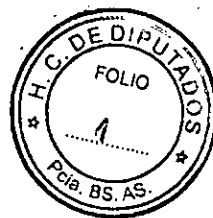




EXpte. D 1821 /09-10



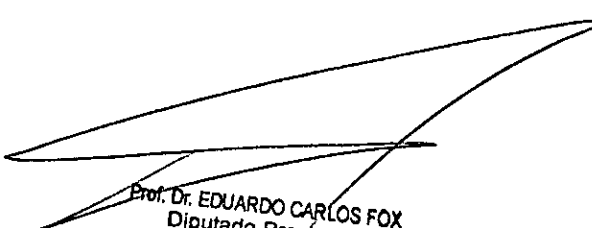
Provincia de Buenos Aires
Honorable Cámara de Diputados

PROYECTO DE RESOLUCION

**LA HONORABLE CAMARA DE DIPUTADOS DE LA PROVINCIA DE
BUENOS AIRES**

RESUELVE

Declárase Personalidad Destacada de la Cultura de la Provincia de Buenos Aires (Post-Mortem), al célebre músico, arreglador, director orquestal y compositor bonaerense Astor Piazzolla.


Prof. Dr. EDUARDO CARLOS FOX
Diputado Provincial
Bloque Unión Peronista
H. C. de Diputados de la Pcia. de Bs. As.



Provincia de Buenos Aires
Honorable Cámara de Diputados

FUNDAMENTACION

Cronología

1921- El matrimonio marplatense formado por Asunta Manetti y Vicente Piazzolla traen al mundo, el 11 de marzo, a Astor Pantaleón Piazzolla, en una vivienda construida en los fondos de la fábrica de dulces "La Marplatense", en la calle Rivadavia 2.500.- El nombre Pantaleón es herencia de su abuelo paterno, el de Astor corresponde a la admiración que Vicente sentía por el cellista Astor Bolognini. Astor nace con un defecto en su pie derecho que lo lleva a ser sometido a cuatro operaciones para corregirlo. Lo consiguen pero la pierna derecha le queda disminuida en dos centímetros.

1924- La familia Piazzolla se traslada a la ciudad de Nueva York y se instala en la calle 8 Saint Mark's Place, en un barrio bohemio, de artistas, músicos y pintores. Pertenece al distrito de Green-wich, considerado maldito por el frecuente accionar de las bandas de gangsters. Vicente Piazzolla, Nonino, consigue trabajo como peluquero.

1927- Astor es expulsado, por indisciplina de las dos primeras escuelas que concurre en Nueva York. Por participación en las riñas y su potente golpe de la mano izquierda sus compañeros lo apodan Lefty (zurdo).

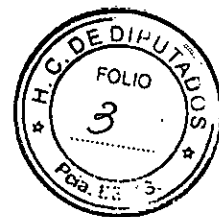
1929- Vicente Piazzolla le regala a su hijo el primer bandoneón, que compró a un costo de 19 dólares, Astor escucha tocar el piano a su vecino Bela Wilda quien lo convence de su buen oído musical. Eso lo incita a tomar clases de bandoneón con Andrés D'Aquila, un músico argentino que vivía en Nueva York.

En Buenos Aires, Celedonio Esteban Flores publica su primer libro de poemas titulado Chapaleando barro.

1930- La familia Piazzolla regresa a la Argentina y a Mar del Plata. En esa ciudad, Astor estudia bandoneón con el maestro Hornero Pauloni.

Se inician la serie de golpes militares en la Argentina del siglo XX, cuando el 6 de septiembre el general José Félix Uriburu consigue derrocar al presidente constitucional Hipólito Irigoyen.

1933- Piazzolla reincide en su traslado a Nueva York. Esta vez eligen una vivienda en la calle 9 -313 East, entre Primera y Segunda, en un barrio que llamaban la Pequeña Italia. Astor reinicia sus estudios en la Escuela Pública 92, al poco tiempo lo echan y sus padres deciden inscribirlo en el colegio María Aussiliatrice, dirigido por los padres salesianos. Simultáneamente comienza a estudiar música clásica (en bandoneón), con el maestro Terig Tucci. Con apenas, 12 años trabaja en la radio WMCE, que trasmitía desde el barrio latino para España y Latinoamérica. Toca todo tipo de música en bandoneón y su vecino Bela Wilda, le adapta las piezas de piano a bandoneón.



Provincia de Buenos Aires
Honorable Cámara de Diputados

1934- Astor, a los 13 años, conoce a Carlos Gardel al llevarle al domicilio del cantor, en la calle 48, de Broadway, un obsequio de su padre (un muñeco de madera) que simbolizaba a un gaucho con su guitarra. Gardel se sorprende por los conocimientos musicales del chico y lo invita a acompañarlo en algunas presentaciones en el Teatro Campoamor. Luego lo hizo participar en una escena de la película "El día que me quieras" (le pagó 25 dólares) y lo invitó a acompañarlo en la gira que iba a realizar por Centro y Sudamérica, los padres no lo autorizaron y en esa gira, el 24 de junio de 1935. Gardel encontró la muerte en el accidente de aviación ocurrido en Medellín, Colombia.

1937- Los Piazzolla regresan, otra vez a Mar del Plata. Esta vez Nonino instala una bicicletería y en los fondos, levanta una glorieta con un pequeño palco. En esta tarima Astor toca con dos músicos ciegos: Pocholo (piano) y Rolando (contrabajo). Luego lo haría con la orquesta de Alberto Weeb, mientras estudiaba con Néstor Romano, quien después sería director de la Orquesta de Música de Cámara de Mar del Plata.

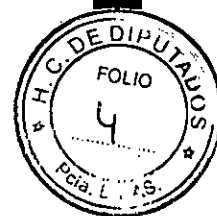
EL 1º de julio debuta en el cabaret Marabú, de la calle Maipú entre Corrientes y Sarmiento, la orquesta típica de Aníbal Troilo.

1938- Astor asiste a una presentación de Miguel Caló en el Club de Pescadores y se hace amigo de algunos de sus músicos quienes lo convencen que viaje y se instale en Buenos Aires. Astor, en Buenos Aires, vive en una pensión de la calle Sarmiento 1414. Comparte el cuarto con Líbero Pauloni, hermano de quien fuera uno de sus maestros de bandoneón.

Lo escucha Caló pero no lo contrata. Integra la orquesta de Gabriel Clausi, forma un dúo de bandoneón con Calixto Sayazo, con quien graba obras de Bach y Rachmaninoff y se integra a la orquesta de Francisco Lauro; cobra \$ 13,50 por tres meses de actuación en Radio Belgrano.

1939- Astor es habitué del café Germinal, en la calle Corrientes, a donde concurre para escuchar a Pichuco. Una noche faltó el bandoneonista José Miguel Toto Rodríguez y el violinista Hugo Baralis le pide a Troilo que lo escuche y lo incorpore a la orquesta. Cuando Nonino supo en Mar del Plata que su hijo tocaba en un cabaret con Troilo agarró la moto y se vino a Buenos Aires para saber en que manos estaba el muchacho. Averiguó la dirección, fue a verlo a Troilo, le pidió que llevara a su hijo por el buen camino porque todavía era muy chico. Pichuco le dijo que sí y a la noche, cuando ya había regresado Nonino a Mar del Plata, llevó al joven Astor a jugar pase inglés en Avellaneda, en un tugurio que se llamaba Pavón doble tres.

1941- Con la partitura de un concierto bajo el brazo, Astor se presenta en la casa del aristócrata Macoco Alzaga Unzué, en la calle Arroyo 892, donde se alojaba temporariamente el maestro Arturo Rubinstein. Desde la casa de Macoco, Rubinstein habla con Juan José Castro quien le recomienda a don Alberto Ginastera. Así comenzaron los estudios serios de Piazzolla. A la casa de Ginastera, en la calle Universidad 844, en Barracas, concurría dos veces por semana, a las ocho de la mañana, durante seis años en



Provincia de Buenos Aires
Honorable Cámara de Diputados

forma ininterrumpida. Aprendió: teoría, armonía, contrapunto, fuga, composición, y orquestación.

Escribe el primer arreglo para Aníbal Troilo: la milonga Azabache, de los hermanos Virgilio y Hornero Expósito. Ese tema con el arreglo de Astor lo estrenó Pichuco en una audición de Ronda de Ases, que se transmitía por Radio El Mundo. El segundo tema que arregló para Pichuco fue el tango Inspiración, de Paulos y Rubinstein.

1942- Contrae enlace con Dedé Wolff, en la Basílica de Nuestra Señora de Montserrat.

1943- Nace su primer hijo: Diana. Estudia piano con Raúl Spivak.

1944- Nace su segundo hijo: Daniel. Se desvincula de la orquesta de Anibal Troilo y acepta una invitación de Francisco Fiorentino para dirigir la que acompañaría al cantor.

1946- Astor se aleja de Francisco Florentino y forma su primera orquesta, que pasó a ser conocida como La orquesta del 46.

1949- Estudia dirección orquestal con Hermann Scherchen, lo contratan para musicalizar la película Con los mismos colores, de Leopoldo Torre Ríos, con libreto de Ricardo Lorenzo, Borocotó.

1950- Astor decide disolver la Orquesta del 46. Inicia con Para lucirse, la renovación en la concepción tanguera. Cuenta, en esa etapa inicial, con el respaldo de grandes directores como Troilo, Fresedo, Basso, Salgán y Francini Pontier quienes incorporan sus nuevos temas. Entre otros, Prepárense, Contrabajando y Triunfal, Rapsodia Porteña, una obra clásica para bandoneón es galardonada en Estados Unidos por el Empire Tractor Co.

1953- Compone Buenos Aires, una sinfonía con la que gana el premio Fabien Sevitzy .

1954- Gana en Francia el Primer en Composición. Recibe una beca del gobierno de ese país para estudiar con Nadia Boulanger.

1955- Forma el Octeto Buenos Aires. Comienza a tocar el bandoneón de pie, actitud inusual en esos tiempos. Además del Octeto, al poco tiempo recrea la Orquesta de Cuerdas.

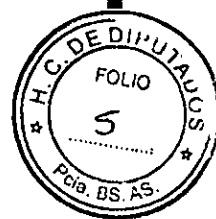
1959- Astor acompaña a Juan Carlos Copes con su compañía de ballet en una serie de presentaciones en Centroamérica, en una de ellas, mientras tocaba en el night club del hotel Flamboyán, en Puerto Rico, recibe la noticia de la muerte de su padre, en Mar del Plata. A pesar del impacto emocional continuó el show hasta el final. Al mes siguiente, en Nueva York, compone Adios Nonino.

1960- Forma su primer Quinteto en Buenos Aires: bandoneón, vibrafón (reemplazado enseguida por violín), piano, guitarra eléctrica y contrabajo.

1965- Se edita en Buenos Aires El Tango, un disco que tiene el valor histórico de haber reunido la poesía de Jorge Luis Borges con la música de Astor Piazzolla.

1966- Astor se separa de Dedé Wolff, después de 24 años de matrimonio.

1968- Compone, con Horacio Ferrer, la operita María de Buenos Aires, escrita en un principio para ser interpretada por la actriz Egle Martín. Circunstancias personales le impidieron hacerla y fue reemplazada por Amelita Baltar. La obra fue un fracaso



Provincia de Buenos Aires
Honorable Cámara de Diputados

económico pero Amelita Baltar inicio con Astor una tormentosa relación sentimental que perduró seis años.

1969- Como una revancha. Piazzolla-Ferrer componen Balada para un loco. A pesar de que sólo logró el segundo premio, en un fallo muy polémico, del primer Festival Iberoamericano de la Canción, el público la hizo su preferida y la mayoría de los artistas incorporaron el tema a su repertorio.

1970- El disco produce un reencuentro circunstancial con Anibal Troilo , lo tocan y graban juntos para RCA Victor los temas Volver, de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera y El motivo, de Juan Carlos Cobián y Enrique Cadicamo.

1971- Ya disuelto el Quinteto, Astor arma un Noneto que la municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires contrata para una serie de conciertos en el país y en el exterior.

1972- Astor toca por primera vez en el Colón. Fue en una velada oficial de Homenaje al Tango.

1973- En plena gira por Brasil sufre el primer infarto. Cuando regresa a Buenos Aires decide, enseguida, emigrar a Europa.

1974- Termina la relación sentimental con Amelita Baltar. Graba Summit (Reunión Cumbre) con Gerry Mulligan, disco que le abre las puertas del jazz.

1975- Sobre la medianoche del 18 de mayo muere Anibal Troilo en Buenos Aires. El sacudón emocional lo inspira para escribir, en su homenaje, la Suite Troileana.

1976- Zita, la esposa de Anibal Troilo, le regala el bandoneón de Pichuco. Conoce a Laura Escalada, quien seria más adelante su última esposa.

1978- Vuelve a formar un nuevo Quinteto.

1981- El 31 de diciembre muere la madre de Astor, Asunta Manetti.

1982- En medio de la Guerra de Malvinas Roberto Goyeneche canta con el Quinteto de Piazzolla en una serie de recitales en el Teatro Regina.

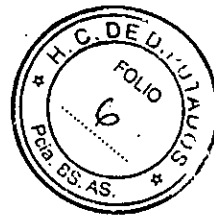
1983- Astor vuelve a tocar en el Teatro Colón. Eso ocurrió el 11 de junio y Pedro Ignacio Calderón dirigió la Orquesta Sinfónica que lo acompañó.

1985- Recibe la distinción oficial del gobierno municipal que lo declara Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires.

1986- La Asociación de Bandoneonistas Argentinos lo designa presidente honorario de esa institución. El vibrafonista Gary Burton se suma al Quinteto para grabar en vivo en Montreaux (Suiza) el disco "El nuevo tango".

1988- Contrae matrimonio con Laura Escalada, al modificarse la ley de Divorcio en la Argentina. Una patología coronaria obliga a que le apliquen cuatro by-pass.

1989- Disuelve el Quinteto. Forma un Sexteto con dos bandoneones, piano, cello, guitarra eléctrica y contrabajo. En principio fue Julio Pane el segundo bandoneón, reemplazado luego por Daniel Binelli. Con este conjunto actuó en el mes de junio en el teatro Opera de la avenida Corrientes, en las que seria una de sus últimas presentaciones en la Argentina. Gary Burton se integra al Quinteto. En el marco de una gira mundial se presentan y tocan



Provincia de Buenos Aires
Honorable Cámara de Diputados

juntos, por única vez en Holanda, el Sexteto de Astor Piazzolla y la orquesta de Osvaldo Pugliese, interpretan la Yumba y Adiós Nonino.

1990- El domingo 5 de agosto Astor sufre un desmayo en el hotel Orión, de París cuando se preparaba para ir a una misa. Lo internan en la sala de terapia intensiva del hospital Ambroise Paré en estado desesperante. El diagnóstico fue: trombosis cerebral. El 13 de agosto Laura consigue que lo trasladen a la Argentina en un avión especialmente acondicionado para el caso. En Buenos Aires es internado en la clínica Mater Dei, donde permanece hasta fines de octubre.

1991- Pasa el año con largas internaciones en distintos sanatorios y clínicas y cortos periodos de alta. El 5 de diciembre sufre una recaída gravísima.

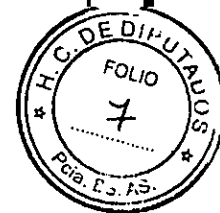
1992- En el mes de mayo presenta neumonía. En tres oportunidades fue derivado, en estado de coma, a la sala de terapia intensiva. Finalmente, el sábado 4 de julio muere en el Sanatorio de la Santísima Trinidad, en la calle Cerviño al 4700. Sus restos descansan en el cementerio privado Jardín de Paz, de Pilar.

TODO CAMBIA, NO HACE FALTA COMPROBARLO DETENIENDONOS EN UNA FOTO COLOR SEPIA. Para Astor Piazzolla, el cambio, la modificación, la variable de conceptos fue parte de su sello y característica de su estilo. Fue un músico diferente que eligió que su estilo fuera como sus uñas: más vale limpias que prolijas. Y un ciudadano con opiniones mutantes, producto de la convivencia indeseada con circunstancias políticas confusas y malversadas de un país, como el nuestro, en el que sólo se puede pretender ser emblemáticamente un hombre ático, para eludir ciertas banderías a las que cualquiera puede quedar automáticamente pegado.

Entendamos entonces que Astor Piazzolla, como hombre político, fue incongruente, en medida parecida a la que fue, a su tiempo, su amigo y mentor Anibal Troilo. En tanto que el Gordo se negaba a manifestarse políticamente aduciendo que eran cuestiones menos importantes que el fútbol o el turf, las equivalencias serían para Astor sus preferencias por la pesca del tiburón o las carreras de autos.

Las opiniones ajenas a lo estrictamente musical tienen, para Piazzolla, sólo el valor relativo de su autenticidad, centradas no en un pensamiento monolítico, sino como producto de un pensamiento ejercitado aquí y ahora. Alguna vez, Piazzolla respondió a un reportaje en un diario francés con definiciones que causaron escozor entre la tanguidad porteña: "El tango clásico anterior a la guerra (la del 39) es como el *art déco*, tiene la rigurosa decadencia de una buena tienda de antigüedades". Consta, a pesar de ello, que su vínculo con la tradición tanguera tenía amarras muy fuertes, un ancla que le permitió nutrirse de aquellas primeras escuelas.

Provenía de un mundo con códigos muy propios, con una criptografía curada que sólo podía ser develada, en su más rotunda autenticidad, por un corazón tanguero, como el de Astor. En cenáculos muy reducidos y selectos, entre gente que formaba su entrecasa,



Provincia de Buenos Aires
Honorable Cámara de Diputados

Piazzolla solía frecuentar con su bandoneón algunos tangos primigenios -no necesariamente los más valiosos musicalmente- entre ellos Unión Cívica, El africano, El porteño y La morocha.

Como no podía ser de otra manera, siempre mostró profunda admiración por la obra de Agustín Bardi, también con algunos de los tangos de Eduardo Arolas, no son pocas las ocasiones públicas en que preguntaba y se respondía de la fecundidad y calidad de la obra de éste último, con una "flagrante deficiencia enciclopédica".

Respetuoso de la creación, como forma superior del pensamiento, Astor consideraba entre los innovadores a Julio De Caro (el tango Decarísimo, estrenado en 1960, así lo prueba) y paralelamente a Elvino Vardaro. Le asignaba a este violinista un lugar de renovación y vanguardia aún más notable y destacado, entendiéndolo que jamás se dio por satisfecho con lo aprendido y continuó estudiando y poniendo color, medida, líbido en cada uno de sus arreglos.

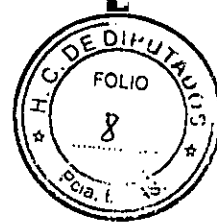
Enamorado de la renovación, Astor Piazzolla jamás modificó sus juicios sobre dos de sus contemporáneos. El dato vale porque no hubo contrarreplica, ni ironías de ningún grado, a través de reportajes que se sumaron por lustros, décadas. Ellos fueron Horacio Salgán, un virtuoso pianista adelantado largamente a su tiempo, con timbres orquestales que recién fueron moda cuando estaba desarmando una de sus últimas formaciones. El otro, Alfredo Gobbi, poniendo en su sitio haber sido el precursor del swing. Con su estilo sanguíneo y arrebatado: "Fue el padre de todos los que hicimos tango moderno -concluía- el que aportó mayores innovaciones". Se lamentaba de su muerte a destiempo, sin dar lugar a la reacción tanguera para ubicarlo en el particular Olimpo.

Ampliando el círculo de sus afectos y de sus adhesiones musicales, que no fueron pocas, Astor manifestaba permanentemente su adhesión y un peculiar hinchismo por Osvaldo Pugliese, a pesar de que, en términos históricos, tuvieron escaso contacto.

En el excelente trabajo biográfico sobre Piazzolla realizado por María Susana Azzi y Simón Collier (Astor Piazzolla, su vida y su música -El Ateneo, 2002). Lalo Schiffrin rememora una anécdota: "Estábamos comiendo y él me dijo que estaba triste e indignado con los tangueros que no lo reconocían (en su mérito) y siguió insistiendo con el tema. Al final, le dije: Astor, no te debe importar lo que digan ellos. Que si lo que hacés es tango o no. No es tu problema: lo que vos estás haciendo es Piazzolla".

Concretamente, como forma sublime de elogio, se llamó a Astor Piazzolla el George Gershwin de la Argentina. Cotejo sólido, si se mide por el hecho de que ambos intentaron y lograron jerarquizar lo popular, alinearlos en otros estratos. Pero Gershwin no cambió el jazz en tanto que Piazzolla cambió la historia del tango.

Resulta imprescindible poner énfasis en la esfera de su obra con letra, preferentemente la que compuso con la colaboración del poeta Horacio Ferrer. Esa alianza comienza en 1967 con la operita María de Buenos Aires, que sería estrenada, al año siguiente, con las voces de Amelita Baltar y Héctor De Rosas, los autores como solistas y una estupenda agrupación



Provincia de Buenos Aires
Honorable Cámara de Diputados

de once músicos. De esa misma temporada son La última grela, Juanito Laguna ayuda a su madre y Milonga en ay menor, pero la obra que alcanzaría mayor repercusión -en esa serie- sería el vals Chiquilín de Bachín.

En 1969 se dan a conocer tres obras de una misma serie. con versos de Ferrer: Balada para mi muerte, Balada para él y Balada para un loco, obra ésta que se convertiría en un éxito fulminante y duradero, a punto tal que ha persistido en la casi totalidad de los repertorios de cantantes de varias generaciones.

En lo que se refiere a episodios domésticos de su vida afectiva, todos pertenecen encadenados a una relación central: la que Astor mantuvo con su padre Nonino. Sólo después de la muerte de éste (1959) se producen ciertos colapsos en la rígida estructura de familia por la que había optado el músico, cumpliendo los deseos paternos. Su matrimonio con Dedé, hasta ese momento inoxidable, entra en crisis y termina en abrupta separación. También hubo averías en la relación con sus hijos (Diana y Daniel) que no pudieron ser nunca arregladas.

Fue también caliente y tumultuoso su episodio de pareja con la temperamental Amelita Baltar. En rigor, ese trazo de su vida no recobra estabilidad hasta su casamiento con Laura Escalada, quien lo acompañó hasta el momento de la muerte.

SU VIDA

BORRO DE UN TAJO LAS VIEJAS ATADURAS

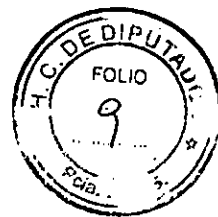
Por Jorge Göttling

DECÍA EL GENIAL HUMORISTA URUGUAYO WIMPY: "Qué poco queda de las cosas después que uno las explica". Tratar de retratar a Astor Piazzolla a través de una biografía común y doméstica, obligatoriamente entorpece la búsqueda de su identidad y oscurece, aún más, aquellos pasos que lo subieron al Olimpo tanguero y lo convirtieron en un mito funcional de Buenos Aires.

Los trazos de su historia real señalan que Astor Pantaleón Piazzolla nació en 11 de marzo de 1921 en el seno de una familia de clase media. Sus padres, Vicente Piazzolla y Asunta Manetti decidieron trasladarse a Nueva York, donde llegaron en 1924. Aprendió entonces el inglés como tercera lengua -hablaba comprensiblemente en italiano- y sus primeras aficiones estuvieron emparentadas con la música, acaso como herencia genética: su progenitor fue acordeonista aficionado y amaba el tango.

Alejado del mundo infantil que privilegia el deporte, por ciertas carencias físicas sumadas a su rotunda negativa por los deportes conjuntos, el pequeño Astor recibió como primer regalo importante un bandoneón. Adjunto, una cariñosa insinuación de aprenderlo con sentido académico: Andrés D'Aquila será su primer instructor.

Su familia decide el retorno a Mar del Plata y la chispa ya está instalada en Astor, quien perfecciona su nato dominio del instrumento con Homero Pauloni. Poco es el tiempo



Provincia de Buenos Aires
Honorable Cámara de Diputados

familiar en la ciudad atlántica; antes de un año están todos, otra vez, en Nueva York. Astor tiene 11 años, sabe lo que quiere y sabe cómo conseguirlo. Estudia bajo la formación artística de Terig Tucci y Bela Wilda, este último un discípulo de Rachmaninoff. Allí, en un teatrillo de la calle 42 -la de los milagros- debuta en 1932 en el marco de un festival escolar. Para ello, Astor compone lo que taxativamente será su primer obra, un tango ortodoxo, que se titula Paso a paso hacia la 42 y que su padre, con mayor olfato milonguero, rebautiza como La catinga.

Astor comienza a conocer por grabaciones las obras de otros grandes renovadores, queda prendado con Julio De Caro, también se deslumbra irremisiblemente con Carlos Gardel. Conoce al Zorzal en Nueva York, lo secunda en alguna instancia con su bandoneón e integra, como extra sin frase en el elenco de la película El día que me quieras (como un niño vendedor de diarios, cubierto por una clásica gorra).

Cuando retorna al país, para radicarse en forma permanente y definitiva, Astor Piazzolla es ya todo un músico, sin aditamentos. Integra el Quinteto Azul-de efímera fama- y también en Mar del Plata un conjunto bajo su dirección, con claras y no desmentidas particularidades tímbricas del que, en Buenos Aires, dirigía Elvino Vardaro.

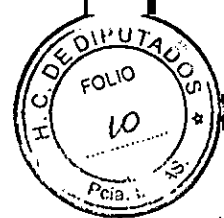
La conquista de aquel Buenos Aires la inicia en 1938. Tiene atributos de excelente instrumentista, fama de severo en cualquier cuestión musical, bromista empedernido, carácter fuerte y autoritario. Integra las formaciones de Francisco Lauro y Gabriel Clausi (el Chula) hasta que deriva a la primera instancia de su destino: es convocado por Aníbal Troilo.

Lo secunda en la fila de bandoneones y recoge gustosamente el guante, al aceptar la orquestación de algunas de las obras seleccionadas por el Gordo. Simultáneamente, Astor proseguía sus estudios de diversas disciplinas con Alberto Ginastera.

Se desvincula de la formación de Troilo en 1944, osadía muy propia de quien está absolutamente seguro de su destino. Con Francisco Fiorentino como cabeza. Astor dirige esa primera orquesta en la cual, ya un buen oído podrá detectar las diferencias. Durante cuatro años (1946-1949) trabaja para grabar en el sello Odeón con su orquesta independiente. En esas grabaciones sus vocalistas fueron Aldo Campoamor, Fontán Luna y Héctor Insúa.

Disuelve su formación y se dedica laboralmente a la calidad de arreglador para orquestas como las de José Basso, Francini-Pontier y muy especialmente para la de Aníbal Troilo.

Está llegando el nuevo sonido de Buenos Aires, con su héroe en reposo. Su personalidad se consolida cuando da a conocer parte de su nueva obra, a través de seis de definitorios tangos instrumentales: Para lucirse (1950), Prepárense (1951), Contratiempo (1952), Triunfal (1953) y Contrabajando (dedicado a Kicho Díaz) y Lo que vendrá, ambos en 1954, año que marca una bisagra en el tango. La renovación está sistemáticamente simbrada en los nombres; Prepárense y Lo que vendrá serán arquetipo y vaticinio.



Provincia de Buenos Aires
Honorable Cámara de Diputados

Puede inferirse, definitivamente, que la pauta de la renovación está diseñada, se incrusta en el inconsciente colectivo, remite a la ciudad convulsa y en crecimiento; es Buenos Aires. Se lo advierte en las frases musicales extendidas y de extraño dibujo, en los vigorosos temas rítmicos, en la originalidad integral de la creación, que comienza a constituir su capital, el comienzo de su estilo que exportará al mundo entero.

Esa contundente ruptura con los cánones tradicionalistas, le impuso un rompimiento afectuoso con la idea ortodoxa de la orquesta típica. Conserva de ese edificio primitivo los cimientos tímbricos (bandoneón, piano, cuerda) pero prueba con otras innovaciones, otras formulaciones para instituciones musicales diversas. Entre ellas, las de orquesta de cuerda con bandoneón solista, gran orquesta y diversas combinaciones con un número menor de músicos, sin resignación alguna de la calidad sonora; octetos o quintetos.

Su única reverencia se produjo siempre ante la música. Inmune a los halagos, inescrutable ante la crítica falaz y envidiosa, Piazzolla borró de un tajo toda vieja atadura, toda ancla que pudiera sujetar su creación. En procura de hacer sentir colores nuevos, desdeñó la tradición y fabricó otros horizontes instrumentales.

Astor se sirvió de cuanta relación tímbrica necesitara, entre ellas flauta, arpa, instrumentinos, vibrófono o celesta -entre otras variables- y, después de la década del 70, también de sintetizador y de otros recursos propios de la electrónica.

Con la base de estos conceptos de composición, Piazzola se animó, a la vez, a interpretar repertorios de otros músicos de altísima calidad. Para mencionar sólo a algunos, Los mareados (Cobián), La revancha (Laurenz), Recuerdo (Pugliese), Loca bohemia (Francisco De Caro), Tema otoñal (Francini). Ciudad triste (Tarantino) o El arranque (Julio De Caro). El resultado fue sencillamente formidable. Aun cuando algunos juzguen que los temas originales desbordaron, se transfiguraron y comenzaron a sonar apiazzollados, tan fuerte fue la impronta y el ensimismamiento del gran músico argentino.

Cuando transitaba una de las etapas más serenas de su vida, afectiva y profesional, recibió el primer alerta. Le costó un cuádruple by-pass. Lo superó y siguió en lo suyo, alternando Buenos Aires con Europa. En agosto de 1990, en París, una trombosis delata lesiones cerebrales irreversibles. Es la opinión de los médicos franceses. Los argentinos no lo dejan solo. Insisten a través de Laura Escalada, su esposa, y consiguen el traslado al país. Dos meses después en la Clínica Mater Dei le dan el alta. La ilusión es efímera. En diciembre, trastornos respiratorios lo regresan a un sanatorio; el Otamendi. El destino hacía que Astor peléase por su vida como antes lo había hecho por su música. Sólo que esta lucha parecía desigual. Y lo fue, definitivamente, el sábado 4 de julio de 1992.



Provincia de Buenos Aires
Honorable Cámara de Diputados

SU MUSICA
LOS CAMINOS DE LA CREACIÓN
Por Federico Monjeau

MELODÍA

La crítica tradicionalista sobre la ausencia de melodía en Astor Piazzolla nunca tuvo ningún fundamento. Toda la música de Piazzolla está concebida en un sentido fuertemente melódico, y no pocas veces esa música cobra la forma de varias melodías superpuestas, en contrapunto. Seguramente las tempranas transcripciones de partitas para violín de Bach y el estudio de las fugas otorgaron en este caso una consistencia y un brillo adicional al generalizado giro barroco de los años 50 y 60, al que nuestro músico no dejó de adherir. Las huellas bachianas se advierten no solamente en la conducción polifónica de las voces, sino también en los solos de bandoneón, cuyos diseños y, sobre todo, sus giros ornamentales, recuerdan ciertas melodías del barroco alemán tardío (de forma parecida a lo que ocurre en el Aria del Concierto para violín de Stravinski, fragmento que conserva gran afinidad idiomática con la música de Piazzolla); un buen ejemplo de esta forma barroca puede encontrarse en la Introducción al Ángel, grabada con el quinteto de 1962. Hay otras veces que la forma barroca asume una manera un tanto edulcorada y convencional, especialmente en ciertas progresiones armónico-melódicas; la coda de invierno porteño en la grabación de 1970 con el quinteto es un ejemplo entre otros.

La melodía de Piazzolla tiene una naturaleza instrumental, no necesariamente cantable. No es una tautología sin sentido afirmar que su manera de tratar el instrumento era absolutamente instrumental, y también podría afirmarse que el estilo polifónico de sus conjuntos no fue sino una ampliación de ese modo poco homofónico de tocar el bandoneón. Conviene volver aquí al ejemplo de Introducción al Ángel, que comenzaba con un contrapunto de bandoneón y violín sobre una línea de bajo; es precisamente esta forma alternada de solos, dúos, tríos, lo que Piazzolla establece a partir del Octeto de 1955 y termina de definir con el quinteto de 1960, que fue en sí mismo una de las mayores revoluciones de toda la música argentina. En estas formaciones no debe descartarse la influencia del jazz; "En 1954, estando en París -cuenta Piazzolla en la contratapa de un disco con el Octeto-, tuve la oportunidad de ver y escuchar a muchos conjuntos de jazz moderno, entre ellos al octeto de Gerry Mulligan. Fue realmente maravilloso ver el entusiasmo que existía entre ellos mientras ejecutaban, ese goce individual en las improvisaciones, el entusiasmo de conjunto al ejecutar un acorde, en fin, algo que nunca había notado hasta ahora con los músicos de tango. Como resultado de esta experiencia nació en mí la idea de formar el Octeto Buenos Aires. Era necesario sacar al tango de esa monotonía que lo envolvía, tanto armónica como melódica, rítmica y estética. Fue un impulso irresistible el de jerarquizarlo musicalmente y darles otras formas de lucimiento a



Provincia de Buenos Aires
Honorable Cámara de Diputados

los instrumentistas. En dos palabras, lograr que el tango entusiasme y no canse al ejecutante y al oyente, sin que deje de ser tango, y que sea, más que nunca, música."

La influencia del jazz no es material sino más que nada psicológica. Hay evidentemente algo del jazz en la forma de los solos o, por ejemplo, en ciertas imitaciones renacentistas como las del bandoneón y el piano de Osvaldo Manzi en la parte central de Revolucionario, con el quinteto de 1970. Y es difícil establecer si también proviene del jazz o tan sólo de su formidable intuición el maravilloso detalle instrumental que nuestro músico introduce para el tango en 1955, con el octeto: la guitarra eléctrica, con su ataque penetrante, su agilidad contrapuntística, su incomparable media voz y su flexibilidad para doblar los instrumentos sobreimprimiendo un sutil efecto de electrificación en el conjunto acústico.

MILONGA

Es probable que del jazz Piazzolla también haya tomado cierto impulso rítmico, esa forma de avanzar un poco a los tumbos que es propia del be-bop y que en la música local está más en la chacarera que en el tango. Pero la principal invención rítmica de Piazzolla tiene que ver con un desplazamiento del acento en el interior de la milonga y con un particular efecto de síncope, que deriva en su forma de 8 pulsos agrupados en $3 + 3 + 2$ y que introduce un principio de ambigüedad en la cerrada métrica del tango. Se trata de uno de los rasgos más característicos de nuestro músico. Hasta Piazzolla, la rítmica del tango no presentaba variantes en la métrica sino en el tempo, en los cambios de velocidad en el curso de la interpretación; con Piazzolla la rítmica del tango se enriquece en la composición misma, en la escritura.

El uso de agrupamientos asimétricos (del tipo $3 + 3 + 2$) conecta la música de Piazzolla con el mundo de Bela Bartok. El músico húngaro descubrió ese tipo de agrupamientos en el folclore de la región; los llamó ritmos búlgaros, aunque reaparecen en muchos folclores de la Europa central; en la música de concierto esos ritmos aditivos harán su aparición con Bartok y Stravinski. A diferencia de lo que ocurre en estos autores, los agrupamientos irregulares son empleados por Piazzolla con suma regularidad, como un patrón más bien estable que le otorga al tango una propulsión completamente novedosa. La música de Piazzolla conecta con esos agrupamientos rítmicos desde su particular reelaboración de la milonga. Podría pensarse que en Piazzolla siempre se está oyendo la milonga, ya sea en sus formas más lentas o en sus variantes más motóricas.

Piazzolla no rompió con el tango, pero sí con su coreografía: le restó al tango un soporte material y social tan decisivo como el baile. Eso que le producía espanto a Aníbal Troilo, que las parejas dejaran de bailar y se acercasen a escuchar, era precisamente el punto de partida de la revolución piazzolliana, y esto también la acerca a la revolución del jazz moderno.



Provincia de Buenos Aires
Honorable Cámara de Diputados



CANTO

Otro soporte que Piazzolla restó al tango fue, en cierta medida, el canto. La naturaleza polifónica de la orquestación de Piazzolla en verdad expulsa al cantante, que de tanto en tanto vuelve a entrar por la ventana. El cantor Héctor de Rosas representa una heroica resistencia del noble y sobrio estilo; es ilustrativo volver a escuchar sus admirables grabaciones de piezas clásicas como Cuesta abajo, Malena o Sur en medio de los recargados arreglos del quinteto. Ya Daniel Riolofo o Roberto Yanés dan más con el giro de la época: el registro abaritonado, a tono con la vida real (ya que nadie habla como un tenor); el canto un poco fuera del tiempo (pero no en el sentido suspendido de Gardel o Raúl Berón, por ejemplo, sino en el del baladista dramático-verista); los finales suspensivos. La bombástica versión de Cafetín de Buenos Aires en 1962, con Yanés y la orquesta de Piazzolla, señala la irremediable decadencia del tango cantado. Es la época en que el tradicional cantor de orquesta se transforma en cantor solista, la pista de baile es desplazada por el café concert y el antiguo fraseo rítmico es reemplazado por el estilo de balada. Aunque de gran aceptación popular, los aportes de Piazzolla en este rubro no constituyen el capítulo más valioso de su trayectoria artística.

LA VIDA DESPUÉS DE PIAZZOLLA

La publicidad no demoró en captar la sintonía que la que música de Piazzolla estableció con la ciudad moderna. Piazzolla fue considerado el intérprete por excelencia de Buenos Aires; no porque la traducción de una ciudad en música fuese en verdad posible, sino por las analogías de movimiento y de paisaje, por las melodías angulosas, la multiplicidad del contrapunto, la propulsión rítmica que de pronto se interrumpe con un solo de lirismo introspectivo, algo tan característico de Piazzolla. La música de Piazzolla fue la Buenos Aires absoluta, y aún quienes sostenían que lo suyo no era tango probablemente no alcanzaban a negar la sintonía de esa música con vida urbana. Lo mismo les ocurrió a los músicos de tango; ese absoluto impidió a los músicos más jóvenes hacer algo fuera de los caminos trazados por Piazzolla. Incluso un músico completamente maduro e independiente como Leopoldo Federico reconoció en una entrevista personal: "Cuando se murió Piazzolla todos nos quedamos colgados de un andamio".

A catorce años de su muerte, ocurrida en julio de 1992, la influencia de Piazzolla (y tal vez también su mandato de la revolución permanente) se ha relativizado sensiblemente. Esto es bueno para todos, especialmente para la música de Piazzolla. Por un lado, se oyen menos imitaciones del maestro; por el otro, se asiste a una masiva reconciliación de las nuevas



Provincia de Buenos Aires
Honorable Cámara de Diputados

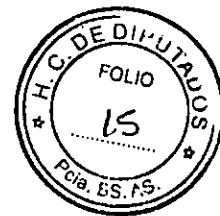
generaciones con el tango tradicional, prepiazzolliano, género que los jóvenes vilipendiaban no hace mucho tiempo atrás.

Piazzolla observó en una ocasión que no volvería a tocar Tres minutos con la realidad sin el pianista Jaime Gosis. Piazzolla había escrito esa pieza pensando en Gosis, así como Duke Ellington escribía las partes de trombón pensando en Tricky Sam o Lawrence Brown. Tal vez sea otra de las conexiones inmateriales que la música de Piazzolla mantiene con el jazz; sea como fuese, no deja de ser curioso que músicas tan compuestas, tan acabadamente realizadas, dependan tan estrechamente de unos instrumentistas. Y si Tres minutos con la realidad era difícil sin Gosis, también la música de Piazzolla se hace difícil sin Piazzolla.

Aunque tampoco conviene dogmatizar en este punto. Hace unos años tuvimos la oportunidad de oír en Buenos Aires un conjunto capitaneado por el vibrafonista Gary Burton y completado por músicos locales: el pianista Pablo Ziegler, el violinista Suárez Paz, el guitarrista Horacio Malvicino, el contrabajista Héctor Console y el bandoneonista Marcelo Nisinman. Todos los músicos son de una calidad incuestionable, pero la interpretación de Piazzolla dejaba mucho que desear, especialmente por el rol protagónico de Burton y porque al vibrafón le está vedado el lugar del bandoneón; en el bandoneón el ataque no es más decisivo que el recorrido y la curva del sonido, y en esa curva seguramente se encuentra uno de los principales nudos emocionales de la música de Piazzolla y del tango en general; el sonido del vibrafón, en cambio, no tiene recorrido; puro ataque, su extinción es rapidísima. Esto vale como un ejemplo general: las notas pueden ser las de Piazzolla, no así la música. Tampoco son convincentes las interpretaciones de Piazzolla que generalmente realiza su devoto Gidon Kremer, uno de los violinistas más exquisitos de toda la música de concierto. En cambio sí convence la ejecución del chelista Yo-Yo Ma (con prácticamente los mismos músicos de Burton), cuyo *Soul of the Tango* es uno de los mejores discos de música de Piazzolla sin Piazzolla.

Un párrafo aparte merece la discografía de Piazzolla, que ha sobrevivido de forma completamente azarosa, hasta que Sony/BMG confió al crítico Diego Fischerman la edición crítica de la obra completa grabada por nuestro músico para RCA y CBS Columbia, con sonido remasterizado de las cintas originales, los comentarios y el arte de tapa de los discos originales, más nuevas y excelentes notas críticas. La edición restituye un orden y también una experiencia. Permite reconstruir la admirable trayectoria de un músico particularmente aguerrido y disconforme y particularmente impelido por la idea de lo nuevo.

LA MUSICA DE PIAZZOLLA FUE LA BUENOS AIRES ABSOLUTA Y AUN QUIENES SOSTENIAN QUE LO SUYO NO ERA TANGO PROBABLEMENTE NO ALCANZASEN A NEGAR LA SINTONIA DE ESA MUSICA CON LA VIDA URBANA.



Provincia de Buenos Aires
Honorable Cámara de Diputados

"MI MUSICA SIEMPRE FUE PARA UNA ELITE"
por Guillermo Saavedra.

NADIE SABRA JAMAS SI LA CASUALIDAD FUE MAS FUERTE que el destino o si el destino, en la curiosa biografía de Astor Piazzolla, se ocultó tras los golpes de los dados. Para que ese hombre cambiara radicalmente la música de Buenos Aires fue necesaria más de una peripecia. Fueron cambios de suerte que revistieron la apariencia épica de los viajes. Fueron desplazamientos en el mapa de quien iría encontrando, sin saberlo de antemano, los sonidos de esos cambios.

"Nací en 1921, en una Mar del Plata bastante deshabitada, casi salvaje, donde, según se decía, veraneaban sólo los burgueses de mucho dinero", recuerda ahora el músico, instalado en un confortable piso de la Avenida Libertador, en una tarde de octubre, con anuncios de tormenta. De esos primeros años en la ciudad, que ostentaba una rambla de madera, sólo recordaría el olor del aire, los rituales de la pesca y el color insuperable de las verduras y las frutas. Apenas tenía dos años cuando debió acompañar a sus padres a Nueva York, para probar suerte. Allí fueron Vicente Piazzolla y su mujer Asunta Manetti, hijos de inmigrantes italianos apretados por la miseria y la desesperanza. Cuando estuvieron ubicados en la calle 8 del Greenwich Village, barrio por entonces bohemio y bastante proletario, los Piazzolla no dejaron de ser argentinos pero tampoco dejaron de ser hijos de italianos. Luego de años de estrecheces y de un intento fallido de volver a la Argentina. hacia 1930, Vicente, alias Nonino, logró ponerse bajo la protección de Nicola Scabutiello, dueño de una importante peluquería en el West Side y de varios billares clandestinos. Era un discreto *capomaffia*.

"De algún modo, lo que soy se lo debo a esos primeros años en New York. Aquello era el mundo que se vio en Los Intocables: la pobreza, la solidaridad entre paisanos, la Ley Seca, Eliot Ness, la mafia... En fin, yo era muy atorrante; no me gustaba mucho la escuela -me rajaron de varias- y andaba mucho por la calle. Ese ambiente me hizo muy agresivo, me dio la dureza y la resistencia necesarias para enfrentarme al mundo y, sobre todo, a las bataholas que veinticinco años después iba a levantar mi música".

EN EL COTTON CLUB. ¿Qué sonidos de ese ambiente de gangsters y alcoholes subrepticios quedaron desde entonces fijados en el mapa musical de Astor Piazzolla? El jazz, naturalmente. Las orquestas de Duke Ellington, Fletcher Henderson... De noche con un compañero nos íbamos a Harlem hasta la puerta del Cotton Club a escuchar a Cab Calloway. Por supuesto, lo escuchábamos desde la calle, porque éramos dos enanos y no nos dejaban entrar. Por otro lado, recuerdo la primera vez que mi maestro de música me



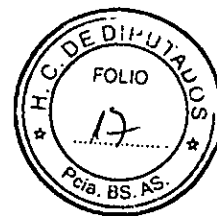
Provincia de Buenos Aires
Honorable Cámara de Diputados

hizo escuchar a Bach; y, desde luego, el tango, esa música triste, llena de nostalgia, que mi padre ponía en la vitrola y a través de la cual conocí a Julio De Caro, a Pedro Maffia, a Gardel."

Pero ese gringuito rubio y de baja estatura a quien sus amigos apodaban Lefty (por la manera de sacar la zurda a la hora de las trifulcas) conocería, a modo de anticipo de lo que vendría mucho más tarde, una forma precoz de la consagración: "Un día, mi viejo lee en el diario que llega Gardel a New York para filmar una película. Mi viejo, que además de escuchar religiosamente los discos de Gardel tenía el hobby de hacer tallas en madera, se pasó dos noches sin dormir haciendo una escultura de un gaucho tocando la guitarra. Le escribió al pie: 'Al gran cantante argentino Carlos Gardel, Vicente Piazzolla'. Averiguó el hotel donde paraba Gardel y me dijo: 'Tomá, llevásela y decíle que se venga a comer unos raviolos. Ah, y no te olvidés de decirle que tocás el bandoneón'. Hay que tener en cuenta una cosa: cuando Gardel llegó a Estados Unidos, en New York debía de haber 8 argentinos y 3 uruguayos. Por supuesto, gente que se mataba laburando; mi viejo, trabajando en la peluquería de Scabutiello en cuya trastienda se levantaban apuestas clandestinas; mi vieja, atendiendo un salón de belleza que la mitad de la semana trabajaba con las mujeres de los gangsters italianos y la otra mitad con las mujeres de los gangsters judíos (si se cruzaban, se armaba la gorda); y los dos, como tantos otros inmigrantes, destilando licor en la bañadera de casa para mandarle a los primos de New Jersey... En fin llega Gardel a ese lugar y, de golpe, se encuentra con un pibe como yo, que le habla en español, le ofrece un regalo de un admirador argentino y que, encima, le dice que sabe tocar el bandoneón. Gardel casi se desmaya. Me hizo ir al otro día con el fuelle. Yo chapurreaba algunas cositas porque en ese entonces, a pesar de que mi padre me lo había comprado para que tocara como Pedro Maffia e incluso me mandaba a estudiar música, prefería el jazz y soñaba con tener una armónica y hacer zapateo americano. Pero a Gardel le bastó para incluirme en la película que había ido a rodar, El día que me quieras, donde además de tocar yo hacía el papel de canillita."

Desde ese momento de 1934, y hasta el regreso definitivo a la Argentina, vendrían tiempos de un exotismo amateur: vestido de gaucho, asociado a otros dos argentinos, el adolescente Piazzolla sorprendía a los parroquianos del cabaret El Gaucho como The Argentine boy wonder of the bandoneón, o tocaba el instrumento para una emisora de onda corta que llegaba a Buenos Aires. Pero el muchacho de mirada engañosamente inofensiva aún prefería perderse por las calles del distrito, jugar al béisbol y martirizar a los gatos del vecindario.

¿Cuándo llegaría el amor por la música, su ejercicio febril, su propia voz haciéndose escuchar empecinada a través de la encorsetada malla del tango? "Creo que para eso fue necesario el hastío: el aburrimiento de las tardes de verano en Mar del Plata, adonde habíamos regresado en el '37. Yo ya había tenido varios anuncios de esa vocación, como te decía, escuchando a De Caro, a Bach, a Cab Calloway. Desde entonces, aún de modo

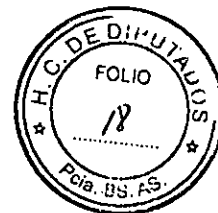


Provincia de Buenos Aires
Honorable Cámara de Diputados

confuso, yo sabía que lo mío debía ser una combinación de todo eso. Pero el aburrimiento, decía, de las tardes marplatenses me predispuso a esperar algo. Yo sentía que mi vida no podía ser solamente eso, caminar como un sonámbulo por las calles de una ciudad semidesierta. Y de golpe, una tarde, mientras estaba acostado en mi cama, escucho por la radio al violinista Elvino Vardaro y su sexteto. Descubrí una nueva manera de tocar el tango y me dije que eso era lo mío, o al menos, que por ahí había un camino. Le mandé una carta a Vardaro y él me contestó dándome ánimo. Formé un grupo con algunos amigos; yo elegía el repertorio y hacía los arreglos. Iba a una confitería tipo Munich donde venían a tocar orquestas de Buenos Aires. Allí me hice amigo del bandoneonista Sánchez Gorio, de Francini, de Hépor Stamponi. El me convenció de irme a Buenos Aires..!.

EL TRAJE AZUL. Entre las lágrimas de doña Asunta y los consejos de Nonino, el tierno joven de 16 años salió para la capital. Allí lo esperaban una pieza de pensión, el trabajo en la orquesta que tocaba en el cabaret Novelty y la amargura de descubrir rápidamente la espesa sordidez de la madrugada porteña, que él aprendió a matizar estudiando música con rigor prusiano y despejándose en la calma verde del billar. Cuando salía de tocar se iba, con unción religiosa, al café Germinal a escuchar a Troilo, "por entonces, el más grande de todos".

El hombre que, apoltronado en un mullido sillón de un piso confortable, se recuerda a sí mismo, esboza una sonrisa autocompasiva, como si hubiera captado una imagen de su pasada inconsciencia: "De tanto ir a escucharlo, me sabía el repertorio de memoria y me había obsesionado con algunos de sus músicos, especialmente con el pianista Orlando Coro y el violinista Hugo Baralis, de quien me hice amigo. Una noche llego al Germinal y Baralis me recibe con cara de velorio. '¿Qué pasa?', le pregunté. 'No sabés, justo hoy, un viernes, se viene a enfermar el Toto. El Gordo (por Pichuco) está que truena. Y no es para menos: todo un fin de semana sin tocar'. Era mi oportunidad: el Toto Rodríguez, uno de los bandoneones, estaba fuera de combate. Con la irresponsabilidad de la adolescencia, le pedí a Baralis que le dijera a Troilo que yo podía tocar, Baralis me miró como si yo me hubiera vuelto loco: '¿Lo decis en serio?' 'Claro que lo digo en serio. Si me sé todo el repertorio de memoria...' 'Pero no puede ser', me dijo riéndose, 'vos sos muy pibe para esto'. Yo seguí insistiendo hasta que Baralis, con un poco de miedo, fue a hablarle a Troilo. El Gordo me miró entre divertido y asombrado; me preguntó si me tenía tanta fe como para tocar allí mismo. Le dije que sí, que yo sabía música clásica y conocía sus tangos como para tocarlos con los ojos cerrados. El Gordo cabeceó, alguien me acercó un bandoneón, subí al escenario de un salto y, a una indicación suya, empecé a tocar. Me tenía tanta confianza que toqué todos los tangos como a quien le piden el Arroz con leche. Cuando terminé, Troilo se me acercó y dijo: 'Ese traje no va, pibe. Conseguite uno azul que debutás esta noche'".



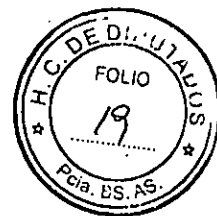
Provincia de Buenos Aires
Honorable Cámara de Diputados

Por esa misma época -era el año ,1939- y con la misma audacia, Piazzolla consiguió una entrevista con Arthur Rubinstein, que estaba en Buenos Aires para dar una serie de recitales.

"Le llevé un concierto para piano que yo había escrito. El, muy amablemente, se puso a tocar al piano lo que yo le había llevado. Cuando terminó, me dijo muy graciosamente: '¿Le gusta la música?' 'Sí, maestro.' '¿Y por qué no estudia, entonces?' Tenía razón. Sin perder tiempo, comencé a estudiar con Alberto Ginastera. Yo quería estudiar con Juan José Castro pero él no podía enseñarme y me recomendó a Ginastera, que en ese momento también era bastante joven, al punto que yo fui el primer alumno que tuvo en su vida. Con él estudié frenéticamente, entre el 39 y el 45; es decir, más o menos el tiempo que estuve en la orquesta de Troilo, de modo que el Gordo era mi chanchito de la India. Cada cosa nueva de armonía, de contrapunto, de instrumentación que aprendía con Ginastera la probaba en la orquesta. Y el Gordo me frenaba, me preguntaba si estaba loco o quería que los músicos me comieran crudo, que lo que yo proponía no se podía bailar. De todos modos, el Gordo me quería, llegué a ser su primer bandoneón y, durante los dos últimos años que estuve con el -43 y 44-, le hacía casi todos los arreglos. Claro que fue una lucha constante: de mil notas que escribía, Pichuco me borraba seiscientas".

Lo que hacía él en el '40 estaba completamente ligado al Buenos Aires de entonces. Una ciudad sin televisión, menos bombardeada por la publicidad, y enamorada de los bailes. Si te fijás en un diario de esa época vas a ver que todos los días se anunciaban docenas de bailes por la orquesta de De Angelis, la de D'Agostino, la de Canaro, la de Pugliese... Cientos de orquestas de tango que hacían bailes todos los días. D'Agostino o D'Arienzo trabajaban muchísimo más que Troilo, porque hacían una música más simple, más popular, pero yo con Troilo llegué a hacer más treinta y cinco bailes en un mes. Además, al haber menos intermediarios, había una comunicación muy íntima entre los músicos y el público. Y la cantidad de creadores era extraordinaria: Manzi, Canaro, los hermanos Expósito, Cadícamo, Discépolo, Troilo, Héctor Stamponi, Cátulo Castillo, Mariano Mores... de modo que todas las noches se estrenaba un tango que, generalmente, a la mañana siguiente ya era un éxito".

TANGO PARA OIR. El hombre que, como otros antes, perseguía una forma que su destino no encontraba, como un plazo de la suerte o una treta del destino, llegó para cambiarle el fraseo a Buenos Aires. Tal vez la furia del mar en sus oídos, los sonidos del Cotton Club y las fugas de Bach en el piano de un lejano maestro húngaro sobrevolaron desde siempre ese paisaje demasiado apacible que, para él, era el tango. "Yo supe desde siempre que lo mío era el tango, pero más allá del tango conformista, haragán, de la mayoría de los tangueros; que había que cruzarlo con otras cosas, enriquecerlo, llenarlo de riesgo y de sorpresa. Cuando hacía arreglos para Troilo, no pensaba en algo fácil que hiciera bailar a la gente



Provincia de Buenos Aires
Honorable Cámara de Diputados

sino en poner algo muy mío y a la vez vinculado con esa música que conocían, para que fuera escuchado. Eso, Troilo no podía entender. Lo más curioso es que ni siquiera se dió cuenta de que su público, cuando él tocaba Quejas de Bandoneón o Chiqué o Inspiración, dejaba de bailar y se detenía a escucharlo. Pero Troilo estaba convencido de que lo que daba para morfar era el tangoailable. Cuando, a veces, antes de salir a tocar, nos juntábamos con Goñi y algún otro y nos poníamos a tocar a la manera de Julio De Caro un tango más romántico, más musical, el Gordo nos quería matar: '¡No! ¡No toquen eso, que se van a malacostumbrar! Toquen lo que hacemos nosotros', decía; sin embargo, cuando él componía tenía una relación muy personal, elaborada, con la música. Cada uno de sus tangos -Garúa, La última curda, Che, bandoneón - era una pequeña joya. Al igual que lo fueron los tangos de Mariano Mores. El también fue un creador excepcional. Claro que después bajó la persiana y no siguió más... Es que este mundo de la música ha sido muy duro para todos. Para mí lo sigue siendo incluso ahora, porque no puedo detenerme, no puedo conformarme; después de cierto tiempo, tengo que romper todo y empezar de nuevo. Y así fue siempre, desde que largué con Troilo: cambiar, enfrentarme a la resistencia de la gente, a los tangueros ultraconservadores que me despreciaron, me segregaron, me insultaron como si yo hubiera sido el demonio".

Primera herejía: dejar, a fines del 44, a Troilo, al Gordo Pichuco, que siempre había sido como un padre para él. Después, dirigir una orquesta que había armado el cantante Fiorentino. En el 46, su propia orquesta típica y el lento pero firme comienzo de los sacrilegios: tres tiempos metidos en el inamovible cuatro por cuatro, contrapuntos, fugas, formas armónicas inauditas. Resistencia y hambre. "Por ese entonces, ya empiezo a tratar de ser Piazzolla. Comienzo a escribir, a hacer arreglos más personales. Por supuesto, cada vez teníamos menos trabajo. Por entonces, se tocaba para hacer bailar y nadie podía bailar conmigo. Me atacaban, no me promocionaban o me tomaban el pelo. En un cabaret donde tocara, un día las minas se pusieron a bailar en puntas de pie como si fuera El lago de los cisnes. Yo juntaba indignación y hambre. En el 50 largué la orquesta. Casi abandoné el bandoneón. Me puse a estudiar como loco. Formé una orquesta de cuerda con la que grabamos algunos discos... A pesar del rechazo, sentía que lo mío todavía no había aparecido".

SWING y CONTRAPUNTO. El cambio, explosivo, completo -y casi apoteótico según sus primeros seguidores, apocalíptico para casi todo el mundo del tango- vendría "después de su viaje a París, en el 54-. Estudiaría con Nadia Boulanger poco menos de un año. Más allá de lo técnicamente aprendido con la mítica maestra de Aaron Copland y Leonard Bernstein, ella le ayudó a descubrir que lo suyo no era la composición erudita sino el enriquecimiento que las formas clásicas, el jazz y sus propias intuiciones podían dar a esa música de las orillas del río inmóvil. "Cuando fui a París, dos cosas me abrieron literalmente la cabeza: una, estudiar con la Boulanger, haber encontrado en ella la confirmación de un camino a



Provincia de Buenos Aires
Honorable Cámara de Diputados

seguir; la otra, escuchar a Gerry Mulligan y su grupo; esto me volvió completamente loco, no sólo por los arreglos de Mulligan que eran excelentes y por la forma en que tocaban todos sino también, y fundamentalmente, porque percibí la felicidad que había en ese escenario. No era como las orquestas de tango que yo estaba acostumbrado a escuchar y que parecían un cortejo fúnebre, una reunión de amargados. Aquí la cosa era una fiesta, una diversión: tocaba el saxo, tocaba la batería, se la pasaba al trombón... y eran felices. Porque allí había arreglos, había un director, pero también margen para la improvisación, para el goce y el lucimiento de cada uno de los músicos. Yo me dije que eso era lo que quería para el tango. Y, efectivamente, cuando volví a Buenos Aires, formé el primer Octeto (1955) que fue, entonces sí, una verdadera revolución. Allí empleé todo lo que había aprendido con Ginastera y la Boulanger y algunos fraseos y manejos instrumentales que eran más característicos del jazz. Introduje un concepto absolutamente novedoso para el tango; el swing y, básicamente, el contrapunto; tocar en el Octeto era como cantar en un coro, cada uno tenía su parte que dialogaba con las partes de los otros; cada uno podía disfrutar de lo que tocaba, podía lucirse y divertirse con la música que hacía. Y eso es fundamental, porque si la música carece de diversión no sirve para nada. Por supuesto, allí estaba todo lo que "había aprendido en mis clases, sobre todo Stravnski, Bartok, Ravel y Prokofiev; pero también estaba la veta más canyengue, más agresiva y cortada del tango y la milonga de un Pugliese, el refinamiento de un Troilo y de un Alfredo Gobbi que, hacia fines de los 40 era, para mí, el tanguero más interesante".

Escándalos. Conciertos que terminaban a las trompadas y la vieja zurda del ya no tan pequeño Lefty salía a defender una música que cambiaba al compás de toda una ciudad que entraba de lleno en un período de modernización. "Por supuesto, los tangueros architradicionalistas no me podían tragar; en un momento en que se pasaba tango en todas las radios, mi música era sistemáticamente ignorada y yo acusado de asesino del tango, traidor a no sé que causa. En fin, había una pequeña elite que entendía lo que yo estaba haciendo; mi música siempre fue para una elite: en ese momento serían 5.000 personas, en el 60 serían 10.000, ahora serán 1.000.000 de personas, pero sigue siendo una elite. Yo no estaba solo en esa transformación, había gente como Eduardo Rovira y otros que estaban en búsquedas similares. Y, además en esos años y especialmente en la década del 60, toda la cultura argentina cambió: la literatura, el cine, la plástica y la danza se transforman para acompañar los cambios de una sociedad que ya no es la que pintaba el tango del 40. Hay que tener clara una cosa: el tango como género cantable yailable se moría solo a mediados de los 50. Yo no fui su verdugo; eso vino absolutamente sólo. Que hayan existido un Eduardo Rovira y un Piazzolla era una consecuencia de un proceso. Porque las cosas lo van encontrando a uno, fatalmente. Uno no puede proponerse ser distinto o ser moderno, uno es distinto o es moderno y sino, más vale que no intente autoimponérselo. Cuando escucho a alguien proponer, por ejemplo, que Baglietto es el tanguero del rock, yo me río de Janeiro, como quien dice. Eso no tiene nada que ver. Los rockeros usan el nombre de



Provincia de Buenos Aires
Honorable Cámara de Diputados

Gardel o el de Goyeneche por una cuestión de conveniencia, para atraer a otro público que está con Goyeneche o con Gardel. Pero su música no tiene nada que ver con el tango, es rock puro".

¿Qué opina hoy de esa música el hombre que, en los años 70, tuvo un amable acercamiento al rock argentino e, incluso, llegó a tocar en vivo con el grupo Alas?

"Yo quiero mucho a los pibes, sobre todo a los que tienen inquietudes y hacen cosas, intentan encontrar un camino. Ahora, a mi juicio, todavía no escuché a ninguno que me sorprenda. Escuché algunas cosas de Lito Vitale que me gustaron mucho, pero veo que tiende a una repetición peligrosa. El problema es que él trabaja con el folclore, y el folclore argentino es una música que tiene menos riqueza que el tango. El folclore se repite en una serie de ritmos como la chacarera, la zamba, el gato, y de allí no se mueve. El tango, en cambio, diría que es casi como el jazz. Tiene todo ese misterio, esa profundidad, ese dramatismo. Es religioso, puede ser romántico y puede alcanzar una agresividad, una violencia que el folclore nunca podría tener. Cuando empezamos con el Octeto, por ejemplo, parecíamos salidos del ERP... ¡Eramos ocho guerrilleros subidos a un escenario! Yo rompía el bandoneón todas las noches y el Gordo (Leopoldo) Federico también. Cada uno, en lugar de un instrumento, parecía que tenía una bazuka. Habíamos convertido el escenario en un ring de boxeo".

CON DISFRAZ DE MALEVO. Luego vendrían varias transformaciones de cámara; sus trabajos con la coreógrafa Ana Itelman, el tango-ballet, un oscuro, doloroso período en los Estados Unidos donde, más de veinte años después, debió volver a disfrazarse -ahora de malevo- para tocar. Los sesenta traerían un nuevo público -"una nueva generación de jóvenes inteligentes que estaban esperando una música como la mía"- a las ya míticas sesiones en la boite Jamaica y, sobre todo, a los encuentros en el 676 de la calle Tucumán, con Joao Gilberto, Stan Getz, Maysa Matarazzo y Gary Burton, donde Piazzolla actuó con su Quinteto, "la formación musical con la que siempre me he sentido más cómodo". Su asociación con el poeta Horacio Ferrer para hacer *María de Buenos Aires* (1968), las *Baladas* con Amelita Baltar (1969), el histórico encuentro con Gerry Mulligan (1974), su debut junto a Georges Moustaki (1977), la música para películas, sus grupos con músicos europeos y recién entonces -después de más de treinta años de trabajo, polémicas y tribulaciones ("Con *María de Buenos Aires* nos fue tan mal que tuve que vender la casa y el auto")- la consagración definitiva y cierta tranquilidad económica.

Lo que pasa es que yo nunca pensé en el dinero como una prioridad, sino en hacer la música que yo consideré necesaria. En todo caso, siempre me preocupó que ganaran bien los músicos. Un día, conversando con uno de los músicos de Pugliese, me enteré de que ellos trabajaban en cooperativa; cada uno tenía un puntaje de acuerdo a su participación y, según ese puntaje cobraban. Desde entonces, siempre he trabajado de esa manera. Cuando no hay plata, no hay plata para nadie; cuando hay mucha plata, hay mucha plata para to-



Provincia de Buenos Aires
Honorable Cámara de Diputados

dos. Es fundamental que el músico se sienta involucrado, parte de lo que hace; y eso es así no sólo para la música que hace sino también para la participación en las ganancias cuando esa música empieza a dar dinero".

El hombre que, hace ya casi sesenta años, recibió de su madre el primer bandoneón con el mandato entonces incomprensible de tocarlo como nadie, sentado ahora en un enorme sillón, piensa otra vez en esa jaula de metal, nácar y aire y dice: "Ante todo, el tango sin el bandoneón a mi juicio no camina. No justifico el tango con un saxofón como solista. El bandoneón es el instrumento del tango por excelencia. A veces, en los conciertos cuento su curiosa historia, como suele ser misteriosa la vida de los objetos en general; el bandoneón nació en una iglesia, de las iglesias europeas fue a los burdeles de Buenos Aires, de allí, fue a los cafés, y hoy en día ha entrado en las salas de conciertos. Es decir, pegó toda la vuelta. En lo personal, para mí, como para otro músico será otro instrumento, no es la mitad de uno, es el noventa y nueve por ciento de uno. Un instrumento es mucho más que la mujer, que un hijo. Uno ama entrañablemente a su instrumento. Yo amo al bandoneón, y, cuando lo toco, cuando canto alguna melodía, lo quiero más a través de los dedos. El bandoneón hay que tocarlo con un poco de bronca, de violencia. Hay que golpearlo, pegarle, exigirle todo. Yo no concibo a alguien que toque el bandoneón como si fuese un nenito que está haciendo pis; hay que tocarlo con todo lo que uno tiene adentro. Yo escucho tocar, por ejemplo, a Alejandro Barletta y no se me mueve un pelo; en cambio, lo escucho tocar a Leopoldo Federico o a Roberto Di Filippo o a Néstor Marconi y es otro el bandoneón. Es que no se lo puede tocar como si fuera un clavicordio; hay que emplear otro tipo de fuerza, es algo más físico. Como dice el Gordo Federico, hay que tocarlo con todo el peso del cuerpo; él, con sus ciento veinte kilos, lo destroza. No hay que tocarlo, como dicen algunos fanáticos técnicos, abriendo y cerrando. Cerrando, jamás se podrá frasear el bandoneón; no podés hacer nada. Yo diría que ni el diez por ciento de las notas que toco las toco cerrando. Empleo el cerrando simplemente por una necesidad de respirar con la jaula, pero el noventa y cinco por ciento de las notas, cuando tengo que cantar una melodía, la tengo que cantar abriendo. Porque de esa manera se goza lo que se toca. Cerrando no se goza un pirulo; cerrando, el bandoneón es cero, nada".

Astor Piazzolla -67 años cumplidos al momento de esta nota, cuatro by pass recientes para que su corazón siga golpeando esa caja de sonidos milagrosos-, sentado en un sillón frente a una tarde con amagos de tormenta, piensa que ha hecho lo debido. Que su música ha tardado el tiempo necesario para llegar al corazón de los mortales. "Si hubiera sido un éxito de entrada, habría desconfiado". Cree en Dios; ama el mar y la pesca del tiburón, la tierra húmeda y las manzanas verdes. Afirma que, de vivir otra vez, sería, otra vez, bandoneonista. Que le gustaría, quizá, que eso ocurriera. Pero esa fausta pretensión se explica por un afán perfeccionista: "Me encantaría vivir cien años más, pero no para vegetar o arrepentirme de algo que hice mal o que no hice, sino para seguir componiendo, para escribir música cada vez mejor. Evolucionar es sintetizar. Mozart, por ejemplo, cada



Provincia de Buenos Aires
Honorable Cámara de Diputados

vez escribía mejor porque era más limpio, más puro. Cuando más limpia es la obra, mejor se la escucha. Sintetizar es lo más difícil que hay en arte".

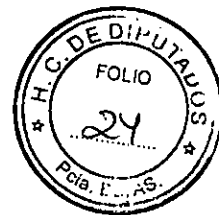
TANTO EL DESBANDE COMO VILLEGUITA son exponentes plenas de aquella primera orquesta dirigida y arreglada por Astor Piazzolla, que pasó a la historia tanguera como la orquesta de 1946. Integraban ese conjunto, entre otros, Roberto Di Filippo, amigo incondicional de Astor y notabilísimo ejecutante de bandoneón, integrante, a la vez, de la formación con la que Astor acompañó a Francisco Fiorentino después de la desvinculación de éste con Aníbal Troilo y de la inesperada muerte de Orlando Goñi. No son pocos los que ubican a Di Filippo entre los cinco mejores bandoneonistas de la completa historia tanguera. Como extrañas particularidades de la trayectoria de Di Filippo cabe recordar que, imprevisamente, comenzó a dedicarse al oboe y con ese instrumento recaló en la Orquesta Sinfónica del Teatro Colón. Se puede distinguir en ambas obras, en los cortos solos, la textura violinística de Hugo Baralis. Entre los nuevos músicos reclutados por Astor para ese primer revolucionario experimento figura Atilio Stampone, por entonces un joven pianista, de 22 años. Tuvo también un paso fugaz un muy joven Leopoldo Federico, quien ya mostraba rasgos de su personalidad.

En 1955, en París, Piazzolla integra una Orquesta de Cuerdas con músicos franceses, mientras estudiaba composición con Nadia Boulanger, maestra formativa que incidió en toda la orientación posterior de Astor. La Orquesta de Cuerdas estaba integrada con arpa, ocho violines, dos chelos y contrabajo. La completaban piano y, por supuesto, el bandoneón de propio Piazzolla.

De regreso a Buenos Aires, Astor decide reorganizar la orquesta con músicos argentinos. La grabación de Tres minutos con la realidad se efectuó en la ciudad de Montevideo, con solistas argentinos y el resto de los intérpretes uruguayos.

Párrafo aparte merecen Lo que vendrá y Marrón y azul, ambos registros grabados en 1957, el primero con la Orquesta de Cuerdas y el segundo con el Octeto Buenos Aires. A su regreso de París, Astor había reformulado la orquesta de cuerdas, con nombres como Hugo Baralis, Elvino Vardaro, Jaime Gosís, José Bragato, para mencionar sólo a algunos. Crea entonces, con arreglos inspirados en las agrupaciones solistas del jazz moderno, el Octeto Buenos Aires: Atilio Stampone (piano), Leopoldo Federico (bandoneón), Enrique Mario Francini y Hugo Baralis (violines), José Bragato (chelo), Juan Vasallo (contrabajo) y Horacio Malvicino (guitarra eléctrica).

En los temas propuestos se ha optado por presentar ejecutados por su célebre Quinteto (entre 1961 y 1970) Adiós Nonino, Triunfal y Otoño porteño. También la formidable milonga Jacinto Chiclana, con la voz de Edmundo Rivero sobre los versos de Jorge Luis Borges. La versión de El gordo triste, con orquesta y la voz de Amelita Baltar, es de 1972. A comienzos de los años setenta Piazzolla se decide por la formación de un Noneto. Acierta en la elección de los músicos y en su profesionalidad. Astor siente que lo suyo



Provincia de Buenos Aires
Honorable Cámara de Diputados

contagia y se entusiasma. Tiene a Osvaldo Manzi, después reemplazado por Osvaldo Tarantino, Antonio Agri, Hugo Baralis, José Bragato, Kicho Díaz, Néstor Panik, Oscar López Ruiz y José Corriale. El Noneto suena lindo y Piazzolla crea y fuma, fuma y crea. Presiente que esto que hacen es perdurable. Tristezas de un doble A y Buenos Aires hora cero son, acaso, el mejor ejemplo.

En Libertango aparece un Piazzolla con una tendencia más internacional que, acaso por ello, alcanzó tardíamente -incluso del propio autor- sus reales merecimientos. Esa universalidad alcanzada se manifiesta también en las colaboraciones que, en la década siguiente, le prestan Roberto Goyeneche, en la interpretación de todo un clásico de Piazzolla y Ferrer: Chiquilín de Bacín, la cantante italiana Milva, en Che Tango, Che; y Gary Burton, en la interpretación de La muerte del ángel.

Por los motivos expuestos, solicito a las Señoras y Señores Legisladores que acompañen con su voto **afirmativo** el presente **PROYECTO DE RESOLUCION**.

Prof. Dr. EDUARDO CARLOS FOX
Diputado Provincial
Bloque Unión Peronista
H. C. de Diputados de la Pcia. de Bs. As.