decir aquellos elementos que se encuentran por fuera o más allá de la partitura en una performance. Esto es lo que nos

permite poder colocar los *yeites* o *modos idiomáticos* de ejecución de Piazzolla en la *Elegía por la muerte de un tanguero*.

5.1. *Elegía por la muerte de un tanguero*

A continuación hablaremos un poco sobre la obra de Máximo Diego Pujol denominada *Elegía por la muerte de un tanguero*. Pujol fue un gran admirador de la música de Astor Piazzolla y luego de su muerte compuso esta obra en su homenaje. La palabra ‘elegía’ es utilizada para definir una pieza vocal o instrumental, relacionada al lamento de la muerte de una persona (GROOVE, 1988, p.249). La obra posee 3 movimientos - *Confuseta*, *Melancolía* y *Epílogo* - y expone ciertas características de la música de Piazzolla.

Esta composición además de ser un homenaje a Astor Piazzolla está dedicada a un guitarrista argentino llamado Víctor Villadangos. Por medio de una entrevista realizada a Villadangos pudimos recolectar algunos elementos que componen la obra, y que consideramos que son de suma importancia. En primer lugar destacaremos un dato relevante que es referido al elemento generador de la obra, la composición está basada en un motivo de tres notas extraído de la obra de Piazzolla *Adiós Nonino*.



Figura 10: Motivo de tres notas de la sección lenta de *Adiós Nonino*. Astor Piazzolla (c.12-17).

Según Villadangos el primero y el tercer movimiento se basan en este motivo. Se trata de una segunda mayor y una cuarta justa que en algunos casos se invierte por una quinta. El nombre *Confuseta*, del primer movimiento, se debe a que posee un fugato en estrecho, representado por el motivo de tres notas que resulta confuso. Son tres notas que se presentan en algunos casos de manera invertida y en otros en espejo. El segundo

5.2.1 Acentuación

En el siguiente ejemplo proponemos destacar el modo de acentuación característico de Piazzolla. En el primer movimiento de la *Elegía por la muerte de un tanguero* se presenta el motivo de tres notas de *Adiós Nonino*. Nosotros proponemos resaltar en cada compás la acentuación de la fórmula 3+3+2. En la siguiente figura con flechas de color rojo presentamos los lugares en donde la acentuación se debería resaltar.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is marked 'Allegretto' and the bottom right corner is marked 'Máximo PUJOL'. The score consists of three staves of music. Red arrows point to specific notes in the first staff, indicating accents. The rhythm is 3+3+2. The first staff has three measures, the second has three measures, and the third has two measures. The notes are mostly eighth and sixteenth notes. There are some markings like '(3)' and '(2)' above notes, and 'CIII' above a measure in the second staff. The bottom staff has some markings like '(VII)' and '(3)'. The overall style is characteristic of Piazzolla's tango music.

Figura 12: acentuación en 3+3+2. *Cofuseta*, *Elegía por la muerte de un tanguero*, Máximo Diego Pujol (c.1-9).

En el siguiente ejemplo también se destaca la acentuación de 3+3+2, pero en este caso se expone en una parte lenta. La melodía se encuentra en el bajo y es ejecutada en la mano derecha por el pulgar. Hemos colocado con flechas rojas los lugares en donde consideramos que se debe marcar la acentuación característica de Piazzolla.

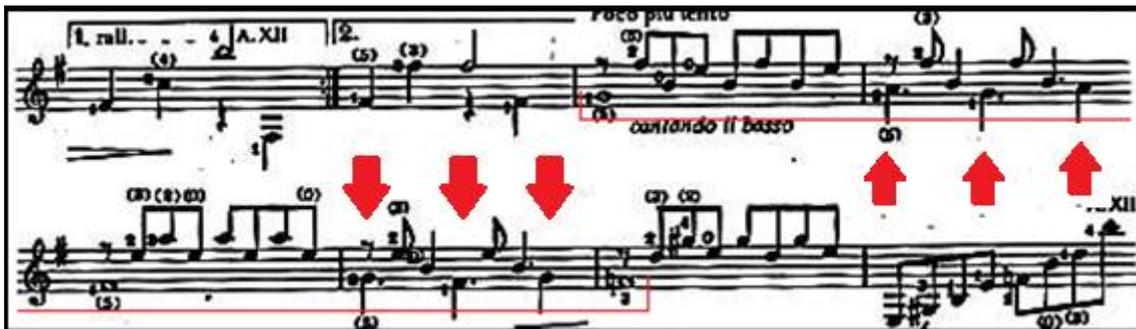


Figura 13: Acentuación 3+3+32 en melodía, *Confuseta, Elegía por la muerte de un tanguero*, Máximo Diego Pujol (c.11-15).

5.2.2 Articulación

En el siguiente ejemplo proponemos una forma de ejecución que contiene tanto el destaque de la actuación y de la articulación. En este trecho se puede realizar un ataque que se relacione con lo que Pelinski denomina *trampas*, según este son los ataques de tangueros intuitivos, son formas de tocar, de sentir, que salen espontáneamente, que proponen una intensidad característica del tango. En el siguiente trecho proponemos destacar la acentuación de 3+3+2 y articular ciertas notas dando lugar a una melodía rítmica y con carácter de estilística de Piazzolla. Con un punto de color rojo hemos destacado las notas que deben ser articuladas. Este pasaje está basado en el motivo de tres notas de *Adiós Nonino*.

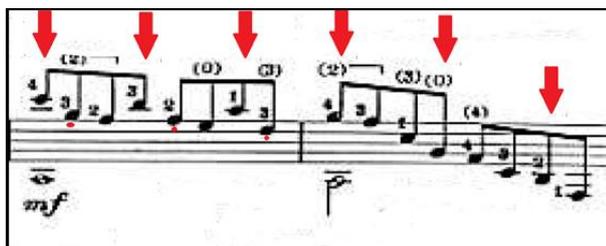


Figura 14: Pasaje de *Confuseta, Elegía por la muerte de un tanguero*, Máximo Diego Pujol (c.34-35).

En el próximo ejemplo también proponemos una articulación antes de la acentuación. Con un punto de color rojo marcamos la nota que consideramos debe durar menos tiempo antes de tocar la siguiente que se encuentra acentuada. En cuanto a las *trampas* creemos importante realizar una pequeña aceleración rítmica en las

semicorcheas que se encuentran marcadas con un cuadrado de color rojo, según Pelinski sería dar una sensación de “llegar antes de tiempo” (PELINSKI, 2008, p.46). Esa sensación de aceleración rítmica también se puede reconocer en partes melódicas mayores, en donde los finales se aceleran.

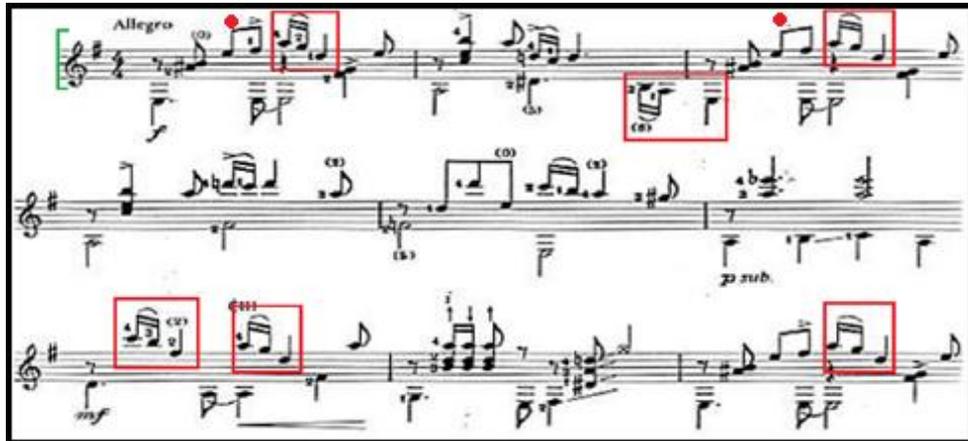


Figura 15: Inicio del *Epílogo, Elegía por la muerte de un tanguero*, Máximo Diego Pujol (126-134).

En el siguiente trecho proponemos otro ejemplo para utilizar las *trampas*, en este caso hemos remarcado en un cuadrado en color rojo dos semicorcheas que se conectan con una negra. Se propone, como en el ejemplo anterior, una aceleración rítmica de esas semicorcheas. Este tipo de ejecución que denota la forma de tocar de Piazzolla, se puede destacar aún más en los otros ejemplos que se encuentran enmarcados en color azul, en donde esas líneas melódicas se aceleran y otorgan una sensación de fuerza con mucha intensidad.

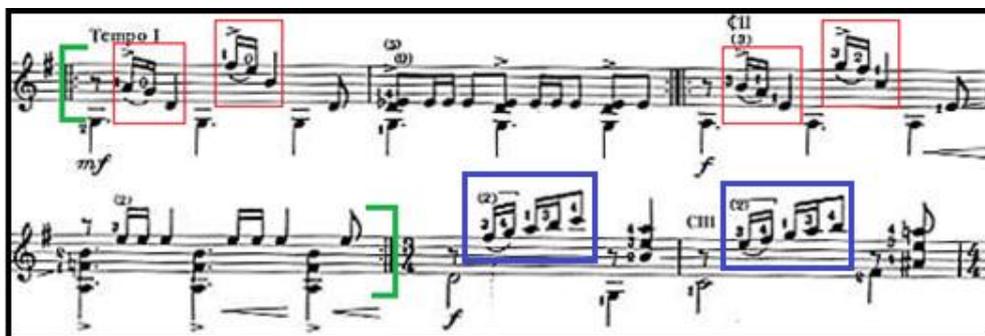


Figura 16: Ejemplos de aceleración rítmica, *Epílogo, Elegía por la muerte de un tanguero*, Máximo Diego Pujol (154-159).

5.2.3 Melodías

En el caso del siguiente ejemplo que es parte de una sección lenta del último movimiento de la obra de Pujol, se propone utilizar el *rubato*. Este modo de ejecución era utilizado por Piazzolla en las secciones melódicas, en donde la interpretación del ritmo era extremadamente libre, casi otorgando una sensación de improvisación. Por esto proponemos que la siguiente melodía se pueda ejecutar con total libertad, alargando o acortando la duración de las notas que se encuentran en el medio de la melodía. En la próxima figura remarcamos con color rojo una propuesta de *rubato*, en los lugares en los cuales consideramos puede haber una libre interpretación del ritmo, tanto desacelerando como acelerando las frases.

Figura 17: Ejemplo de *rubato* en melodía lenta en *Epílogo, Elegía por la muerte de un tanguero*, Máximo Diego Pujol (c.146-153).

5.2.4 Efectos sonoros

A continuación expondremos dos ejemplos que están más relacionados con producir efectos sonoros. Los elementos de ejecución que se destacan son: el *swing* (Piazzolla lo utilizaba para nombrar la manera de moverse y frasear en el tango), el *canyengue* (efectos percusivos), y la *mugre* (suciedades en la ejecución en momentos caracterizados por efectos percusivos).

El siguiente ejemplo puede ser interpretado con los tres elementos mencionados: *canyengue*, *mugre* y *swing*. Este es un pasaje rítmico que poseen golpes

en la caja de la guitarra combinados con rasguídos y células de ritmos con acentuaciones *off beat* asociada con la acentuación del jazz (PELINSKI, 2008, 46)

Figura 18: Sección rítmica con efectos percusivos en *Epílogo, Elegía por la muerte de un tanguero*, Máximo Diego Pujol (c.168-173).

El siguiente ejemplo es un trecho muy pequeño pero consideramos relevante destacar, ya que puede ser percibido como una citación al jazz. Es una pequeña melodía que se presenta en el bajo y pareciera representar una sonoridad similar a un *walking bass*, técnica extraída del jazz. Según Pelinski, Piazzolla presentaba como un ostinato, melodías por grado conjunto semejantes al *walking bass* (PELINSKI, 2008, p.42).

Figura 19: Melodía en bajo simulando un *walking bass*. *Epílogo, Elegía por la muerte de un tanguero*, Máximo Diego Pujol (c.131).

Finalizando esta parte no queremos dejar de mencionar un elemento que consideramos de gran importancia en las performances e *identidad estilística* de Piazzolla. Nos referimos a lo que Pelinski denomina como *sudor*, es decir la intensidad y el esfuerzo físico realizado durante la performance, referido a la ejecución del bandoneón. Como expusimos anteriormente, Adessi hace referencia a la fisicalidad en el estilo, a la actuación del cuerpo en la definición de una identidad estilística de un

performer. En el caso de Piazzolla, el cuerpo siempre fue una parte significativa de la intensidad en su música. El estilo de una performance musical no depende solamente del factor sonoro, es decir, el cuerpo habla y expresa elementos emocionales y participa del trabajo de comunicación, esté o no consciente el intérprete. A lo que queremos referirnos es que siempre es importante destacar el elemento de la corporabilidad - o como Pelinki denomina el *sudor* - en una performance en donde se busque representar la *identidad estilística* de Piazzolla.

El estilo compositivo de Piazzolla que hemos podido representar en la obra de Pujol, demuestra su arraigo a la cultura porteña fusionada con ciertos elementos que entreveran el jazz, la música erudita, la improvisación y el *yeite*. Cuanto más se desterritorializa de otras músicas afirma aún más su territorio porteño. Su música permeabiliza los límites entre música popular y erudita, local y global, vanguardista y clásica (PELINSKI, 2008, p.53-54).

Conclusiones

Esta investigación buscó comprender como son representados los elementos de la identidad estilística del compositor Astor Piazzola en una performance musical para guitarra. La revisión de literatura dialogó con la pesquisa y trajo cuestionamientos importantes para dilucidar el concepto de estilo musical. El estudio biográfico sobre el compositor, a la luz de referencias teóricas sobre el estilo, trajo una relación del estilo musical de Piazzola con sus vivencias. El contacto con su historia y su música nos permitió reconocer que este poseía una trayectoria musical cargada de elementos y vivencias que se adaptaban en su propio desarrollo.

Durante el camino recorrido en esta investigación nos encontramos, en primer lugar, con la necesidad de comprender el concepto de estilo (Adessi, Meyer, LaRue, Dixon, Ackerman, Moore). Además, utilizamos como referencial el trabajo de Arnold Hauser (1982) que tiene la definición de estilo en las artes de una manera más general. Para el autor, así como para todos los creadores los acontecimientos de la vida, los contextos, los mecanismos psicológicos, las relaciones sociales son aspectos formadores del estilo artístico.

Las lecturas de trabajos sobre estilo con foco concentrado en el área de la música, permitieron construir nuestro concepto de identidad estilística. Para esto, también fue necesario realizar una exploración sobre el concepto de identidad, a lo que encontramos respuesta por medio del sociólogo chileno Jorge Larraín. Esa lectura nos permitió entender que la identidad del compositor resulta ser construida y reconstruida, por medio de elecciones que son presentadas a un autor por diversos contextos durante el transcurso de su vida.

El camino de la pesquisa nos llevó a una aproximación de conceptos para desarrollar el análisis y discusión de los datos. En el primer capítulo fue explorado el concepto de estilo en su génesis, desde su desarrollo durante la retórica clásica hasta la estilística moderna. Posteriormente, fue presentado el diálogo de los autores sobre el mismo, lo que proporcionó una base sólida para poder desenvolver luego el concepto de identidad estilística.

El segundo capítulo, los conceptos estudiados se aproximaron de nuestro objeto de investigación al relacionarlos con la música de Astor Piazzola y luego la construcción de su propia identidad estilística. Reconocimos los elementos que

consideramos importantes en su música, tales como: el tango, el nomadismo, su conflicto entre la música popular y erudita. En cuanto al concepto de capital cultural de Pierre Bourdieu (1979), fue realizado un paralelismo con la vida de Astor Piazzolla. Así, desarrollamos un análisis de su propia identidad estilística, reconociendo elementos que fueron absorbidos en diferentes momentos de su vida.

En el tercer capítulo de nuestro trabajo, hubo una exploración de la identidad estilística en relación a la performance de la obra de Astor Piazzolla. Para esto, el concepto de entonación ocupó un importante papel. Se observó la música de Piazzolla en relación a la performance y se consideraron dos elementos que constituyen su particular interpretación: el cuerpo y el bandoneón. En el cuarto capítulo fueron analizados los recursos compositivos. Destacaremos que para poder realizar el análisis de su identidad estilística recurrimos a las metodologías de Arnold Meyer desarrolladas en su libro *El estilo en la música* (2000). De esta manera fueron explorados en tres de sus obras - *Libertango*, *Fuga y misterio* y *Adiós Nonino* – los siguientes aspectos musicales: ritmo, textura, forma y melodía. En relación al ritmo se reconoció la combinación de células binarias y ternarias, presentando acentuaciones fuera de tiempo. Observamos una textura compuesta por elementos del contrapunto, su forma se diferencia a las formas tradicionalistas del tango con re exposición de la primera parte. Las melodías presentan un uso del *rubato*, que exponen interpretaciones con gran libertad rítmica.

En el último capítulo fue posible reconocer irradiaciones de Piazzolla en la obra de Máximo Diego Pujol, *Elegía por la muerte de un tanguero*. A partir de esto, fueron elaboradas propuestas de ejecución en algunos trechos de dicha obra. Por medio de algunas articulaciones y acentos, conseguimos trasladar la identidad estilística de Piazzolla a la performance musical para guitarra.

Consideramos que Astor Piazzolla posee una identidad estilística con una personalidad imponente. Las performances del compositor no solo contenían elementos musicales, sino que, su cuerpo era parte del desarrollo de la misma, ya que otorgaba una fuerte carga de intensidad. Al presentarse parado al momento de la ejecución, demostró que su presencia en el escenario era un elemento importantes en sus interpretaciones. Como él mismo decía, no había que tocar con miedo. Piazzolla constituye su identidad estilística por medio del nomadismo. El vínculo que se generó entre Piazzolla y sus viajes dio como resultado una fusión de estilos. Su conflicto para definir sus

composiciones entre la música popular y erudita, fue un ejemplo notable de un desacuerdo interno que resultó en la unión de estos elementos.

Uno de los principales cuestionamientos de este trabajo fue de qué manera trasladar la identidad estilística al proceso de performance. Al descubrir lo que Piazzolla representaba en sus propias performances logramos trasladar, gracias a la tradición oral/aural, elementos tales como: las trampas, el canyengue, el swing y el rubato. Una particularidad es que aquellos elementos que se encontraban por fuera de la partitura, y aparecían al momento de la performance de manera intuitiva, eran escritos para que los intérpretes de su orquesta utilizaran como guía. Estos proponen una interpretación particular, y se torna claro que la identidad estilística de Piazzolla está constituida por la música de fusión, marcada por el nomadismo, en donde convive la música erudita y popular.

Cabe destacar que el concepto de estilo puede continuar siendo todavía analizado en mayor profundidad y puede dialogar con muchas visiones que atraviesan diferentes perspectivas. Esta reflexión puede estar ligada a diferentes interpretaciones en conexión a, por ejemplo, compositores en diferentes épocas en relación a la temporalidad en que son estudiados.

Cabe, por fin decir que trabajos como este pueden otorgar un análisis de la performance musical que incluya diversos factores como los sociales y culturales, y que a su vez promuevan posibilidades para armar diversas identidades estilísticas en las performances. Concluyendo, destacaremos que

“la identidad humana no es dada, de una vez por todas, en el nacimiento: ella es construida en la infancia y, a partir de entonces, debe ser reconstruida en el transcurrir de la vida [...]. La identidad es el producto de las sucesivas socializaciones” (DUBAR, 2005, p. XXV).

Así también lo es una performance. La socialización es un factor determinante, un proceso interactivo y formador de identidad. Las identidades son formadas a lo largo de la vida, en la trayectoria de cada individuo. De esta forma, reconocer una identidad estilística, posibilita traer al presente de la performance una variedad de elementos que también son extrínsecos a un texto musical. Por más que una obra sea interpretada

muchas veces, siempre otorga a la performance la posibilidad de ser reconstruida. La obra musical es construida en su temporalidad.

Referencias

ACKERMAN, J. S. (1962) **A theory of style**. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1962, vol. 20, no 3, p. 227-237.

ADDESSI, Anna Rita. Claude Debussy e Manuel de Falla: un caso di influenza stilistica. **Claude Debussy e Manuel de Falla**, 2000.

ADEODATO, João Maurício. Uma crítica retórica à retórica de Aristóteles. **Revista Brasileira de Estudos Políticos**, v. 110, p. 35-74, 2015.

AZZI, M. S. (2000) **Le grand tango: la vida y la música de Astor Piazzolla**. Banco Interamericano de Desarrollo, 2000.

BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. Tradução Magali de Castro. Revisão técnica Maria Alice Nogueira. **BOURDIEU, Pierre. Escritos de educação. Organizadores Maria Alice Nogueira e Afrânio Catani**, v. 14, p. 73-79.

CATANI, Afrânio; NOGUEIRA, Maria Alice; BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio, 1979.

CECCONI, S. (2001) **Territorios del tango en Buenos Aires: aportes para una historia de sus formas de inscripción**. *Iberoamericana* (2001-), 2009, p.49-68.

DE ALMEIDA CUNHA, Maria Amália. O conceito “capital cultural” em Pierre Bourdieu e a herança etnográfica. **Perspectiva**, v. 25, n. 2, p. 503-524, 2007.

DIXON, J. W. (1967) **Notes toward a Theory of Style**. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1967, vol. 26, no 3, p. 172-177.

DOMENICI, Catarina Leite. A Voz do Performer na Música e na Pesquisa. **Anais do SIMPOM**, v. 2, n. 2, 2012.

DOMÍNGUEZ, M. E. (2008) **Música negra en el Río de la Plata: definiciones contemporáneas entre los jóvenes de Buenos Aires**. Trans. *Revista Transcultural de Música*, n. 12, 2008.

DUBAR, Claude. A socialização: construção das identidades sociais e profissionais. Tradução: Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FARIA, Ederson de; SOUZA, Vera Lúcia Trevisan de. Sobre o conceito de identidade: apropriações em estudos sobre formação de professores. **Psicologia Escolar e Educacional**, v. 15, n. 1, p. 35-42, 2011.

GARCÍA, M. I. (2010). **Análisis y morfología musical**. Cátedra de análisis y formas musicales I y II, Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo. Mendoza.

GARCÍA BRUNELLI, O. (2008) **Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla**. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.

GARCÍA BRUNELLI, O. (2015) **Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile.** El Oído Pensante, 2015, vol. 3, no 2.

GOUBAULT, Christian. **Claude Debussy.** Librairie Honoré Champion, Paris: 1986.

GORIN, Natalio. Piazzolla, Astor. 1990. **A manera de memorias.**

GUEMBE, G. (2009) **Armonía III.** Cátedra de armonía musical, Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo. Mendoza.

HAUSER, A. (1982) **Teorías del arte: tendencias y métodos de la crítica moderna.** 5ª ed. Barcelona: Guadarrama, 1982. 422 p. (Punto omega ; 53).

KURI, Carlos. Agonía del género, potencia del nombre: Constitución de la estética piazzolleana. In: **Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla.** Gourmet Musical Ediciones, 2008. p. 13-18.

LARRAÍN, Jorge. O conceito de identidade. **revista FAMECOS**, v. 10, n. 21, p. 30-42, 2003.

LARUE, J. **Análisis del estilo musical :** Jan LaRue. Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2004. 186 p. (Idea Música). ISBN 8482362917.

LARUE, Jan. **Guidelines for style analysis.** Harmonie Park Press, 1992. Pag Guidelines to style analysis, p. 4-5

LÖFDAHL, Marcus. Approaching Piazzolla's Music. Analysis and Composition in Interaction. mémoire de maîtrise, Université of Göteborg, 2012.

LUCAS, D. G. (2013) **La influencia del jazz en la música de Astor Piazzolla. Análisis de Tango Suite.** *Undated. Accessed*, 2013, vol. 24, p.11-15.

MAURIÑO, G. (2001) Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla. **Latin American Music Review**, p.240-254, 2001.

MEYER, L. (2000) **El estilo en la música: Teoría musical, historia e ideología.** Pirámide, 2000.

MITILINEOS, P. (2016) **Al son de la clave: el 3+ 3+ 2 en el tango.** *Clang*, 2016.

MOORE, A. F. (2001) **Categorical conventions in music discourse: Style and genre.** *Music and Letters*, 2001, vol. 82, no 3, p. 432-442.

MUNTANYOLA, Dafne; BELLI, Simone. El valor narrativo de la comunicación en la danza contemporánea: habitus, musicalidad y emoción. **Revista de antropología social**, v. 25, n. 1, p. 133-151, 2016.

NOGUEIRA, M. A. (2004) NOGUEIRA, Cláudio Marques Martins. **Bourdieu & a educação.** Belo Horizonte: Autêntica, 2004. 149p. (Pensadores & educação) ISBN 8575261428 (broch.).

OLIVÁREZ, R., & TEIXEIRA, G. (2016). . no campo XXVI Congresso da Anppom - Belo Horizonte/MG. Disponible en: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/4348/1512>. Consultado en: 13 nov. 2018.

PELINSKI, Ramón. Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística. In: **Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla**. Gourmet Musical Ediciones, 2008. p. 35-56.

PIAZZOLLA, A. *Fuga y misterio*. Partitura para piano. Disponible en: <https://pt.scribd.com/>. Acceso en: 29 de sep. 2018.

PUJOL, M. D. (1994) **Elegía por la muerte de un tanguero**. [música impresa]: para guitarra. Henry Lemoine.

PUJOL, M. (2017) **Máximo Diego Pujol**. Disponible en: <http://www.maximopujol.com/bio-es/>. Acceso en: 20 sep. 2018.

PUJOL, Sergio Alejandro. Tango y universo juvenil: breve historia de una reconciliación. 2013.

SADIE, S. (1988) **Diccionario Grove de música**. Londres, Inglaterra.

SANTOS, Gabriel Eduardo Costa. O figurino do tango: estudo dos elementos visuais no figurino símbolo da cultura argentina. 2017.

VILLADANGOS, V. **Victor Villadangos**. Disponible en: <http://villadangos.com.ar/curric.htm> Acceso en: 5 dic. de 2018.

ZAMACOIS, J. (1960) **Curso de formas musicales**. Barcelona, Labor.