

LA VANGUARDIA MUSICAL EN PIAZZOLLA

FABIO SALAZAR OROZCO



UNIVERSIDAD DEL VALLE
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA
POSTGRADOS EN FILOSOFÍA
SANTIAGO DE CALI

2019

LA VANGUARDIA MUSICAL EN PIAZZOLLA

FABIO SALAZAR OROZCO

Trabajo de investigación para optar el título de Maestría en Filosofía.

Director

William Álvarez Ramírez, Ph. D
Profesor Departamento de Filosofía
Universidad del Valle



UNIVERSIDAD DEL VALLE
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA
POSTGRADOS EN FILOSOFÍA
SANTIAGO DE CALI

2019

Dedicatoria

A mi esposa Amelia, el amor de mi vida y razón de mi ser, gracias por tu compañía incondicional en cada etapa de mi existencia.

A mi familia y amigos, que han creído en mí y me han apoyado en cada experiencia artística y académica.

Agradecimientos

Primeramente, a Dios mi compañero inseparable en cada momento.

A mi esposa Amelia, por su paciencia, apoyo y acompañamiento en cada etapa de esta investigación.

Un agradecimiento muy especial a mi maestro y director de tesis, profesor William Álvarez Ramírez quien ha sido un ejemplo a seguir en mi vida profesional y académica. Gracias por su paciencia y directrices acertadas durante el desarrollo de esta investigación.

A mis colega y amigo Felipe Roldán, por su valioso aporte y consejos en el proceso de análisis musical.

A la profesora Paula Andrea Zabala, por su ayuda y gran aporte como traductora.

A la Universidad del Valle y al departamento de Filosofía, por todas sus enseñanzas durante mi permanencia en la maestría.

Y a todas las personas, amigos y colegas que de una u otra forma me brindaron su apoyo durante estos años de formación.

Resumen

Esta tesis es el resultado de la investigación sobre la influencia que ejercieron algunos movimientos de vanguardia como el Primitivismo, el Expresionismo, el Neoclasicismo y el Futurismo en la obra del Ástor Piazzolla y lo que esto significó en la transformación de la estética del tango. La intención de abordar un análisis filosófico y musical acerca de este compositor y su acercamiento a las vanguardias artísticas, surge a partir del impacto emocional que la audición de su música puede generar, de la alta difusión de sus composiciones en los diferentes escenarios musicales y el sin número de interpretaciones y adaptaciones que se han realizado a gran parte de su obra.

El principal interés de esta investigación está centrado en establecer la relación de la estética compositiva de Piazzolla con algunas corrientes musicales del siglo XX, realizando un recorrido por los diferentes movimientos de vanguardia desde la mirada de expertos como Burger, Esteban, Fellmann y Micheli, identificando las características en común entre las músicas de vanguardia y las vanguardias artísticas.

Posteriormente realizaremos una reflexión hermenéutica sobre el lenguaje en la música a partir del pensamiento filosófico de autores como Fubini, Adorno, Dalhaus entre otros, que luego permitirá hallar alguno de los aspectos estéticos del lenguaje musical en Piazzolla, para finalmente, y mediante el análisis musical basado en la teoría de la tripartición de Nattiez y Molino (que permitirá desde lo poiético, inmanente y estésico), identificar los elementos propios de las vanguardias en el tango piazzolliano.

Para el desarrollo de esta investigación se emplearon metodologías como el método deductivo, que permitió hacer una sistematización e indagación que va desde las características generales de las vanguardias artísticas, hasta determinar los aspectos particulares de los movimientos de vanguardia que se encuentran en la estética de Piazzolla. El análisis musical, que a través de la teoría de la tripartición permitió ver la obra del compositor a partir del texto musical como un objeto aislado, como un objeto producido y como un elemento percibido. Por último, se realizó un análisis hermenéutico sobre los diferentes programas de vanguardia y su relación con la estética musical de Piazzolla.

Palabras clave:

Vanguardias artísticas, Ástor Piazzolla, lenguaje musical, tango, análisis musical, teoría de la tripartición, filosofía de la música, estética, vanguardias musicales.

Abstract

This thesis is the result of the research on the influence that some avant-garde movements exerted such as Primitivism, Expressionism, Neoclassicism and Futurism in the work of Ástor Piazzolla and what this meant in the transformation of the aesthetics of tango. The intention to approach a philosophical and musical analysis about this composer and his approach to the artistic avant-garde, arises from the emotional impact that the audition of his music can generate, from the high diffusion of his compositions in the different musical scenarios and the no number of interpretations and adaptations that have been made to much of his work.

The main interest of this research is focused on establishing the relationship of Piazzolla's compositional aesthetics with some musical currents of the twentieth century, taking a tour of the different avant-garde movements from the eyes of experts such as Burger, Esteban, Fellmann and Micheli, identifying the characteristics in common between avant-garde music and artistic avant-garde.

Subsequently, a hermeneutical reflection on language in music is made from the philosophical thinking of authors such as Fubini, Adorno, Dalhaus, among others, which will then allow us to find some of the aesthetic aspects of musical language in Piazzolla, finally, and through the analysis musical based on the theory of the tripartition of Nattiez and Molino (which will allow from the poetic, immanent and theasic), to identify the elements of the avant-garde in the piazzoliano tango.

For the development of this research methodologies were used as the deductive method, which allowed to make a systematization and inquiry that goes from the general characteristics

of the artistic avant-garde, until determining the particular aspects of the avant-garde movements that are found in the aesthetics of Piazzolla. The musical analysis, which through the theory of the tripartition allowed to see the work of the composer from the musical text as an isolated object, as a produced object and as a perceived element. Finally, a hermeneutical analysis was carried out on the different avant-garde programs and their relationship with the musical aesthetics of Piazzolla.

Keywords:

Artistic avant-garde, Ástor Piazzolla, musical language, tango, musical analysis, tripartition theory, music philosophy, aesthetics, musical avant-garde.

Tabal de contenido

Introducción.....	1
Capítulo 1:La influencia de las vanguardias artísticas en Piazzolla	6
1.1 Las vanguardias artísticas.....	6
1.2 Características de las vanguardias artísticas	11
1.3 Aspectos eséticos de la música del siglo XX	17
1.4 Las vanguardias en la música	25
1.5 Tratamiento de los elementos musicales en las vanguardias.....	26
1.5.1 La melodía	26
1.5.2 El ritmo	32
1.5.3 la armonía	36
1.5.4 El timbre	39
1.6 El tango: principios y fundamentos	42
Capítulo 2: Lenguaje estético musical de Piazzolla y su relación con las vanguardias ...	46
2.1 El lenguaje en la música	46
2.2 El discurso musical como elemento de comunicación	51
2.3 El lenguaje musical de Piazzolla	54
2.4 La estética de Piazzolla y las vanguardias	58
Capítulo 3: Análisis estético y musical sobre la obra de Piazzolla	63

3.1 El análisis musical.....	63
3.1.1 La tripartición musical como modelo de investigación.....	64
3.2 Nivel poiético en Piazzolla.....	68
3.2.1 Ástor Piazzolla, su contexto y aspectos relevantes de su estética musical.....	69
3.3 Estesis en Bandoneón, primer movimiento de la Suite troileana	81
3.4 Bandoneón, análisis inmanente	83
3.4.1 Esquema general de la obra.....	83
3.4.2 recitativo barroco	84
3.4.3 Elipsis cromática	85
3.4.4 Uso de paralelismo	87
3.4.5 Línea de armonías figuradas	89
3.4.6 Secuencia armónica por cuartas y nota pedal	89
3.4.7 Elementos del rock y bajo caminante	91
3.5 Tres minutos con la realidad, nivel estésico.....	92
3.6 Análisis de Tres minutos con la realidad desde un nivel inmanente.....	94
3.6.1 Esquema general de la obra	94
3.6.2 Escala octatónica.....	95
3.6.3 Paralelismo.....	100
3.6.4 Uso reiterativo de disonancias	101

3.6.5 Ostinato rítmico 3+3+2	103
3.6.6 Influencia de la estética compositiva de Stravisnki y Bartók	106
3.6.7 Sincretismo musical	109
4. Conclusiones	111
5. Bibliografía	117

Lista de figuras

Figura 1. Exposición del primer movimiento a manera de recitativo barroco	85
Figura 2. Elipsis cromática descendente desde el acorde doble dominante de Mi 7 hasta el acorde Do sostenido 7... ..	86
Figura 3 Fuga BWV 889, compases 19 al 22: Elipsis por cuartas desde el acorde de La 7 hasta el acorde de Si bemol 7.....	87
Figura 4. Paralelismo de cuartas en las voces superiores.....	88
Figura 5. Línea de armonía figurada a partir del acorde de La 7.. ..	89
Figura 6. Progresión armónica por cuartas ascendentes: Compás 5 a partir del andante.	90
Figura 7. Nota pedal, dos compases antes del andante.. ..	90
Figura 8. Riff marcado por el acompañamiento del piano y marcación en la línea grave de bajo caminante.. ..	91
Figura 9. Escala octatónica de Do construida a partir de distancias de tono y semitono.....	96
Figura 10. Escala octatónica de Do construida a partir de distancias de semitono y tono	96
Figura 11.. Tema principal a partir de la octatónica de Mi. Compás 1 al 4	97
Figura 12. Modelo escala octatónica a partir de Mi.....	97
Figura 13. Tema principal trasladado a intervalo de tercera menor a la nota Sol.....	98
Figura 14. Modelo escala octatónica a partir de Sol.	98
Figura 15. Desarrollo del tema trasladado a intervalo de tercera menor a la nota Si bemol. Compás 9 al 13.....	99

Figura 16. Modelo escala octatónica a partir de Si bemol.	100
Figura 17. Paralelismo de cuartas que se reitera durante casi toda la obra..	101
Figura 18. Intervalos disonantes entre la viola, el cello y el primer violín. Compás 5	102
Figura 19. Ritmo de habanera	103
Figura 20. Tango de Francisco Tárrega. Ritmo de tango andaluz.	104
Figura 21 Tres minutos con la realidad. Compases 5 al 8 marcación de 3+3+2.....	104
Figura 22. Ritmo motor de Tres minutos con la realidad.	105
Figura 23. Marcación de 3+3+2 en la línea superior y 4+4 en la línea inferior.....	105
Figura 24 Marcación rítmica reducida de 3+3+2 3n la línea superior y de 4+4 en la línea inferior.....	106
Figura 25. Ritmo de habanera o de tango andaluz derivado de la fusión 3+3+2 con 4+4.....	106
Figura 26. Línea rítmica del timbal. Ritual de abducción de La consagración de la primavera compases 6,7 y 8	107
Figura 27 Línea rítmico melódica del violín.....	108
Figura 28. Música para cuerdas, percusión y celesta, segundo movimiento compás 486. Descenso de la melodía por cuartas..	108
Figura 29. Tres minutos con la realidad compás 48. Descenso de la melodía por cuartas incluyendo las notas enarmónicas Mi bemol y Si bemol	109
Figura 30. Cambio del sistema octatónico al sistema tonal. Compás 5	110

Lista de tablas

Tabla 1. Esquema Formal de Bandoneón	84
Tabla 2. Esquema Formal de Tres minutos con la realidad	95

Introducción

Ástor Pantaleón Piazzolla (Mar del Plata, 11 de marzo de 1921-Buenos Aires, 4 de julio de 1992), fue un bandoneonista y compositor argentino que revolucionó el tango, es considerado un ícono representativo de este género musical. A pesar del rechazo que en principio tuvo su música por parte de sus críticos, hoy día su obra musical forma parte de los diferentes programas de concierto pasando a ser tal vez el compositor de tango más reconocido e interpretado en la escena mundial. La música de Piazzolla puede considerarse como un elemento estético perteneciente a una hibridación cultural que se dio entre los diferentes movimientos de vanguardia del siglo XX, las manifestaciones de géneros musicales emergentes como el rock, el jazz y el blues y la expresión de un género musical de tradición popular como el tango. García Canclini (S.F.) acerca de la hibridación expresa lo siguiente. “Entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en formas separadas, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos o prácticas”(p.86). La hibridación en este caso vendría a ser una categoría significativa para la estética musical en las composiciones de Piazzolla; ya que los procesos de formación y los factores sociales, culturales y artísticos que se dieron en el siglo XX condicionaron su obra. Visto desde un nivel poiético bajo la mirada de Nattiez, las vanguardias y los géneros del jazz, el blues y el rock, las expresiones musicales y artísticas marcarían una significativa influencia en su creación estética, ocasionando a su vez la transformación de un género musical de importante arraigo en la sociedad argentina, como lo es el tango tradicional, en una nueva expresión musical conocida como el nuevo tango, que no es más que una mixtura en donde convergen todas estas expresiones musicales ya mencionadas.

Es común escuchar comentarios acerca de la música de Piazzolla, refiriéndose a como esta impacta las emociones del oyente desde una primera percepción, y a pesar que sus obras se encuentran enmarcadas dentro del ritmo del tango, estas parecen contener una carga estética más profunda donde la presencia de expresiones artísticas de categoría universal como las vanguardias, están presentes. La música de Piazzolla puede evocarnos la estética de compositores neoclasicistas, primitivistas, futuristas o impresionistas, dándonos a suponer que sus composiciones son más que solo expresiones de un género tradicional como lo es el tango, a lo que nos lleva preguntarnos ¿Es posible demostrar la relación estética entre algunas de las vanguardias artísticas y la obra musical de Piazzolla? Para la respuesta a esta pregunta, nos hemos planteado un objetivo general que consiste en identificar desde una visión filosófica y musical los elementos estéticos de vanguardia en la música de Piazzolla, sumergiéndonos en el mundo de las vanguardias artísticas, examinando acerca de su historia, cómo surgieron, cómo cambió la percepción del arte en el siglo XX y sobre todo cómo se dieron en la música. Respecto a las vanguardias artísticas Subirats (1984) da la siguiente definición. “Son, fundamentalmente, un fenómeno cultural de signo negativo, crítico y combativo, cuya primera razón estriba en la oposición y resistencia contra la opacidad, la reificación, o alienación de las formas culturales objetivas” (p.82).

Estas inquietudes sobre las vanguardias, llevan a proponer como primer objetivo específico, indagar sobre la influencia de algunas vanguardias artísticas en la obra musical de Piazzolla, teniendo presente la relación de choque o beligerancia que la obra musical de Piazzolla generó en el medio musical argentino de principios y mediados del siglo XX,

fenómeno similar que se dio entre vanguardias y los cánones tradicionales impuestos por el arte decimonónico.

En el segundo objetivo específico realizaremos una reflexión sobre algunos de los elementos constitutivos que determinan el lenguaje estético y musical en Piazzolla, con el fin de identificar la manera en que su lenguaje expresa elementos artísticos universales dentro de un género de música popular y local, que luego es llevado a fronteras universales del arte.

Como tercer y último objetivo específico, observaremos cómo bajo el modelo de análisis de la tripartición aplicado a una selección de la obra de Piazzolla, demostrar la relación existente entre algunas de las vanguardias artísticas y su creación musical, al respecto Nattiez en su texto titulado *Música y discurso: hacia una semiología de Música* menciona que:

La música es un fenómeno de gran complejidad, y debe ser visto bajo diferentes ángulos para ser comprendida en todo su significado. Esta visión holística es lo que se denomina el hecho musical total. El hecho musical total está conformado por tres niveles: el nivel neutral o inmanente (la obra como texto o como estructura), el nivel poiético (es decir, los procesos compositivos que han engendrado la obra), y el nivel estésico (el nivel de los interpretantes, el ejecutante o intérprete propiamente dicho, y el receptor de la obra o exégeta). (Nattiez, 2019).

Para el desarrollo de este último objetivo hemos seleccionado dos obras, a saber, *Bandoneón*, perteneciente a la *Suite troileana* y *Tres minutos con la realidad*, donde el modelo de análisis de la tripartición propuesto por Nattiez y Molino, nos permitirá no solo analizar las obras desde el hecho musical, sino que permitirá desde lo estésico y lo poiético, identificar los diferentes aspectos sociales, culturales y formativos que determinaron la obra del compositor, a

la vez que indagaremos sobre las conductas de percepción de una sociedad comprendida entre intérpretes y oyentes con el objeto de acercarnos al hecho musical total.

Esta investigación se distribuye en tres capítulos. En el primer capítulo examinaremos el periodo de manifestación de las vanguardias artísticas, identificando la importancia de estos movimientos artísticos para la historia del arte, las transformaciones que se dieron la manera de percibir el arte a partir de las vanguardias bajo la categoría de modernidad. También realizaremos una indagación sobre algunos programas de vanguardias artísticas y sus principales características, para posteriormente realizar un recorrido por las distintas manifestaciones de vanguardia que se dieron en la música, los aspectos estéticos de la música del siglo XX y cómo estos aspectos se relacionan y confluyen en el tango y la música de Piazzolla.

En el segundo capítulo realizaremos una reflexión filosófica sobre el lenguaje en la música, logrando descifrar aquellos elementos que hacen de la música una forma de lenguaje único y abstracto, sobre el lenguaje en la música Adorno (2000) expresa que. “Música y lenguaje tienden uno al otro en la música misma. Esta no es reductible ni al mero ser-en-si de sus sonidos ni al mero ser para el sujeto” (p.30). En esta medida indagaremos a cerca de los aspectos constitutivos del lenguaje musical de Piazzolla, con el objeto de comprender cómo los fenómenos estéticos del mundo moderno son recogidos en el mundo interior del compositor, y son retransmitidos nuevamente en un lenguaje de expresión musical que se mezcla con su contenido de vida.

Finalmente, en el tercer capítulo pretendemos por medio del análisis musical bajo la teoría de la tripartición de Nattiez y Molino, demostrar la relación que existe entre la obra musical de Piazzolla y algunas de las vanguardias artísticas. En este análisis, se indagará sobre el

contexto musical, cultural y social en que vivió el compositor, la aceptación o rechazo que pudo tener su música, para luego desde lo inmanente, poder identificar aquellas especificidades musicales que se dieron en su música y que están presentes en algunos programas de vanguardia musical.

Los modelos metodológicos empleados para el desarrollo de esta investigación fueron: el método el deductivo, en el que se indagaron las características generales de las vanguardias y los aspectos peculiares de algunas de las manifestaciones de vanguardia hallados en la creación poética de Piazzolla. El análisis musical, bajo el modelo de la tripartición y el análisis hermenéutico que nos permitió a través del abordaje de diferentes textos sobre las vanguardias artísticas, los manifiestos y documentos sobre el pensamiento musical, realizar una reflexión e interpretación acerca de los factores que dieron surgimiento a las vanguardias artísticas, su periodo de manifestación, su influencia en el arte moderno, en la música del siglo XX para concurrir finalmente en el tango.

Este trabajo de investigación busca realizar un aporte a la música de Piazzolla, mostrando desde la composición musical aquellos factores que incidieron en la universalización de su obra, logrando identificar los aspectos principales de su estética que causó y sigue provocando un gran impacto o extrañamiento en los distintos públicos de oyentes e intérpretes que se acercan a sus obras. Por otra parte, este documento se constituye como un aporte a la estética de la música, en la medida que se logra identificar la forma en que los elementos constitutivos e inmersos en una expresión artística, en este caso las vanguardias, pueden ser transmitidos a diferentes expresiones del arte y adoptados en la estética musical de los compositores del siglo XX, aunque no se relacionen directamente con las músicas de vanguardia.

CAPÍTULO I

1. LA INFLUENCIA DE LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS EN PIAZZOLLA

1.1 Las vanguardias artísticas

El arte, tal como se conoce en la actualidad, no hubiese sido posible sin la existencia de las vanguardias artísticas, dado que éstas abrieron el camino a la manifestación de nuevas expresiones políticas, culturales y tecnológicas¹ en el siglo XX. Las vanguardias son reconocidas como un movimiento liderado por un grupo minoritario de artistas que estaban en desacuerdo con las convenciones tradicionales del arte decimonónico y con sus aparatos de producción y distribución, asunto que los llevó a proponer otros modelos y formas de entenderlo.

Las vanguardias artísticas se dan en dos periodos: uno que va desde finales del siglo XIX a principios del siglo XX y otro que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XX. El primer momento surgió en medio de varias transformaciones sociales, cambios de pensamiento, manifestaciones estéticas, avances tecnológicos, revoluciones industriales y guerras, que hicieron que el modo de ver el mundo se transfigurara como reacción a las estructuras fijadas por la sociedad y se manifestaron en ciertas disciplinas específicas del arte como la pintura, la música y la literatura entre otras.

¹ Las vanguardias artísticas no solo sirvieron como un nuevo modo de representación artística, sino que, además permitieron expresar otras formas de pensamiento cultural y/o político a través de los distintos manifiestos en donde ciertos grupos artísticos o sociales manifestaban sus ideales. Por otra parte, las vanguardias artísticas tuvieron una relación con los desarrollos tecnológicos e industriales, ya que estos permitirían la manifestación de nuevas expresiones como el cine o la manipulación del sonido por medio del magnetófono.

El segundo periodo de vanguardia se da con las nuevas las nuevas tecnologías, siendo esto un factor indispensable para el desarrollo del arte, haciéndolo más atractivo para la sociedad, favoreciendo su divulgación y generando ciertas condiciones de mercado y comercialización que superaron el elemento de crítica y tensión evidenciado en las primeras vanguardias.

Las vanguardias artísticas nacen específicamente dentro de un contexto mundial de inestabilidad política, manifestaciones ideológicas y rivalidades económicas entre potencias, problemáticas relacionadas con el capitalismo expansionista y su economía de mercado, guerras, revoluciones sociales, el fuerte movimiento obrero y el movimiento artístico e intelectual (Calderón, 2005). Estos acontecimientos mencionados hicieron que los fundamentos filosóficos, artísticos, estéticos y científicos de las sociedades de principios del siglo XX parecieran derrumbarse. En reacción a estos fenómenos de crisis e inestabilidad mundial, surgen importantes revoluciones en el arte y en la filosofía como manifestación a los conflictos enfrentados por la sociedad, siendo este periodo, uno de los momentos más productivos y creativos de la modernidad, impulsando las distintas manifestaciones estéticas de vanguardia con la concepción o la idea de un nuevo mundo.

Las vanguardias artísticas inician su camino bajo el espíritu creativo, novedoso y beligerante en contra de los esquemas tradicionales propuestos hasta aquel momento por los academicistas del arte. Con el surgimiento de las vanguardias, el arte no solo propenderá por la representación del mundo y la búsqueda de la belleza, sino que este será el medio para transformaciones sociales, proponiendo un nuevo planteamiento acerca del concepto de realidad en donde ya el artista no reproduce miméticamente lo que ve o percibe del mundo a través de los sentidos, sino

que produce una nueva realidad ese mundo, la transfigura en su interior y la transmite por medio de un lenguaje artístico, según Subirats (1989):

El concepto de lo real que el nuevo arte concibe es ajeno a la realidad de cualquier experiencia. El nuevo arte no ve, no escucha, no siente, sino que regula los componentes puros y los componentes materiales de la composición plástica de un cuadro, la ciudad o la existencia con arreglo a las categorías lógicas y a sus reglas combinatorias. (p.176).

La noción de realidad transmitida por el artista de acuerdo al modo como este percibe el mundo y lo transforma, permite el desarrollo de nuevas manifestaciones de vanguardia como el cubismo, el expresionismo, el dadaísmo y/o el surrealismo, donde las nuevas técnicas poéticas o de creación artística como la figuración abstracta, la eliminación de un punto de fuga, la composición musical bajo un sistema atonal, el serialismo dodecafónico entre otras, vendrían a dar un nuevo sentido a las distintas expresiones del arte.

Las vanguardias artísticas son un fenómeno de la modernidad, ya que estas se ubican dentro de las primeras décadas del siglo XX. Según (Calderón, 2005) la modernidad es una categoría que se puede diferenciar en tres niveles, a saber:

- 1). Modernidad como categoría dialéctica enfrentada, en cualquier momento a un tiempo pasado (lo moderno frente a lo antiguo, aquí o allá).
- 2). Modernidad como categoría histórico-cultural referida a un periodo concreto de la historia (que se entiende desde el renacimiento hasta... ¿nuestros días?
- 3). Modernidad como categoría filosófica asociada fundamentalmente a unos proyectos práctico-axiológicos, normativos, en sentido ético-político, a unos antagonismos y acontecimientos particulares (revoluciones burguesas, revolución industrial...) a unas

clases sociales y modelos(cartografías) teórico-científicos específicos, en síntesis, al “Programa Ilustrado”, que se configura como –parámetro- o modelo filosófico-interpretativo general. (p.8).

En lo que respecta a las vanguardias, estas tienen una relación con cada uno de los tres niveles o categorías de la modernidad, en el primer nivel las vanguardias representan lo moderno en el siglo XX en relación con el arte del romanticismo del siglo XIX, en el segundo nivel las vanguardias están incluidas dentro del periodo histórico-cultural del arte que comprende desde el renacimiento hasta nuestros días, pero es en el tercer nivel donde podemos encontrar una estrecha relación filosófica entre las vanguardias y las características, principios, procesos y valores de la modernidad. Las vanguardias artísticas encarnaron dentro de sus principios, contenidos ideológicos del imaginario burgués que consistieron en la transformación de lo que se refiere al mundo clásico por nuevos componente culturales, científicos y filosóficos bajo fenómenos de racionalización e industrialización (Calderón, 2005). Por consiguiente, las vanguardias representan uno de los medios del arte para la manifestación de los cambios políticos, sociales, económicos e industriales que se dieron en la modernidad con el ideal de progreso a través de las nuevas creaciones artísticas.

Dentro de sus ideales las vanguardias pretendían integrar el arte a la vida cotidiana rompiendo con los preceptos del esteticismo puro, desquebrajando el concepto del arte por el arte o autonomía de éste, según Burger (2000). “La protesta de la vanguardia, cuya meta es devolver el arte a la praxis vital, descubre la conexión entre autonomía y carencia de función social” (p.68). Parece ser que las vanguardias no percibieron el hecho de que el arte y la vida social siempre han tenido una estrecha relación, y por el contrario se desligaron de la praxis vital o

páctica cotidiana al querer encasillar las obras dentro de un estatus social, proponiendo modelos más herméticos y autónomos alejando a la sociedad de la posibilidad de relacionar el arte a sus vidas.

Las vanguardias artísticas como reacción a una cultura predeterminada o establecida y aceptada por una mayoría social que fijaba los estándares de lo que se podía considerar como obra de arte generaron “un conflicto entre la tradición y la modernidad, es decir, la lucha por superar el pasado -lo establecido- y abrir un nuevo futuro” (Esteban, 2018, p.2), dándole de esta forma más importancia a la originalidad del artista como iniciador de una nueva etapa en el arte, a través de la creación de nuevas corrientes estéticas y la aparición de nuevos artistas.

La originalidad, fundamentada en la reconstrucción de un nuevo mundo por medio de la representación conceptual o intelectual del universo interior del artista que se superpuso a la representación naturalista y externa plasmada en la obra, lograba ocasionar entre los receptores del arte un estado de conmoción que era considerado por los artistas como el principio de su intencionalidad. El extrañamiento, es decir lo sorpresa de lo nuevo o lo inesperado, vendría a ser una categoría general que permitía al público tener la expectativa de lo diferente en las obras de vanguardia, según Burger (2000) “ el extrañamiento efectivo se convierte, de esta manera, en el procedimiento artístico dominante y puede al mismo tiempo ser distinguido como categoría general” (p.56).

Los primeros movimientos de vanguardia se manifestaron bajo el precepto de crear un nuevo estilo en las distintas expresiones artísticas. Como menciona Subirats (1984) “la rúbrica general que agrupó a las corrientes del expresionismo, el cubismo, el neoplasticismo, el purismo o el constructivismo en una comunidad de intereses culturales fue la creación de un nuevo estilo”

(p.89). Con ese nuevo estilo los artistas pasaron del figurativismo o de una representación objetiva de la realidad, a representarla desde su mundo interno dándole fuerza a la abstracción. En el cubismo, por ejemplo, los artistas buscaron cambiar por completo el estilo renacentista basado en un punto de fuga para presentar una nueva idea que permitiera la posibilidad de tener múltiples perspectivas de un objeto, en vez de un punto de vista único. Por su parte, en el expresionismo los artistas exploraron una dimensión subjetiva de las emociones, dándoles plena libertad de representar el objeto desde su mundo sensible. De una manera similar el impresionismo pretendía buscar un nuevo estilo reflejando en sus pinturas la realidad del mundo captada en el instante.

Es así como las vanguardias artísticas configurarían la nueva forma o expresión del arte en el siglo XX; nuevos ideales que le dieron mayor relevancia a la conceptualización del mundo interior del artista, desarrollando así nuevas corrientes que generaron un cambio, no solo en las expresiones de las bellas artes como la pintura, la música, el teatro, la poesía, sino también, abriendo camino a la expresión de formas artísticas como el performance, la instalación y el happening.²

1.2 Características de las vanguardias artísticas

Teniendo en cuenta que con las vanguardias se implementaron nuevos estilos en el arte, analizaremos aquellas que de una u otra forma presentan una relación con la música; es decir,

² Manifestación artística y colectiva nacida en los años 1950, perteneciente al performance se basa en la organización de algún tipo de instalación artística mediante la provocación y la improvisación con la participación espontánea de espectadores, haciendo que estos dejaran su actitud pasiva para tomar una actitud activa frente a cierto suceso o acontecimiento artístico, algunos de los exponentes del happening fueron Kaprow, Jim Dine, John Cage y Rauschenberg.

pretendemos distinguir las principales características de las vanguardias, para más adelante realizar un paralelo entre las técnicas empleadas por sus diferentes manifestaciones artísticas y las técnicas desarrolladas en las vanguardias musicales.

El Impresionismo será la primera manifestación de vanguardia que nos propondremos a analizar y aunque no se le reconoce como una vanguardia artística por ser un arte que seguía imitando a la naturaleza aplicando los conceptos de la figuración, este movimiento tiene en común con los demás, el pretender una ruptura con el *status quo* del arte burgués. Al entender que el color no era una propiedad de las cosas, sino la refracción de la luz al iluminar los objetos, los impresionistas hicieron de esta su principal elemento de interés.

En primer lugar, la comprendieron como un fenómeno que se produce instantáneamente y que se transforma al relacionarse con los objetos. En segundo lugar, exploraron nuevas perspectivas o puntos de vista que les permitieran representar otros ángulos del objeto, distintos a los planteados en la pintura renacentista, rompiendo con los encuadres tradicionales y simétricos trazados anteriormente. En tercer lugar, se arriesgaron a interrumpir las líneas o realizar trazos entrecortados en el dibujo, y emplearon el color para reflejar armonía y emoción, a través de cierto perfeccionamiento técnico en el arte. Algunos pintores conservaron ciertos trazos rápidos y ligeros en sus obras, mientras que otros abandonaron la línea coloreando directamente las formas y los objetos en sus pinturas por medio de trazos gruesos, pinceladas directas, brochazos que mostraban grandes contornos de color, a través de la superposición de puntos creando masas coloridas que tomaban formas en sus cuadros, según Villar (2005):

Los pintores más paradigmáticos de la técnica (...) combinaban distintas maneras de pintar, según el contenido del cuadro; y más aún, era frecuente que en un mismo lienzo se

simultaneara la técnica de pinceladas en comas para los planos de temática más próxima, tales como masas de agua o de nieve, objetos o aspectos más cercanos de un paisaje o estancia, combinada con otra aplicación más diluida para celajes y lejanías en general. (p. 29-30).

De esta manera, los impresionistas captaron la realidad del instante, la impresión del momento por medio de pinceladas rápidas y directas, con las que la línea es interrumpida a manera de comas, y las obras bocetos realizados en corto tiempo, asemejándose a una fotografía instantánea.

El expresionismo tuvo su manifestación entre los años 1905 y 1913, no posee un manifiesto, aunque se conocen varios escritos expresionistas. Tal vez una de las razones por las que no hay algún manifiesto artístico del Expresionismo, se debe al pensamiento reactivo de querer conformar grupos programáticos que restrinjan la libertad individual del artista. El Expresionismo anhelaba el progreso del arte de la mano de nuevos artistas, tal vez bajo la esperanza de que la juventud, como portadora de un nuevo futuro impregnado de libertad, combatiera los academicismos de las bellas artes bajo el precepto de la innovación y la experimentación:

Animados por la fe en el progreso y en una nueva generación de creadores y de amantes del arte, hacemos un llamamiento a la juventud y como jóvenes que llevan en sí el futuro, queremos conquistarnos libertad de acción y de vida frente a las viejas fuerzas tan difíciles de desarraigar. Acogemos a todos a los que, directa y sinceramente, reproducen su impulso creativo. (*La crónica de la unión artística* de Die Brücke, Citado en Micheli, 2000, p.255)

En esencia, el Expresionismo trata de dar a conocer al sujeto receptor una perspectiva de las emociones del artista a través de la forma, el color, la textura y la ruptura de la línea expresados en la obra de arte. De acuerdo con Micheli (2000) “la diferencia está en que, si para los impresionistas y naturalistas el arte era algo que había que mirar desde el exterior, para el expresionista era algo que había que vivir desde el interior” (p.67), por lo que se le considera un arte subjetivo.

En *Fenomenología y expresionismo* Ferdinand Fellmann (1979) muestra en detalle la deformación de la realidad para mostrar el mundo subjetivo del ser humano como una de las principales características del pensamiento expresionista. Dicha distorsión como forma de representación del mundo sensible, les permitió a los artistas expresar su subjetividad y les dio un estatus como creadores de nuevas realidades y nuevas formas del mundo, con las que además intentaron llegar a la profundidad de las cosas y a encontrar la verdadera realidad en las nuevas expresiones del lenguaje (En este caso una especie de lenguaje abstracto) volviendo al objeto una forma de lenguaje no comunicable.

Estas características se evidencian claramente en la pintura expresionista. En ella se percibe una extraña fuerza psicológica y expresiva, a través de colores fuertes y puros combinados aleatoriamente dejando ver la angustia de los artistas frente a la vida. El uso de colores puros en la tela provoca una distorsión de las líneas y sus figuras, mostrando un simbolismo más profundo en sus obras. Es común ver rostros desfigurados y tristes o representaciones del agua, el cielo, las masas de vegetación con el objeto de mostrar los sentimientos del artista.

Por otra parte, tenemos el Futurismo, considerado como un movimiento artístico e ideológico que se dio entre 1909 y 1914, el Futurismo tuvo una presencia importante en las artes ya que influenció otras vanguardias como el Surrealismo, el Dadaísmo y el Constructivismo. Se propuso enaltecer la modernidad y la tecnología dándole un nuevo valor a los objetos industriales; aunque no planteó un estilo artístico propio u original, se configuró como una forma de opinión o expresión cultural y política en contra del arte decimonónico y sus cánones tradicionales, a favor de una nueva expresión de innovación artística. Marinetti expresa en el cuarto punto de su Manifiesto Futurista: “nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo” (Citado en Micheli, 2000, p.317). En ese sentido, al Futurismo no se le atribuyen desarrollos técnicos ni innovaciones, pero sí una influencia muy importante en las formas de pensamiento de algunas expresiones del arte moderno a través de lo que proclamaban: la exaltación de la originalidad, la construcción de una nueva estética del arte que tuviera en cuenta la vida en el mundo moderno, las grandes ciudades y los automóviles, el dinamismo y el bullicio relacionado con el mundo industrial y de las máquinas, así como la implementación de estructuras del movimiento como el tiempo, la velocidad, la energía y la fuerza.

El Surrealismo es un movimiento artístico y literario que se da entre los años 1924 y 1939, buscaba trascender lo real volcándose hacia la psiquis humana, su inconsciente y el mundo de los sueños. El Surrealismo inicia con un manifiesto escrito por André Breton³ en donde

³ Poeta y crítico francés (1896-1966), publica lo que se conoce como el primer manifiesto surrealista en el año 1924. Este manifiesto expresa la infelicidad del hombre adulto que recuerda la alegría de su niñez y realiza una crítica

expresaba sus principios en una posición contrariamente artística con lo tradicional y sustentado en los descubrimientos del mundo de la psiquis humana, de tal manera que se trataba de eliminar la frontera entre el sueño y la realidad, dándole realce a la subjetividad en la que muestra otras formas de emociones y sentimientos contenidos en el inconsciente humano. Es así como parte de su ideología está basada en las teorías del psicoanálisis de Sigmund Freud al igual que las obras de Füssli y Blake, de acuerdo con Villar, (2005):

El Surrealismo, dependiendo de los modos básicos de concebir el proceso mental de creación de las obras de cada artista, se dividió, en esencia, en una corriente figurativa de corte académico, aunque fuera de las pautas oficiales; y otra corriente debida a los impulsos automáticos, que tenía la concepción de que la obra era producto del automatismo psíquico mecánicamente producido en el autor (p. 59- 60).

El Surrealismo se clasifica en dos formas: la primera hace alusión al surrealismo figurativo en donde a pesar de los cambios y deformidades de lo real, no abandonan la referencia real del objeto. La segunda, al Surrealismo Abstracto que fue un poco más libre y no era necesaria la referencia del mundo real para plasmar las obras de arte nacidas en el interior del mundo del artista.

Finalmente, el Arte Minimalista fue una de las vanguardias que se dio en la segunda mitad del siglo XX y se le considera muy importante para el arte y el diseño en los siglos XX y XXI. Nace en Estados Unidos en los años 60 influenciado por el arte oriental buscando la

sobre el mundo imaginario, en donde el ser humano suele ser esclavo de su imaginación, pero a su vez expresa que la imaginación es libre y permite al hombre quebrantar algunas reglas brindándole algún tipo de consuelo al darle la opción de disfrutar de los placeres producidos por las visiones o alucinaciones. El manifiesto de Breton busca promover los ideales del surrealismo, mostrándole el hombre una vida agobiada y sin encanto de la que este debe abandonar por medio del subconsciente o del mundo onírico, en donde a través del arte el ser humano podrá ser libre de sus ataduras.

representación de la imagen o el objeto con el mínimo de elementos, produciendo imágenes limpias y aparentemente simples, pero con un alto contenido estético en donde se pretende reducir la obra de arte a lo esencial eliminando todos sus aspectos ornamentales o sobrantes. Las principales características del minimalismo se basan en la sencillez de sus obras, la reducción y síntesis de sus elementos que la conforman, la economía del lenguaje y de los elementos constitutivos, la geometría elemental basada en la línea y la precisión o pulimiento de sus acabados. El minimalismo se dio en diferentes expresiones del arte como la pintura, el diseño, la escultura, la arquitectura y la música.

1.3 Aspectos estéticos de la música del siglo XX

Es necesario tener presente que gran parte del desarrollo musical se da gracias a la codificación de su escritura, esto conllevó a establecer un sistema de notación musical que posibilitó el desarrollo y la conservación de nuevas obras musicales de tal manera que los compositores ampliaron su horizonte en el avance de su estética musical, plasmando y conservando en la partitura, grandes y complejas estructuras musicales elaboradas en los siglos XIX y XX. Según Miraglia (2019):

Para llegar a ese punto de la historia se hizo necesario contar con un sistema de notación estable y generalizado del discurso musical, sistema que requirió, a su vez, de la consolidación del sistema tonal y del desarrollo de las tecnologías de construcción de los instrumentos musicales sin lo cual no hubiera sido imposible la especificación del orgánico instrumental de cada composición. (p.1).

Cabe resaltar que el sistema tonal fue el modelo funcional con el que los compositores desarrollaron los diferentes elementos de la música en sus obras, esquematizando grandes formas como la sonata, el scherzo o el concierto. En el sistema tonal los grados de la escala se relacionan bajo un orden jerárquico de sonidos en donde la tónica conocida como el primer grado es el sonido que ejerce mayor atracción o estabilidad en relación de los demás grados de la escala, es así como este sistema permite un desarrollo armónico tonal con sus acordes funcionales y sus relaciones de tensión y reposo.

Tal sistema tonal en su momento llegó a ser la máxima expresión en la música haciendo que compositores del periodo barroco como Bach, Vivaldi o Handel, al igual que compositores del periodo clásico como Haydn, Mozart y Beethoven cimentaran su obra musical bajo este sistema. No obstante, en el romanticismo, compositores como Debussy, Chopin o Wagner agotaron los recursos de este sistema con su extremo cromatismo llegando al máximo de los límites de la tonalidad.⁴ El sistema tonal fue por más de doscientos años el modelo ideal para la poiesis musical, el movimiento armónico de los sonidos estaba sujeto a la estabilidad proporcionada por la tónica, que ejercía una fuerte atracción de resolución de los demás grados de la escala.

⁴ El cromatismo llevado al extremo por los compositores de finales del romanticismo fue el elemento clave que conllevaría a la búsqueda de una nueva estética musical bajo modelos distintos que romperían con las bases del sistema tonal. La disonancia y su emancipación permitieron a estos compositores experimentar otras regiones de la música liberándolos de las ataduras y leyes del antiguo sistema tonal. Sin embargo, el sistema atonal no fue el único expresado en las estéticas musicales del siglo XX, este sistema fue la base de algunos movimientos musicales de vanguardia como el Expresionismo o el Primitivismo; otros movimientos musicales siguieron bajo los parámetros del sistema tonal como el Neoclasicismo, el Minimalismo y más aún, las expresiones musicales de carácter popular como el jazz, el tango o la bossa nova, surgieron bajo el principio de la tonalidad. El sistema tonal fue un elemento importante de revolución en la música, pero su principal escenario de expresión fue en las músicas académicas, básicamente en la implementación de las nuevas técnicas de composición como el dodecafonismo, el serialismo y la música atonal.

Bajo la tonalidad se desarrollaron varias de las formas de la música como la sonata, el rondó o el scherzo, ya que los cambios a otras secciones de la obra estaban determinados por los giros armónicos y modulaciones a otras regiones tonales, pero todo este movimiento estaba concebido bajo la consonancia que brindaba el sistema tonal. No obstante, los compositores de finales del romanticismo empezaron a indagar una nueva forma de expresión estética que no estuviera basada en la tonalidad, por tanto, la disonancia y el sistema atonal fueron los nuevos elementos estéticos que se emplearían para la poiesis musical, de acuerdo con Miraglia (2019):

Con la aparición de la sensibilidad romántica, se inició lo que casi un siglo más tarde Schönberg describió como la progresiva emancipación de la disonancia. Se iniciaba así el camino que desembocaría en la aparición de las vanguardias musicales del siglo XX. (p.1).

De esta forma se vio la necesidad de implementar un nuevo sistema que abriera otra frontera en la composición y que permitiera explorar otros mundos en la música, tal como la búsqueda de nuevas armonías musicales. Podemos encontrar los antecedentes de esta búsqueda en la obra Debussy que se distancia de la función tonal, optando por el color de los sonidos armónicos producidos en una serie de acordes, y dándole un tratamiento a la línea melódica diferente al de frases por grados conjuntos entrecortando la melodía y grandes saltos interválicos. Por otra parte, Strauss elaboró polifonías más complejas bajo esquemas armónicos cargados de mucho cromatismo, además de realizar nuevos aportes tímbricos a la música orquestal debido a su amplio conocimiento de la orquesta como director. También Mahler quien, a pesar de ser un compositor tradicional de la escuela musical del siglo XIX, llegó a explorar otros sistemas de creación musical distintos al tonal; y Reger quien bajo la influencia del cromatismo cargaba sus

obras de una alta densidad contrapuntística y cromática, se alejó cada vez más del sistema tonal. Es con Schönberg que definitivamente se rompe el antiguo esquema de la tonalidad para adentrarse en el mundo de la música atonal⁵. En este nuevo sistema de composición conocido como el sistema atonal, no hay una jerarquía basada en la tónica como mayor grado de estabilidad o de importancia en la escala.

El siglo XX es para la estética y teorías de la música la representación de un choque artístico que generó un nuevo paradigma musical, no solo por la implementación de un sistema atonal, sino también por la búsqueda que se venía gestando en la expresión de una estética distinta a las formas europeas del siglo XIX. Bartók, Webern y Stravinski entre otros compositores exploraron sonoridades distintas a las que se venían manejando el anterior sistema tonal. Estas exploraciones se verán reflejadas en una música que expresaba por colores, es decir por la sensación auditiva y agradable que da el timbre de los sonidos simultáneos al oído, pero en este caso, sin ser la tonalidad el centro importante de esta estética, cambiando la percepción del agrado por la consonancia a un sistema que se inclinara hacia la sensibilidad y la expresión de la disonancia. De la misma manera se establecen complejas configuraciones rítmicas a partir de sus figuras musicales y en lo que respecta a los bloques sonoros se comienza a implementar el uso de acordes disonantes, así como también se le da un tratamiento distinto a la melodía como se hizo con el color en la pintura.

Claude Debussy fue uno de los compositores más importantes que comenzó a gestar estos cambios en el pensamiento musical; influenciaría a importantes compositores del siglo XX. Su

⁵El sistema atonal, pasaría a convertirse en uno de las formas de creación musical que, en oposición al anterior sistema tonal del romanticismo, daría surgimiento a nuevas técnicas de composición como el dodecafonismo, el serialismo y la música atonal.

obra *Preludio a la siesta de un fauno* (Farkas Quintet Amsterdam, 2019, 0:00) estrenada en el año 1894, es considerada como la primera composición impresionista. En esta pieza la melodía es alternada por la flauta, el clarinete y el oboe, creando en conjunto con la sonoridad de la orquesta una atmosfera de tranquilidad, la línea melódica no tiene una direccionalidad continua en cuanto su construcción por grados conjuntos, y los acordes ya no están en función de un centro tonal, al igual que en la pintura, el color prevalece y desaparece la línea que demarcaba las figuras de los dibujos. En Debussy se advierte una tendencia hacia una música más cargada de un literalismo y naturalismo teniendo preferencia por describir paisajes naturales, escenas con temáticas de la mitología a través de los sonidos en oposición a la música abstracta del Expresionismo que trataba de plasmar en sus obras las emociones internas y subjetivas del compositor. De acuerdo con Adorno (2008) “Debussy desarrolló procedimientos para albergar la expresión y lo inexpressivo, la iluminación y el ensombrecimiento, lo abigarrado y lo crepuscular del mundo visible en sonidos a cuyo nivel la palabra poética no llega” (p.269). A través de la música, Debussy logra generar en la mente del auditorio imágenes sonoras cargadas de emociones que pueden llegar a tener varios significados. Tal es el caso de su obra *Claro de luna* (Viguerie, 2011, 0:00), en la que la melodía inicial, compuesta por intervalos de tercera y grados conjuntos, es presentada desde el primer compás, mientras el bajo retarda su entrada dejando la melodía suspendida en el ambiente bajo la tonalidad de Re bemol; llevándola hacia un registro grave que le permita realizar su entrada, acompañando la melodía que avanza en el registro agudo como queriendo colorear los sonidos. Esto nos puede crear la imagen de la luna acompañada por el mar mientras avanza la noche, o simplemente un cielo oscuro despejado

mientras la luna recorre el firmamento a través de una inmensa pradera; es decir, esta obra nos puede remontar a varios significados subjetivos dependiendo de las emociones del oyente.

Por otra parte, el desarrollo cromático de la obra de Wagner viene a manifestarse como antecedente de una nueva vanguardia radical como el expresionismo que busca la ruptura definitiva de la tonalidad; Wagner lleva al extremo el desarrollo cromático de la música en donde no se sabe o no se logra identificar el centro tonal de la obra como el caso de *Tristán e Isolda* (Adagio, 2013,0:00).

Como en las demás artes, en la música también se manifiestan movimientos de vanguardia como rechazo a los modelos establecidos del sistema tonal y se vio reflejada la influencia de distintas culturas del mundo visionando una mirada a un desarrollo del cosmopolitismo musical en donde los compositores buscaron su originalidad experimentando su individualidad y libertad en el arte.

En las vanguardias musicales ya no son tan importantes las emociones que se generan en el oyente al percibir una obra musical, sino contar historias a través de la música, idea que se contrapone a la del romanticismo; se comienza con el uso de la disonancia en contraposición a la consonancia, siendo ésta según Aguirre (2019) “un reflejo de las tensiones internas que fracturan la sociedad moderna y que encuentran su expresión en la obra de arte” (p.1).

Sin embargo, más que el nuevo sistema atonal como elemento fundamental de la modernidad en la música, la disonancia es el paradigma del desarrollo del arte musical. La disonancia no es solamente concebida como una armonía de tensión que se incrusta en una exquisita sensibilidad del romanticismo en sonidos que tienden a ser resueltos por la estabilidad de los acordes de reposo, sino también uno de los elementos fundamentales de la nueva

concepción de la belleza, generando nuevas técnicas del desarrollo en la música como la politonalidad, la sobreposición de sonidos, el cromatismo, técnicas que abordaron compositores del siglo XX como Stravinski, Bartók, Ravel entre otros.

Con relación a los elementos de la música del siglo XX, es necesario destacar que en el ritmo se comienza con la exploración de distintas métricas que se contraponen a los compases⁶ tradicionales de 3/4, 4/4 y 2/4 por las métricas de amalgama⁷ como compases de 5, 7, 9 y 11 tiempos. También se da un amplio manejo a la polirritmia⁸, se desplazan los tiempos y se dan formas de heterometría⁹ como se puede observar desde los primeros compases en *La consagración de la primavera* (Cmaj7, 2018, 0:00), de Stravinski o en la *Sonata para piano Sz.80* (Madlovba03, 2011, 0:05), de Bartók.

En cuanto a los intervalos¹⁰, aparece un interés por la implementación de nuevas escalas exóticas e inclusión de modos eclesiásticos con el objeto de buscar nuevas sonoridades como podemos apreciar en varios de los *Mikrokosmos* de Bartók. Otro recurso empleado fue el politonalismo que consiste en la superposición de tonalidades diferentes que suenan al mismo tiempo, un ejemplo de esto lo tenemos comienzo de la *Fanfarria del ballet Petrushka* (musicvideoing, 2008, 0:16), de Stravinski en donde el clarinete primero está en Do mientras que el clarinete segundo está en Fa sostenido produciendo un efecto disonante.

⁶ El compás se relaciona con la métrica y hace referencia a la estructura basada en la aparición periódica de sonidos acentuados dándole regularidad y cierta estabilidad al ritmo musical.

⁷ La amalgama se conoce como la combinación de dos o más compases.

⁸ La polirritmia se conoce como la ejecución simultánea de dos o más ritmos que no necesariamente tienen relación el uno con el otro.

⁹ Cambios constantes de métrica o compases.

¹⁰ Distancia sonora entre dos notas musicales, esta distancia puede medirse cualitativa (especie de intervalo) o cuantitativamente (número en tonos o semitonos).

Respecto a la armonía¹¹ se cambia el concepto de la triada¹² dentro de un esquema tonal para incluir otras sonoridades basadas en combinaciones de sonidos distintos a la superposición de terceras, empleando nuevos acordes que surgen de la combinación de sonidos de nuevas escalas exóticas o modales. De la misma forma, es importante mencionar que las melodías sufren cambios en su construcción, pues ya no se piensa en frases melódicas regulares, sino que se rompe la línea melódica a la vez que estas melodías son construidas con saltos extremos de intervalos, por otro lado, la textura contrapuntística vuelve a tomar una gran importancia.

En lo relacionado al timbre y orquestación se pretende destacar la importancia de las posibilidades sonoras de los instrumentos explorando en registros muy agudos o muy graves con el fin de experimentar nuevos efectos sonoros que no parecieran propios del instrumento. Por su parte, la percusión toma gran relevancia, masificándose la construcción de nuevos instrumentos; igualmente el ruido es incluido en las obras musicales incorporando sonidos del diario vivir. También el desarrollo de las innovaciones electrónicas y la industria hicieron posible la implementación de nuevos instrumentos musicales como la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico, sintetizadores o pianos electrónicos y hasta la batería, brindando la opción a que nuevos formatos musicales surgieran y se fortalecieran las expresiones de otros géneros musicales como el rock, el punk o el jazz.

¹¹ La armonía en la música se conoce como la ciencia que estudia la manera de combinar los sonidos.

¹² Superposición de tres sonidos que conforman un acorde, según la distancia interválica la triada puede tener diferentes denominaciones como mayor, menor, aumentada, disminuida, acorde suspendido etc.

1.4 Las vanguardias en la música

Como reacción al romanticismo del siglo XIX y en la búsqueda de innovaciones, nacen las vanguardias en la música, con sus cambios en el ritmo, el timbre, la melodía, la armonía y el desarrollo de las formas libres surgiendo nuevas tendencias compositivas influenciadas por el expresionismo, el impresionismo o el futurismo que vendría a ser una de las vanguardias más controvertida por sus cuestionamientos acerca del sonido y el ruido.

En las primeras décadas del siglo XX Compositores como Satie, Bartók, Ravel Stravinski y Falla entre otros, se lanzan en la búsqueda de un nuevo humanismo musical como contraposición a la idea romántica de una música totalizante. Este nuevo humanismo pretendía desligarse del ideal romántico dejado por la anterior escuela europea del siglo XIX, según López (1984), Satie escribiendo sobre una partitura de Stravinski manifestaba que “hay que desterrar todo espíritu romántico con objeto de lograr ese equilibrio entre sentimiento y razón que caracteriza el clasicismo francés” (p.241). Los compositores en busca de liberarse de ese romanticismo, expresarían su libertad artística a partir de la experimentación musical por medio de nuevas formas poéticas basadas en la aleatoriedad, la disonancia, la música electrónica como resultado de los avances tecnológicos en la reproducción sonora y la exploración tímbrica, ocasionando a la vez una ruptura con los cimientos de la llamada música clásica, al respecto Nattiez (2010) expresa que:

Las bases clásicas de la música europea se han desmoronado desde el inicio del siglo XX por la revolución serial, luego por el desarrollo de los nuevos géneros musicales “serios”, y muy posiblemente gracias a las nuevas tecnologías; la música concreta, que se volvió la música

electroacústica, la música electrónica, la música estocástica de Xenakis, el teatro musical de Kagel y la música espectral. (p.336).

No obstante, la búsqueda de un orden interno en las obras musicales también fue una de las premisas de las vanguardias, siendo necesario la elaboración de una serie de parámetros que permitieran estructurar el sonido de una manera distinta a las formas anteriores al siglo XX. La búsqueda de ese sistema lingüístico y la exploración de una nueva expresión musical distinta a las formas románticas o anteriores al siglo XX fue lo que permitió la consolidación de las distintas corrientes compositivas bajo la influencia de las vanguardias artísticas. La música no es ajena a las transformaciones que se dan en las demás artes, por lo tanto, los cambios que se presentan en los diferentes elementos musicales vienen a consolidar el nuevo lenguaje de las vanguardias musicales.

1.5 Tratamiento de los elementos musicales en las vanguardias

1.5.1 La melodía.

La melodía¹³ como parte emotiva ligada a las emociones es uno de los elementos en la música que presentaría una ruptura en su modo de representación. De la misma forma que en el impresionismo pictórico la línea tiende a desaparecer predominando el color, en el impresionismo musical la línea melódica comienza a fragmentarse perdiendo direccionalidad, tomando mayor relevancia el timbre y la sonoridad de los acordes; ya la melodía no está sujeta a

¹³ Según Lago (1993) “La melodía es una sucesión lineal de sonidos musicales, Es decir, de sonidos definidos en cuanto a altura, intensidad y duración” (p.12).

la ruta que proporciona la tonalidad, sino que es cortada generando una atmósfera de imprecisión como en la pintura. Un ejemplo de esto se puede apreciar en el primer movimiento *Reflexiones en el agua* (Medtnaculus, 2016, 0:00). del compositor francés Claude Debussy. El empleo de diferentes modos griegos y de escalas exóticas o de distintas etnias es otro factor que le da a la melodía impresionista un color distinto a la melodía romántica como lo podemos ver en el tercer movimiento de la obra *Mi madre la oca* (Cadenza Productions, 2012, 2:50). escrita para piano a cuatro manos por Maurice Ravel, en donde la melodía ligera y sutil de la línea superior de la primera sección muestra claramente la influencia de una música oriental, mientras la línea inferior es sostenida por un breve ostinato rítmico en figuras de corchea.

Por su parte en el Expresionismo, la fragmentación de la línea melódica se presenta de una manera más abrupta, desapareciendo completamente la frase lineal para ser sustituida por bloques sonoros con el objetivo de generar algún efecto auditivo. La melodía en el Expresionismo, a diferencia del Impresionismo que aún conservaba cierta expresividad, es elaborada a partir de grandes saltos y totalmente indiferente a las convenciones tonales. Quizá porque en el Expresionismo la emancipación de la disonancia y el rompimiento de la tonalidad expresada en el serialismo, el atonalismo y el dodecafonismo de Schönberg era su estética fundamental, la melodía no podía estar libre a estos preceptos haciendo que en la obras la línea melódica fuera de por si completamente distinta en su sonoridad (intervalos, direccionalidad, coherencia y construcción de frases), ya que no dependía de una relación armónica de acordes de tónica - subdominante- dominante y sus demás grados de tensión o reposo; un claro ejemplo de esto puede verse en las *Tres piezas para piano Óp. 11 No. 2* (musicnetmaterials, 2016, 0:00). de Schönberg.

En relación con la música, el Futurismo marca una influencia importante para el desarrollo de nuevas tendencias musicales del siglo XX que pretenden ir más allá de los sonidos armónicos convencionales a través de la búsqueda de nuevas posibilidades sonoras por medio de efectos a partir del ruido o sonidos industriales. En el manifiesto titulado *El arte de los ruidos* escrito por Luigi Russolo, en marzo de 1913, se expresa que:

Los músicos futuristas deben ampliar y enriquecer cada vez más el campo del sonido. Esto responde a una necesidad de nuestra sensibilidad. De hecho, en los compositores geniales de hoy notamos una tendencia hacia las más complicadas disonancias. Al apartarse progresivamente del sonido puro, casi alcanzan el sonido-ruido. Esta necesidad y esta tendencia no podrán ser satisfechas sino añadiendo y sustituyendo los sonidos por los ruidos. (p.6)

La melodía en las obras del Futurismo era combinada con sonidos como quejidos, risas, silbidos y estruendos produciendo un efecto sonoro de modernidad en donde se evoca la vida social de las grandes urbes, haciendo del ruido un elemento funcional en la construcción melódica. Aunque en la melodía del Expresionismo y el Impresionismo se producen unos cambios significativos rompiendo parámetros convencionales, ésta sigue empleando la frecuencia del sonido puro como elemento generador para la creación musical; por el contrario, en el Futurismo el ruido vendría a ser un elemento estético para la composición. Tal es el caso de obras como *La máquina de escribir* (Solimusi Vocesparalapaz, 2012, 1:35), de Leroy Anderson quien combina perfectamente los sonidos rítmicos de la máquina de escribir con la línea melódica de la orquesta; la obra *Fracanapa* de Piazzolla, compuesta en 1963 (U, 2017, 0:00), que incluye sonidos como silbidos con los violines y efectos percutidos en el cuerpo de los

instrumentos, o también en *Buenos Aires hora cero* compuesta en la década de los 60 (Pimentel, 2013, 0:00), en donde los efectos de los instrumentos musicales imitan el sonido de sirenas y ruidos de la ciudad. El Futurismo fue una vanguardia musical que sirvió para el nacimiento de distintas expresiones artísticas que se valieron de las nuevas tecnologías de grabación a partir de la manipulación del sonido o del ruido, es así como Schaeffer elabora su estética compositiva por medio de los ruidos grabados en un magnetófono, al igual que Stockhausen construye música electrónica con manipulación sonora, en donde la melodía viene a ser un objeto sensorial de experimentación sonora ligada a los efectos del ruido.

En el Neoclasicismo se trata de retomar nuevamente la estética de compositores del periodo clásico o barroco como rechazo a las propuestas estéticas de la música Expresionista, Impresionista o Futurista. El Neoclasicismo propone la creación de melodías claras, simétricas, tonales y estables, pero con ciertas características estéticas de la música moderna. Al igual que en la literatura, en las obras musicales del Neoclasicismo fue muy frecuente en la parte melódica el uso de citas intertextuales. Los compositores rememoraban frases o motivos melódicos de obras de compositores del pasado, tal es el caso de las *Estaciones porteñas* (Adefessio, 2012. 0:00), de Piazzolla, que es una obra descriptiva al estilo de Vivaldi, que trata de describir las estaciones climáticas que se dan en Buenos Aires. El Neoclasicismo fue una de las vanguardias que más influyó en las obras de Piazzolla, al igual que en las de Paul Hindemith y en algún momento las del mismo Stravinski.

Por su parte el Minimalismo construye las melodías a partir de la repetición de pequeños motivos melódicos que evolucionan progresivamente sujetos a una pulsación regular dentro de cambios armónicos muy lentos que migran gradualmente a otras melodías; la música minimalista

busca nuevamente la sencillez en contraposición de la música conceptual del dodecafonismo o el serialismo. Philip Glass es uno de los compositores más representativos de esta vanguardia musical. En su obra para piano *Mad Rush* (Matekon, 2015, 0:00), se puede apreciar claramente como el pequeño y sencillo motivo melódico elaborado por una figura de tresillo es contrapuesto con un acompañamiento de corchea generando de esta manera una heterometría que se da al sobreponer una línea melódica de subdivisión ternaria con un línea de acompañamiento de subdivisión binaria, creando una atmósfera de infinitud como resultado de la constante repetición rítmica y melódica de la obra, aunque en algunas partes las figuras se doblan en la subdivisión pareciendo ser más rápida la sensación repetitiva es igual en toda la obra.

Similar al Impresionismo que toma como material temático escalas exóticas de otras culturas o modos eclesiásticos para la construcción de la línea melódica, el Primitivismo pretende elaborar sus melodías tomando material folclórico antiguo de ciertas regiones, pero con un lenguaje moderno. El primitivismo es también el reflejo de los cambios que se presentan en la construcción de un nuevo lenguaje musical del siglo XX. Destaca su construcción melódica contenida dentro de compases y métricas irregulares con escalas modales dentro de armonías politonales y atonales, sin embargo, en varias obras del Primitivismo aún permanece una línea melódica reconocible por el auditor. Las obras *El pájaro de fuego* (Randolph, 2016, 0:00), y *La consagración de la primavera* (Cmaj7, 2018, 0:00), de Stravinski son un ejemplo de que a pesar de los distintos cambios que se suceden en los elementos de la música como el ritmo, el timbre y la armonía, la melodía sigue teniendo un papel protagónico en estas obras exponiendo desde los primeros compases sus ideas basadas en mitología rusa pagana.

Por otra parte, el Surrealismo tuvo una manifestación no tan pronunciada como en la pintura o la literatura. Se rastrean en 1920 algunos compositores que fueron influenciados por esta corriente, tal como Francis Poulenc quien escribiera alguna de sus obras como aporte para eventos realizados en su país de origen en donde se contaba con la presencia de artistas surrealistas como Buñuel y Giacometti; de sus obras podemos destacar *Le Bal Masqué* (Olla-Vogala, 2015, 0:00), escrita en 1932 como encargo del vizconde y la vizcondesa de Noailles para un concierto en Hyere, la población natal del compositor.

Otro ejemplo de música influenciada por el Surrealismo la podemos ver en *La Ópera de los tres centavos* (Bartmans, 2018, 0:18), del compositor Kurt Weill, considerada por Adorno en su libro *Escritos musicales V* como surrealistas. Igualmente, compositores como Stravinski, Schönberg, Hindemith y Eisler estuvieron en algún momento bajo su influencia.

También es importante mencionar el aporte del fonógrafo a la música influenciada por el Surrealismo, ya que la música concreta se valió de las imágenes surrealistas para configurar una estética que incluía la tecnología de la grabación con experimentos sonoros, combinando sonidos de locomotoras, motores, utensilios de cocina etc. De esta corriente podemos mencionar al compositor Pierre Schaeffer quien decía que sus obras con elaboraciones en bucle eran referencia de cuadros surrealistas, su música además se puede considerar con una influencia surrealista por el manejo de la sobre posición sorpresiva de materiales sonoros como se puede observar en su obra *Estudios de ruido* (dŠ, 2013, 0:00), compuesta en 1948.

1.5.2 El ritmo.

El ritmo¹⁴ es uno de los elementos musicales que siempre ha estado presente en los seres humanos desde sus orígenes y en el desarrollo de su historia. Es un fenómeno orgánico que se presenta como una relación de intervalos y nace a partir del movimiento o de las actividades del cuerpo humano como el trabajo y que al mecanizarse se vuelve una convención. Las sociedades se expresan rítmicamente, las actividades cotidianas de la vida son rítmicas, las funciones orgánicas suelen tener un ritmo al igual que los fenómenos de la naturaleza. Es así como podemos encontrar el ritmo tanto en el objeto como en el sujeto, expresándose tanto en el espacio como en el tiempo, como en las funciones orgánicas y experiencias de las personas.

El ritmo como objeto estético abstraído de la percepción se expresa en las diferentes manifestaciones del arte como la música, la danza, la pintura, la escultura, la poesía entre otras, presentándose de forma viva y emotiva como elemento extraído de la cotidianidad de los seres humanos de acuerdo con Lukács (1996):

Por eso todo ritmo de interés estético tiene un carácter emocional, evocador. Este carácter se encuentra ya presente en germen en la realidad, en el proceso de trabajo, pero solo como producto secundario y espontáneo. Sólo cuando este ritmo –como reflejo de una forma, de un proceso de formación en el sentido antes dicho- se aplica conscientemente, la evocación se hace meta y la inicial causación se hace teleológica” (p.294).

El ritmo en la música es un movimiento periódico de sonidos compuestos por ciclos que se repiten en el tiempo, de acuerdo con Lago (1993) “el ritmo es la ordenación de una serie de

¹⁴ Movimiento sonoro o visual que es organizado dentro de factores de tiempo y medida; el ritmo también se presenta como una marcación continua de elementos fuertes y débiles, como elemento estético está presente en artes como la música, la poesía y el baile.

hechos en un tiempo determinado. Mejor aún: la sucesión – ordenada en el tiempo. De una serie de fenómenos o hechos, a partir de una unidad determinada” (p.8). El ritmo permite plasmar de forma precisa las frases y motivos dentro de marcaciones sincronizadas. No obstante, con el surgimiento de las vanguardias en la música, el concepto de ritmo estable y regular comienza a ser revalorado por los compositores, siendo este uno de los objetos estéticos que vendría a configurar la expresión de la música del siglo XX.

A partir del uso de elementos extra musicales como la representación de ritos y sacrificios de las tradiciones y leyendas arcaicas, el Primitivismo¹⁵ incorpora métricas y acentuaciones irregulares. Generalmente las obras musicales del periodo romántico estaban subordinada a la tonalidad, los acentos se presentan de forma regular de tal manera que el ritmo, los compases y sus marcaciones están estrechamente ligados a las funciones armónicas, por el contrario el Primitivismo con la pretensión de transmitir o evocar los cantos que se dieron en el folclor de los pueblos antiguos, plantea importantes modificaciones en el ritmo, los compases y sus acentuaciones se desligan de la armonía generando una disociación entre estos elementos . Este fenómeno de desplazamiento de los acentos musicales se puede percibir en los ballets de Stravinski, *Petrushka* (Jr, 2018, 0:00), y lógicamente *La consagración de la primavera* (Cmaj7, 2018, 3:28). Por otra parte, la amalgama o la polimetría fueron otros aspectos que se presentaron como modificación en el ritmo del Primitivismo; la combinación de métricas binarias con

¹⁵ El Primitivismo fue un movimiento artístico que surgió en Rusia en el año 1913 con el pintor ruso Alexander Shevchenko quien publicó su manifiesto neo-primitivista con el que exponía que el artista debía darse a la búsqueda de nuevos caminos para la poesis artística, en contra del mundo industrializado y los preceptos tradicionales del arte. En lo que respecta a la música, el primitivismo pretendía rescatar el folclor y las tradiciones arcaicas de algunas regiones; los cantos nativos y primitivos con sus ritos paganos eran reinterpretados y expuestos a través de obras musicales bajo un lenguaje más moderno, uno de sus máximos exponentes fue el compositor Igor Stravinski.

ternarias y la subdivisión de compases complejos de acuerdo con sus acentos rítmicos hacen que las frases musicales tengan una estructura no convencional, como es el caso de la obra *Música para cuerdas, percusión y celesta* (Nagy, 2017, 1:02), de Bartók, quien fue uno de los compositores primitivistas que se preocupó por rescatar la tradición de la música húngara y rumana. Junto con Kodály realizaron un recorrido por las distintas poblaciones de Hungría rescatando y sistematizando las diferentes canciones del folclor de esa región. En *Música para cuerdas, percusión y celesta* se puede observar desde los primeros compases como Bartók no emplea las frases musicales de manera regular o tradicional, sino que las transforma por sus propios pulsos rítmicos, además de los constantes cambios de la cifra indicadora de compás que se alternan entre subdivisiones binarias y ternarias.

Desde el contexto explícitamente musical, dejando de lado las tradiciones antiguas del folclor ruso, los cambios rítmicos que se dieron en la música primitivista llegaron a ser una notable influencia en la obra de Piazzolla, es así como podemos citar su *Tango suite para dos guitarras* compuesta en 1984 (Cappelli, 2013, 0:11), en donde observamos cómo desde el segundo compás de la pieza, el tradicional ritmo de 4/4 es subdividido en ocho pulsos desplazando los acentos al primer, cuarto y séptimo pulso de la subdivisión de cada compás. También se puede apreciar desde el noveno compás la alternancia entre compases de subdivisión ternaria como el 6/8 con compases de subdivisión binaria como 4/4. Este tratamiento o manejo del ritmo que fue muy frecuente en Bartók y Stravinski vendría a ser muy usado en varias de las composiciones de Piazzolla.

Las rítmicas irregulares y cambiantes son también una característica de la música expresionista, en donde además de la construcción de frases musicales a partir de la combinación

compleja de figuras rítmicas y del uso de amalgamas, el elemento atonal le da un carácter sombrío pero novedoso pretendiendo expresar una verdad cruda y distinta del ser humano como se conocía hasta el momento. Un ejemplo claro del tratamiento rítmico que se emplea en el Expresionismo musical lo tenemos en el *Pierrot Lunar* de Schönberg, donde desde los primeros compases del primer movimiento llamado *Mondestrunken* (musicnetmaterials, 2015, 0:00), se evidencia la alternancia de la cifra indicadora de compás de 2/4 con 3/4, el uso del contratiempo en la figuras de semicorchea que realiza el piano y la combinación de figuras irregulares de tresillo, seisillo y septillos que son ejecutados por la flauta y el violín, mientras la línea de la voz avanza con un ritmo menos complejo, pero con considerables saltos de intervalos.

El Impresionismo pretendía crear una especie de corriente sonora que liberase a la música de la rigidez rítmica de las barras de compás, logrando de esta forma un ritmo irregular que permite dar un efecto de imprecisión tal como las formas desdibujadas de la pintura impresionista. No obstante, los cambios rítmicos no llegaron a ser tan abruptos como en otras vanguardias como el Primitivismo y el Expresionismo. Similarmente, a pesar de proponer combinaciones rítmicas interesantes como yuxtaponer métricas de subdivisión ternaria con métricas de subdivisión binaria, el Minimalismo no elaboraba ritmos complejos y con cambios abruptos, más bien su rítmica era repetitiva y un poco uniforme y regular.

Por su parte el Futurismo no presentó alguna propuesta novedosa en cuanto al tratamiento rítmico. En algunas obras futuristas el ritmo era constante y regular e iba de acuerdo a la línea melódica, a pesar de incluir efectos sonoros como ruidos que se mezclan con la melodía, ejemplo podríamos citar la obra *Serenata* (OnedEyed, 2013, 0:00), de Antonio Russolo. Además, en otras obras el ritmo era presentado como una aleatoriedad que proporcionaba los efectos sonoros

producidos por los ruidos, no se da una presencia estable o regular de una pulsación rítmica en donde se puedan configurar las figuras de nota debido a la intención y la misma estética de alguna de estas obras que pretendía romper con la idea del ritmo, un ejemplo de esta tendencia es la obra *Intonarumoris* (Rato, 2012, 0:00), compuesta por Luigi Russolo en 1913. De la misma forma, el Neoclasicismo a pesar de no proponer cambios estéticos ni novedades en el ritmo comparado con las músicas del siglo XIX, sí continuó con la idea de un ritmo claro que proporcionara estructuras transparentes y uniformes.

1.5.3 La armonía¹⁶.

Esta se manifiesta en las obras de arte como una unidad estética elaborada, teniendo como relación algunos principios como la simetría y la proporción en las artes fijas en el espacio como la pintura, la arquitectura, la escultura entre otras; y principios de consonancia sonora y de expresión verbal en las artes que se expresan en el tiempo como la música, el cine y la poesía.

En el caso de la música, la armonía se presenta a través de estructuras sonoras simultáneas, alternadas o figuras que cumplen la función de acompañar una melodía o motivos melódicos. Contrariamente a la melodía y el ritmo que se relaciona con la parte emocional del hombre, la armonía la podemos relacionar con su parte intelectual, ya que es una creación del ser humano con el paso de la historia de la música, su estudio está ligado al conocimiento de la atracción de los sonidos y las leyes de resolución de los acordes y el movimiento de las notas musicales dentro de un sistema tonal o modal dependiendo el contexto, a diferencia de los otros elementos

¹⁶ Su etimología proviene del latín *harmonía* que traduce ajuste o combinación, generalmente se conoce como el equilibrio proporcional y perfecto de las diferentes partes de un todo. En la música, Según Lago (1993) “la armonía es la ciencia que estudia los acordes y sus mutuas relaciones; es decir, la organización de la estructura vertical del discurso musical” (p.18). La armonía es el elemento que sirve como acompañamiento o soporte a la melodía.

como el ritmo y la melodía que se dan de forma natural, la armonía requiere de un conocimiento intelectual para la elaboración sabia y precisa del tratamiento de los acordes mediante combinación de los sonidos y leyes acústicas.

En su estructura la armonía musical obedece a leyes y formas de aplicación dependiendo de su contexto, sea música modal, tonal o atonal. En gran parte de la música de los siglos XVIII y XIX la armonía se construía dentro de un contexto de música tonal, que obedecía a principios de tensión y reposo, siendo el primer grado o la tónica el centro tonal y el quinto grado o la dominante el mayor grado de tensión, que al ser ejecutados nos muestra una de las cadencias más usuales (V-I) conocida como cadencia perfecta, por ejemplo, dentro de la tonalidad de Do mayor la cadencia perfecta la encontramos en el enlace armónico Sol y Do. Es así como la armonía en un contexto tonal vendría a ser un bloque de sonoridades que se mueven a lo largo de la música con diferentes cadencias y combinaciones de funciones armónicas. Sin embargo, muchas de las vanguardias musicales presentaron sus propuestas de novedad en la armonía, pues al querer romper con un sistema instaurado como lo fue el sistema tonal y la consonancia, la armonía no estaría libre de presentar ciertos cambios en alguna de las vanguardias musicales.

El Expresionismo y el Primitivismo fueron tal vez las vanguardias que presentaron un cambio drástico en la concepción del manejo de la armonía en las obras musicales, al romperse la tonalidad ya los acordes no obedecieron a principios de atracción de sonidos y se deja de lado los principios de tensión y reposo. Este rompimiento de la tonalidad en el Expresionismo nos viene a mostrar otra forma de acompañamiento armónico en donde el primer grado ya no lleva la jerarquía, sino que todos los sonidos o grados son igual de importantes; es decir, ya cada acorde no tiene que resolverse y el uso constante de la disonancia nos da la sensación de una tensión que

permanece hasta el final. En el Primitivismo además de la elaboración de obras atonales o disonantes, también fue muy frecuente el uso de la politonalidad, que consistió en sobreponer dos tonalidades distintas dando como resultado una disonancia interesante producida por dicho choque de bloques sonoros.

El Impresionismo por su parte propone un cambio en la concepción armónica en donde los acordes toman mayor importancia por su propia sonoridad y no por la relación que este pueda tener con otros acordes en un contexto tonal, alejándose del anterior sistema tonal. En el Impresionismo se da un debilitamiento del acorde de dominante al presentarse funciones en donde el acorde de dominante no necesariamente es precedido por la tónica, sino que puede ser enlazado con otro grado de la escala. Un ejemplo de esto se puede apreciar nuevamente en la obra *Claro de luna* (Viguerie, 2011. 0:00), de Debussy en donde la dominante que se presenta en el quinto compás es precedida por un acorde de segundo grado, o en otros compases se va de un quinto grado a un cuarto o a un séptimo al igual que se puede presentar por varios compases la ausencia de dominante. Otra característica del Impresionismo es uso de armonías basadas en escalas modales empleadas en las músicas renacentistas, pero con acordes de mayor densidad presentando otra manera de alejarse del sistema tonal.

El Futurismo tampoco propuso algún cambio o propuesta a partir de la armonía, tal vez la relación de consonancia y disonancia musical no está presente en el Futurismo debido a que lo que pretendía en gran parte de sus obrar era la presentación del ruido como elemento estético para la creación musical, cambiando por completo el panorama que se relacionaba con el principio de organización de los sonidos.

Por su parte el Minimalismo y el Neoclasicismo no rompieron con el anterior sistema tonal y presentaron sus obras bajo los mismos parámetros de consonancia y disonancia. En el Minimalismo los cambios armónicos se dan lentamente a medida que avanzan los motivos melódicos y rítmicos que se presentan de forma repetida, mientras que el Neoclasicismo sí presenta unas relaciones armónicas más elaborada con modulaciones a tonalidades lejanas basadas en el sistema tradicional de funciones tonales, pero con la inclusión de acordes modernos como los empleados en el jazz. El Neoclasicismo fue una de las corrientes vanguardistas empleadas por Piazzolla para la construcción de su estética sin dejar las rices del tango, un ejemplo de obra Neoclásica puede ser las *Estaciones porteñas* (Adefessio, 2012, 25:15), de Piazzolla, en donde evoca las estaciones de Vivaldi, pero con una mirada desde la música del siglo XX y el tango.

1.5.4 El timbre.

El timbre¹⁷ es otro de los elementos que tuvo modificaciones en las músicas de vanguardia. A raíz de las nuevas tecnologías y del progreso industrial se elaboraron nuevos instrumentos musicales como la batería; aunque sus orígenes se remontan al año 1890 tuvo una fuerte presencia en varias de las expresiones musicales del siglo XX. De la misma forma se incursionó en el mundo de los instrumentos eléctricos como el sintetizador, el bajo eléctrico y la guitarra

¹⁷Según Copland (1988) “El timbre musical es la cualidad del sonido producido por un determinado agente sonoro” (p.84). Esta cualidad sonora depende físicamente del diseño de sus ondas y acústicamente de los armónicos que pueda tener dicho sonido. El timbre nos permite realizar una diferencia entre las distintas voces humanas, así como entre los diferentes instrumentos musicales según sus propiedades sonoras y formas de ejecución (instrumentos de cuerda, percusión y viento). El timbre es un elemento fundamental para la orquestación.

eléctrica que fueron también importantes para las músicas del siglo XX, en el caso particular del tango, Piazzolla incluyó la guitarra eléctrica en sus formatos instrumentales.

El Futurismo fue una de las vanguardias que más se valió del timbre como recurso para proponer innovaciones en la música, según Russolo (2019) “los músicos futuristas deben sustituir la limitada variedad de los timbres de los instrumentos que hoy posee la orquesta por la infinita variedad de los timbres de los ruidos, reproducidos con apropiados mecanismos” (p.13). Es así que a partir de la idea en la que el ruido es también considerado como elemento estético, los futuristas comenzaron a incluir tonos de registro extremadamente agudos o graves, ruidos estruendosos, explosiones, al igual que voces de animales y de personas como: gritos, gemidos, risas, silbidos, siseos, murmullos, gorgoteos, susurros y sonidos obtenidos a través de efectos en instrumentos de percusión sobre metales, maderas, pieles y piedras. La obra titulada *Risveglio di una Citta* (OneEyed, 2013, 0:00), de Luigi Russolo es un claro ejemplo en donde se logra incluir todos estos efectos sonoros mencionados anteriormente con la ejecución de instrumentos de percusión.

A partir de la explotación del timbre como recurso sonoro, el Futurismo fue una corriente musical que influenció a otras expresiones y compositores como Pierre Schaeffer y Karlheinz Stockhausen en la música electrónica. Al igual que Piazzolla que incluyó efectos sonoros a partir de ejecuciones poco convencionales en los instrumentos como frotar el arco del violín o del contrabajo sobre la base del puente, glissandos en forma de silbidos y efectos de percusión sobre el piano u otros instrumentos.

El Impresionismo por su parte no planteó cambios en el timbre a partir de los efectos sonoros de los instrumentos musicales, sino que propuso una nueva paleta de sonoridades por medio de la

combinación de sonidos tomados de escalas modales o exóticas, dándole un color distinto a las obras musicales de esta corriente en donde los acordes toman importancia por sí mismos sin tener necesidad de estar en un contexto tonal. De la misma forma el Expresionismo propone en su sonoridad una atmósfera oscura, es decir, emocionalmente da la sensación de ensombrecimiento o angustia debido a la sensación producida por los sonidos disonantes del sistema atonal, produciendo en el oyente una nueva percepción auditiva y estética.

En cuanto a las otras vanguardias como el Primitivismo, el Minimalismo y el Neoclasicismo su interés estuvo centrado en el tratamiento de otros elementos como el ritmo, la melodía y la armonía, dejando el timbre como un aspecto importante en sus estéticas, pero sin innovaciones significativas excepto en el aumento de los formatos instrumentales de la música sinfónica del Primitivismo o la mirada nuevamente a los pequeños formatos de cámara que proponía el Neoclasicismo.

Claramente se ha podido apreciar las distintas transformaciones que han sufrido los elementos de la música con el surgimiento de cada una de las vanguardias, posiblemente estos cambios que se dieron, se deban a las nuevas formas de pensamiento artístico del siglo XX. Al igual que otras disciplinas o manifestaciones estéticas como la pintura o la escultura, la música pasó de ser un arte naturalista o de expresión basado en la representación de aspectos exteriores del mundo bajo las normas preestablecidas por las instituciones del arte y sus cánones tradicionales, a ser un arte conceptual basado en el principio fundamental donde el concepto supera la forma. Corrientes como el Impresionismo, lograron que la melodía, la armonía, el ritmo y el timbre, sufrieran modificaciones en la forma de ser tratados para la concreción de obras de arte; el rompimiento de la línea melódica, el uso de nuevos timbres en la búsqueda sonora de

colores distintos, los cambios armónicos y las variaciones en el ritmo son aspectos que se dieron de forma similar en la pintura.

Con el surgimiento de las vanguardias como el Expresionismo, el Primitivismo, el Neoclasicismo o el Futurismo, se abrió un nuevo panorama para la música en el siglo XX, rompiendo con los patrones ya fijados por el arte decimonónico como en el sistema tonal, la armonía tradicional, la rítmica regular, la tímbrica basada en los instrumentos tradicionales, para ser cambiados por un nuevo tratamiento de los elementos musicales que proponía otras ideas de representación estética como la atonalidad, el uso de politonalismos, nuevas rítmicas complejas basadas en culturas primitivas, el uso de melodías elaboradas bajo sistemas modales o de escalas exóticas, el rompimiento de la forma, la implementación de nuevas sonoridades o timbres basado en la experimentación sonora a partir de nuevas tecnología.

El nuevo tratamiento de los elementos musicales, vino a ser el medio estético mediante el cual las vanguardias musicales pudieron expresar sus ideales, sus formas de representación abstractas y la propuesta de novedad en el arte, que posteriormente vendría a influenciar las formas de creación musical de compositores nacionalistas y de compositores latinoamericanos como Villalobos, Ponce, Ginastera o Piazzolla, que buscaron implementar estos cambios en sus obras con el fin de enriquecer y universalizar las expresiones musicales de su país.

1.6 El tango: principios y fundamentos

En principio debemos tener presente que al igual que los diferentes géneros musicales latinoamericanos, el tango es un género musical que deviene de la historia y el mestizaje cultural que se daba a principios del siglo XX entre las expresiones artísticas de los países

latinoamericanos con Europa. Según nos expresa Salgán (2001) “hemos de señalar la diferencia entre el tango de la primera época, con acompañamiento de Habanera, y el tango en su concepción más actualizada, con el acompañamiento que comúnmente llamamos en -4-” (p.19). Es evidente que el tango tiene gran parte de sus orígenes en la habanera. Las melodías que se escribían en un ritmo que se conocía como tango tenían una base rítmica en su acompañamiento que fue tomada de la habanera. Es así como se puede observar como las manifestaciones culturales pueden viajar de un lugar a otro e impregnarse de los elementos estéticos de otras culturas y asumir transformaciones que pueden dar origen a otras expresiones culturales en un entorno social. El tango tiene un pasado ancestral cargado de un peregrinaje transcultural que lo ha llevado a realizar recorridos entre el viejo y nuevo mundo, de tal forma que en cada región donde se instala recoge diversos elementos que se encargan de moldear su forma. En la *Antología del tango rioplatense*, trabajo fonográfico y musicológico realizado por el Instituto Nacional de Musicología de Argentina, Carlos Vega afirma que:

Fijando como punto de partida la Country-Dance inglesa, la encontramos acogida con interés en Francia hacia fines del siglo XVII; pasa luego a América. Donde se la documenta transformada ya en contradanza cubana en el siglo XIX. Esta produce dos sub-especies: una de ellas, la de 2 por 4, da origen a la habanera... La habanera es llevada a Europa y tiene gran aceptación; la versión estilizada convertida en baile de salón, llega al Río de La Plata donde se instala entre las danzas triunfantes ... Este complejo proceso de ida y vuelta se va a producir repetidas veces en el transcurso de la época que interesa a nuestro análisis. (Citado en Salgán, 2001,p.19).

Además, Vega (2007) define el tango como “un episodio coreográfico-musical que germina en una de las antiguas corrientes de la danza occidental” (p. 29). En cuanto a los orígenes del tango, una hipótesis que hoy en día toma mucha credibilidad es la relación que deviene del tango argentino con el tango andaluz y de la música de zarzuela, probablemente sea de allí de donde provienen las primeras formas de acompañamiento. según Salgán (2001):

De la Habanera estilizada de Europa toma el Tango su primera forma de acompañamiento, llegando a él quizás por intermedio del Tango Andaluz y/o de la música de Zarzuela, ya que muchos cultores de ese género se contaron entre los primeros autores de Tangos como, por ejemplo, don Feliciano Latasa -nacido en San Sebastián- compositor del Tango "Gran Hotel Victoria. (p.19).

Se dice que en algunos lugares porteños las zarzuelas europeas que allí llegaban, traían en sus números musicales algunos tangos andaluces, por otra parte “también se le atribuye alguna posible influencia a la milonga” (Salgán, 2001,p.2), que es un género musical típico de Argentina y Uruguay proveniente de la cultura gaucha. La escritura musical de la milonga es en compás binario (2/4), pero regularmente su rítmica en la guitarra se fusiona con un compás de subdivisión ternaria (6/8). De este género musical se conocen dos formas, la milonga campera y la milonga ciudadana.

Una vez el tango toma su forma característica como se conoce hoy día, en compás de cuatro tiempos, es aprendido por jóvenes músicos porteños y de familias adineradas quienes llevarían este nuevo ritmo a París, con algunas variaciones en cuanto velocidad, pues era un poco más cadencioso y erótico. De esta forma, el tango ya pasaría a ser un ritmo de malevaje y burdel, a

ser un ritmo bailado por nuevas sociedades de un estrato socioeconómico más refinado en todo el mundo. A razón de esto Salas (2009) nos dice:

El cabaret de los años veinte recurre a músicos de la nueva camada que en general no han tocado en los prostíbulos, sino que han estudiado, conocen los conservatorios, y por ello serán capaces de otorgar a la música mayor riqueza melódica y sonora. (p. 54).

Estos factores históricos y de transformaciones del tango mencionados anteriormente, lograron hacer de este género musical una especie de tradición popular muy arraigada en la sociedad argentina, un ritmo musical que guardaba la memoria de las transformaciones culturales de una sociedad, según Kuri (2004) “el tango no era sólo un arte, era también el código sociocultural de lo porteño” (p.13). Es tal vez, por todos estos aspectos culturales relacionados con la historia y evolución del tango y que estaban inmersos dentro de la sociedad argentina que se gestaron reacciones y malestar cuando años más tarde, Piazzolla intentara cambiar algunos elementos en busca de una nueva transformación de este género musical.

CAPÍTULO II

2. LENGUAJE ESTÉTICO MUSICAL DE PIAZZOLLA Y SU RELACIÓN CON LAS VANGUARDIAS

2.1 El lenguaje en la música

Por lo general, una creación artística nace a través de una idea, para posteriormente ser desarrollada y sumarse a otra serie de ideas, que, al ser tratadas por medio de las diferentes técnicas de elaboración estética, pasarían a conformar una obra de arte que se expresa a través de un lenguaje, ya sea por medio de sensaciones o en forma de concepto. En el caso concreto de la música, esta idea estética se expresa a través de un lenguaje abstracto y sensorial elaborado mediante símbolos representativos que encuentran su significado en la misma música. Según Langer (1942):

La música, lenguaje artístico, emblemático por su carácter totalmente abstracto y no representativo, es un modo simbólico de expresión de los sentimientos. El símbolo propio del lenguaje musical es, no obstante, un símbolo *sui generis*, un símbolo que se auto presenta o, mejor dicho, que no se consume; en otras palabras, el símbolo del lenguaje discursivo se agota, se consume en la trascendencia respecto al objeto designado, resultando por ello completamente transparente, mientras el símbolo musical es iridiscente, o sea, que su significado es implícito, pero nunca está convencionalmente fijado. El símbolo musical es disfrutado por sí mismo: su vida es la articulación, pero sin afirmar jamás nada; su esencia es la expresividad, pero no la expresión. (p. 240).

En la música se expresan las ideas por medio de símbolos que representan el sonido, pero el lenguaje musical no es representativo, es decir, este se da a través de la expresividad y no de la forma discursiva propia del lenguaje literario, por consiguiente, la música puede llegar a transmitir las emociones e ideas del compositor, pero estas no pueden ser representadas más allá de la misma música. Las ideas pueden contener una carga emocional expresada por medio de sonidos musicales, de tal manera que podemos considerar la música como un medio de expresión en el que el compositor busca la materialidad concreta de transmitir sus ideas, emociones o experiencias de manera subjetiva dependiendo de varios factores como el estilo, época y formas de representación artística.

Específicamente en la música y a diferencia de otras artes, las ideas, emociones o experiencias no son transmitidas de manera literal o discursiva, su representación simbólica se basa en un lenguaje abstracto que, al ser percibido por el oyente, puede variar su significado subjetivo. Las ideas o emociones que se transmiten en la música, son plasmadas en la temporalidad, es decir, la música es un arte que se manifiesta en el tiempo y no en el espacio como sucede con otras artes tales como la pintura o la escultura que sus ideas son plasmadas en el espacio, por consiguiente “la música es un arte temporal, que se despliega en el tiempo, significa en un doble sentido que en ella el tiempo no es algo evidente y que se le plantea como un problema” (Adorno, 2008, p.41). Es decir, en la música se deben de elaborar relaciones métricas entre los elementos que la conforman y sintetizar estas relaciones dentro de la temporalidad; figuras de nota, silencios, compases y relaciones de pulso son aspectos que se relacionan con el tiempo musical.

La música puede elaborar su propio discurso con un significado contextual y subjetivo evocando imágenes y emociones en el oyente, la música literal o discursivamente no es representativa, pero si es expresiva al darle al sonido la posibilidad de evocar o transmitir varias sensaciones que se relacionan con el mundo interior del oyente, al respecto Fubini (2001) nos dice que:

La música es una especie de lenguaje, pero formado por símbolos totalmente peculiares, replegados sobre sí mismos; comprender la música no significa descubrir un significado más allá de los sonidos o percibir una sucesión más o menos placentera de sensaciones auditivas, sino, más bien, penetrar en el sistema múltiple de relaciones sonoras en las que cada sonido se inserta con una función precisa. (p.138).

La música es semejante al lenguaje, más no es un lenguaje, según Adorno (2000) “en comparación con el lenguaje significativo, la música sólo es lenguaje en tanto que de un tipo completamente diferente. En el yace el aspecto teológico de la música” (p.26). La música es semejante en cuanto que sus sonidos articulados y organizados son más que un simple sonido y de cierta manera comunican algo, pero ese mensaje no se deja aislar de la música ya que esta no constituye ningún sistema de signos. La música no conoce el concepto, al menos no en forma literal, aunque tiene sus propias herramientas o símbolos internos como: las indicaciones de repetición, funciones tonales, enlaces armónicos y floreos melódicos, conceptos que se han vuelto generales y comunes en las obras musicales pero que finalmente son propios de la misma música, es decir, estos símbolos vendrían a ser la manera de hablar de ella internamente, pero siempre referente a sí misma. Al respecto Chávez (1964) nos dice lo siguiente:

La música es un lenguaje que habla en sus propios términos (musicales) de un pensamiento musical específico, a la sensibilidad específicamente del hombre (...) Esto significa simplemente que la música tiene un significado musical y no un significado literario. La música encuentra respuesta solamente en aquellas personas que poseen un sentido musical en grado mayor o menor. (p.8 y 9).

El lenguaje musical es un modo de representación del mundo del artista pero que se expresa a través de las emociones o sensaciones que este quiere transmitir y que carecen de un significado literal, por consiguiente, la música en su propio lenguaje elabora su discurso musical. Un artista en cierta manera es un ser transformador, pues toda su percepción de vida la transfigura en su propio lenguaje artístico y a su vez, sus mensajes son plasmados en sus obras, como si de una u otra forma quisiera decir algo; aunque resulte poco común, un compositor transforma en música todo lo que atrapa de su exterior, haciendo de esta una autobiografía. Al respecto Schlegel (1967) en su libro titulado *Charakteristiken und Kritiken* (características y críticas) nos dice que:

Algunos consideran extraño y ridículo que los compositores hablen de los pensamientos que existen en sus composiciones (...) Pero quien tenga sensibilidad para las maravillosas afinidades de todas las artes y ciencias, al menos no considerará las cosas bajo el rastrero punto de vista de lo que suele llamarse naturalidad, según la cual la música debe ser tan sólo un lenguaje del sentimiento; y no encontrará imposible una cierta tendencia hacia la filosofía en toda la música instrumental pura. ¿No debe la música instrumental pura crear un texto de sí misma ¿Y el tema, ¿no se desarrolla, confirma, varía y origina contrastes de

la misma manera que el objeto de la meditación en una secuencia de ideas filosóficas?
(p.254).

Al ver la música no como algo semejante al lenguaje, es decir, como un lenguaje artístico diferente, tenemos la posibilidad de interpretar y descifrar el mensaje que se quiere transmitir a través de ella, y adentrarnos en el mundo emocional y subjetivo del compositor, logrando de esta forma comprender la estética de su música y parte de la comunicación indirecta que buscaban expresar más allá de los sonidos. La música, además de poder contener una carga emocional, el mensaje de esta debe complementarse en el sujeto, en donde éste opte por una aproximación a determinado tipo de música, cargada de cierta intencionalidad por parte del compositor, al respecto Vignes (2014) expresa que:

La música es un lenguaje y un medio superior de comunicación que trasciende con asombrosa ventaja los alcances del lenguaje verbal, para bien o para mal. Es decir, una música puede cautivarme, irritarme o dejarme indiferente; todo depende de una cantidad de factores, entre los cuales estarían mis previas experiencias auditivas, mi capacidad de asimilación – tratándose de un lenguaje inédito para mí - mi disposición anímica, mis mecanismos mentales de asociación con otras músicas, incluso mis lecturas previas, mis recuerdos, mis vivencias de la infancia, y decenas de cosas más. (p.46).

En este sentido, el auditor se predispone intencionalmente a la escucha musical en busca de sensaciones que habitan en su interior. Según expresa Pelinski (2005) “la música es inmanente a la conciencia en cuanto objeto constituido como correlato de la percepción intencional, esto es, de una experiencia presente, plena y directa, en la que los sentidos, la emoción y la mente participan solidariamente” (p.9). Por consiguiente, la conciencia se

corresponde a la música de manera alterna como fenómeno de la experiencia, es decir, la música existe en el mundo exterior del sujeto y afecta su conciencia, una vez éste tenga experiencia de la música, pero esta experiencia se relaciona estrechamente con el contenido existencial del sujeto, de tal forma que exegeta, conciencia y experiencia musical se relacionan íntimamente. Pelinski (2003) afirma que “la significación musical no es metafórica, alegórica o simbólica. Dinamismo y soledad, violencia y melancolía no son significados externos a la música...Son la misma música en cuanto experiencia del medio sonoro percibido como dinamismo y soledad, violencia y melancolía” (p. 17).

2.2 El discurso musical como elemento de comunicación

Comúnmente solemos encontrar diversas definiciones acerca de la música como: la música es la organización de los sonidos de manera que produzca sensaciones agradables al oído, también se dice que es el arte de combinar los sonidos en una secuencia temporal atendiendo a las leyes de la armonía, la melodía y el ritmo, o de producirlos con instrumentos musicales entre otras definiciones. Pero podemos ir más allá de estas definiciones, al respecto Vignes (2014) afirma que :

No todo lo que suena es música, música es el sonido organizado. Organizado dentro de patrones que pueden ser tonalidades, modos, escalas exóticas, pentáfonas, hexatónicas, series de sonidos según un orden preestablecido o libremente organizados, por contrastes o afinidades, por repeticiones o por identidades. Es decir, las *ideas*, pienso yo, deben de estar dispuestas de acuerdo a cualquiera de esos criterios combinatoris u otros que no he nombrado.(p.45).

La música puede llegar a ser un elemento transmisor, con el que el compositor expresa sus *ideas*, crea y transmite un discurso musical que llegue a afectar los sentidos del auditor, por esta razón podríamos encontrar en la música un lenguaje musical, con frases creadas y organizadas a través de los sonidos, capaces de expresar las emociones y sentimientos de un compositor, un intérprete o por medio de la creación con instrumentos de reproducción musical de forma digital. Aunque la especialidad y el enfoque de esta investigación no es referente a la música digital o electroacústica, probablemente la organización de los sonidos y las emociones que se pueden expresar en estas músicas tienen un rol importante. De igual forma, no necesariamente hemos de referirnos siempre a la música escrita en partitura como un lenguaje musical organizado, también podemos encontrar en géneros del jazz, el blues u otras expresiones, donde la improvisación desempeña un papel importante, pero, aun así, las frases organizadas, las improvisaciones no se pueden dar sin ninguna base estructurada; Hanslick (1965), en su libro titulado *De lo bello en música* argumenta que:

En la música hay sentido y secuencia, pero “musicales”; es un lenguaje que hablamos y entendemos, pero que no estamos en condiciones de traducir. Existe un sentido profundo cuando en las obras musicales se habla de “pensamientos”, y, como en el lenguaje, el juicio experimentado distingue fácilmente entre verdaderos pensamientos y meras maneras de hablar. (p. 32).

Como ya se ha dicho, la música no puede verse como un lenguaje literal o de comunicación de conceptos como el lenguaje literario, ya que ésta no transmite significados, sin embargo, la música en su lenguaje artístico se equipara con el lenguaje discursivo, en cuanto que contiene un lenguaje interno que solamente se representa en ella misma, y que sólo sirve para la

representación musical; otra cosa distinta, son las percepciones o las ideas que se hace un sujeto al escuchar determinada música de acuerdo a su experiencia. Por consiguiente podría decirse que la música dentro de sus propios elementos internos construye un discurso abstracto o emocional, que no necesariamente necesita contener significados pero que puede significar muchas cosas a la vez. Este discurso, conocido como discurso musical se representa en frases, motivos, preguntas y respuestas, periodos y demás elementos que pueden llegar a construir un sentido musical. Acerca del discurso musical” Eco (1968) en su libro *La definición del arte* argumenta que:

La presencia de un discurso aparentemente carente de significados, carente, al menos, de correspondencias verbales rigurosas, permitía pensar que nos hallábamos ante una especie de libre germinación de lo imponderable, un lenguaje propio de los sentimientos en su inmediatez preverbal y precategorial, un dominio de la pura efusividad. Por otra parte, el ámbito de la comunicación musical es el que mejor se presta a ser estudiado en clave opuesta, eligiendo el segundo camino del dilema planteado, y por razones que todo estudiante de solfeo, todo modesto ejecutor y todo compositor han tenido siempre presentes, al margen de las superestructuras filosóficas de las estéticas románticas: obediente a las reglas morfológicas y sintácticas de una precisión absoluta y de un absoluto poder de transcripción, el discurso musical, más que constituir la sede de un misterio, constituye la sede de una absoluta claridad lingüística. (p. 168).

La música es un lenguaje artístico que puede tomar elementos culturales de una sociedad al igual que puede impregnarse de diferentes estilos, de distintas épocas y sus autores para al final converger una mixtura dando como resultado una nueva expresión de un elemento social

preestablecido que puede llegar a ser tradición de una sociedad, tal es el caso de culturas afroamericanas que han encontrado su expresión en géneros musicales como el jazz y el blues que crean un discurso diferente a través de la hibridación de diferentes expresiones culturales.

Ahora bien, este fenómeno de la música como un lenguaje artístico, en donde se expresa una emoción o un pensamiento musical no es ajeno a compositores vanguardistas y más aún en compositores latinoamericanos como Villalobos, Ponce, Lauro y sobre todo Piazzolla.

2.3 El lenguaje musical de Piazzolla

Piazzolla es considerado un compositor que revoluciona el tango a través de la modificación de su estructura musical sin perder la esencia, un pensador musical que logra llevar el género tanguístico a nuevas fronteras, haciéndolo trascender desde su idiosincrasia de música de arrabal y de carácter popular a una música universal en donde ya no es considerada solamente como una expresión musical de boliches y cafés, si no, como un estilo de música universal. A pesar que sus primeros años estuvieron influenciados por el tango, Piazzolla siempre sintió la necesidad de adentrarse en los estudios formales de la música, suceso que al principio lo llevó a alejarse de su bandoneón y del tango, sintiendo a veces vergüenza de esa música de arrabal como él mismo la llamaba. De esta etapa de su vida se conocen composiciones más de estilo sinfónico como *Sinfonietta para orquesta de cámara* compuesta en 1953 (Odysseus CO, 2014, 0:00). Es años más tarde, alrededor de 1950 en donde encontraremos un Piazzolla que volviendo nuevamente a sus raíces revoluciona el tango impregnándolo de los diferentes elementos estudiados en su formación musical, y sobre todo de las influencias dejada por las vanguardias artísticas y la estética de Stravinski, Bartók y otros compositores modernos que le fueron

infundidos por su maestro Ginastera y por la maestra Boulanger quien le animara seguir con el tango, con ese tango que sería la nueva música de Piazzolla.

Es pertinente recordar que el tango era un fenómeno sociocultural que no pasaba inadvertido en la Argentina de principios de siglo XX, teniendo en cuenta que en Latinoamérica este era un periodo se asomaba a la modernidad no solo en la música, si no, también en otras manifestaciones como la arquitectura, el urbanismo, la industria y demás corrientes culturales de la época que se relacionaron con los diferentes movimientos de vanguardias artísticas. A mediados del siglo XX se comienza a vislumbrar nuevas tendencias y géneros musicales provenientes de las vanguardias musicales o de las nuevas expresiones en la música, que llamarían la atención en los diferentes grupos sociales de dicho momento.

Piazzolla logra extraer de todo este contexto sociocultural latinoamericano de las primeras décadas del siglo XX, las distintas emociones y manifestaciones de la gran ciudad, comunicando indirectamente a las personas, parte de esos fenómenos del mundo, fenómenos que a su vez habitan en el interior de las personas y que Piazzolla los almacena en sus líneas musicales desde el mundo exterior de la música, para luego ser transmitidos hacia el mundo interior del sujeto; y tal vez sea esta la razón por la que el tango piazzeano no llegó con auge a la sociedad argentina de principios del siglo XX, en donde el contexto musical en el que se desenvolvían las personas, estaba relacionado con la estética musical y local de los tangos tradicionales de la primera década del 1900, mientras que el tango de Piazzolla se revestía de universalidad y de elementos culturales modernos y transculturales de tal forma que sus obras pudieron tener una mayor aceptación en la sociedad de la segunda mitad del siglo XX, pues el nuevo tango vislumbraba el futuro musical argentino.

La música de Piazzolla puede reflejar elementos urbanísticos cargados de aspectos ilustrativos de la modernidad del siglo XX, a la vez que refleja una variedad de emociones que pueden representar los distintos sentimientos humanos. Según Pelinski:

Para muchos oyentes, la música de Piazzolla transmite las emociones de la gran ciudad: dinamismo y soledad, violencia y melancolía, anonimato e introspección; posee una pasión infinita, está llena de deseo, y al mismo tiempo es formidablemente contemporánea, en fin, según admiradores anónimos, es dramática y apasionada, a la vez sentimental y romántica. (p. 16)

Es necesario considerar que un sujeto en su interior es la representación del constructo de los elementos que lo rodea en su mundo exterior: experiencias, asociaciones psicológicas, rasgos culturales, fenómenos sociales y demás, en el que se desenvuelve la persona en su diario vivir.

En la música de Piazzolla podemos percibir un discurso musical impregnado de elementos estilísticos del Expresionismo y el Neoclasicismo. En los pasajes melancólicos y dramáticos de su obra *Invierno porteño* compuesta en 1970 (Rose, 2012, 0:00), los cambios rítmicos y de tempo generan una sensación de angustia e inestabilidad que luego es reconfortada con los últimos compases, combinando sonoridades de música barroca, que a su vez genera en el tango un fenómeno de desterritorialización, no solo geográficamente hablando, sino además de época en donde la fusión juega un papel importante.

Así como también podemos observar elementos propios de música barroca en la obra *Bandoneón* (Rivero, 2014, 0:00), de la *suite Troileana* compuesta en 1975, donde en principio se percibe una introducción en la que el ritmo marcado por el tango no está presente, dando la sensación a manera de improvisación de un canto libre y melancólico del bandoneón, aspecto

característico de los preludios u oberturas barrocas, para luego esa libertad ser interrumpida por la marcación rítmica precisa de una frase musical que evoca al tiempo una línea melódica como un sujeto de fuga pero impregnada de un ligero ritmo de tango, para posteriormente llegar a un estado agresivo ocasionado por la fusión entre rock y tango generado por el esquema rítmico del bajo y las intervenciones agudas de la línea melódica que parece avanzar hasta finalmente desvanecerse en el esquema inicial.

En la obra de Piazzolla podemos apreciar la manera como pueden aflorar nuestros contenidos internos de una vivencia y experiencia musical, es decir aquellas músicas (vanguardias, rock, jazz, etc.) y aspectos socioculturales con los que nos hemos relacionado según nuestro entorno, emergen y se relacionan en contexto con la música de Piazzolla, mezclándose paralelamente con la carga intencional concebida en su música. Piazzolla busca comunicar en los oyentes el devenir de una nueva música que contiene diferentes elementos sensitivos, sociales y culturales que a su vez entremezclan varios aspectos de la modernidad por medio de las vanguardias artísticas, llegando a describir con su música un sujeto del siglo XX. La obra de Piazzolla es expresión, es comunicación, y es en esta comunicación que encontramos en la estética musical de su obra, lo que finalmente logra hacer del tango un género universal que hasta en ocasiones se distancia y se diferencia del mismo género del tango pero que a su vez lo identifica como el nuevo tango.

Las composiciones de Piazzolla han llevado el tango a un nivel de música académica; de ser muy criticado en un principio por algunos tradicionalistas, logra incorporar en el tango elementos como: la complejidad de sus ritmos similar a la rítmica balcánica, el desplazamiento del cantante, y el tratamiento de la línea melódica fueron elementos que censuraron en algunos

sectores musicales de su tiempo, pero por el contrario logró una receptividad muy amplia en el contexto universal de la música. En Piazzolla también podemos ver reflejada la estética de compositores vanguardistas como Stravinski, Russolo o Bartók, estética que fue transmitida a varios compositores de segunda mitad del siglo XX como Copland, Zumaqué y Elliott Carter, que tuvieron un elemento transmisor en común referente a las tendencias estilísticas de vanguardia del siglo XX por medio de la célebre pedagoga musical Boulanger quien fue fundamental en la influencia musical de Piazzolla y de otros compositores, incentivándolos a crear un nuevo nacionalismo subjetivo en donde se articularan sus raíces de la música tradicional de los países por medio de elementos contemporáneos de la música.

2.4 La estética de Piazzolla y las vanguardias

La figura de Piazzolla es una síntesis entre la vanguardia musical europea y el tango, en su música se recogen varias influencias, pero sin desligarse de una estética que es elaborada en la interpretación de sus raíces folclóricas. Generalmente, un compositor elabora sus creaciones de acuerdo con las influencias transmitidas por otras corrientes musicales o de los ejemplos que haya podido tomar como referencia en su formación técnica como artista y creador musical; de esta manera y a lo largo de la historia se ha podido observar ejemplos de compositores que toman como referencia a otro creador musical y aunque este logre desarrollar su identidad, algunos de sus patrones estéticos y rasgos musicales siguen siendo influenciados o referentes a otro compositor o estética musical, un ejemplo de estas influencias se puede ver en algunas de las composiciones de Brahms quien hace alusión a alguna de las obras de Bach como la *Chacona de la partita No 2 para violín* (Gothicrecital, 2012, 0:00), que fue transcrita por Brahms para piano.

De la misma forma sucede con el compositor y guitarrista Mauro Guliani, quien era un admirador de obra de Rossini, llegando a componer sus *Seis Rossinianas para guitarra* (Anshari, 2013, 0:00), en donde se puede apreciar pasajes musicales que reflejan el estilo musical de Rossini.

Para identificar algunas de las influencias vanguardistas que permearon la estética de Piazzolla, es necesario mencionar que, a principios del siglo XX, para el pensamiento de los críticos y expertos musicales acerca del tango éste género musical no pasaba de ser una expresión folclórica y su importancia artística radicaba en la representación de las costumbres sociales del sentir popular mediante una música que en aquel entonces era considerada por algunos sectores como un arte de música popular o inculto, el poeta Horacio Ferrer quien trabajó con Piazzolla en la letra de varias de sus obras relata que:

Por aquellos tiempos le escuché decir a un arreglista de orquestas de melodías, en un bar enfrente a radio El Mundo: - Escuchar la música de tango es como engrasarse las manos con la negrura de un fierro de camión - (Gorin, 2003, p.228).

A la par en el medio musical de los conservatorios o escuelas de música de aquel entonces existía una segregación de las expresiones folclóricas respecto a las músicas académicas, según Ferrer:

Por eso algunos músicos y poetas de trayectoria popular aspiran a gozar de la consideración culta, letrada, erudita e ilustrada de que carecen no sólo los tanguistas sino también creadores como los cubanos Armando y Chiquito Oréfice, el brasileño Arturo Dantas o los virtuosos andaluces de la canción española. (Gorin, 2003, p.228).

Es quizás este atenuante, una más de las razones por lo que se da ese enriquecimiento o esa aspiración de un tango diferente, que se articule con la escena musical de la vanguardia, en donde la utilización del sincretismo en una expresión musical de carácter popular vendría a generar una novedad musical. Enriquecer la música tradicional de Buenos Aires mediante la asimilación del lenguaje de las vanguardias musicales fue una de los factores que enriquecieron la obra de Piazzolla y le dieron un aspecto característico de identidad distinto al tango de aquel momento.

Para los años 50 el arte musical académico europeo¹⁸ se encuentra en su ocaso como una música de acceso para amplios públicos, las vanguardias serán relegadas cada vez más para públicos especializados, por consiguiente, surge un auge y un deseo o una demanda por conocer y difundir las músicas del mundo como se puede apreciar en la escena musical de París de aquellos años, en donde el interés de nuevas expresiones musicales como corrientes del jazz, del rock, músicas latinas y lógicamente el tango, eran algunos de los géneros que demandaba la sociedad de aquel momento. Es en este ambiente en que se desenvolverá Piazzolla como creador de una nueva estética musical fundamentada en un género de música folclórica. En sus composiciones se puede apreciar rasgos de las vanguardias artísticas y como estas recibieron un tratamiento musical para ser incluidas en el Nuevo tango.

Stravinski fue uno de los compositores vanguardistas que influenció la música de Piazzolla, *La consagración de la primavera* (Cmaj7, 2018, 0:00,) ha sido una de las obras cumbres de la

¹⁸ Esta parte hace referencia a las músicas de concierto, erudita o la llamada música clásica. Aunque el surgimiento de los medios de comunicación, la televisión, la radio, y la comercialización de la música fijada en los discos de acetato y su reproducción en sistemas mecánicos universalizaron la música, esto se dio masivamente en las expresiones populares y/o los nuevos géneros emergentes como el rock, el jazz, la salsa, el pop etc. Por el contrario, las músicas académicas o de vanguardia, su difusión o masificación era cada vez menor en comparación a los géneros musicales mencionados anteriormente.

música del siglo XX y fue una de las obras que Piazzolla la tuvo de cabecera durante sus estudios musicales que realizó con Ginastera. Algunos de los elementos de la música Primitivista tuvieron una influencia en los aspectos estéticos y musicales en el tango piazzoleano, claramente las complejidades rítmicas, las disonancias y lo sobre posición de planos sonoros son características que se pueden apreciar en obras como *Despertar* escrita en 1989 (Amcgula, 2013, 0:00), o *Tango suite para dos guitarras* (Cappelli, 2013, 0:00). Aunque Piazzolla no pretendía describir en su música los ritos paganos o arcaicos de la antigua Rusia como lo hace Stravinski en sus obras, si toma de la música primitivista, aspectos relacionados con lo musical y los incluye en el tango.

El Futurismo fue otra de las vanguardias musicales que marcaron una notable influencia en Piazzolla, al incluir diferentes efectos sonoros por medio de ruidos como golpes en la caja sonora de los instrumentos musicales, efectos con el arco del violín cerca al puente o clavijero y glissandos que daban la sensación de sonidos de sirenas. Tal vez una de las intenciones de Piazzolla por medio de la inclusión de efectos sonoros en sus obras era reflejar la vida de la ciudad de Buenos Aires, aspecto que estaba muy de la mano con el pensamiento de Russolo, que pretendía representar los sonidos industriales como elemento estético de la modernidad, obras como *Buenos Aires hora cero* (Pimentel, 2013, 0:00), y *Onda nueve* compuesta en 1972 (Urik, 2010, 0:00).

El Neoclasicismo¹⁹, que como se había dicho anteriormente pretendió retomar la estética musical de periodos como el clasicismo, barroco y romanticismo, pero incluyendo el tratamiento

¹⁹ Vanguardia musical que surge en el siglo XX con las principales características de implementar nuevamente los conjuntos de cámara, retoma el concierto grosso o concierto para varios solistas u orquesta, emplea el uso de la

de los elementos de la música con algunos aspectos modernos como las armonías y nuevas tímbricas, fue para Piazzolla una de las corrientes vanguardistas que le permitiría desarrollar parte de su estética en la concepción del nuevo tango. El manejo del contrapunto a través de la fuga, el tratamiento de sus obras como música de cámara, el bandoneón llevado a música de concierto, sus suites de tango como derivación de la suite barroca y la citación de compositores como Bach, Vivaldi y Pachelbel en algunos pasajes de sus obras, son alguno de los elementos que permiten identificar la influencia del Neoclasicismo en Piazzolla, de las obras que tienen relación más notable con esta vanguardia son las *Estaciones porteñas* (Adefessio, 2012, 0:00), *Fuga y misterio* (Jiferon, 2009, 0:00), y *Adiós Nonino* (G.S., 2008, 0:00).

Lo particular de la obra Piazzolla es que además de verse reflejado claramente la influencia de las vanguardias artísticas en su música, también recurre a otros elementos musicales contemporáneos como el jazz y el rock sin dejar de lado la raíz del tango argentino que Piazzolla interpretaría a lo largo de su vida. La mixtura de todos estos aspectos estéticos hizo que la obra musical de Piazzolla transformase el género del tango en una nueva estética musical de carácter más universal y que en principio generó un rechazo por parte de sus contemporáneos, que no veían en el tango más que una música de carácter popular.

CAPÍTULO III

3 ANÁLISIS ESTÉTICO Y MUSICAL SOBRE LA OBRA DE PIAZZOLLA.

3.1. El análisis musical

El análisis musical ha tenido un marcado desarrollo histórico durante el siglo XX, desde sus orígenes como herramienta indispensable para el aprendizaje de la composición hasta su empleo como pieza fundamental de la musicología histórica, el análisis brinda la posibilidad de realizar una aproximación hermenéutica a la obra de arte, en tanto que ve esta como documento histórico susceptible de la más amplia gama de interpretaciones, de acuerdo con lo anterior, Ian Bent define el análisis musical como:

La resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura. En este proceso -la estructura- puede ser una parte de una obra, una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral. Citado en Casas (2014).

A lo largo del desarrollo de la disciplina musicológica podemos encontrar distintos modelos de análisis como los estudios de la retórica, los métodos de análisis de Schenker y Schönberg, la teoría de los conjuntos de Allan Forte y la teoría de la tripartición de Jacques Nattiez y Jean Molino. El investigador a partir de distintos métodos puede comprender más a fondo las estructuras musicales que componen una obra musical. En relación con la teoría de la tripartición, no solo basta con conocer las estructuras formales de la obra musical de un

compositor en cuanto a sus elementos que conforman determinada composición, sino, que además es importante analizar los distintos fenómenos sociales y culturales en que se enmarcó su vida con el objeto de poder realizar un análisis más objetivo que nos ilustre el contexto social y cultural de determinada época, además de los procesos de formación musical de un entorno en el cual vivió dicho compositor.

Es así que, bajo el modelo de la tripartición, realizaremos una indagación más exhaustiva acerca de la obra musical de Piazzolla, además de los diferentes fenómenos musicales que enmarcaron su vida y la relación con las vanguardias del siglo XX.

3.1.1. La tripartición musical como modelo de investigación.

La teoría de la tripartición de Nattiez y Molino, es un modelo de análisis musical que nos permitirá realizar una indagación sobre la obra musical en un campo más amplio y profundo, ya que su objeto de estudio no se queda en el nivel inmanente del compositor referente a su creación musical, sino que además, relaciona los aspectos que condicionaron la obra (el medio musical en que el compositor se desarrolló y como este entorno operó en sus bases de formación artística), y finalmente permite indagar acerca de la percepción de la obra por parte de los intérpretes y oyentes. Este análisis tripartito permitirá un acercamiento al hecho musical total, en el que, según Nattiez (2010), “podemos estudiar las estructuras inmanentes, los contextos históricos, culturales y sociales, y las estrategias cognitivas, creadoras y perceptivas que les son unidas” (p.336).

El análisis musical bajo el modelo de la tripartición permitirá realizar un enlace entre la musicología histórica, la etnomusicología y el análisis de los elementos inmanentes y creativos

de creación musical de un compositor, ya que, en el estudio del hecho musical total, estas tres disciplinas deben de tener una estrecha relación entre sí. Según Nattiez (2010):

Está equivocado el considerar a priori que lo musical puede ser explicado en la totalidad de un solo punto de vista inmanente, o que la música es totalmente autónoma con respecto a los contextos históricos sociales y culturales. Pero, la observación empírica de lo que constituye la música obliga al musicólogo de las músicas occidentales, al sociólogo y al etnomusicólogo a acordarse de que la realidad primera del hecho musical, son bien las estructuras inmanentes en las cuales las propiedades específicas no son necesariamente reductibles a la historia, a la sociedad y a la cultura. (p.345).

Varios de los modelos de análisis musical, se basan solamente en el análisis de los elementos musicales fijados en la partitura, es decir, se quedan en el nivel inmanente o neutro, pero el solo análisis del hecho musical sonoro nos permitirá acercarnos al contexto general de la obra desde una mirada más amplia que relacione los fenómenos socioculturales que determinaron la obra y la recepción estética de esta por parte de un grupo de oyentes que percibieron dicha obra de acuerdo con las condiciones y contextos musicales y culturales de una época determinada. Según Nattiez (2010):

No es suficiente analizar las estructuras inmanentes de una obra o de un corpus musical. No es suficiente examinar en que medida y como estas estructuras inmanentes están en relación con la historia, la sociedad y la cultura. El musicólogo debe también interesarse a las estrategias cognitivas que están en la obra a la vez en los procesos de creación, de interpretación y de percepción musical. (p346).

Referente al modelo de tripartición musical que está enmarcado en las nuevas tendencias analíticas el profesor Alberto Guzmán afirma que:

El modelo de la tripartición o consideración triple de su existencia (de la obra) permitirá el análisis de cualquier obra musical como un objeto arbitrario aislado, como un objeto producido y como un elemento percibido basándose en el texto musical, los procesos compositivos y los procesos de interpretación y percepción. (Guzmán, S.F. p.28)

Este modelo de análisis de la tripartición se aplica teniendo en cuenta tres aspectos fundamentales a saber:

I. El nivel poiético: “se refiere a los procesos de creación de la obra. Esto incluye las intenciones del compositor, sus inspiraciones, sus formas de construcción, sus esquemas mentales, sus influencias, sus experiencias hasta la cristalización de sus ideas” (Saavedra, 2013,p.2). En este nivel se realiza un análisis de todos los elementos que condicionaron la creación de la obra musical.

II. El nivel inmanente o neutro: “incluye el objeto mismo, desprovisto de todo sentido tanto poiético como estésico” (Saavedra, 2013, p.2), realizando un estudio minucioso de algunas de la obra del compositor, analizando sus propiedades, el uso de la técnica contrapuntística, la riqueza armónica de las obras, su construcción melódica, su sonoridad y demás elementos propios del arte de la composición musical. Éste análisis neutro debe realizarse sin importar el origen de la obra y de la forma en que esta es percibida, el analista deberá ser imparcial y emitir juicios analíticos desde la mera técnica musical.

En lo concerniente a la obra musical de Piazzolla, realizaremos un análisis técnico musical de dos de sus obras: *Bandoneón* (1975) y *Tres minutos con la realidad* (1957), en la

primera obra podremos apreciar una alta carga expresiva en donde se ve reflejado el uso de recursos de la estética Neoclasicista como el recitativo barroco, secuencia de cuartas y paralelismos; en cuanto a la segunda obra, identificaremos aspectos significativos como el uso de la disonancia, y el sincretismo de diferentes estéticas y vanguardias musicales con el tango.

III. El nivel estésico: “está ligado a la percepción de la realidad sonora material y a las conductas perceptivas en una población de auditorios. Haciendo una relación entre los diferentes procesos, Nattiez sostiene que los niveles poiéticos y estésicos no se corresponden necesariamente (Saavedra, 2013, p.2). En el nivel estésico se observan las conductas perceptivas de una población de oyentes, los niveles de formación en cuanto al interés musical del público de la época y cómo percibieron las diferentes obras musicales del momento. En relación con Piazzolla es importante recordar, que algunos sectores de la sociedad argentina de la primera mitad y parte de la segunda del siglo XX, no estaba preparada para percibir los cambios musicales y estéticos propuestos por Piazzolla en el tango, lo que vendría a presentar una resistencia y aceptación de las innovaciones de esta nueva propuesta musical, que años más tarde vendría a universalizarse y a ser en buena parte la representación del tango.

Bajo el modelo de la tripartición podremos realizar un análisis musical de la obra de Piazzolla no solo desde las estructuras musicales, sino que podemos observar ampliamente desde los contextos sociales y las estrategias cognitivas, como su estética musical es perfilada bajo la influencia de los movimientos de vanguardia que se venían manifestando en la música del siglo XX. De acuerdo con Nattiez (2010):

La teoría de la tripartición aplicada a las estructuras inmanentes, a las estrategias y a los contextos es sin duda el cuadro que permitirá construir una musicología general

desbordando las fronteras de cada una de las ramas constitutivas de la musicología.
(p.347).

Partiendo del modelo descrito anteriormente propuesto por Jacques Nattiez y Jean Molino, nos acercaremos a la obra de Piazzolla en tanto ésta, producto de un quehacer poiético, un objeto cultural arbitrariamente aislado y cómo ente percibido en momentos históricos particulares por los individuos exegetas, es pertinente mencionar que la implementación de un análisis formalista o de tipo estructural no nos permitiría aproximarnos de una manera amplia y completa al establecimiento de una síntesis global entre las características ideológicas, musicales y estéticas de la Argentina del siglo XX y la vida artística de Piazzolla.

3.2 Nivel poiético en Piazzolla

En el caso particular de Piazzolla, es importante indagar acerca de su conformidad a fin, y analizar a fondo cuáles fueron sus estudios de formación musical, teniendo en cuenta las particularidades estéticas y musicales durante los primeros años del siglo XX. Por otra parte, es indispensable analizar el entorno musical de la época en relación con el tango, teniendo presente que este género musical pertenecía al arraigo y el sentir popular de la sociedad argentina, además era visto como música de arrabal y que debía ser conservada de esa forma, sin incluirle cambios significativos que fueran en contra de la tradición. En este panorama musical Piazzolla desarrolló el nivel poiético que refleja en sus obras, la cual se define por la presencia de elementos novedosos que incluyen una mixtura entre lo tradicional del tango, géneros del jazz, el rock y aspectos estéticos de las músicas de vanguardia.

3.2.1 Ástor Piazzolla, su contexto y aspectos relevantes de su estética musical

Mucho se ha escrito sobre la vida y obra de Ástor Pantaleón Piazzolla, y es quizás junto a Carlos Gardel, uno de los exponentes más reconocidos del tango. Autores como Omar García Brunelli, Leandro Donoso, Mitsumasa Saito, Malena Kuss, Natalio Gorin entre otros han dedicado parte de su obra a analizar y escribir sobre este compositor. Por consiguiente, en estas líneas se pretende referenciar algunos aspectos importantes de la estética musical de Piazzolla, relacionándola con el contexto artístico de la primera mitad del siglo XX y las vanguardias históricas que se desarrollaron en aquel momento.

De los primeros años podemos resaltar un aspecto significativo que se verá reflejado más tarde en sus composiciones. En la niñez Piazzolla vivió parte de su vida en Estados Unidos, en un barrio donde convivía con inmigrantes judíos, irlandeses e italianos; para estas comunidades la música era una expresión cultural importante, de tal manera que las distintas actividades sociales y religiosas eran acompañadas frecuentemente con intervenciones musicales, como es el caso de la música judía Klezmer que se interpretaba en los matrimonios. Esto vendría a ejercer una influencia en la obra de Piazzolla, como él mismo menciona, “todo se va metiendo bajo la piel. Mis acentuaciones rítmicas, tres más tres más dos, similares a la música festiva judía que yo escuchaba en los casamientos” (Gorin, 2003, p. 22).

Lo anterior hace referencia a las acentuaciones rítmicas que Piazzolla agregaba a sus composiciones y a la forma de interpretar el bandoneón, incluyendo ornamentos similares a los sonidos de los clarinetes ejecutados en la música Klezmer. Wolman, (2013) en la revista electrónica *Convergencia*, en el artículo titulado *La presencia judía en el tango de Piazzolla* expresa que:

Muchos de los ornamentos escuchados en sus solos de bandoneón (su música más personal y expresiva), son muy cercanos a los ornamentos que se escuchan en el Klezmer, sobre todo en los sonidos del clarinete y el violín (sonidos tan fáciles de relacionar con la risa y el llanto). Pero el “elemento judío” más notorio en la música de Piazzolla es sin lugar a dudas el ritmo, el compás compuesto” (p.1).

El tango es un género musical que se escribe en compás de cuatro cuartos y contiene ocho corcheas agrupadas de a dos ($2+2+2+2+$); sus acentuaciones se dan en la primera de cada grupo de dos corcheas generando una subdivisión binaria, un ejemplo de esta marcación tradicional del tango se puede escuchar en *La Cumparsita* (Porlabuenamusica, 2009, 0:10), en donde el primer pulso es más acentuado que los otros y periódicamente se siente la marcación binaria de las dos corcheas. En gran parte de la música de Piazzolla encontramos un compás de cuatro cuartos con las mismas ocho corcheas, pero agrupadas en tres bloques, es decir, en dos grupos de tres corcheas y un grupo de dos corcheas ($3+3+2$) cambiando las acentuaciones si estas se hacen en la primera corchea de cada bloque, generando en este caso una mixtura entre dos grupos de subdivisión ternaria y un grupo de subdivisión binaria. En comparación con lo anterior, si escuchamos un tema tradicional Klezmer como *Mazl Tov* (Man, 2019, 0:00), advertimos cómo en ésta pieza escrita en $2/2$, en el primer compás inicia con un grupo de tres negras y luego en el segundo compás se alterna con dos grupos de dos blancas ($3+2+2$), en este caso el conjunto de figuras no se encuentra dentro del mismo compás, pero auditivamente se percibe una agrupación de acentos que probablemente pueda tener una relación con la fórmula rítmica ($3+3+2$) del tango de Piazzolla .

Estos desplazamientos de los acentos con agrupaciones irregulares de las figuras rítmicas son también frecuentes en la música de los Balcanes²⁰, donde encontramos compases de 5/8 que contienen un grupo de dos corcheas y otro de tres (2+3) como el caso del cuarto movimiento de las *Miniaturas balcánicas para guitarra* (Gianopoulos, 2018, 0:00), de Dušan Bogdanović. En cuanto a la obra de Piazzolla un claro ejemplo lo podemos escuchar en *Libertango* (Nasuisaidel, 2009, 0:00), en esta pieza o composición publicada por primera vez en el año 1974 en Milán, la línea del bajo tiene la marcación 3+3+2 desde el primer compás mientras la línea melódica va en la marcación normal de cuatro cuartos con subdivisión binaria, en este ejemplo Piazzolla utiliza un truco rítmico que consiste en marcar los acentos del bajo en (momentos o puntos) donde no coinciden con la marcación del pulso, ocasionando una sensación de escuchar dos metros largos y uno corto en un mismo compás.

Piazzolla y su familia regresan a radicarse definitivamente en Argentina en 1937. Entre los años 1938 y 1944 Piazzolla interactuó con músicos como Pedro Laurenz, Pedro Maffia y Aníbal Troilo: Con Troilo tuvo la oportunidad de integrar su orquesta como bandoneonista y arreglista musical. En ese entonces el tango era una representación del mundo urbano y que acompañaba la interacción de ciertos grupos sociales reunidos en cabarets, salones y cafés; en ese sentido, el tango era la música que representaba y reflejaba la cotidianidad de la sociedad. Aunque el tango pertenecía a una música de origen folclórico, era conocido como un género popular asociado al baile y al canto, narrando en sus líricas acciones y comportamientos sociales.

²⁰ Los Balcanes comprende Eslovenia, Croacia, Serbia, Bosnia Herzegovina, Montenegro, Macedonia, a Albania, Rumanía, Bulgaria, Grecia y Turquía. El origen de su música se remonta alrededor del año 440 D.C. formando parte del folclor y la tradición de los pueblos, es interpretada en bodas, funerales y nacimientos.

En cuanto al entorno musical de la década de los 40, se encontraba en la escena célebres compositores latinoamericanos como Heitor Villalobos (1887-1959), compositor brasileiro quien al igual que Piazzolla, realizó un importante trabajo en busca de una mixtura entre la música clásica europea y la música folclórica del Brasil. Igualmente, el compositor mexicano Manuel María Ponce (1882-1948) basó gran parte de su obra en temas tradicionales mexicanos, combinando estos temas con el romanticismo europeo de aquel momento, bajo la influencia de la música impresionista y nacionalista. Otro no menos importante y significativo compositor de la primera mitad del siglo XX fue el pianista colombiano Antonio María Valencia (1904-1952), quien en su obra pretendía el desarrollo de la música colombiana bajo de tendencias musicales, el nacionalismo y el cosmopolitismo, combinando la música tradicional colombiana con la música académica europea.

La relación académica entre los compositores latinoamericanos con los maestros europeos de los primeros años del siglo XX, hizo que estos despertaran un significativo interés en poder llevar los ritmos tradicionales de cada país a estrados universales, por medio del tratamiento de las estructuras musicales conservando el folclor nacional, siendo esto una especie de nacionalismo. Este movimiento nacionalista ya se había dado en ciertas regiones de Europa como España con Albéniz o la música húngara de Bartók. No obstante, y a pesar que el tango no fuese una música folclórica, sino, más bien de carácter popular, Piazzolla se inclina por hacer del tango al igual que los nacionalistas, un género universal impregnado este género musical de elementos musicales europeos vanguardistas.

En 1941 Piazzolla ingresa a clases con Alberto Ginastera (1916-1983), uno de los compositores nacionalistas y vanguardistas más representativos de Argentina. Según Azzi y

Collier, “Ginastera le transmitió su admiración por Stravinski y fundamentalmente por Bartók, quien para Piazzolla era un ídolo” (2019, p.3).

Piazzolla aprendió con Ginastera los fundamentos de la música y especialmente las bases de la orquestación, siéndole esto muy útil para su trabajo compositivo, ya que arreglaba y orquestaba sus propias composiciones escribiendo hasta el más mínimo detalle de cada instrumento musical, incluso hasta ciertas líneas que parecían ser improvisaciones libres de cada instrumento en realidad estaban escritas en el papel, como puede apreciarse al escuchar la obra *Tres minutos con la realidad* (Choe, 2015, 0:00), donde la guitarra pareciera realizar una línea melódica improvisada similar a las improvisaciones de bebop, pero realmente cada nota está escrita en la partitura. En cuanto a Ginastera, Piazzolla decía:

A Ginastera se lo debo todo. Él fue mi verdadero maestro; [...] me enseñó a escribir, influyó en mí. Me enseñó todo de nuevo, como si yo no hubiera estudiado nada, porque, realmente, nada servía de todo lo aprendido hasta entonces. Teoría, armonía, contrapunto, fuga, composición, orquestación; en fin, todo (Speratti, 1969, p. 59).

Durante los cinco años que Piazzolla estuvo con Ginastera, no solo pudo ahondar en sus estudios musicales, sino que también logró cultivar el amor por la pintura, la literatura, el teatro y otras artes. Según Azzi & Collier:

Ginastera lo instó a presenciar los ensayos en el Teatro Colón, y lo impulsó a explorar el mundo de la cultura porque, le decía, “un músico debe saber de todo ya que la música es un arte totalizador”. Piazzolla se hizo entonces asiduo asistente al Colón, empezó a leer (aunque nunca fue un lector entusiasta), y su esposa, Odette Wolf (Dedé), que era artista

plástica, lo introdujo en el arte moderno, principalmente el impresionismo, el surrealismo y la abstracción. (2019, p.3).

Este aspecto es importante en la estética de su obra musical, pues Piazzolla gracias a Ginastera y su esposa Dedé, era poseedor de una formación integral en lo relacionado con otras expresiones del arte y especialmente de los movimientos culturales y artísticos de aquel entonces, haciendo que su música tuviese un impacto y un alcance más significativo. Sus tangos no fueron solo concebidos como una expresión del gusto popular, sino que traspasaron fronteras territoriales alcanzando los estándares de música universal y creando tal vez una posible expresión de vanguardia en Latinoamérica a la par que se finalizaba en Europa las manifestaciones de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX.

Como ya hemos mencionado, la estética musical de Piazzolla estaba relacionada con las corrientes vanguardistas asociadas al Impresionismo y al Neoclasicismo, y muy poca afinidad con el expresionismo alemán y con la estética musical de Schönberg y su sistema dodecafónico ni atonal, de acuerdo con Azzi y Collier (2002). Piazzolla:

Además de Stravinski y Bartók, estudió obras de Alban Berg, Paul Hindemith, Maurice Ravel y Aaron Copland, y, entre los clásicos fuera de la modernidad, a J. S. Bach y Johannes Brahms. En cambio, no le interesaba el dodecafonismo ni los compositores de la segunda posguerra. Conocía y respetaba la música de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono y Iannis Xenakis, pero no le atraía su estética (Citado por García, 2019, p.4).

Es probable que Piazzolla no tuviera interés por la música expresionista ni por los sistemas dodecafónicos de Schönberg debido a que sus composiciones se construían a partir de

un centro tonal y aunque empleaba constantemente la disonancia como elemento estético en gran parte de sus obras, la tonalidad no dejó de estar presente en su música. Tal vez el dodecafonismo al ser una corriente musical cuyas obras son elaboradas a partir de los 12 sonidos cromáticos de la escala en una serie sin jerarquía tonal, no se prestara para la construcción del nuevo tango que pretendía elaborar Piazzolla. En cuanto a la música de compositores de la segunda posguerra, quizá la construcción de música partir de sonidos manipulados con medios magnetofónicos, tampoco era de su interés, no obstante Piazzolla involucra el ruido como elemento estético en alguna de sus composiciones, pero sin dejar de lado su construcción tonal, siendo esto un factor importante que muestra cómo la música de Piazzolla incluye elementos del Futurismo. Piazzolla también incursiona en la música para cine y de acuerdo con García (2019):

Ginastera seguramente también influyó sobre Piazzolla en la realización de música para el cine. Ginastera comenzó a interiorizarse en esta especialidad a través de Aaron Copland y musicalizó once *films* entre 1942 y 1958. Es decir que estuvo realizando esa actividad durante todo el tiempo que fue maestro de Piazzolla (...) Dado que Ginastera solía apoyar a Piazzolla, es válido suponer que los primeros encargos recibidos por Ástor para componer música para cine hayan surgido por recomendación de Ginastera. (p. 8-9).

Una vez terminado sus estudios musicales con Ginastera y gracias a una beca que Piazzolla se ganó como premio por ocupar el primer lugar en el concurso de composición Fabien Sevitsky de Argentina, en el año 1954 Piazzolla viaja a París para estudiar con Nadia Boulanger (1887-1979), quien fue determinante en la vida del compositor. Será ella quien lo ayudaría a definir y fijar su línea como compositor de tango. Como decía Piazzolla “A Nadia la pongo un escalón más arriba en mi reconocimiento porque fue la que me puso en el camino, la que

descubrió al verdadero Piazzolla, la que terminó con mi confusión” (Gorin, 2003, p. 51).

Referente a Boulanger, García (2014) afirma que:

Vale la pena detenernos un poco en este episodio con la notoria maestra francesa, pues, con toda razón, nos podemos preguntar si el estilo neoclásico que cultivaba Piazzolla, en su obra académica, era producto de la enseñanza de Ginastera o provenía de la Boulanger, que fue una especie de sacerdotisa para los neoclásicos europeos. (p.6).

Boulanger fue una pedagoga musical conocedora de las vanguardias musicales del momento, pues había realizado estudios con Maurice Ravel y se le tenía vista como la mejor pedagoga en música del momento. Célebres músicos y compositores del siglo XX estuvieron bajo la formación de la maestra Boulanger como: el estadounidense de música minimalista Philip Glass (1937); el compositor norteamericano George Gershwin (1898-1937), quien al igual que Piazzolla, es reconocido mundialmente por lograr una perfecta mixtura el jazz y la música clásica; el pianista y director de orquesta argentino Daniel Barenboim (1924), destacado por sus asombrosas interpretaciones de las sonatas de Beethoven y la música de Brahms; Aaron Copland (1900-1990), quien fue un compositor estadounidense de música clásica y de música para cine, su obra estuvo influenciada por el impresionismo; el compositor norteamericano Elliott Carter (1908-2012), quien se destacó por moverse entre varias corrientes como el Neoclasicismo y el expresionismo atonal; y el reconocido compositor colombiano Francisco Zumaqué (1945) quien bajo la influencia de la música popular de su región caribe y se ha destacado por sus composiciones entre música tradicional colombiana y música clásica.

Piazzolla estuvo Boulanger casi un año estudiando contrapunto, técnica de variación y teoría musical, aunque según García, 2019 “Piazzolla era ya un compositor formado, por lo que estas clases con la Boulanger fueron con seguridad de especialización y perfeccionamiento” (p.7).

De regreso a Argentina y poseedor de una estructurada formación musical, Piazzolla conformó *El Octeto Buenos Aires* en 1955, en el que participaron: Enrique Mario Francino, Hugo Barelis, José Bragato, Juan Vasallo, Atilio Stampone, Horacio Melvicino y Leopoldo Federico. El repertorio compuesto por Piazzolla con el octeto comienza a mostrar de una forma más acentuada la combinación de estilos y géneros como el jazz, el tango y la música primitivista de Stravinski, fortaleciendo la construcción una nueva estética en el tango; con relación a lo anterior García (2019) menciona:

Del repertorio del Octeto me referiré solamente a *Tango Ballet* porque es la obra que presenta mayor parentesco con la música académica en todo el repertorio del Octeto.

Creo que, junto con *Tres minutos con la realidad*, son las que mejor ilustran este aspecto bifronte de la producción de Piazzolla, al yuxtaponer elementos técnicos de los campos popular y académico. (p.14).

Esto nos muestra como Piazzolla tenía la habilidad de combinar ambos estilos, lo académico y lo popular en sus composiciones, incluyendo el uso de escalas octatónicas y diatónicas, con acentuaciones rítmicas que se asemejan a la obra de Stravinski *La consagración de la primavera* (Cmaj7, 2018, 0:00), estos recursos académicos empleados por Piazzolla eran muy comunes en el repertorio académico, pero poco usual en el tango de ese momento.

En 1958, después de tres años de integrar el *Octeto Buenos Aires* Piazzolla se traslada a vivir a Nueva York y conforma el *Quinteto Jazz Tango*. Según Piazzolla este quinteto fue un

desatino y estaba poco a gusto con la producción musical de este formato ya que iba en contra de sus principios artísticos, pero lo hacía como medio de subsistencia debido a su difícil situación económica del momento.

Debido al fracaso musical y laboral que Piazzolla tuvo en Nueva York y además de la muerte repentina de su padre *Nonino* decide regresar a Buenos Aires en 1960. Es en este año que conforma *el Quinteto Nuevo Tango* (bandoneón, piano, violín, guitarra eléctrica y contrabajo) con el que realizó parte de la producción musical más importante de su carrera, de allí se conocen las obras *Adiós Nonino* (G.S., 2008, 0:00), *Decarismo* (RecordsFromShelf, 2010, 0:00), *Introducción al Ángel* (Francisco, 2011, 0:0), y *Buenos Aires hora cero* (Pimentel, 2013, 0:00). En 1965 comienza a trabajar en conjunto con otros artistas como los poetas Jorge Luis Borges y Horacio Ferrer, con este último crearía la ópera *María de Buenos Aires* (Lamarti, 2015, 0:00) y obras como *Balada para un loco* (Pueblo, 2014, 0:00), y *Chiquilín de Bachín* (Herrera, 2012, 0:00), que fueron interpretadas en la voz de los cantantes Amelita Baltar y el *polaco* Roberto Goyeneche.

En 1972 conformó el conjunto 9 con el que grabaría *Música contemporánea de la ciudad de Buenos Aires* que incluye obras como *Onda Nueve* (Urik, 2010, 0:00), y *Tristeza de un doble A* (Cirigliano, 2016, 0:00), entre otras. Luego se traslada a Italia donde también realiza una fructífera carrera componiendo obras como *Libertango* (Nasuisaidel, 2009, 0:00), y la *Suite Troileana* (Rivero, 2014, 0:00), escrita en 1975 como homenaje a la muerte de Aníbal Troilo.

Posteriormente, en 1979 Piazzolla realiza algunos trabajos musicales junto con varios artistas destacados del momento como George Moustaki y Gary Burton. En 1988 conformaría último conjunto musical conocido como el *Sexteto Nuevo tango*, formado por

dos bandoneones, piano, guitarra eléctrica, contrabajo y violonchelo, para finalmente terminar sus últimos días en actuaciones como solista y con actuaciones en orquestas interpretando sus obras como el concierto para bandoneón y orquesta.

Fallece en Buenos Aires a los 71 años de edad en 1992, dos años después de haber sufrido en París un derrame cerebral del que no pudo recuperarse. Según García (2019),” la obra de Ástor Piazzolla es el producto de una síntesis, no poco conflictiva, entre sus saberes como compositor académico y sus conocimientos y actitud innovadora en el tango como género popular contemporáneo” (p.19). En sus composiciones emplea materiales y procedimientos tanguísticos en sus obras académicas, al igual que incluyó técnicas de escritura académica en su música popular.

En la obra de Piazzolla destacan dos aspectos que se complementan entre sí: Piazzolla en su aspecto musical y Piazzolla en su aspecto subjetivo. Con relación al aspecto musical o formal, encontramos todos los elementos técnicos o académicos de la música tomados de las diferentes corrientes vanguardistas del momento como resultado de su constante estudio e investigación musical. Parte de estos elementos técnicos le fueron transmitidos por sus maestros Ginastera y Boulanger quienes le infundieron los conocimientos de las nuevas formas y tendencias de composición provenientes de los vanguardistas del momento como Stravinski, Bartók o Schönberg; mientras que, el mundo del arrabal y su experiencia en las orquestas típicas de tango generaron una importante influencia en su estética, haciendo de su creación musical un nuevo producto híbrido como elemento de transculturación, en el que la obra musical se expresa entre lo popular o social y lo formal o académico.

Con el componente subjetivo, vemos a un ser social inmerso en un contexto sociocultural en donde el tango hace parte del imaginario de identidad, representando aspectos que se relacionan con el arrabal, los cafés, y el compadrito. Es desde esta dimensión subjetiva que puede comprenderse cómo la obra de Piazzolla genera un choque en la forma de percibir el tango, ocasionando una resistencia en la tradición cultural de Argentina que rechazaba su obra musical.

Piazzolla dejó un catálogo aproximado de 750 obras, entre ellas suites, conciertos, obras para instrumento solistas, óperas, sinfonías, fugas, música de cámara y música para cine. En cuanto a su estética musical, algunos musicólogos lo clasifican como un compositor popular y otros como un compositor académico o se le conoce como un compositor de ambas facetas, referente a lo anterior García, (2019) considera que:

No puede afirmarse que Piazzolla haya sido sobre todo un compositor popular y solo subsidiariamente un compositor académico. En cambio, postulo que fue un compositor cuya obra solo se comprende si se considera su doble actividad como compositor popular y académico. (p.19).

Más a fondo podríamos ver en Piazzolla un compositor innovador y autor o precursor de una nueva vanguardia musical llamada *El nuevo tango* nacida en Latinoamérica durante el siglo XX, a la par que se desarrollaban los movimientos de vanguardias artísticas en Europa y en Estados Unidos.

3.3 Estesis en *Bandoneón* (1975), primer movimiento de la *Suite troileana*

La *Suite trolileana* (Rivero, 2014, 0:00), es al igual que *Adiós Nonino* (G.S., 2008, 0:00), o *Balada para un loco* (Pueblo, 2014, 0:00), una de las composiciones más representativas de Piazzolla, no sólo por lo que pudo llegar a representar afectiva o emocionalmente en el compositor, sino porque es una de las obras que ha tenido una gran aceptación entre los músicos de la escena mundial. Compuesta poco después de la muerte de Troilo, como un sentido homenaje por el cariño y aprecio que Piazzolla tuvo hacia quien fuera su amigo y mentor a inicios de su carrera musical, Piazzolla al respecto menciona que:

La noticia de su muerte, el 18 de mayo de 1975, me sorprendió en Roma; fue como un mazazo. A los pocos días todo ese cariño que sentía por el amigo me llevó al piano y compuse la -Suite troileana-, una obra donde están los cuatro amores que tuvo el Gordo: Bandoneón, Zita (su mujer), Whisky y Escolaso. (Gorin, 2003, p.55).

En cuanto a su relación con Troilo, Piazzolla relata que por el año 1939 pasaba algunos momentos en el café Germinal escuchando la orquesta de Troilo y anhelaba formar parte de ella, pero los músicos de la orquesta le consideraban un poco joven, además la fila de bandoneonistas estaba completa. Fue en una ocasión, cuando uno de los músicos de la orquesta de Troilo enfermó, que Piazzolla tuvo la oportunidad de audicionar para ingresar como integrante al conjunto musical, lógicamente el virtuosismo y la capacidad musical del joven Piazzolla no pasó desapercibida para Troilo, invitándolo a tocar esa misma noche con su orquesta. A partir de ese momento Piazzolla comenzó su carrera como integrante de la orquesta de Troilo, desempeñando papeles importantes como la ejecución de las partes del solista o a veces se le encomendaba realizar los arreglos musicales de la orquesta, cosa que fue controvertida para Piazzolla debido a

que sus arreglos musicales contenían un desarrollo musical más elaborado en comparación con lo que tradicionalmente la orquesta estaba acostumbrada a tocar.

Fueron cinco años que Piazzolla estuvo en la orquesta de Troilo, creciendo el afecto y cariño entre ambos a pesar de tener pequeñas diferencias musicales, debido a que Troilo constantemente corregía los arreglos que realizaba Piazzolla, borrando gran parte de sus propuestas musicales, respecto a esto narraba Piazzolla:

Yo ponía doscientas notas y él borraba cien. Algunos decían que era una cuestión de celos. Para mí no, él estaba más allá de esas pequeñeces. Quería defender un estilo, que la orquesta no sonara a Piazzolla si el arreglista era Piazzolla o a Galván si arreglaba Galván. Lo que me parece muy justo. (Gorin, 2003, p.51).

Por ese entonces Piazzolla ya cursaba estudios musicales con Ginastera y lo que aprendía en esos estudios trataba de ponerlo en práctica en la orquesta de Troilo, trayendo esto como consecuencia que los arreglos resultasen algo novedosos para el momento. En el año 1944 Piazzolla decide retirarse de la orquesta de Troilo para formar su propia orquesta y aunque esta decisión fue motivo de disgusto para Troilo, éste finalmente decidió aceptar y apoyar la decisión del joven Piazzolla que por aquel entonces contaba con tan sólo 23 años, pero ya estaba en busca de explorar su propia identidad en el mundo del tango. Luego, a pesar de los años, Piazzolla y Troilo continuaron cultivando su amistad, de la que se conocen algunas cartas que Troilo le escribió a Piazzolla como el siguiente escrito:

Querido Gato:

Siempre me he honrado con tu amistad. Mucho más ahora que ha pasado tanta agua debajo del puente. Ahora, repito, sólo me queda pedirle a Dios que te de tranquilidad, y que a mí no me desampare.

Algo hemos hecho para merecerlo.

Te abraza Pichuco

19 de junio de 1967. (Gorin, 2003, p.55).

En respuesta a este afecto, Piazzolla decide componer la *Suite troileana*, esta obra fue interpretada por el mismo Piazzolla con su *Octeto electrónico* en Buenos Aires, a lo que Zita (Esposa de Troilo) respondió a tan sentido homenaje obsequiándole uno de los bandoneones que usó Troilo en vida, evento que el mismo Piazzolla manifiesta que fue uno de los más emocionantes de su vida.

Actualmente la Suite troileana, forma parte del repertorio de varios y destacados concertistas, además de las grabaciones de esta obra realizadas por Piazzolla, existen versiones de esta suite realizadas por el dúo de guitarras de los hermanos Assad quienes tuvieron la oportunidad de interpretar su arreglo delante del mismo compositor, por otra parte, el chelista Yo-Yo Ma o el saxofonista Jorge Rematoza también han realizado unas versiones interesantes de esta suite. La Suite troileana ha logrado una difusión a nivel mundial muy significativa en la actualidad, ha sido interpretada en países como Rusia, Alemania, España y gran parte de los países de Latinoamérica.

3.4 Bandoneón, análisis inmanente

3.4.1 Esquema general de la obra.

Para la realización del análisis, tomaremos como partitura de referencia, la publicada por la editorial Lagos de Buenos Aires, Argentina. La obra se estructura en tres grandes secciones, la

primera es una presentación de la obra a manera de obertura libre o recitativo y sin marcación de compás exponiendo una serie de frases y cadencias a manera de improvisación, la segunda sección comienza con la marcación del compás de cuatro cuartos exponiendo una progresión armónica por cuartas dibujando líneas melódicas de la estética tanguera, para finalizar con una sección donde se realiza una fusión entre tango y aspectos estéticos del rock.

Tabla 1. Esquema Formal de Bandoneón. Elaboración propia.

Primera sección libre sin marcación de compás		Compás 1 al 46		Compás 47 al 83
Recitativo barroco		A tempo	Andante	Lento
Introducción de la obra a manera de obertura o recitativo barroco.	Elementos de improvisación, uso de recursos y cadencias barrocas	Uso de paralelismos, pedales y armonía figuradas	Progresiones por intervalos de cuarta ascendente	Sección lírica. Elementos de la estética del rock.

3.4.2 Recitativo barroco.

En *Bandoneón* (Rivero, 2014, 0:00), primer movimiento de la *Suite troileana*, podemos observar como Piazzolla utiliza elementos de diversas estéticas del tiempo. La primera sección de este movimiento evoca el estilo del recitativo, característica de las oberturas o preludios del barroco y que fue adoptada por la vanguardia del Neoclasicismo. Desde las primeras notas se puede observar claramente que la sección no tiene cifra indicadora de compás ni líneas divisorias y que la música está construida por largas frases a manera de improvisación realizada sólo por el bandoneón. También se puede ver como la obra inicia con armonías de tónica seguidos de

amplias frases figuradas que se delinean sobre cadencias a armonías de función dominante, todo esto utilizando efectos sonoros como extensiones y disonancias que pudiesen parecer dispares, pero como unidad ya perfilan un olor propio de la estética piazzeleana.



Figura 1. Exposición del primer movimiento a manera de recitativo barroco.

(Fuente: Partitura publicada por la Editorial Lagos, Buenos Aires, Argentina)

3.4.3 Elipsis cromática.

La elipsis es una técnica armónica a manera de progresión de acordes con séptima sobre un bajo que puede ir en forma ascendente o descendente, la elipsis puede incluso llegar a ser una progresión indefinida y se puede dar por intervalos de cuarta o de manera cromática. Esta técnica que también puede ser usada como un recurso de modulación armónica, fue empleada

por compositores del barroco como Handel o Bach y continúa siendo un recurso armónico muy usado por algunos de los compositores del siglo XX. En esta obra podemos ver el uso de la elipsis cromática en los primeros compases, mostrando la forma de como Piazzolla emplea elementos estilísticos de las músicas barrocas, aspecto característico de la vanguardia neoclasicista. La implementación de este recurso en el tango representa un desarrollo significativo en el tango respecto a la armonía, el uso de progresiones distintas a las típicas de Tónica, Sub dominante, Dominante y Tónica, permite enlazar secciones musicales por medio de puentes modulantes en los que el movimiento armónico por intervalos de cuarta o cromático en forma de elipsis brinda posibilidad de llegar diversas regiones tonales.

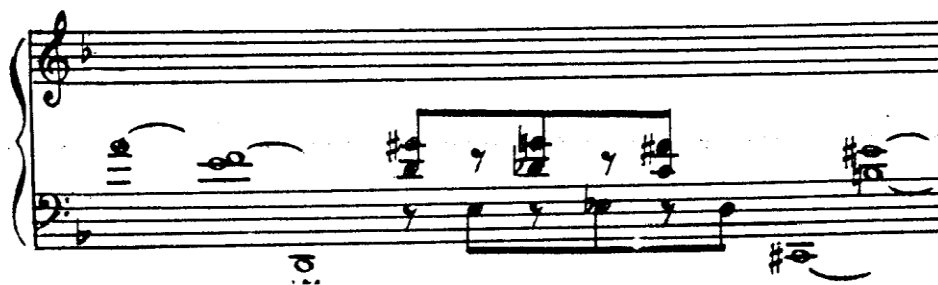




Figura 3. Fuga BWV 889, compases 19 al 22: Elipsis por cuartas desde el acorde de La 7 hasta el acorde de Si bemol 7.

(Fuente: Elaboración propia)

3.4.4 Uso de paralelismo.

El paralelismo es considerado como un recurso de armonía primitiva que se surgió entre los siglos XI y XII conocido con el nombre de *organum*²¹, consistía en sobreponer voces a intervallos de cuarta o quinta en forma continua creando sonoridades típicas de la música medieval. Esta técnica de contrapunto medieval posteriormente cayó en desuso debido a que la sonoridad de las

²¹ Técnica de polifonía antigua que consistió en la repetición paralela de una melodía a intervalo de cuarta o quinta.

cuartas y quintas paralelas reflejaban un sonido vacío o antiguo, propio de la música medieval, característica que ya no era propia de las nuevas armonías empleadas desde el barroco. Ya en la música del siglo XX compositores vanguardistas como Stravinski y Bartók vieron la necesidad de emplear nuevamente el paralelismo en sus obras con el fin de resaltar algún tipo de sonoridad arcaica, además, el uso de cuartas y quintas paralelas en la música popular no tiene restricciones como en los enlaces armónicos usados en la música académica del romanticismo.

El paralelismo musical fue empleado por Stravinski en su obra *El pájaro de fuego* (Randolph, 2016, 0:00), y su ballet *Petrushka* (Jr, 2018, 0:00), en la que el uso de quintas y cuartas paralelas se hace constante. En el caso de Bandoneón, Piazzolla emplea el recurso del paralelismo en la sección donde termina la métrica libre de la sección improvisatoria, el del paralelismo es empleado por Piazzolla con el fin de darle una sonoridad antigua a ese fragmento, esto nos muestra una influencia de las técnicas del primitivismo en su música.



Figura 4. Paralelismo de cuartas en las voces superiores.

(Fuente: Partitura publicada por la Editorial Lagos, Buenos Aires, Argentina)

3.4.5 Línea de armonías figuradas.

Es un recurso también característico del barroco empleado en el Neoclasicismo, consiste en el trazo de una melodía bajo un dibujo de arpeggios a partir de un acorde. Esto es empleado por Piazzolla en el compás 7, contando a partir de donde se marca la cifra indicadora de compás, Piazzolla traza un modelo de arpegio figurado descendente bajo la armonía del acorde de La 7 para resolver al compás siguiente en el acorde de Re menor.



Figura 5. Línea de armonía figurada a partir del acorde de La 7.

(Fuente: Partitura publicada por la Editorial Lagos, Buenos Aires, Argentina)

3.4.6 Progresión armónica por cuartas y nota pedal.

La progresión armónica por cuartas es una de las herramientas armónicas más típicas en la música barroca y por ende es adoptada en el neoclasicismo, Bach la usó en muchas de sus obras como el *Allegro de la Sonata BWV 1003 para violín* (Bartmans, 2015, 15:07), al igual que Handel en la *Passacaglia HWV 432* (Tnsnamesoralong, 2013, 0:00). En la *Suite Troileana*, es usada después de la primera sección de este primer movimiento expuesta por el bandoneón, el

resto del conjunto musical hace su entrada exponiendo una típica progresión armónica por cuartas ascendentes.

La nota pedal es un recurso armónico característico en la música y consiste en un determinado bajo que se queda fijo durante cierto tiempo mientras las progresiones armónicas van cambiando, este recurso también fue muy usado en varias de las fugas de Bach como la *Fuga No 1 del clave bien temperado* (Musicnetmaterials, 2014, 0:00), Piazzolla emplea este recurso como final de una sección antes que el resto del conjunto musical realice su entrada.



Figura 6. Progresión armónica por cuartas ascendentes: Compás 5 a partir del andante.

(Fuente: Partitura publicada por la Editorial Lagos, Buenos Aires, Argentina)



Figura 7. Nota pedal, dos compases antes del andante.

(Fuente: Partitura publicada por la Editorial Lagos, Buenos Aires, Argentina)

3.4.7 Elementos del rock y bajo caminante

Uno de los recursos empleados por Piazzolla en varias de sus obras fue la fusión del tango con elementos del rock, en este caso el compositor hace un tratamiento rítmico en forma de riff²² marcado por el acompañamiento mientras la melodía que ejecuta al bandoneón realiza frases que evocan la sonoridad del tango tradicional. En cuanto a la línea del bajo, el recurso que se emplea es el del bajo caminante que consiste en la marcación de un bajo por movimiento de grados conjuntos, este recurso es usado por los bajistas de jazz, pero en este caso Piazzolla lo articula y fusiona con los géneros del tango y el rock, creando así una mixtura que genera una sonoridad novedosa para el tango.



Figura 8. Riff marcado por el acompañamiento del piano y marcación en la línea grave de bajo caminante.

(Fuente: Partitura publicada por la Editorial Lagos, Buenos Aires, Argentina)

²² Motivo o frase musical repetitiva ejecutada por la línea del acompañamiento musical.

3.5 *Tres minutos con la realidad* (1957), nivel estésico.

Dentro del repertorio de Piazzolla encontramos obras donde la influencia de la música académica europea es más fuerte, como ya se ha mencionado, Piazzolla fue un compositor de tango con una alta formación clásica, sus estudios con Ginastera y Boulager no pasaron desapercibidos en sus creaciones, su admiración por la obra de compositores como Stravinski, Bartók y Bach hizo que dedicara gran parte de su trabajo compositivo a fusionar elementos de la música vanguardista, música barroca, géneros del jazz y el rock con el tango; obras como las *Estaciones porteñas* (Adefessio, 2012, 0:00), *Fugata* (Gianopoulos, 2018, 0:05), y *Tango suite para dos guitarra* (Cappelli, 2013, 0:00), son parte del legado dejado por Piazzolla.

Tres minutos con la realidad (Adonhiran, 2014, 0:00), a pesar de ser una de las obras más importantes de Piazzolla por su marcado sincretismo entre el tango y la música clásica, es una de las obras más desconocidas, compuesta como respuesta o reacción a las constantes críticas que regularmente le hacían a su música los ortodoxos del tango. Aunque en otros países su trabajo musical era admirado y reconocido, en Argentina no tenía la misma aceptación, tanto así que sus obras no eran difundidas por la radio, ya que para el contexto tanguero de la época eran consideradas demasiado densas y largas. Por lo regular las canciones que transmitían las emisoras no superaban los tres minutos de duración, razón que llevó a Piazzolla a componer *Tres minutos con la realidad*. En una entrevista realizada a Laura Escalada (viuda de Piazzolla) por el periódico tolimese *Nuevo día*, relata lo siguiente:

Mientras que en otros países lo admiraban, en Argentina no lo pasaban por la radio. Decían que sus temas eran muy largos y lo eran. Ellos no pasaban canciones que superaran los tres minutos, por lo que de inmediato Ástor escribió un tema llamado *Tres minutos con la*

realidad que fue un boom y no tuvieron más remedio que empezar a emitir su música.

(Escalada, 2019).

Si se hace una revisión a los títulos de las obras de Piazzolla, podemos observar que el compositor asignaba a sus composiciones títulos muy particulares, obras como *La Muerte del ángel*, *Escualo*, *Calambre*, son algunos títulos que nos muestran dicha particularidad. El nombre de *Tres minutos con la realidad*, posiblemente se deba al hecho que esa debería ser la duración de un tango para ser grabado en un disco de 78 rpm, al respecto el pianista y director argentino Gustavo Beytelmann radicado en París menciona que:

El tango son tres minutos; en eso tres minutos los mejores compositores del tango muestran lo que es. A mi juicio, componer, utilizar los materiales, tener una sensibilidad de compositor, un “timing”, una organización del material, todo en tres minutos. (comunicación personal a Pelinski en Nomadic tango, 2004).

Tres minutos con la realidad, representa la duración típica de un tango clásico y a su vez, pretende representar lo exasperante de una ciudad moderna como el Buenos Aires de aquel momento.

En esta obra, el constante ostinato rítmico piazzolleano con su particular marcación de 3+3+2 similar a las métricas balcánicas y extrañas al tango tradicional, nos recuerda ciertas partes de *La consagración de la primavera* (Cmaj7, 2018, 03:28), de Stravinski o la obra *Música para cuerdas, percusión y celesta* (Nagy, 2017, 0:00), de Bartók. El sincretismo entre música de vanguardia europea y el tango presentado por Piazzolla en *Tres minutos con la realidad*, no tardó en tener numerosas críticas por parte de los tradicionalistas, acusándolo de ser el asesino del tango, pero finalmente el tiempo se encargaría de hacer justicia y esta obra pasaría a ser una de

las más interpretadas en la escena mundial, llegando a ser incluida en los programas de los grandes conciertos. Hoy día *Tres minutos con la realidad* es una de las obras que más se interpreta por músicos académicos de la talla de Martha Argerich, Yo-yo Ma, los hermanos Katona, y Salvatore Accardo entre otros.

3.6 Análisis de Tres minutos con la realidad desde un nivel inmanente

3.6.1 Esquema general de la obra.

Para el análisis de esta obra nos basaremos en la adaptación²³ realizada por José Bragato, la razón por la que se ha acogido esta adaptación, se debe a que el maestro Bragato ayudó a Piazzolla con la fundación de la vanguardia del tango en 1955 y formó parte del Octeto Buenos Aires, conjunto musical con el que interpretaron *Tres minutos con la realidad*, motivo por el cual consideramos, que la versión del Bragato conserva gran parte de los aspectos originales de la obra.

Esta composición se estructura en dos grandes secciones contrastantes con sus respectivas variantes y repeticiones. La obra inicia con una exposición del tema principal que contiene una serie de ideas bajo el modelo de escala octatónica al que posteriormente se le realizan variaciones melódicas, rítmicas y tímbricas, en esta exposición se puede percibir la fuerte influencia de la música primitivista con pasajes que evocan *La consagración de la primavera* (Cmaj7, 2018, 11:42), de Stravinski o la obra *Música para cuerdas, percusión y*

²³ En música, la adaptación se conoce como el cambio de formato instrumental que se le puede realizar a una obra o pieza musical, siempre y cuando se conserve su originalidad, sin cambiar sus secciones ni elementos estructurales que la conforman como líneas melódicas, enlaces armónicos y aspectos rítmicos.

celesta de Bartók (Nagy, 2017, 07:12). Posteriormente en la parte central expone una sección con progresiones tonales ya un poco más lírica con características del tango sin dejar del todo algunos elementos rítmicos expuestos en la primera sección. Finalmente se hace una recapitulación del tema principal basado en el modelo octatónico para terminar con una sección conclusiva que enfatiza el motivo principal expuesto.

Tabla 2. Esquema Formal de Tres minutos con la realidad. Elaboración Propia.

Compás 1 al 49		Compás 50 al 64		Compás 65 al 89	Compás 90 al 104
Exposición		Intermedio		Reexposición	coda
Presentación del tema principal basado en modelo de escala octatónica	Variaciones del tema principal	Presentación del nuevo tema, cambiando el modelo octatónico por una progresión tonal.	Melodías basadas en la lírica del tango	Recapitulación del tema principal basado en el modelo de escala octatónica con líneas melódicas basadas en modelos de improvisación	Reincidencia del tema principal como elemento conclusivo

3.6.2 Escala octatónica.

Esta es una escala musical elaborada a partir de ocho sonidos diferentes dentro de una octava, estos se pueden separar de forma simétrica intercalando intervalos de tono - semitono o semitono – tono.



Figura 9. Escala octatónica de Do construida a partir de distancias de tono y semitono.

(Fuente: Elaboración propia)



Figura 10. Escala octatónica de Do construida a partir de distancias de semitono y tono.

(Fuente: Elaboración propia)

La escala octatónica ha sido usada por compositores de la vanguardia primitivista como Stravinski y Bartók, compositores impresionistas como Debussy o compositores del nacionalismo argentino como Ginastera, sin embargo, en la música occidental ya había aparecido en el periodo barroco con el compositor italiano Doménico Scarlatti o con el teórico y compositor monegasco Honoré François Marie Langlé. En cuanto a Piazzolla, es posible que haya empleado esta escala como resultado de la influencia de su maestro Ginastera, con quien estudiaba muy de cerca la estética musical de Stravinski; Ginastera construyó gran parte del primer movimiento de su *Sonata No 1 para piano* (Martinez, 2013, 0:00, bajo el modelo de escala octatónica al igual que Stravinski emplea elementos de la escala octatónica en sus ballets *Petrushka* y *La consagración de la primavera*.

En *Tres minutos con la realidad*, Piazzolla comienza exponiendo el motivo principal bajo la estructura de la escala octatónica a partir de la nota Mi.

Tres minutos con la realidad

Astor Piazzolla
arr. by Jose Bragato

Allegro ♩ = 132

Figura 11. Tema principal a partir de la octatónica de Mi. Compás 1 al 4.

(Fuente: Partitura de la adaptación de José Bragato para conjunto de cuerdas)



Figura 12. Modelo escala octatónica a partir de Mi.

(Fuente: Elaboración propia)

Posteriormente traslada el modelo de escala octatónica por intervalo de tercera menor a la nota Sol, donde muestra nuevamente el motivo ya expuesto.

Figura 13. Tema principal trasladado a intervalo de tercera menor a la nota Sol.

(Fuente: Partitura de la adaptación de José Bragato)

Figura 14. Modelo escala octatónica a partir de Sol.

(Fuente: Elaboración propia)

Luego vuelve a trasladar el modelo empleado de escala octatónica a intervalo de tercera menor hasta la nota Si bemol continuando con el desarrollo de los motivos presentados anteriormente.

The musical score is for Violin I (Vn. I) and consists of two systems of staves. The first system covers measures 5 to 9, and the second system covers measures 10 to 13. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A circled section labeled 'A' is highlighted in the first staff of the first system, indicating a specific musical motif. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *ff* (fortissimo), with *cresc.* (crescendo) and *dim.* (diminuendo) markings indicating changes in volume. The notation includes slurs, accents, and a 'Div.' (divisi) marking in the second system.

Figura 15. Desarrollo del tema trasladado a intervalo de tercera menor a la nota Si bemol.

Compás 9 al 13.

(Fuente: Partitura de la adaptación de José Bragato)



Figura 16. Modelo escala octatónica a partir de Si bemol.

(Fuente: Elaboración propia)

La escala octatónica también es conocida en el jazz como una escala disminuida, y suele ser usada como herramienta de improvisación, en esta obra las frases que se van desarrollando durante la obra se mezclan con algunas frases o líneas melódicas con estética jazzística haciendo que la obra presente una fusión interesante entre música de vanguardia y géneros contemporáneos del jazz.

3.6.3 Paralelismo.

Como ya se había mencionado el paralelismo es un recurso de armonía muy antiguo empleado desde el siglo XI, pero compositores vanguardistas del siglo XX lo han incluido en sus obras. En *Tres minutos con la realidad*, Piazzolla emplea nuevamente el paralelismo desde el primer compás y lo sigue usando durante gran parte de la obra. El uso reiterativo de las cuartas paralelas que se muestran, hace que su semejanza a la música primitivista de Stravinski sea más marcada mostrando claramente el sincretismo entre el género del tango y las músicas de vanguardia.

Tres minutos con la realidad

Astor Piazzolla

arr. by Jose Bragato

Allegro $\text{♩} = 132$

The musical score shows a string quartet arrangement. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 132 beats per minute. The score is in 4/4 time. The instruments are Violini I, Violino II, Violino III, Viola, Cello, and Contrabasso. The music features a consistent pattern of quarter notes across all instruments, marked with 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). A bracket highlights the first four measures of the Violini I and II staves.

Figura 17. Paralelismo de cuartas que se reitera durante casi toda la obra.

(Fuente: Partitura de la adaptación de José Bragato)

3.6.4 Uso reiterativo de disonancias.

El expresionismo es una de las vanguardias musicales basadas en la disonancia y el atonalismo como contraposición al anterior sistema tonal del romanticismo. Según Boecio (2005) “la consonancia es la mezcla de un sonido agudo con otro grave, que llega al oído de forma agradable y uniforme. La disonancia es la percusión áspera y desagradable de dos sonidos mezclados entre sí” (p.36). Esta definición usada desde la antigüedad, fue cambiando de sentido desde la edad media. Cuando se implementa la armonía, los compositores comenzaron a ver en la disonancia un elemento estético que también podía generar cierta complacencia o gusto al oído. Ya en el siglo XX la disonancia pasa a ser uno de los elementos estéticos de uso

imprescindible para la creación de obras musicales en algunos movimientos de vanguardia musical como el expresionismo y el primitivismo.

Piazzolla a pesar de no ser un compositor que se identificara con las músicas del expresionismo, constantemente emplea la disonancia como recurso para destacar algunas sonoridades que puedan llegar a generar cierta inestabilidad emocional en el auditor, elemento que es muy característico en la música expresionista. En *Tres minutos con la realidad* la disonancia es incluida por Piazzolla en el registro medio del bloque sonoro con el uso de intervalos de segunda y de séptima; según la teoría musical, los intervalos de segunda y de séptima hacen parte de los bicordios disonantes, pero en esta obra Piazzolla logra hacer que la sonoridad de estos intervalos se mezcle perfectamente con todo el bloque sonoro de la obra generando una atmosfera exquisita entre música arcaica, disonante y jazzística.

Figura 18. Intervalos disonantes entre la viola, el cello y el primer violín. Compás 5.

(Fuente: Partitura de la adaptación de José Bragato)

3.6.5 Ostinato rítmico 3+3+2.

Este *ostinato* rítmico es muy común en gran parte de la obra musical del compositor y en esta obra no es la excepción, como anteriormente se mencionaba Piazzolla introduce este ostinato rítmico en el tango debido a la influencia que le dejara la música judía Klezmer que escuchaba cuando niño, a la vez, la subdivisión rítmica con marcaciones de acentos en lugares poco frecuentes es característico de las músicas balcánicas. En esta obra Piazzolla expone claramente la marcación del ostinato rítmico 3+3+2 desde el primer compás y lo repite durante toda la obra, mostrándolo de manera explícita en algunos compases e implícita en otros. Este ostinato lo ejecutan todas las voces a excepción de la línea del bajo que lleva una marcación o acento cada dos tiempos 4+4, si analizamos un poco más en detalle la combinación resultante de las acentuaciones del bajo y las voces superiores nos da la sensación de un ritmo de habanera o de tango andaluz.



Figura 19. Ritmo de habanera

(Fuente: Elaboración propia)

Como podemos apreciar en la gráfica anterior el ritmo de habanera está determinado por un sonido largo, uno corto y dos regulares, musicalmente son una corchea con puntillo una semicorchea y dos corcheas.

Tango

Guitarra

F. Tárrega (1852-1909)



Figura 20. Tango de Francisco Tárrega. Ritmo de tango andaluz.

(Fuente: Elaboración propia)

En el tango de Tárrega podemos notar en su célula rítmica, cómo el ritmo de habanera está presente desde los primeros compases de la obra.

Figura 21. Tres minutos con la realidad. Compases 5 al 8 marcación de 3+3+2.

(Fuente: Partitura de la adaptación de José Bragato)

En los compases del 5 al 8 podemos notar claramente la forma en que se fusiona la línea de la melodía superior que marca el 3+3+2 (acento dividido en dos grupos de tres corcheas y uno de dos corcheas) con la línea del bajo que marca 4+4 (acento cada 4 corcheas) dando la sensación de evocar el ritmo de habanera.



Figura 22. Ritmo motor de Tres minutos con la realidad.

(Fuente: Elaboración propia)



Figura 23. Marcación de 3+3+2 en la línea superior y 4+4 en la línea inferior.

(Fuente: Elaboración propia)



Figura 24. Marcación rítmica reducida de 3+3+2 3n la línea superior y de 4+4 en la línea inferior.

(Fuente: Elaboración propia)



Figura 25. Ritmo de habanera o de tango andaluz derivado de la fusión 3+3+2 con 4+4.

(Fuente: Elaboración propia)

3.6.6 Influencia de la estética compositiva de Stravinski y Bartók.

Es común que algunos compositores reflejen en su música algún tipo de influencia musical de otro compositor en su obra, Bach ha sido un claro ejemplo de como su música ha influenciado a muchos otros compositores. En el caso de Piazzolla, sus estética compositiva no es ajena a la estética de otros compositores, particularmente podemos encontrar una notable influencia de Ginastera en su música, tal vez esto se deba a que Ginastera fue un pilar para la

formación musical de Piazzolla. Como ya se ha mencionado anteriormente Piazzolla fue un compositor que se movía entre el mundo popular del tango y el mundo académico, estudiando muy de cerca a compositores como Bach, Vivaldi, Stravinski o Bartók. En Piazzolla se puede ver la influencia de estos compositores en varias de sus obras como es el caso de los últimos compases del invierno porteño donde hace alusión al *Canon* (Gerubach, 2012, 0:00), de Pachelbel.

En lo que respecta a *Tres minutos con la realidad*, encontramos algunos elementos musicales que también están presentes en la música de Stravinski y Bartók. En el caso de Stravinski podemos decir que la célula rítmica del motivo central de *Tres minutos con la realidad* expuesto desde el primer compás, es similar a la célula rítmica que hace el timbal en los compases 6,7 y 8 o en los compases 18 y 19 del *Ritual de abducción de La consagración de la primavera* (Cmaj7, 2018, 6:56).



Figura 26. Línea rítmica del timbal. Ritual de abducción de La consagración de la primavera compases 6,7 y 8.

(Fuente: Elaboración propia)

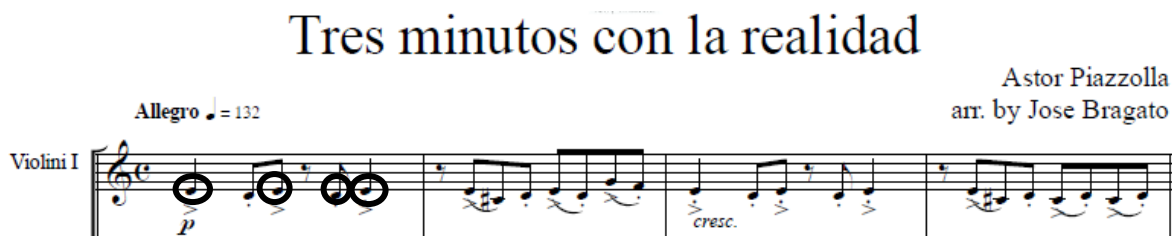


Figura 27. Línea rítmico melódica del violín.

(Fuente: Partitura de la adaptación de José Bragato)

En cuanto a Bartók podemos observar en la obra *Música para cuerdas, percusión y celesta* (Nagy, 2017, 07:54), como en el segundo movimiento, compás 486, el piano realiza una cadencia con una melodía por cuartas descendentes desde un Si de la quinta línea adicional superior del pentagrama en clave de Sol. Una cadencia similar es presentada por Piazzolla en compás 48 de *Tres minutos con la realidad*, en la que Piazzolla también realiza un descenso por cuartas desde un Fa sostenido.



Figura 28. Música para cuerdas, percusión y celesta, segundo movimiento compás 486.

Descenso de la melodía por cuartas.

(Fuente: Elaboración propia)



Figura 29. Tres minutos con la realidad compás 48. Descenso de la melodía por cuartas

incluyendo las notas enarmónicas Mi bemol y Si bemol.

(Fuente: Partitura de la adaptación de José Bragato)

3.6.7 Sincretismo musical.

El sincretismo musical es otro de los elementos que caracterizan la estética compositiva de Piazzolla, la fusión o combinación de varios estilos en su música es muy frecuente. En su música podemos observar elementos característicos de las músicas del barroco, el jazz, el rock y lógicamente de algunas de las vanguardias musicales como neoclasicismo o elementos primitivistas. En *Tres minutos con la realidad*, claramente se observa que la primera sección está basada sobre un modelo octatónico no tonal que es característico de la música primitivista de Stravinski, sin embargo, en el compás 50 se da un giro pasando del sistema octatónico a la tonalidad de Do menor realizando un movimiento armónico por cuartas ascendentes muy característico de las cadencias del barroco. Esta parte intermedia brinda a la obra un contraste con la primera sección, logrando tener un equilibrio entre las dos macro estructuras de esta composición.

The musical score is divided into two systems. The first system, measures 46-49, shows a dense texture of rapid sixteenth-note passages in the upper strings (Vn. I, Vn. II, Vla.), marked with *ff* (fortissimo) and *dim.* (diminuendo). The lower strings (Vcl., Cb.) play sustained notes, also marked with *ff* and *dim.*. The second system, measures 50-53, shows a transition to a more tonal texture. The upper strings play sustained notes, marked with *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). The lower strings play sustained notes, marked with *p* and *cresc.*. The score is marked with a box containing the letter 'F' at the beginning of the second system.

Figura 30. Cambio del sistema octatónico al sistema tonal. Compás 50.

(Fuente: Partitura de la adaptación de José Bragato)

4. Conclusiones

Al realizar una investigación acerca de la obra de Piazzolla con el objetivo de identificar su relación con las vanguardias y las influencias estéticas que estos movimientos artísticos pudieron llegar ejercer en la transformación o reinvención de un género musical como el nuevo tango, es importante y necesario efectuar un análisis no solo sobre los distintos aspectos estilísticos y musicales del compositor, sino que también se hace necesario adentrarse en el contexto social y cultural que influyó en la construcción estética de su música. Para la elaboración de este trabajo se hizo preponderante hacer un estudio del periodo de manifestación de las vanguardias artísticas, identificando desde lo general, las características más relevantes de estos movimientos, para finalmente encontrar las particularidades adoptadas por la estética musical Piazzolliana que conllevaría a la construcción de una nueva expresión del tango.

Las vanguardias a lo largo de la historia se han conocido como un movimiento cultural reaccionario frente a los cánones tradicionales del arte decimonónico, pero este movimiento no solo presentó su protesta, sino, que vino a representar la puerta de entrada a nuevas expresiones en las distintas manifestaciones artísticas. Si tomamos el arte como un lenguaje de expresión, con el que el artista puede captar la realidad del mundo exterior y luego transformar y exteriorizar esa realidad desde su sensibilidad artística, podríamos ver las vanguardias como un elemento transmisor de esa sensibilidad expresada por el espíritu que se manifiesta en las diferentes formas del arte como la pintura, la escultura, la poesía o la música. De acuerdo con Hegel (1997). “El arte es una forma particular bajo la cual el espíritu se manifiesta” (p.17). Por consiguiente, en el caso de las vanguardias esa particularidad vendría a ser la manera en que el artista llega a comunicarse y la expresión del espíritu no es otra cosa que la forma en que el mismo artista ve el

mundo, pero transformado desde su interior, dejando de lado la representación naturalista de este, para pasar a la expresión conceptual e interna en que el artista ve el exterior y lo expresa en su obra de arte.

Las vanguardias artísticas son un fenómeno de la modernidad, que logra encarnar las características, principios, procesos y valores de este periodo. Las vanguardias artísticas encarnaron dentro de sus principios, el ideal de transformar el mundo clásico por nuevos componente culturales, científicos y filosóficos bajo parámetros de racionalización e industrialización

En cuanto a la música, a partir del siglo XX se suscitaron importantes transformaciones, parte de esto gracias al surgimiento de las vanguardias, permitiendo que compositores expresasen a través de su poiesis, una nueva forma de ver la belleza del sonido por medio de la disonancia y el nuevo tratamiento de los elementos de la música, además del surgimiento de tecnologías sonoras como el fonógrafo que permitieron manipular el sonido a través de los medios de grabación y abordar el ruido como un elemento estético para la poiesis musical. En esta medida las vanguardias musicales además de establecer varios cambios significativos en la concepción de ver la música y abordar nuevas formas de creación, lograron influenciar a nuevos compositores que, aunque no necesariamente se les cataloga como compositores de vanguardia, si realizaron un tratamiento significativo en sus obras de arte con ciertos elementos pertenecientes a corrientes como el Impresionismo, Expresionismo, Futurismo, Minimalismo o Neoclasicismo. Algunos de estos compositores lograron darle carácter de universalidad a expresiones musicales folclóricas como Villalobos con los choros brasileiros o Brouwer con la exaltación de la música cubana.

Piazzolla contribuye no solo a la transformación de un género musical, sino que además eleva la categoría del tango como una música de expresión popular a una música universal con elementos estéticos impregnados de las cualidades estilísticas de las nuevas expresiones musicales y de vanguardia. Es probablemente la mixtura o el sincretismo de diferentes estéticas y/o géneros musicales, lo que hicieron del tango Piazzolliano, una música generadora de un impacto emocional en el auditor. Al escuchar la obra de Piazzolla no solo se percibe el género del tango, sino que se puede percibir elementos característicos del Primitivismo, Neoclasicismo, Futurismo o aspectos estilísticos del Jazz y el Rock. Esta relación entre el tango Piazzolliano, las músicas de vanguardia y algunos géneros musicales de expresión popular es lo que hace que diferentes públicos que van desde melómanos y músicos aficionados hasta exegetas con formación musical sientan una atracción hacia la obra de Piazzolla.

El tango tradicional que describía parte de las costumbres y fenómenos sociales de Buenos Aires es relegado por el nuevo tango, Piazzolla crea un lenguaje universal y diferente de la tradición tanguera sin desligarse de su raíz ni de su contexto social de Buenos Aires, esto debido a la concepción de universalidad de Piazzolla, quien además de conocer muy bien las características del tango, también era conocedor de la obra de los grandes compositores, las tendencias musicales del momento. Por otra parte, y gracias a Dedé su primera esposa y su primer maestro Ginastera, Piazzolla también logra hacerse amante de las grandes obras de arte del siglo XX, factor que pudo haber sido importante en la formación del artista como sujeto musical.

Según Kandisnki (1996):

Todo artista, como hijo de su época, ha de expresar lo que le es propio a esa época. Toda la naturaleza, la vida y todo lo que rodea al artista, y la vida de su alma, son la única fuente de cada arte. (p.65).

Claramente el siglo XX fue una fuente de nuevas expresiones y transformaciones para el arte, en donde los compositores modernos pudieron cimentar y expresar su estética musical de acuerdo con lo que era propio de aquel momento. Los recursos estilísticos empleados por Piazzolla y que fueron tomados de otras estéticas pertenecientes a las músicas de vanguardia, lograron establecer con el tango un nuevo lenguaje universal sin dejar de lado sus raíces locales.

Hoy día la obra de Piazzolla es difundida mundialmente de tal manera que su repertorio es interpretado en las distintas salas de concierto y forma parte de los diferentes trabajos discográficos de los artistas más reconocidos en la escena musical, su música ha sido adaptada para múltiples formatos instrumentales conservando siempre su exquisitez fresca y novedosa de la música contemporánea. Es tal vez la difusión y el reconocimiento de su música lo que Piazzolla anhelaba para su obra, como él mismo decía:

Tengo una ilusión: que mi obra se escuche en el 2020. Y en el 3000 también. A veces estoy seguro, porque la música que hago es diferente. Porque en 1955 empezó a morir un tipo de tango para que naciera otro, y en la partida de nacimiento está mi Octeto Buenos Aires. (Piazzolla, Frases y pensamientos).

No obstante, el nacimiento de ese nuevo tango que se perfilaba en la búsqueda de una novedad estilística, se pudo ver reflejada en las innovaciones musicales que Piazzolla implementó en su obra, aunque estos cambios incluídos a las distintas estructuras de la música como el tratamiento contrapuntístico más elaborado a través de texturas polifónicas con técnicas

de contrapunto libre e imitativo, la construcción de frases musicales más largas y complejas, el uso de armonías con extensiones como resultado de las influencias del jazz, los puentes modulantes, sistemas de elaboración armónica diferentes al sistema tonal propios de la música primitivista, el uso de disonancias, las rítmicas poco convencionales, las nuevas combinaciones tímbricas en los formatos instrumentales y la implementación del ruido como elemento estético, ya habían sido trabajados por compositores anteriores o eran propias de las músicas de vanguardia, pero en el tango estos aspectos no se habían incluido y fue el sincretismo del tratamiento musical de estos elementos pertenecientes a las músicas de vanguardia lo que vino a representar una novedad en el tango piazzolliano.

Obras como *Fuga y misterio*, *Fugata*, *Las estaciones porteñas*, *Concierto para bandoneón y orquesta*, *Fracanapa*, *tango suite para dos guitarras*, *Suite troileana* o *Tres minutos con la realidad*, entre otras, son algunas de sus composiciones en las que se puede ver claramente el amplio desarrollo de las estructuras y los elementos musicales en el tango, haciendo de este género una renovación estilística sin perder la raíz de su origen.

Posiblemente el sincretismo que se observa en la obra de Piazzolla, se deba fundamentalmente al hecho de que su estructuración musical fue construida en varias facetas artísticas desarrolladas en las distintas etapas en su vida; aunque Piazzolla conocía muy bien el mundo tanguero de arrabal, debido a que desde joven se movió en un entorno cultural de cafés de tango y escenarios similares, compartiendo sus experiencias musicales con distintos músicos de este género, por otra parte, también conoció muy bien el mundo académico de la música debido a su formación musical con los maestros Ginastera y Boulanger, quienes además de brindarle una

sólida fundamentación musical, fueron los depositarios de los movimientos musicales de vanguardia de aquel entonces.

La mixtura de dos mundos musicales que convergieron a lo largo de la vida de Piazzolla, han hecho de su obra un puente entre lo popular y lo académico, logrando hacer del tango un género musical que conserva la tradición cultural porteña pero permeado por los elementos constitutivos propios de alguna de las músicas de vanguardia. Es tal vez por las razones mencionadas que el escuchar la música de Piazzolla requiere de la misma atención que necesaria para escuchar a Bach, Vivaldi, Stravinski o Bartok, pero con el mismo gusto o deleite que se puede sentir al escuchar un tango de Troilo, Salgán, Laurenz o Bardí.

Esta investigación brinda un aporte más al estudio de la obra musical de los diferentes compositores latinoamericanos que basaron parte de su estética musical en los géneros folclóricos, nacionalistas o populares de su país y que buscaron universalizar su obra, como el caso de Antonio Lauro (Venezuela), Gentil Montaña (Colombia), Agustín Barrios (Paraguay), Heitor Villalobos (Brasil) y lógicamente Piazzolla (Argentina). Los rasgos estéticos y particulares de la obra de cada compositor, regularmente suelen asociarse con elementos característicos de manifestaciones artísticas o corrientes musicales anteriores a estos, por consiguiente, la influencia estética siempre podrá ser un factor que permitirá la elaboración de nuevas expresiones artísticas.

5. Bibliografía

Adagio. (15 de Diciembre de 2013). *Richard Wagner "Tristan Und Isolde" Carlos Ludwig*

Kleiber. [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=SF4zN-Okonc>

Adefessio. (23 de octubre de 2012). *Ástor Piazzolla - Las cuatro estaciones porteñas*

(Compilado). [Archivo de video] Recuperado de :

https://www.youtube.com/watch?v=x6Jv_JrjJIY

Adonhiran. (26 de Junio de 2014). *Quarteto Carlos Gomes - Tres minutos con la realidad, Ástor*

Piazzolla. [Archivo de video] Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=Fl1Ef5kj8mU>

Adorno, T. W. (2000). *Sobre la música*. España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Adorno, T. W. (2008). *Escritos musicales IV*. Madrid : Akal.

Adorno, T. W. (2009). *Disonancias: Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal.

Aguirre, F. (28 de Enero de 2019) *El concepto de disonancia en Adorno y en la nueva música*.

Recuperado de: <http://www.felipeaguirre.co/blog/2019/1/28/el-concepto-de-disonancia-en-adorno-y-en-la-nueva-musica>

Amcgula. (22 de Agosto de 2013). *Cuarteto Gianneo y Rodolfo Mederos - Piazzolla: five*

sensations tango - 4 - Despertar. [Archivo de video] Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=t4FT6jdsF8A>

Anshari, A. (1 de Septiembre de 2013). *Marcin Dylla - Rossiniana No.1 (M. Giuliani)*. [Archivo

de video] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=lp-sjw_2IqY

Azzi, M. S., & Collier, S. (2002). *Ástor Piazzolla. Su vida y su obra*. Buenos Aires: El Ateneo.

Bartmans, B. (29 de Junio de 2015). *Bach - Violin Sonata No. 2 in A minor, BWV 1003*

{*Grumiaux*}. [Archivo de video] Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=hPSH5Hut9Ug>

Bartmans, B. (22 de Junio de 2018). *Kurt Weill - Die Dreigroschenoper (1928)*. [Archivo de

video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=dvCSuWN4eZc>

Boecio, A. M. (2005). *Tratado de música*. Madrid: Clásicas.

Burger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.

Cadenza Productions. (14 de Diciembre de 2012). *Ravel - Ma Mere l'Oye - Martha Argerich -*

Eduardo Delgado.mp4. [Archivo de video] Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=C832mZzaJqU>

Calderón, J. (2005). Las vanguardias históricas en perspectiva. *Nómadas, revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, 24.

Cappelli, C. P. (19 de Marzo de 2013). *Ástor Piazzolla "Tango Suite" for two guitars Duo Pace*

Poli Cappelli (guitar duo). [Archivo de video] Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=MMYGeFPxFgU>

Casas, M. V. (2014). *El álbum de partituras de Susana Cifuentes de salcedo (1883-1960). Ecos*

de la historia musical bugueña. Santiago de Cali: Universidad del Valle.

Chávez, C. (1964). *El pensamiento musical*. México: Fondo de cultura económica.

Choe, N. (16 de Octubre de 2015). *Piazzolla tres minutos con la realidad Piazzolla Sextet 1989*.

[Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=TTFLGq0HVVg>

Cirigliano, L. (5 de Abril de 2016). *Ástor Piazzolla " Tristeza De Un Doble A "*. [Archivo de

video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=KFi4V1m7j9U>

Cmaj7. (26 de Junio de 2018). *Igor Stravinsky - The Rite of Spring (1913)*. [Archivo de video]

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=rP42C-4zL3w>

Copland, A. (1988). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de cultura económica.

Dahlhaus, C. (1999). *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Música.

Del Pozzo, M. (2009). Artículo que vió la luz. *Sinfonía virtual, revista No 11*.

Díaz, D. E. (21 de Agosto de 2009). *Artes en Música*. Recuperado de El siglo XX y sus

vanguardias: <http://artesenmusica.blogspot.com/2009/08/el-siglo-xx-y-sus-vanguardias-parte-i.html>

DŠ. (8 de Agosto de 2013). *Pierre Schaeffer -- Études de bruits (1948)*. [Archivo de video]

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=CTf0yE15zzI>

Dyson, G. (1932). *The progress of music*. S.L.: Oxford University Press.

Echeverría, B. (2016). *Modernidad y blanquitud*. México: ERA.

Eco, U. (1979). *La poética de la obra abierta*. Barcelona: Ariel.

Eco, U. (S.A.). *La definición del arte*. España: Ediciones Martínez Roca.

Escalada, L. (1 de Abril de 2019). Para apreciar a Ástor hay que saber escuchar. (C. -p. día, Entrevistador).

Esteban, M. Á. (4 de Diciembre de 2018). *Red Historia*. Recuperado de:

<https://redhistoria.com/las-vanguardias-artisticas-historicas/>

Farkas Quintet Amsterdam. (30 de Octubre de 2019). *Debussy - Prélude a l'après-midi d'un*

faune; Valery Gergiev & Münchner Philharmoniker. [Archivo de video] Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=2CLZLwhQpHk>

Fellmann, F. (1979). *Fenomenología y Expresionismo*. Madrid: Alianza.

Flores, R. (2000). *El tango, desde el lumbral hacia adentro*. Madrid: Catriel.

Francisco, C. (28 de junio de 2011). *Introducción al Ángel*. Recuperado de Archivo de video:

https://www.youtube.com/watch?v=h6bd9Q_Xo6c

Fubini, E. (2001). *Estética de la música*. Madrid: Gráficas Rogar, S.A.

G.S., M. (11 de Abril de 2008). *Adios Nonino - Ástor Piazzolla*. Recuperado de Archvo de video:

<https://www.youtube.com/watch?v=VTPEC8z5vdY>

García Canclini, N. (S.A.). *Construyendo colectivamente la convivencia en la diversidad, los retos de la inmigración*. Sevilla: Universidad libre para la construcción colectiva.

Recuperado d: <http://hibridacionmusical.blogspot.com/>

García, O. (2014). *Estudios sobre la obra de Ástor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

García, O. (26 de Abril de 2019). *Academia.edu*. Recuperado de Ginastera y Piazzolla:

https://www.academia.edu/34906532/Ginastera_y_Piazzolla

Gerubach. (24 de Enero de 2012). *Pachelbel Canon (Scrolling)*. [Archivo de video] Recuperado

de: <https://www.youtube.com/watch?v=Rk5DWqls0gg>

Gianopoulos, G. N. (23 de Mayo de 2018). *Ástor Piazzolla - Fugata for Bandoneon, Violin,*

Guitar, Bass and Piano (1969) [Score-Video]. [Archivo de video] Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=lfhytCKz4f0>

Gianopoulos, G. N. (20 de Abril de 2018). *Dušan Bogdanović - Six Balkan Miniatures for Guitar*

(1991) [Score-Video]. [Archivo de video] Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=1KsHybNpMoU>

Gorin, N. (2003). *Memorias*. España: Alba editorial, s.l.u.

Gothicrecital. (13 de Octubre de 2012). *Bach - Brahms Chaconne (Violin Partita - V) No. 2 in D minor, BWV 1004: arranged for piano left hand*. [Archivo de video] Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=P6GcTXLD7JY>

Guzmán Naranjo, A. (S.F.). Maestría en teoría de la música, curso de análisis, primera conferencia. *Contexto histórico del análisis musical* (pág. 28). Medellín: Universidad EAFIT.

Guzmán, A. (2014). Viendo estos yermos donde antes hubo simientes de saber. *Teoría y análisis, revista No 3, facultad de Artes Integradas Escuela de Música, Universidad del Valle*, 22.

Hanslick, E. (1965). *Vom Musikalisch - Schönen (De lo bello en la música)*. Leipzig: Darmstadt.

Hegel, G. W. (1997). *Introducción a la estética*. Barcelona: Península.

Herrera, E. (19 de Junio de 2012). *Ástor Piazzolla y Roberto Goyeneche - Chiquilin de Bachin*.

[Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=yyg1Lwwo1VA>

Hoffman, E. T. (10 de Octubre de 2106). *Beethoven's instrumental music*. Recuperado de

JSTOR.ORG: <http://www.jstor.org/stable/738009>

Ian, B. (1980). *Bent, Ian, "analysis", en: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. I*. Londres: MacMillan.

Jiferon. (28 de Enero de 2009). *Fuga y misterio*. Recuperado de Archivo de video:

<https://www.youtube.com/watch?v=7XdaFR6mIC4>

Jr, R. M. (29 de Noviembre de 2018). *Igor Stravinsky's Petrushka Audio + Score*. Recuperado de

Archivo de video: <https://www.youtube.com/watch?v=f45jfiF3M6E>

Kandisnki, V. (1996). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.

Kuri, C. (2004). Agonía del género y potencia del nombre. *tanguedia año 2 No 4, 4,5 y 6*.

Lago, P. (1993). *La música para todos. Tomo I "Los elementos de la música"*. Colombia: Educar Cultural Recreativa S.A.

Lamarti, A. (9 de Marzo de 2015). *María de Buenos Aires – Ástor Piazzolla & Horacio Ferrer*.

[Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=bDgCtYDZIX0>

Langer, S. (1942). *Philosophy in a New Key*. New York: Mentor Books.

López, J. (1984). *La música de la modernidad (de Beethoven a Xenakis)*. Barcelona: Anthropos, Editorial del Hombre.

Lukács, G. (1996). *La peculiaridad de lo estético*. Barcelona-Mexico, D. F.: Ediciones Grijalbo, S.A.

Madlovba03. (25 de Septiembre de 2011). *Argerich plays Bartók - Piano Sonata, Sz. 80 Audio +*

Sheet music. [Archivo de video] Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=lpIlo8tGbSo>

Man, M. (19 de Marzo de 2019). *Play Clarinet - Mazl Tov*. [Archivo de video] Recuperado de

https://www.youtube.com/watch?v=rCYd_Ag1eTE

Martinez, F. (26 de Enero de 2013). *Horacio Lavandera (Piano) "Sonata N° 1 - OP 22 " de*

Alberto Ginastera. [Archivo de video] Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=7-lcnVAoLRE>

Matekon. (28 de Noviembre de 2015). *Philip Glass - Mad Rush - Partitura*. [Archivo de video]

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=B8UIFMXn3PQ>

Mathesson, J. (1973). *Der volkommene capellmeister (El perfecto director de orquesta)*.

Hamburgo: Reed Kassel.

Medtnaculus. (15 de Marzo de 2016). *Claude Debussy – Images (Complete)*. [Archivo de video]

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=L47SRue0gt8>

Micheli, M. d. (2000). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.

Miraglia, D. A. (9 de Febrero de 2019). *Sociedad Argentina para las ciencias cognitivas de la*

música. Recuperado de La idea de obra en la vanguardias musicales del siglo XX:

http://www.sacom.org.ar/2002_reunion2/SesionesTematicas/Miraglia.htm

Mombiela, E. (1 de Enero de 2019). *La caverna de platón*. Recuperado de Modernidad y

vanguardias, ¿el ocaso del arte?:

<https://www.lacavernadeplaton.com/artebis/moder0809.htm>

Montaner, J. C., & Anna González Rueda. (24 de Enero de 2019). *Arte del siglo XX*. Recuperado

de Del informalismo al arte conceptual:

http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/79725/7/Arte%20del%20siglo%20XX_M%C3%B3dulo%205_Del%20informalismo%20al%20arte%20conceptual.pdf

Montserrat, A. (1974). *La música contemporánea*. Barcelona: Salvat Editores.

Morgan, R. P. (1999). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal Música.

Musicnetmaterials. (2 de Febrero de 2014). *J.S. Bach. El clave bien temperado I. Fuga 1 en do*

mayor. Partitura on line. [Archivo de video] Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=g43CLS-Xpnl>

Musicnetmaterials. (26 de Marzo de 2015). *Schoenberg Pierrot Lunaire Op. 21. 1.*

Mondestrunken. Partitura. Interpretación. [Archivo de video] Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=YbTn7Y9XAhA>

Musicnetmaterials. (29 de Febrero de 2016). *A. Schoenberg. Tres piezas para piano op.11 n° 2.*

Partitura. Audición. Música Atonal. [Archivo de video] Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=h3X4lSK0BwM>

Musicvideoing. (16 de Septiembre de 2008). *Stravinsky: Petrushka, Scene II - Petrushka's Room.*

[Archivo de video] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=HzcsW-_RSjM

Nagy, Z. (23 de Abril de 2017). *Béla Bartók: Music for Strings, Percussion and Celesta.*

[Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=SQA2XakFYy4>

Nasuisaidel. (13 de Mayo de 2009). *Ástor Piazzolla-Libertango.* [Archivo de video] Recuperado

de: <https://www.youtube.com/watch?v=vaXNdVTGT0k>

Nattiez, J. J. (02 de Agosto de 2019). *www.academia.edu.* Recuperado de *www.academia.edu*:

https://www.academia.edu/2556621/M%C3%BAsica_y_discurso_hacia_una_semiolog%C3%ADa_de_la_m%C3%BAsica_Jean_Jacques_Nattiez

Nattiez, J.-J. (2010). Musicologie historique, ethnomusicologie, analyse : une musicologie

générale est-elle possible ? *Musicae Scientiae*, pgs.333-335.

Odysseus CO. (12 de Marzo de 2014). *Ástor Piazzolla Sinfonietta I Dramatico.* [Archivo de

video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ioPWWjUQO2o>

Olla-Vogala. (3 de Noviembre de 2015). *Francis Poulenc - Le Bal Masqué.* [Archivo de video]

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=q54TGx3C6dM>

OnedEyed, J. (10 de Septiembre de 2013). *Antonio Russolo - Serenata.* [Archivo de video]

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=AmHXKCaRYeM>

OneEyed, J. (10 de Septiembre de 2013). *Luigi Russolo - Risveglio di una Città.* [Archivo de

video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=IC3KMbSkYNI>

Pelinski, R. (2003). *Ástor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística*.

Analyse musicale Vol. 48 No 3 , 38-54.

Pelinski, R., & Kuss, M. (2004). *Nomadic tango*. Texas: Music in Latin America and the Caribeam: An Encyclopedic History, 4 vols.

Pelinski, R. (2005). Corporeidad y experiencia musical. *revista transcultural de música*, 29 pgs.

Piazzolla, A. (24 de Septiembre de 2019). *Frases y pensamientos*. Recuperado de Frases y pensamientos: <http://www.frasesypensamientos.com.ar/autor/Ástor-piazzolla.html>

Piazzolla, A. (s.f.). *Frases*. Recuperado de Frases:

<http://www.frasesypensamientos.com.ar/autor/Ástor-piazzolla.html>

Pimentel, J. (25 de Marzo de 2013). *Ástor Piazzolla - Buenos Aires Hora Cero*. [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ZwO8sS3EGfc>

Porlabuenamusica. (24 de Octubre de 2009). *Juan D`Arienzo La Cumparsita tango*. [Archivo de video] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=LHOgQQ_D3EY

Pueblo, J. (19 de Noviembre de 2014). *Ástor Piazzolla Amelita Baltar Balada para un loco*. [Archivo de video] Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=JVMWLQm6Llw>

Randolph, J. (1 de Agosto de 2016). *Stravinsky Conducts The Firebird Suite, Japan 1959*.

[Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=U-u33i1M0fI>

Rato, D. (1 de Julio de 2012). *Luigi Russolo, Intonarumoris, 1913*. [Archivo de video]

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=BYPXAo1cOA4>

RecordsFromShelf. (1 de Noviembre de 2010). *Ástor Piazzolla Decarisimo*. [Archivo de video]

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Wcuiqc2HjsQ>

- Rivero, n. V. (14 de Febrero de 2014). *Suite Troileana/Lumiere* - Ástor Piazzolla. [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=htlRny-5QHk>
- Rose, S. (14 de Noviembre de 2012). *Invierno porteño (Winter in Buenos Aires)* - Ástor Piazzolla. [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=A0RjbMuFfwA>
- Russolo, L. (18 de Mayo de 2019). *CC Catálogo contemporáneo*. Recuperado de: <http://cc-catalogo.org/publicaciones/el-arte-del-ruído>
- Saavedra, R. (Diciembre de 2013). *El dilema de la interpretación musical: una reflexión semiótica desde el modelo tripartito de Molino y Nattiez*. Recuperado de <http://www.musicaenclave.com/articlespdf/eldilemadelainterpretacion.pdf>
- Said, E. (2009). *Sobre el estilo tardío, música y literatura a contracorriente*. España: Randon House Mondadori.
- Salas, H. (2009). *El tango*. Buenos Aires: Planeta.
- Salgán, H. (2001). *Curso de tango*. Argentina: Publisher: Konex, AADI.
- Sans, J. F. (S.A.). *La retórica musical y la doctrina de los afectos. Cátedra de análisis musical (pág. 1)*. Venezuela: Universidad central de Venezuela. Venezuela: Cátedra de análisis musical (pág. 1). Venezuela: Universidad central de Venezuela.
- Sans, J. F. (S.A.). *La retórica musical y la doctrina de los afectos. Cátedra de análisis musical (pág. 1)*. Venezuela: Universidad central de Venezuela.
- Schlegel, F. (1967). *Charakteristiken und kritiken (características y críticas). I, en Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (edición crítica de Friedrich Schlegel), vol. II*. Munich: Hans Eichner.

- Schopenhauer, A. (2005). *El mundo como voluntad y representación II*. S.L.: Marfa Impresión.
- Schopenhauer, A. (2016). *Sobre la música*. Madrid: Casimiro libros.
- Singer, D. (2004). ¿Puede atribuírsele valor estético a la música popular? Una postura frente a adorno. *Educare, revista electrónica*, 143-156.
- Solimusi Vocesparalapaz. (14 de Mayo de 2012). *La máquina de escribir. L. Anderson. Dir: Miguel Roa. Máquina de escribir: Alfredo Anaya*. [Archivo de video]Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=G4nX0Xrn-wo>
- Speratti, A. (1969). *Con Piazzolla*. Buenos Aires: Galerna.
- Strega, E. (2009). *Bossanova y nuevo tango, ua historia desde Vinicius a Ástor*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor .
- Subirats, E. (1984). *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Subirats, E. (1989). *El final de las vanguardias*. Barcelona: Anthropos, Editorial del hombre.
- Tnsnamesoralong. (26 de Diciembre de 2013). *[Heidsieck] Händel: Passacaille for Piano, HWV432*. [Archivo de video] Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=5UOlZJutANA>
- U, T. (9 de Noviembre de 2017). *Fracanapa -10- ÁSTOR PIAZZOLLA y su Quinteto Tango Nuevo -live in Utrecht (1984)*. [Archivo de video] Recuperado de
<https://www.youtube.com/watch?v=4FQXbVjYC3s>
- Urik. (26 de Marzo de 2010). *Ástor Piazzolla - Onda Nueve*. [Archivo de video] Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=xwsPGCoFFc4>

- Vega, C. (1983). Antología del tango rioplatense [Grabado por Instituto Nacional de Musicología de Argentina].
- Vega, C. (2007). *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires: Educa.
- Vignes, M. G. (2014). La composición no se enseña, la composición se ejerce. *teroría y análisis* No 3, 176.
- Viguerie, S. (8 de febrero de 2011). *Debussy - Clair de Lune*. [Archivo de video] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=FoD_AxKoJDs
- Villar, J. B. (2005). *Tema, iconografía y forma en las vanguardias artísticas*. Asturias: Ajimenez Libros.
- Wagner, R. (S.F.). *Gesammelte schritten und dichtungen (Escritos y poemas completos)*. Berlin y Leipzig: Wolfgang Golther.
- Wolman, M. (10 de Abril de 2013). *Comité central israelita del Uruguay*. Recuperado de La presencia judía en el tango de Piazzolla: http://www.cciu.org.uy/news_detail.php?title=la-presencia-jud-a-en-el-tango-de-piazzolla&id=10028