



‘FRACANAPA’: ASPECTOS ESTRUCTURALES DE LA MÚSICA DE A. PIAZZOLLA

Edgardo José Rodríguez

Facultad de Bellas Artes (Universidad Nacional de La Plata)

ejrodri@arnet.com.ar

Resumen: Este estudio se focaliza en la constatación de algunas propiedades estructurales de la música de Piazzolla a través del análisis de su tango ‘Fracanapa’ de 1963. Si bien los aspectos estructurales a detallar ya han sido tratados por otros autores pretendemos agregarle a lo dicho por éstos cierta novedad en el enfoque o ampliación en la definición.

En ese sentido, los rasgos estructurales que hemos estudiado son:

- 1) el uso sistemático del compás aditivo 3+3+2, considerado como una transformación del patrón rítmico de la milonga consistente en la pérdida de la síncopa característica.
- 2) el uso sistemático de compases equivalentes (como superposición de estratos texturales polifónicos en, típicamente, 4/4 y 3+3+2).
- 3) el uso del estrato textural del bajo con valor pulsar. Esta característica se vincula con la anterior: es este estrato, desplegado con valores pulsares y casi siempre por grados conjuntos, el que expresa el contenido métrico que se opondrá al 3+3+2.
- 4) el uso de ostinatos en el bajo con función principalmente métrica/armónica.
- 5) la introducción de técnicas contrapuntísticas tradicionales. En este caso una aumentación rítmica en lugar de la típica imitación contrapuntística piazzoliana.

Palabras clave: Tango/ Piazzolla/ aspectos estructurales

Este estudio se focaliza en la constatación de algunas propiedades estructurales de la música de Piazzolla a través del análisis de su tango ‘Fracanapa’ de 1963 (según Kuri, 1997).¹

El marco analítico general utilizado es el del análisis musical tradicional: análisis rítmico-métrico, textural y formal. Si bien los aspectos estructurales a detallar ya han sido tratados por otros autores pretendemos agregarle a lo dicho por éstos cierta novedad en el enfoque o ampliación en la definición.

¹ Grabación en vivo en el Auditorium de Radio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires (27 de julio, 24 de agosto y 7 de septiembre de 1963). Formación: A. Agri (vl.), J. Gosis (pno.), O. López Ruiz (guit.) y K. Díaz (cb.). *Astor Piazzolla: Introducción al Ángel. Circa 63. Vol. 1.* CDMSE 5041 Melopea Discos.



Fig. 1

Introducción	A	A1	B (?)		
	Bandoneón: melodía ppal... Guit.: bajo 3+3+2	Repetición de la primera parte de la melodía ppal.	Pno: octavas + ritmo de 4semicorcheas (con el vl.) Pno (mano izq.)+Cb: bajo 3+3+2 variado. Bandoneón: melodía ppal. Variada.		
Puente polimét. en pno.	A2		B1 (?)	A3	Coda
	Melodía ppal. en pno. (en fa menor), sin repetición + transición por aumentación en el bajo. Pno y Cb: bajo 3+3+2 (variado)		Vl: melodía nueva (mi menor). Bandoneón: A Pno. y Cb: bajo en 4/4 (variación del 3+3+2)	Bandoneón: melodía ppal. Guit.: bajo 3+3+2	Intro.

Comenzaremos esbozando un sucinto esquema de la forma (Fig. 1) en el cual ya se vislumbra una de las características más importantes de la pieza: el alto contenido de repetición de los materiales. Así, el material de la sección A está presente, desde luego en todos los otros A, en todos los B, en la introducción y en la coda. Por su parte, el material del estrato del bajo se presenta en la guitarra de la sección A, A1 y A3; y variado en el piano y el contrabajo de la sección A2, B y B1.

El uso de ostinatos en el bajo con función principalmente métrica/armónica, ha sido mencionado varias veces en la literatura sobre Piazzolla. Incluso Pelinsky (2002) ha sugerido una clasificación de la cual este tango parece escapar. Dicho autor estima que: ‘Contrariamente a lo que sucede en otros géneros o estilos musicales, los ostinatos de Piazzolla colonizan sólo determinadas secciones de una composición: éstos nunca cubren una composición entera con una única fórmula’. El tango “Fracanapa” propone una extensión de ese criterio: existen ostinatos o materiales con alto grado de similitud en todas



las secciones formales y estratos texturales. De acuerdo con aquella clasificación la melodía de “Fracanapa” expone un ostinato musemático, es decir basado en fórmulas breves. Por su parte, la línea del bajo expone variantes de un ostinato discursivo, es decir más largo y dinámico.

La melodía principal expuesta por el bandoneón (Fig. 2) al comienzo de A es, como ya adelantáramos en el párrafo anterior, un ostinato que se repite varias veces en las alturas originales y transpuesto (en A2 a fa menor, luego de que el violín dejara sonando la nota C que funciona como novena del V de mi menor que es tomada como fundamental del V de fa), está apenas variada en el acompañamiento de B y textual en B2. Además, es el material origen de la introducción y de la coda (que es la recurrencia de la introducción).

Consiste básicamente en una cuarta descendente/ascendente cubierta por grados conjuntos (8-7-6-5-6-7-8-etc. en V y 5-4-3-2-3-4-5-etc. en I) alternándose en patrones de dos compases de V y I. Cuando el esquema se transporta al módulo Ie-IV (en la séptima repetición de la melodía principal) se mantienen los grados escalares utilizados.

Fig. 2





El material del estrato del bajo se presenta en dos versiones principales: 3+3+2 y 4/4 (Fig. 3). Sin embargo, el comienzo y el tercer compás del material permanecen constantes. El primero consiste en la bordadura 8-9-8 de la fundamental del acorde que al comienzo de las secciones es siempre V grado. El tercero esboza un movimiento ascendente por grado conjunto desde la fundamental del acorde de tónica.

Fig. 3

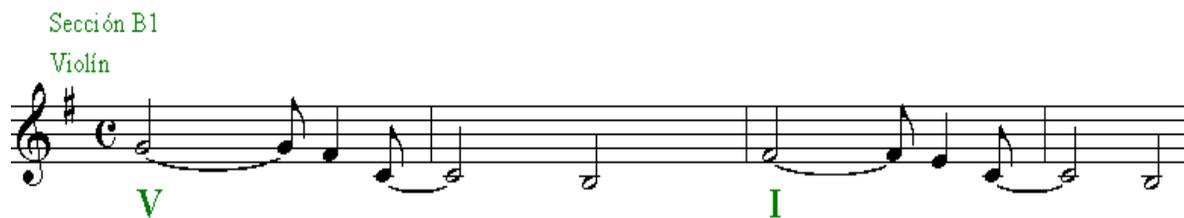
The figure displays four staves of musical notation. The first staff, labeled 'Guit. en A', is in treble clef and shows a 3+3+2 rhythmic pattern. The second staff, labeled 'Pno. y Cb en B', is in bass clef and shows a 4/4 rhythmic pattern. The third staff, labeled 'Pno y Cb en A2', is in bass clef and shows a 4/4 rhythmic pattern with a 'simile' marking. The fourth staff, labeled 'Pno y Cb en B2', is in bass clef and shows a 4/4 rhythmic pattern with red brackets underlining specific rhythmic patterns.

De este modo el tango contiene una relativa diferenciación en secciones. La sección de oposición (tradicional, por otro lado, en la música de Piazzolla, asimilable a la oposición A rítmico/B melódico) realmente se configura como tal recién en B1 con la aparición de la



melodía en el violín, la única distinta de las descritas anteriormente (Fig. 4). Aunque tampoco ésta es difícil de derivar de lo escuchado anteriormente puesto que mantiene el rasgo estructural de las apoyaturas, en este caso 6-5 (provocando una sonoridad de acorde aumentado) / 9-8 (como novena menor que resuelve en la octava) en el V y 9-8 / 6-5 sobre el I. Notablemente, la idea de la apoyatura semitonal se constituye en uno de los elementos integradores de la forma más poderosos: se presenta como bordadura en el bajo, en el ostinato de la melodía principal (en 3+3+2), melódicamente en el violín y en el plan armónico global como el enlace de las tónicas de Em-Fam (sección A2)-Em.

Fig. 4



Armónicamente la pieza tiene un único esquema que se repite. Luego de la introducción se suceden las siguientes funciones con una duración de dos compases: V-I-V-I-Ie-IV-IIe-V. Sobre ese último V cadencian las secciones usualmente con descensos y ascensos cromáticos (manteniendo el patrón duracional de dos compases), y desde allí se retoma el esquema que se repite incluso en la sección en Fam (A2).

Visto de este modo, la pieza consiste en el rearrreglo genial de unos pocos materiales: un ostinato corto en la melodía, otro largo en el bajo y la bordadura/apoyatura semitonal.



Además, en este tango se pueden estudiar algunas de las constantes típicas del lenguaje del compositor. En primer lugar, podemos nombrar el uso sistemático del compás aditivo 3+3+2, rastreable en fuentes diversas que van desde la música académica de compositores como I. Stravinsky, B. Bartok o el mismo A. Ginastera (de quien Piazzolla fue alumno, cuando ambos eran muy jóvenes todavía –1941/46-), hasta el campo del tango en compositores como J. De Caro (en tangos como ‘El monito’ y ‘Boedo’ de la década del veinte) y Troilo, entre otros (en un tango denominado, sugestivamente, ‘3 y 2’ de los años cuarenta). En el tango, sin embargo, su uso es episódico hasta la aparición de Piazzolla.

También se lo encuentra frecuentemente en las músicas populares de América como legado de las culturas negras llegadas al continente; la libre agrupación de grupos de 2 y 3 ataques isócronos parece ser característica de la música de África Central. En ese sentido, Arom (1991: 252-4 y 293-4) indica varios esquemas similares de los cuales el más parecido parece ser el mó.kóngò (término que designa al esquema rítmico y al instrumento con el que se lo ejecuta: tronco de árbol golpeado con palos de madera) que consiste en varios grupos de 2 y 3 ataques isócronos ordenados asimétricamente. En una de sus versiones, el primer segmento es asimilable a nuestro 3+3+2 (los otros dos siguen un patrón parecido: 3+2 y 3+3+3+2). Más aún, en el rito zcbckc² se superponen el ritmo de mó.kóngò al di.ketò³ (nombre que designa, como en el caso anterior, el ritmo y el instrumento con el que se lo produce: dos bandas de hierro) cuyos primeros cuatro ataques se corresponden a 4 negras (cada duración de negra equivale, a la suma de los 2 ataques del 3+3+2). El resultado en términos occidentales es la superposición del 3+3+2/8 sobre un 4/4.

² Ortografía aproximada.

³ Idem anterior.



Nosotros acordamos, sin embargo, con lo sugerido por García Brunelli (1992: 172) y Kuss (2002: 18) en el sentido de que Piazzolla toma el compás de 3+3+2 del patrón rítmico de la milonga.⁴ Pero a esta idea le falta un agregado aclaratorio: Piazzolla *transforma* al ritmo de milonga en un 3+3+2. El ritmo de milonga se caracteriza por la síncopa en su segundo ataque, en la medida en que ésta sea percible (debido a la articulación, típica de los bordoneos de la guitarra, de la apoyatura 6-5 en tónica y 9-8 en dominante y de la inestabilidad métrica por ella producida), la milonga está en 4/4: sólo se podría percibir la síncopa si el metro estuviera en ese momento contradicho (véase la Fig. 5 donde se ejemplifica lo anterior con dos modos distintos de escritura).⁵ Piazzolla transforma el grupo rítmico de la milonga, al hacer desaparecer la síncopa, en un compás de 3+3+2 (sustituyendo las apoyaturas por acordes repetidos o, como en 'Fracanapa', articulando todas las subdivisiones del pulso).

Fig. 5



⁴ Aquí manifestamos nuestra preferencia por las explicaciones 'internistas', los nuevos desarrollos en el tango se pueden explicar a partir de algunas de sus características tradicionales.

⁵ Pues ésta es la condición misma para la síncopa: se produce una contradicción local entre el acento sugerido por el tercer ataque (por las razones ya apuntadas) y el acento métrico.



En segundo lugar, este compás característico es asimilado siempre a un estrato textural. La concepción textural de Piazzolla es tradicional (para la teoría musical, aunque revolucionaria en el contexto del tango), su música puede describirse texturalmente como perteneciente a los dos tipos básicos de la tonalidad: monodía con acompañamiento o polifonía. Típicamente el 3+3+2 aparece en el contexto de una textura polifónica superpuesto a otro estrato en un compás de 4/4 (este recurso ha sido apuntado frecuentemente como característico de Piazzolla -véanse por ejemplo: García Brunelli 1992: 206 y Corrado 2002- pero sin el vínculo que nosotros agregamos entre la configuración de estratos texturales y el uso de los compases equivalentes). En nuestra opinión, como ya dijéramos, esta superposición es uno de los hallazgos de la técnica compositiva de Piazzolla.

En “Fracanapa” se verifica el uso de esta superposición en contexto polifónico en el B1, donde violín, la mano izquierda del piano y el contrabajo están en 4/4 mientras que el bandoneón y la mano derecha del piano están en 3+3+2.

También hemos hallado, continuando con la descripción de aspectos métricos, polimetría sucesiva, recurso muy poco habitual en la música piazsolleana. Este fenómeno se presenta en el piano en las transiciones hacia A2 y hacia B1.

En el primer caso, desde el 3+3+2 que deja el bandoneón se suceden un compás de 2/4, dos de 6/8, uno de 9/8 y, finalmente, uno de 6/8 inmediatamente antes de la estabilización del 3+3+2 característico de las secciones A. En el segundo caso (la transición hacia B1), desde el 3+3+2 que deja el bandoneón se suceden varios compases de 6/8, uno de 3+2 y varios de 3/4 antes de establecerse el 4/4 típico del bajo con la entrada del violín.



En tercer lugar, Piazzolla utiliza otro de sus recursos típicos: el estrato textural del bajo con valor pulsar desplegado casi siempre por grados conjuntos que expresa el contenido métrico que se opondrá al 3+3+2. Esta construcción tan piazzolleana es la protagonista de la sección B1: bajo en negras, por grados conjuntos en un compás de 4/4.

El último recurso típico del que daremos cuenta en este trabajo es el uso de técnicas contrapuntísticas tradicionales. Es bien conocido el caso de las fugas y de la polifonía imitativa más o menos libre. En “Fracanapa” sin embargo, encontramos una técnica mucho menos característica: la aumentación rítmica. Ésta se hace presente en la genialmente resuelta transición hacia B1, luego de la sucesión de varios metros diferentes, el esquema de tres corcheas CA#B se transforma en tres negras BCA# de un 3/4.

Ciertas composiciones de la última etapa de Piazzolla parecen contener un principio formal ligado al minimalismo por su altísimo contenido de repetición, estamos pensando en por ejemplo, la “Tanguedia III” de los años ochenta. “Fracanapa” podría constituirse en un antecedente proveniente de la década del sesenta.

Bibliografía

Arom, Simha. 1991.

African polyphony and polyrhythm. Cambridge University Press.

Corrado, Omar. 2002.

Significar una ciudad: Astor Piazzolla y Buenos Aires. *Revista del Instituto Superior de Música (9)*. Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, Santa Fé.

García Brunelli, Omar. 1992.

La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*,



No. 12:155-221. Fac. de Artes y Ciencias Musicales (UCA), Buenos Aires (Argentina).

Kuri, Carlos. 1997.

Piazzolla. La música límite. Buenos Aires: Corregidor.

Kuss, Malena. 2002.

La poética referencial de Astor Piazzolla. *Revista del Insitituto Superior de Música (9)*. Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, Santa Fé.

Pelinski, Ramón. 2002.

Ostinato y placer en la repetición de la música de Astor Piazzolla. *Revista del Insitituto Superior de Música (9)*. Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, Santa Fé.