

A. A. 2015-2016
Sessione di Febbraio

Corso di diploma
CHITARRA

Astor Piazzolla e i suoi *Cinco Piezas*

Docente principale
e relatore: M^o Nuccio D'Angelo

Candidato: Francesco D'Angelo

Introduzione

Astor Piazzolla è una figura controversa della musica del XX secolo, a volte travisata, se non sottovalutata o addirittura mitizzata.

Per ironia della sorte, la biografia del compositore e la storia del tango condividono dei punti salienti. Storie di malintesi, mancanza di informazioni storiche, miti e grottesche coincidenze.

Si dice che chi ben comincia è a metà dell'opera. Bene, ecco un primo malinteso: il padre di Astor aveva chiamato così suo figlio per omaggiare un amico. Non sapeva però che il nome di battesimo dell'amico fosse Astorre.

Parliamo fondamentalmente di una specie di apolide; nasce in Argentina da padre di origine pugliese e madre di origine garfagnina, argentini soltanto di prima generazione. Cresce a New York e vi trascorre l'adolescenza. Torna a Buenos Aires, si trasferisce in Francia per diventare un compositore "classico", ma poi torna al tango.

Tutto questo per inquadrare quello che si può interpretare come un "problema" che ha reso il linguaggio musicale piazzolliano unico: la ricerca d'identità. L'eminente studioso argentino Sergio Pujol parla del tango e della musica argentina in genere come di «una tradición de los que no tenían tradición – una tradizione di coloro che non avevano tradizione».¹ Chi ne ha meno di un argentino cresciuto nella cosmopolita New York?

Il giovane Astor, un bimbo che ama stare per strada, viene a contatto con la canzone americana dei musical, col jazz, con la canzone italiana che risuona per Little Italy, col klezmer del confinante quartiere ebraico e con Bach, che sente suonare da un vicino di casa, pianista allievo di Rachmaninov. Solo quando il padre si presenta a casa con un bandoneon, Astor prende davvero in considerazione il tango. Il piccolo però ne sa poco. Tenta semmai di suonare quel che sente in giro, da autodidatta, visto che nella New York degli anni '30 non doveva essere facile reperire un insegnante di bandoneon. Le esperienze che verranno consolideranno e arricchiranno le influenze precedenti. Comunque il nostro non era davvero esperto in nessuno dei generi sopraccitati, facendo sì che l'incompletezza di quelle conoscenze gli impedisse di essere una mera replica, tant'è che, come ribadiscono Diego Fischerman e Abel Gilbert in *Piazzolla*, «le strade intraprese da Piazzolla erano talmente personali che divenne molto difficile seguirle senza che la musica suonasse come una copia sbiadita del suo stile».²

Il tango, fin dalla genesi, collocabile alla fine dell'Ottocento sulle sponde del Río de la Plata, è una musica scritta. Ma vi si riscontra da subito un gioco di specchi tra scrittura e interpretazione, caratteristica primordiale anche nello stile di Piazzolla. Il tango è una musica in cui la scrittura, per errore o per scelta, viene trasgredita. L'opera di Piazzolla è scritta e sarebbe inconcepibile senza scrittura. Tuttavia l'esecuzione non corrisponde mai

¹ Sergio Pujol, *Cien años de música argentina*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2013, p. 18, trad. it. della cit. di Francesco D'Angelo

² Diego Fischerman, Abel Gilbert, *Piazzolla La biografía*, trad. it. di Natalia Cancellieri, Roma, ed. minimum fax, 2012, p. 6

esattamente a ciò che è scritto. Intere parti vengono aggiunte allo spartito con la pratica, con l'accumularsi delle esecuzioni. Ritmi scritti in un modo suonano in un altro. Da questo derivano talvolta anche dei problemi interpretativi quando si affidano delle partiture del genere a musicisti di conservatorio.

I brani dell'opera piazzolliana contengono armonie tardo-romantiche, jazzistiche (nell'uso delle tensioni e nelle concatenazioni di progressioni II-V o II-V-I), sovrapposizioni di triadi (*slash chords*, per i jazzisti) derivanti anche dalle lezioni con Ginastera e provenienti soprattutto da Bartòk e Stravinskij. Importantissimo è anche il contrappunto "scolastico", l'arte dell'abbellimento, nel senso barocco del termine, il rubato di derivazione *tanguera* e romantica. Troviamo la melodia argentina, di musical di Broadway e italiana. Quasi immancabile è la presenza di ritmi additivi, in particolare il 3+3+2 tipico della milonga.

Tutti gli elementi sopracitati sono ben consolidati e datati nei rispettivi ambiti. Piazzolla, mescolandoli, dà alla luce un nuovo e originale linguaggio musicale. Le tecniche che in un preciso ambito sono antiquate e considerate *cliches* riacquistano freschezza. Questa centrale caratteristica ha determinato il successo di questo stile in ambiti molto diversi da loro. Si va infatti dalle sale da concerto alle pubblicità del brandy in televisione. Si potrebbe addirittura azzardare che, più di altre, si tratta di una musica fruibile su più livelli, tant'è che i suoi ammiratori sono sia colti musicisti che "profani".

Non si può quindi definire Piazzolla un avanguardista, né un conservatore, né un musicista "popolare", né "colto". Si può parlare di un mix unico di tutte queste cose.

L'intento di questo lavoro è quello di inquadrare la figura di Astor Piazzolla, soprattutto attraverso una specifica finestra: i *Cinco Piezas* del 1981 dedicati al chitarrista argentino Roberto Aussell. La scelta dipende da diversi motivi: uno dei più importanti è la volontà di ricostruire una revisione critica, consapevole e rispettosa dei brani, basandosi sul manoscritto del compositore e cercando di discostarsi il meno possibile dalla sua idea. Quest'ultima è da noi rintracciabile anche attraverso le incisioni, le interviste, le vicende biografiche. Dobbiamo talvolta stare attenti alle parole di Astor perché lui stesso dichiarò a Gorin, un biografo, «Non credere mai a ciò che racconto ai giornalisti», confermando il suo costante gioco elusivo fatto di mezze verità.

Riguardo i *Cinco Piezas*, la questione nasce dal fatto che Astor non era chitarrista, né tantomeno si era consultato con un esperto che potesse suggerirgli soluzioni agevoli e funzionali per lo strumento. Oltretutto di questi pezzi esiste una sola edizione, quella revisionata da Angelo Gilardino. Quest'ultimo ha affermato di aver pubblicato i brani come gli furono inviati, salvo piccoli cambiamenti. In realtà ha ommesso e cambiato diversi elementi, anche importanti, in alcuni casi pensando che fossero ineseguibili o di eccessiva difficoltà. In altri casi non ha trovato un compromesso fra le possibilità della chitarra e la musica scritta. A volte ha effettuato delle "correzioni" del tutto ingiustificate, come se pensasse che il compositore si fosse banalmente sbagliato. Pertanto Gilardino dimostra di fatto di essersi nel migliore dei casi distratto o di essersi preso delle libertà che non gli spettavano in quel contesto. Quindi uno degli obiettivi fondamentali di questa tesi è quello di rispettare la rara bellezza di questi brani e chi li ha composti.

Biografia

1921-1936

Mar del Plata-New York

Astor nacque l'11 marzo 1921 a Mar del Plata. Nel 1924 arrivò a New York, la città dove tutto ebbe inizio, almeno per quel che riguarda la sua musica. Nel '29 tornò in Argentina. Nel '31 fu di nuovo a New York, mentre stavano costruendo l'Empire State Building.

Sarebbe difficile credere che auto, aerei, vetro, acciaio e continue novità della metropoli non abbiano influito sul giovane Piazzolla. Di fatto egli è stato il primo musicista di tango ad essersi “sovrainciso”, ad aver utilizzato effetti di riverbero e, cosa più importante in questa sede, ad inserire la chitarra elettrica e la batteria nel mondo del tango. Non sembra casuale nemmeno la sua passione per le colonne sonore o l'idea di intitolare uno dei suoi dischi *Tango en Hi-Fi*.

Astor aveva otto anni quando Nonino, suo padre, gli regalò uno strumento musicale che si era procurato al banco dei pegni. Era un bandoneon, ma, a detta di Astor, avrebbe potuto essere qualsiasi altra cosa. «Se il mio vecchio mi avesse regalato un sax, oggi sarei un grande sassofonista». ³ Lo strumento era arrivato al banco dei pegni grazie ad un argentino e adesso era nelle mani di un bambino che amava giocare a baseball.

Lo strumento affonda le sue radici nella Cina millenaria. Ha subito delle varianti nella Russia imperiale ed è stato rimaneggiato dai tedeschi, che vi hanno adattato il modello della concertina inglese. La sua condizione di strumento portatile, più accentuata rispetto a quella delle concertine e delle fisarmoniche, il costo inferiore ad un pianoforte e la possibilità di assolvere a diverse funzioni (religiosa, funebre) gli ha consentito di diffondersi con relativo successo in area germanica. Ha poi trovato la sua “vera” nazionalità in Argentina. Il processo di assimilazione non fu però così semplice. Nel 1913 il bandoneonista Vicente Loduca, riferendosi al rifiuto che lo strumento suscitava, diceva che «nessuno voleva imparare a suonarlo, erano in pochissimi ad avere il coraggio di entrare in una sala con lo strumento nella custodia. Si vergognavano del suo aspetto, della sua volgarità». ⁴

In un'intervista il 1° agosto 1947 sul quotidiano *Noticias Graficas*, Astor racconta di aver mosso i primi passi completamente da autodidatta. «Era inutile pensare di trovare in riva all'Hudson un maestro di bandoneon e il ragazzo, per conto suo, si adoperò affinché i bottoni gli svelassero tutti i loro segreti. Non si racconta forse che Pascal si fosse inventato da solo la geometria?», scrive un giornalista adulatore.

³ D. Fischerman, A. Gilbert, *Piazzolla*, p. 27 cit. da Diana Piazzolla, *Astor*

⁴ Ivi. cit. da Oscar Zucchi in *El bandoneon en el Rio de la Plata. Parte II*, sul sito internet Todo Tango, http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/cronica_bandoneon_2.asp



Fig. 1: Il piccolo Astor col bandoneon nei primi anni '30.⁵

Il giovane Piazzolla venne mandato a lezione da una pianista, poi da un mandolinista italiano. Le ore però passavano parlando di cucina, avrebbe raccontato in seguito Astor. A Mar del Plata un altro immigrato italiano, Libero Paolini, gli insegnò i primi rudimenti del bandoneon. Ciò che Piazzolla suonava ad orecchio però, erano le melodie di Gershwin, quelle che doveva aver sentito in giro a New York e alla radio. Il maestro gli raccomandò di dedicarsi al tango completamente. Cambiò di nuovo maestro e si rivolse a Homero, il fratello di Libero, che gli insegnò qualche *ranchera*, polke e valzer. Homero comunicò a Nonino che Astor aveva talento e che, pur denotando uno stile americano, aveva il «tango nelle vene».⁶

I Piazzolla tornarono a New York. Astor suonò in un cabaret chiamato *El gauchito* con un argentino e un peruviano, vestito da marinaio. «Ero il bambino prodigio arrivato dalla pampa argentina», proclamò esagerando a Speratti, l'autore del primo libro su Piazzolla. Dodicenne, ebbe l'occasione di suonare davanti ai microfoni della WMCE.

Ma più importante è quel che successe nella casa sulla Nona Strada a Manhattan. Astor, il “bambino prodigio”, ricevette un segnale dalla sua finestra: un pianista che suonava Bach. Si chiamava Bela Wilda ed era stato alunno di Sergej Rachmaninov.

«Parlavamo di jazz, di cannelloni, di amicizia, dell'esigenza di studiare sei e perfino otto ore al giorno per raggiungere la perfezione. Con lui conobbi il vero amore per la musica.

⁵ Tutte le immagini sono tratte dal sito <http://fotosviejasdemardelplata.blogspot.it/2013/08/astor-pantaleon-piazzolla.html>

⁶ D. Fisherman, A. Gilbert, *Piazzolla*, p. 34 cit. da Diana Piazzolla, *Astor*

Con grande impegno trasferivo Bach sul bandoneon. Riuscivo a farlo sempre meglio, del tango non mi ricordavo nemmeno.»⁷

Gli ascolti furtivi al *Cotton Club* coincisero col suo ingresso nel mondo del cinema grazie al famosissimo cantante Carlos Gardel. Astor ottenne una piccola parte in *El dia que me quieras*. Faceva lo strillone. Fece il suo ingresso nella cultura argentina attraverso Broadway. Lontano dalle telecamere Piazzolla suonò per Gardel. Diana Piazzolla riporta il mitico dialogo fra i due. «Diventerai qualcuno, ragazzo, te lo dico io. Ma il tango lo suoni come uno spagnolo». «Il tango faccio ancora fatica a capirlo», rispose Astor. Carlos Gardel, il monumento vivente, rispose «Quando lo capirai, non vorrai più lasciarlo».⁸



Fig. 2: Piazzolla con Carlos Gardel in *El dia que me quieras*

Sempre la figlia Diana racconta che l'Astor ormai diciassettenne si vergognava che i suoi amici sapessero che suonava il bandoneon (o peggio che lo facesse indossando un travestimento). Molto tempo dopo, in Francia, avrebbe fatto lo stesso con Nadia Boulanger. Il contrasto fra quella presenza imbarazzante e l'aspirazione a dotare lo strumento di una nuova dignità è presente fin dagli esordi.

⁷ Ivi. p. 35

⁸ Ivi. p. 39 cit. da Diana Piazzolla, *Astor*

1938-1953

Buenos Aires

Mar del Plata condannava Astor all'anonimato non offrendogli possibilità. Oltretutto aveva dei nemici e litigava con tutti, caratteristica che avrebbe in parte conservato anche in futuro. Si mosse quindi verso Buenos Aires. Ancora una volta, come quando a Manhattan aveva scoperto Bach, la musica arrivò "da fuori" a indicargli la via. Era andato a fare due passi, quando vide una locandina sulla porta del *Café Germinal* nella quale si annunciava il debutto dell'orchestra di Pichuco, soprannome con cui era conosciuto Anibal Troilo. Sentì suonare al piano il tango *Comme il faut*, di Arolas. Astor entrò nel locale e vide il pianista Orlando Goñi. Da quel momento trascorse sei ore al giorno in quel caffè, quando ad un certo punto avvistò Troilo. «Lo guardavo come se fosse Dio», avrebbe dichiarato molti anni dopo a Speratti.⁹ Passava le ore al *Germinal* ad assorbire tutto ciò che sentiva come una spugna. La sua presenza costante aveva anche attirato l'attenzione. Così diventò amico del violinista Hugo Baralis.

Un giorno uno dei bandoneonisti di Troilo si ammalò e Astor si offrì di sostituirlo. Entrò così a far parte dell'orchestra.



Fig. 3: Piazzolla nell'orchestra di Troilo

Anche se aveva acquisito delle conoscenze empiriche che lo accomunavano agli altri membri dell'orchestra, si sentiva in parte diverso. Non ballava e non gli piaceva il calcio, non gli interessava la politica ed ancora meno il mondo dei *night club*. Piuttosto si fidanzò con la pittrice Odette Maria Wolff che gli fece scoprire un ambiente diverso, "diurno". Astor, che aveva ormai raggiunto una certa indipendenza economica e le annunciò la sua intenzione di studiare sul serio. Così cominciò a divorare qualsiasi spartito incontrasse sul suo cammino. Ascoltava molta musica classica, sognando di fare cose nuove, oltre al

⁹ D. Fisherman, A. Gilbert, *Piazzolla*, p. 34 cit. da Alberto Speratti, *Con Piazzolla*

tango. Cominciò a comporre. Incoraggiato dai risultati, sentì il bisogno di un parere esperto per orientarsi.

Il *Buenos Aires Herald* del 3 luglio 1940 riporta la notizia dell'arrivo di Arthur Rubinstein a Buenos Aires. Piazzolla trovò il coraggio di presentarsi dove il maestro alloggiava da un paio di mesi, portandogli un "concerto per pianoforte". Rubinstein lo studiò un attimo e si accorse subito che quello non era un concerto, ma che poteva sempre trattarsi di una sonata o di una suite. Il maestro, avendo scorto qualcosa in quel ragazzo e nel suo schizzo rapsodico chiamato "concerto", non solo tollerò la situazione, ma, dopo avergli chiesto se avesse intenzione di studiare seriamente, si prese la briga di telefonare a Juan José Castro, direttore e compositore argentino. Quest'ultimo non accettò di fargli lezione, ma lo mandò da un giovane compositore interessato. Si chiamava Alberto Ginastera e viveva in un quartiere periferico di Buenos Aires. Aveva la stessa età di Troilo, nato nel 1916. Astor tornò a studiare con serietà e dedizione, andando a lezione due volte a settimana.

Ginastera ebbe solo un breve *flirt* col tango con la sua *Sinfonia Porteña*. In verità, i materiali del suo lavoro non provenivano dalla città. Da buon nazionalista di un paese ancora preindustriale, aveva trovato la vera essenza nei campi, nel folklore argentino e regionale. I riferimenti diretti a svariate forme del repertorio folkloristico come *chacareras*, *malambos*, *trites*, *zambas* e *milongas* si collocano sulla falsariga di quanto Stravinskij e Bartòk avevano già sperimentato. La caratteristica polimetria 3/4 - 6/8 è una delle più usate dal compositore per scrivere brani energetici, in stile toccatistico.

Il diatonismo tratto dalla musica popolare, comprese le pentafonie tipiche del nord ovest argentino, convive con un metodo compositivo che esaurisce il totale cromatico. In questo primo periodo, Ginastera adotta come "accordo simbolico" il caratteristico suono emesso dalla chitarra quando le corde vengono pizzicate a vuoto. Esso ritornerà in modo quasi ossessivo durante tutta la sua produzione artistica. L'uso che ne fa Ginastera (dal grave all'acuto, Mi, La, Re, Sol, Si, Mi), considerato dall'accademia *Pola Suarez Urtubey* come «il maggior grado di sincretismo tra il folklore e la tradizione europea», costituisce un chiaro riferimento allo strumento per eccellenza del folklore nazionale e all'utilizzo di un tipo di armonia (basato su intervalli di quarta giusta) che dovette condividere con l'allievo Piazzolla.



Fig. 4: Alberto Ginastera

Ginastera ha però composto un solo brano per chitarra, la *Sonata op.47* del 1976. «Dopo il periodo da studente, nonostante sia stato incoraggiato da numerosi concertisti a comporre per chitarra – la quale è, peraltro, lo strumento nazionale del mio paese, l'Argentina – la complessità che comporta la sua scrittura ha ritardato il mio impulso creativo».¹⁰ Questo aspetto ha toccato ovviamente anche Piazzolla. Ne tratteremo più avanti in riferimento ai *Cinco Piezas*.

La “fase giovanile” di Ginastera si concluse del '47, solo due anni dopo che Piazzolla smise di studiare con lui. Probabilmente non fu un caso che l'abbandono degli studi coincise con il distacco dall'orchestra di Troilo, dovuto alla decisione di seguire Francesco Fiorentino. L'estetica di quegli anni sarebbe rimasta però un riferimento fisso per il bandoneonista.

Nel '44 Piazzolla si apprestava a lasciare l'orchestra di Troilo. Non era ancora finita la seconda guerra mondiale, un avvenimento che stava scuotendo in profondità le coscienze degli argentini, ma che non lasciava traccia nella canzone di Buenos Aires. A quel tempo l'Argentina era soggiogata dal regime militare di Peron, insediatosi dopo il golpe del '43, al quale erano attribuite simpatie filo-tedesche.

Diego Fisherman e Abel Gilbert scrivono che «L'attaccamento al passato impediva al tango di avere un ruolo anticipatore anche rispetto agli scossoni della nazione».¹¹

Astor, ancora nell'orchestra di Troilo, aveva cominciato ad arrangiare dei brani. Aveva così trasformato gli spartiti in sordidi campi di battaglia, per colpa della sua precoce inclinazione a non attenersi ai canoni tradizionali. Le difficoltà dei suoi arrangiamenti a Troilo dovevano sembrare più che altro di tipo tecnico. Obbligavano i musicisti a leggere, a studiare, tanto che «cominciarono a mettermi il broncio... A boicottare le prove [...] Su mille note che scrivevo, (Troilo) me ne cancellava settecento».¹²

Ma a soli ventitré anni, Piazzolla si considerava ormai un uomo di tango e si rivolse al cantante Francisco Fiorentino, il quale gli permise di far figurare il suo nome come valore aggiunto significativo: sarebbe stata l'orchestra “di” Astor Piazzolla ad accompagnarlo. «Chi mi seguiva preferiva prendere un caffè ed ascoltare: ballare era secondario».¹³ Piazzolla voleva proprio questo genere di ascoltatori ed era per loro che componeva. Ha raccontato di essersi sentito dire ironicamente più volte al *Marabù* o al club *Boca Juniors* «Credi di essere al *Colón*?». Ma la sua esperienza più sgradevole sembra essere legata all'inserimento del violoncello in *Copas, amigos y besos*, il brano di Mariano Mores. «Era così lungo, così complesso che le cameriere del cabaret in cui suonavamo cominciarono a prenderci in giro e a ballare sulle punte, come se fosse musica classica».¹⁴

¹⁰ Gianni Nuti, *Manuale di storia della chitarra vol. 2*, Ancona, Ed. Bèrben, 2009, p. 199

¹¹ D. Fisherman, A. Gilbert, *Piazzolla*, p. 71

¹² Ivi. p. 73 cit. da Diana Piazzolla, *Astor*

¹³ Ivi. p. 73 cit. da Natalio Gorin, *Astor Piazzolla*

¹⁴ Ivi. p. 77 cit. da Alberto Speratti, *Con Piazzolla*



Fig. 5: Astor con Francesco Fiorentino e l'orchestra

Coloro che difendevano la valenza astratta della musica ostentavano il loro rifiuto per il ballo. Astor, intervistato da Speratti, rimarcò il proprio totale disinteresse per il ballo. Forse influì anche il fatto che zoppicasse in modo abbastanza evidente. Difatti durante l'infanzia aveva subito una paralisi ad una gamba per la quale fu operato più volte.

Sulle pagine di *Noticias Gráficas* del 1° agosto del 1947, si legge:

«In Calle Corrientes non si era mai visto un successo clamoroso come quello del *pibe* Astor Piazzolla... Di lui ci aveva parlato in termini elogiativi Osvaldo Pugliese. E anche Horacio Salgàn. E prima ancora, Anibal Troilo. [...] (Piazzolla) non è diventato un bandoneonista nei quartieri *Mataderos* o di *Palermo*, ma negli Stati Uniti. Nientemeno che a New York. È superfluo dire che ha potuto attingere allo scenario suggestivo e obbligato dei lampioni a petrolio, dei sobborghi tipici della capitale, con tanto di organetto e cose del genere. La cosa è nata fra i grattacieli».

La distanza gli permetteva di avere una prospettiva di cui gli altri erano sprovvisti.

Ad esempio Piazzolla comprendeva il concetto di improvvisazione e quello di assolo, che comportano estesi e virtuosistici sviluppi strumentali. Se questi erano centrali per Astor, non coinvolgevano particolarmente gli altri musicisti di tango, la cui formazione di musicisti "lettori" consentiva loro di arrivare al massimo a Gershwin. Piazzolla aveva una visione del jazz che non si fermava agli aspetti formali. Ne coglieva l'espressione, rilevava il ruolo giocato dal lavoro strumentale degli interpreti e il senso di premura, di urgenza che trasmettevano i primi e frenetici assoli del Bebop che negli anni '40 arrivavano a Buenos Aires su dischi in gommalacca. Tra l'altro Piazzolla ha dichiarato di aver preso come modello l'orchestra di Stan Kenton. Voleva un progetto analogo, ma con una differenza: mettere al posto degli ottoni gli strumenti a corda e il bandoneon. Le poche volte che usò trombe, tromboni e sax il risultato fu penoso, a detta sua.

Un altro fattore che faceva la differenza tra Piazzolla e gli altri musicisti di tango che provarono ad ampliarne il linguaggio era il maggior numero di riferimenti nell'ambito della musica classica, anche grazie alle lezioni con Ginastera.

L'elemento che alimentò il processo evolutivo di Astor fu la noia. Astor ha più volte affermato che il vecchio tango, in sé stesso, è una musica noiosa. Ciononostante si sentiva fondamentalmente un uomo di tango. In particolare fu il contesto culturale che lo rese insofferente: donne, gioco e sbornie sembravano essere le principali preoccupazioni del *tanguero*.

L'artista plastico, disegnatore e umorista Luis J. Medrano pubblicava i suoi *Grafodrammi* quotidianamente su *La Nación* tra il 1941 e il 1974. Era un sagace osservatore di costumi. Diversi soggetti lo colpivano e il tango non poteva non farne parte. Medrano vede musicisti annoiati, con la barba incolta, il naso rosso, mezzi addormentati. Suonano col pilota automatico. La vignetta che li ritrae, intitolata *La Cumparsita*, cominciò a circolare proprio nel momento di massimo splendore del genere, a metà degli anni Quaranta.

Quell'iconografia del torpore era agli antipodi rispetto all'idea perseguita da Piazzolla. Infatti, in quel contesto sociale (e non solo), l'idea stessa di sofisticazione o di ricercatezza era un simbolo della perdita di autenticità.

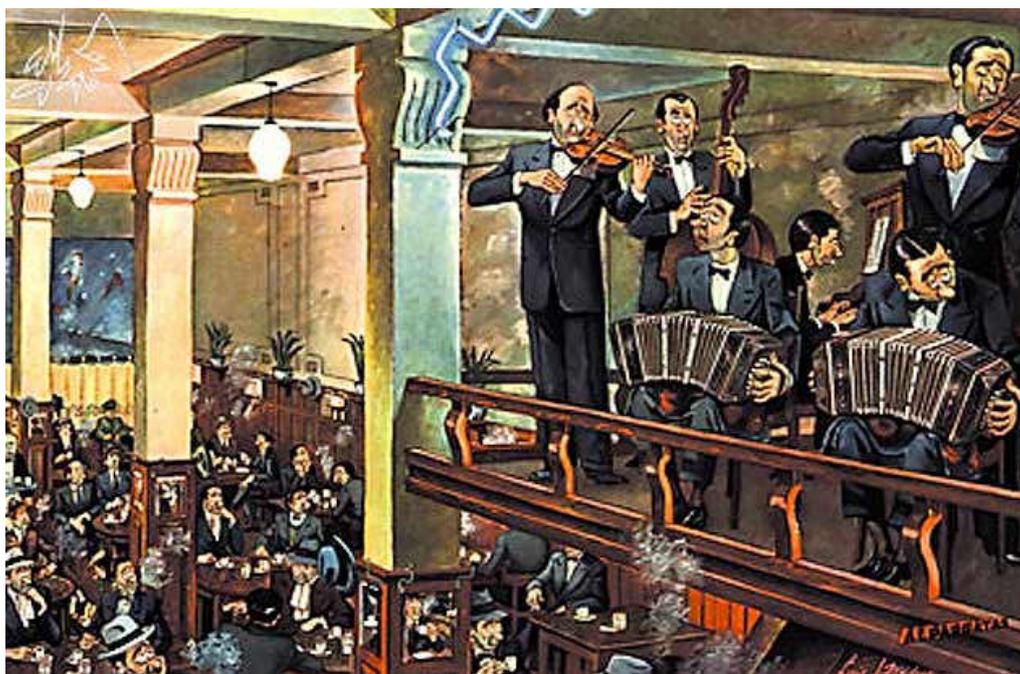


Fig. 6: Luis J. Medrano, *La Cumparsita*

Ci fu anche un momento di adesione da parte di Piazzolla alla corrente celebrativa di Peron, arrangiando un brano nazionalista. Questo piccolo scivolone lo tirò fuori da un momento di ristrettezze economiche. Ad ogni modo Astor ebbe un rapporto quantomeno ambiguo con il governo, fondamentalmente perché non gli interessava la politica.

Il concorso *Fabien Sevitzky* del '53 è considerato un punto di rottura nella carriera di Piazzolla. Il suo trionfo generò una sorta di sconvolgimento interiore: il suo orizzonte si profilava oltre il recinto della città.

1954-1955

Parigi

Piazzolla voleva essere un musicista serio. Era ossessionato dall'idea di emigrare ed il tango rappresentava per lui un mondo sempre più ristretto ed estraneo. Il circuito "classico" presupponeva non solo un gusto più "elevato", ma anche una posizione sociale diversa: essere "serio", rispettabile, senza l'ombra della dissolutezza e della superficialità delle sale da ballo.

Astor ha dichiarato di essere approdato in Francia grazie al governo argentino, ma non esistono documenti ufficiali in cui si faccia riferimento a qualche borsa di studio. Da questa nebulosità deriva l'impressione che Astor non avesse troppe certezze di cosa avrebbe fatto a Parigi.

In quella città viveva Nadia Boulanger. Nacque a Parigi il 16 settembre del 1887 e la sua famiglia, come poche, affondava le sue radici nella musica francese. Studiò pianoforte e composizione. Ancora giovanissima, vinse il *Grand Prix de Rome*, il massimo riconoscimento che un musicista potesse ottenere a quel tempo. La sua biografia la definisce come una donna i cui pilastri fondamentali erano gli amici, la religione, la famiglia, la musica e la tradizione. In diversi hanno ricordato che accentuava un aspetto poco attraente per scoraggiare la maggior parte dei pretendenti, tant'è che visse sola per tutta la vita. Aldilà di questo, fu una grande didatta. Tra i suoi allievi figurano musicisti come Aaron Copland, Roy Harris, Quincy Jones, John Eliot Gardiner, Elliott Carter, Dinu Lipatti, Igor Markevitch, Virgil Thomson, David Diamond, Ídil Biret, Daniel Barenboim, Philip Glass.

Ma c'è anche Astor Piazzolla.

Quando Astor e la Boulanger si ritrovarono faccia a faccia, lui aveva trentatré anni e lei sessantasette. I biografi concordano sul fatto che la Boulanger, nell'esaminare gli spartiti, sentisse la mancanza di "qualcosa" che Piazzolla, ricordando l'episodio, chiamò "sentimento". La maestra sembrava sapesse da sempre di cosa si trattasse e un giorno, come di sfuggita, gli domandò che musica si facesse in Argentina. Lui, imbarazzato, perché «per lei ero un cervellone, l'intellettuale sudamericano», nominò il tango. Lei, una signora di Montmatre, tutt'altro che scandalizzata, gli rispose elettrizzata «Che bello!». Volle saperne di più, ad esempio quale strumento suonasse, il che obbligò "l'intellettuale sudamericano" a confidarle finalmente il segreto, «il bandoneon». Allora la Boulanger gli chiese di suonare uno dei suoi tanghi al pianoforte. Piazzolla suonò *Triunfal*. La maestra disse «Questa è la sua musica. Non la abbandoni mai. Piazzolla è questo», secondo quanto assicura la figlia Diana. «Quella fu la più grande rivelazione della mia carriera musicale», ha riconosciuto in seguito Astor.

In *Piazzolla* di D. Fischerman e A. Gilbert, quel breve periodo nella capitale francese viene riassunto nel migliore dei modi: «A Parigi avrebbe scoperto anche che l'ombra che cercava di lasciarsi alle spalle era la sua».

Aldilà delle trame romanzesche, proviamo a capire meglio cosa potrebbe essere successo, rischiando magari di rompere un certo incanto suscitato dalla vicenda, ma eventualmente guadagnando una visione più lucida, senza nulla togliere ai protagonisti. Immaginiamo quindi tre situazioni.

1. Piazzolla mostra alla Boulanger *Tres movimientos sinfonicos*, in fin dei conti l'opera con cui ha vinto il concorso a Buenos Aires. La maestra la esamina col consueto acume. Individua alla svelta uno scarso dominio delle grandi forme e della disposizione dei piani dell'orchestra. Le sue fonti sono antiquate e vengono impiegate con l'intuizione più che con la padronanza tecnica. Ben presto si convince che il suo allievo argentino, anche con una profonda immersione nella tradizione accademica, non può avere un futuro in un mondo per pochi come quello della musica "seria".
2. Oppure la situazione potrebbe essere vista in un'ottica più pragmatica. Piazzolla le sottopone la stessa opera. Lei, europea e conservatrice, giudica l'argentino sulla base di preconcetti, lo associa all'esotismo e lo esorta a dedicarsi al tango senza alcuna esitazione.
3. Esiste anche un'altra possibilità: l'insegnante quasi settantenne, che aveva apprezzato certe sperimentazioni di Carlos Chavez e, probabilmente, di Villa-Lobos, dopo aver esaminato la partitura e aver notato il bandoneon nell'organico, non ha dubbi su dove collocarlo.



Fig. 7: Astor con Nadia Boulanger

Ad ogni modo, la studiosa Gabriela Mouriño ha analizzato l'agenda della Boulanger e ha appurato che il nome di Piazzolla vi compare dodici volte. L'esiguità di quell'apprendistato si riconosce in una lettera inviata da Astor ad un amico: «Avrei bisogno almeno di due anni per imparare tutto quello che mi serve».

Ciò che affiora dal modo in cui Piazzolla racconterà la sua esperienza con la Boulanger è l'illusione che un grande musicista "dell'Accademia" possa ravvisare nel musicista popolare non una scarsa conoscenza, ma un altro grado della stessa, già ben definita e che non richiede un certo tipo di apprendistato. Comunque, oltre a legittimare sé stesso, Piazzolla fece una cosa più importante: seguì quel consiglio. La vicenda ricorda un po' quella di Gershwin, un personaggio facilmente accomunabile a Piazzolla, anche Dal punto di vista musicale.

Dopo il ritorno a Buenos Aires, Piazzolla scrisse nelle note di copertina di un disco registrato col suo Octeto «Nel 1954, mentre ero a Parigi, ho avuto occasione di ascoltare molti complessi di jazz moderno, tra i quali l'ottetto di Gerry Mulligan». Astor apprezzava più che altro «il piacere individuale nelle improvvisazioni, l'entusiasmo collettivo nell'eseguire un accordo, insomma, una cosa che non avevo mai notato nella musica e nei musicisti di tango». Tuttavia, alla luce di dati esistenti, si può affermare con certezza che Astor non abbia mai assistito ad un concerto di Mulligan.¹⁵

In questa sede però ci interessa di più un altro aspetto: l'introduzione della chitarra elettrica nel nuovo *sound* pensato da Piazzolla dopo il suo rientro dalla Francia. A quel tempo si trattava di uno strumento giovanissimo, che vantava relativamente pochi esponenti: Freddie Green, Django Reinhardt, Charlie Christian, Barney Kessell, Jimmy Raney e Tal Farlow. Le registrazioni di Wes Montgomery, Jim Hall e Kenny Burrell cominciarono a circolare un po' più tardi, dal '56.

Il primo chitarrista di Piazzolla, Horacio Malvicino ci svela la sua "amara" verità: in origine, Piazzolla, voleva inserire un vibrafono nel suo gruppo. Le prime incisioni di Milt Jackson col Modern Jazz Quartet lo avevano colpito. «Piazzolla cercava uno strumentista che sapesse improvvisare e nel mondo del tango non ce n'erano. Non c'erano nemmeno i vibrafonisti, perciò pensò alla chitarra, si informò e venne ad ascoltarmi al Bop Club», racconta Malvicino. Una cosa sicura è che un'estetica chiave per Piazzolla è quella del *cool*, parola che nel mondo del jazz significa "fine", "ganzo" e che era spesso associata al jazz "bianco". Ma si sa che la musica non ama le recinzioni, come dimostrato da musicisti versatili come Miles Davis che in quel periodo si spostavano fra il *cool* e l'*hard bop*, due termini che alla fine vogliono dire tutto e niente, perlomeno quanto la parola *jazz*.

¹⁵ I biografi, fra cui Speratti, hanno appurato che quando Mulligan si esibiva a Parigi Piazzolla non si trovava in Francia.

1955-1958

Buenos Aires

Nelle note di copertina del disco *Tango moderno* Piazzolla scrive:

«Occorreva riscattare il tango dalla monotonia che lo avvolgeva, armonica quanto melodica, ritmica ed estetica. Il fatto di dotarlo di gerarchia musicale e di far risaltare in modo diverso gli strumenti è stato un impulso irrefrenabile. Insomma, far sì che il tango entusiasmasse anziché stufare l'esecutore e l'ascoltatore, senza smettere di essere tango. E che fosse, più che mai, musica».

I musicisti dell'*Octeto* raccontano che era un privilegio poter suonare in un gruppo in cui si scriveva in modo così “complesso”. Queste considerazioni possono apparire quantomeno ingenuie se si pensa che nello stesso periodo Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez scrivevano rispettivamente i *Klavierstücke* (1952-1953) e il secondo libro di *Structures pour deux pianos* (1956).

A parte tutto, nell'*Octeto* di quel periodo, sebbene la musica fosse tutta scritta, ogni elemento del gruppo aveva parti strumentali molto simili agli assoli nel jazz. L'unica eccezione era per il chitarrista, il solo ad improvvisare. Dopotutto quel gruppo spesso e volentieri condivideva il palco con musicisti come Gato Barbieri e altri musicisti riconosciuto in ambito jazzistico.

Ma è nel *Quinteto* formato nel 1960 che emerge il Piazzolla considerato migliore. Si consolidò anche una caratteristica peculiare già presente in *Tres minutos con la realidad*: una struttura dei brani impostata su due parti contrastanti. Di solito la prima parte è moderna e audace, mentre la seconda si muove più nel solco della tradizione del tango e della canzone. La prima parte crea una situazione di tensione e instabilità che trova risoluzione nella seconda parte, la cui spontaneità melodica, armonica e ritmica “chiarisce” il discorso musicale, in un'atmosfera “cinematografica”. Come vedremo più avanti, anche nei *Cinco Piezas* è presente questa organizzazione delle sezioni.

1959-1967

New York-Buenos Aires

Piazzolla e il suo Octeto avevano provato a scuotere il circuito bonearense con scarsi risultati. Astor si ricordò di un certo George Greeley.

«Una sera era venuto a sentire l'Octeto, gli era piaciuto e in camerino mi disse di essere un alto dirigente della Metro Goldwyn Mayer. Mi lasciò il suo numero di telefono pregandomi di chiamarlo se mi fossi mai deciso ad andare a lavorare negli Stati Uniti. Tra una cosa e l'altra, saranno passati all'incirca tre anni».¹⁶

Probabilmente Piazzolla fece troppo affidamento su quelle parole e decise di giocare quella carta. Difatti si ritrovò a New York con la moglie e i due figli adolescenti non a fare il lavoro che aveva sognato, ma a suonare tutte le sere in vari locali, a volte per un pubblico esiguo. Non era del resto la sorte toccata anche ai grandi jazzisti? Tranne Ellington, Brubeck e Kenton, più o meno tutti sopravvivevano, nel migliore dei casi. Ma questo Piazzolla sembrava che non lo sapesse, tant'è che si aspettava tutt'altro riconoscimento. Oltretutto in quel periodo morì suo padre. Da questo fatto scaturì quella che lo stesso bandoneonista considerava la sua composizione più bella: *Adios Nonino*.

Musicalmente, questo periodo newyorkese lascia una versione un po' diversa di Astor e del suo *Quinteto*, a cominciare da questioni timbriche: la chitarra elettrica, suonata prima da Al Caiola e poi da Berry Galbraith, il vibrafono, al quale si alternarono Eddie Costa e Tito Puente, il pianoforte di Carlos Rauch e il contrabbasso di Chet Amsterdam e George Duvivier a cui si aggiunsero le percussioni di Willie Rodriguez e Johnny Pacheco. Aldilà di tutti questi cambiamenti, Astor fece qualcosa che non avrebbe mai più replicato: improvvisava in modo jazzistico. Non era chiaramente il miglior jazzista, ma i suoi assoli erano molto incisivi, come si può ascoltare in brani come *Sophisticated Lady* o *Laura*.

Astor tornò a Buenos Aires e formò il Quinteto Nuevo Tango. Si può notare che in tutta la carriera del bandoneonista ci furono vari tentativi di allargare l'organico, dall'ottetto all'orchestra. Ritornava comunque sempre al quintetto.

¹⁶ D. Fisherman, A. Gilbert, *Piazzolla*, p. 169 cit. da Natalio Gorin, *Astor Piazzolla. Memorias*



Fig. 8: il Quinteto nel '63

In ogni caso, in quel periodo ci fu un ritorno ben più importante, quello a Bach. Ad esempio, tra il '56 e il '65, Glenn Gould registrò oltre alle *Variazioni Goldberg*, le *Partite*, *L'arte della fuga* e *Il clavicembalo ben temperato*. Piazzolla condivise la sua passione per Bach e per il pianista canadese con Carlos Rodari, giornalista e conduttore che invitò il bandoneonista a suonare in radio. Il giornalista ricorda che ascoltarono insieme il quintetto di Davis e Mulligan «e anche Wes Montgomery. Era affascinato dal fatto che suonasse ottave alla chitarra». ¹⁷ Rodari si riferisce chiaramente alla particolare tecnica adottata dal chitarrista statunitense, che prevedeva veloci e agili fraseggi di ottave. La tecnica di mano destra del chitarrista consisteva nel pizzicare le corde col solo polpastrello del pollice. Consideriamo che generalmente, per ottenere intervalli di ottava alla chitarra, è necessario pizzicare due corde separate da una che non suona (ad es. sesta e quarta corda, quinta e terza, quarta e seconda, terza e prima). Wes, data la sua tecnica di mano destra, pizzicava simultaneamente, a mo' di plettrata, tutte e tre le corde. Per cui, all'ottava si aggiungeva il suono della corda centrale, stoppata dalla mano sinistra. Così, quelle "semplici" ottave si arricchivano di una sfumatura diversa, di natura percussiva ma comunque morbida, grazie all'uso esclusivo del polpastrello.

Non sembra quindi un caso che nei *Cinco Piazas* si trovino dei passaggi che rimandano alla particolare tecnica di Wes Montgomery, divenuta in breve tempo parte del vocabolario di tutti i chitarristi di jazz. Gli esempi più evidenti si trovano in *Romantico* (il secondo pezzo) e in *Acentuado* (il terzo). In quest'ultimo, un passaggio con una rapida successione di ottave è stato semplificato dal revisore Angelo Gilardino, che ha eliminato appunto i raddoppi all'ottava della parte iniziale per la loro effettiva difficoltà di realizzazione. Ma, alla luce della testimonianza di Rodari, congruente con quanto si trova

¹⁷ Ivi, p. 197

nel manoscritto di Piazzolla dei *Cinco Piezas*, si può fare uno sforzo in più per restituire alla partitura la caratteristica di cui abbiamo parlato. Perciò nella mia revisione vengono mantenuti gli originali raddoppi di ottava. Essi saranno oltretutto diteggiati alla mano destra col solo pollice, come avrebbe fatto Montgomery. Ne risulterà sicuramente un effetto inusitato, se prendiamo come riferimento il mondo della “chitarra classica”, ma probabilmente più vicino all’idea del compositore.

Tornando alle vicende biografiche, anche a Buenos Aires le condizioni lavorative del Quinteto erano precarie. I musicisti si spostavano senza sosta in tutto il paese, finché Horacio Malvicino, uno dei due chitarristi storici di Astor, durante una sessione ad una radio disse «Vado a comprare le sigarette». In realtà scappò: prese un taxi e si diresse all’aeroporto.

Come se non bastasse, purtroppo, si fece sempre più evidente la facilità con cui Piazzolla riproduceva gli stessi elementi, riducendo l’impatto della sua musica per colpa della prevedibilità.

Già da tempo Astor aveva delle manie di grandezza: la sua versione dei fatti lo vedeva come un perseguitato, il bersaglio di invettive di qualsiasi genere. In realtà se la passava piuttosto bene; ad esempio nel 1965, attraverso la SADAIC, la Società Argentina degli Autori e Compositori, guadagnò 754.000 pesos. Se avesse guadagnato la stessa cifra oggi avrebbe ottenuto l’equivalente di 43.974,79 euro solo di diritti d’autore, ma a quel tempo si trattava di una somma ancora più considerevole.

1968

Buenos Aires

Piazzolla e l’uruguayano Horacio Ferrer realizzarono l’opera *Maria de Buenos Aires*. Entrambi adoravano *West Side Story*, ma diedero un taglio diverso a tutto l’insieme. «È venuta fuori un’altra cosa, più poetica e fantasiosa, un po’ come le notti a Buenos Aires, disse Piazzolla». Tuttavia, Amelita Baltar, che la interpretava, ha fatto riferimenti a ragioni d’altro tipo: «Ci servivano soldi. Non avevamo il becco d’un quattrino. Piazzolla voleva escogitare qualcosa che potesse garantire una certa continuità nei teatri». Ad ogni modo l’opera ottenne un discreto successo e venne definita da molti come rivoluzionaria. Consideriamo però che Buenos Aires, nel ’68 era una città in cui il Miles Davis del ’55 era ancora una novità; nello stesso periodo in cui la “rivoluzionaria” *Maria de Buenos Aires* venne alla luce, furono pubblicati ad esempio *Axis: Bold As Love* di Jimi Hendrix, la *Sinfonia* di Berio, *A Saucerful of Secret* dei Pink Floyd, *Filles de Kilimanjaro* di Miles Davis, il *White Album* dei Beatles, *Stimmung* di Stockhausen, *Tropicalia, ou panis et circensis* di Caetano Veloso e Gilberto Gil. Tutto questo per segnalare quanto l’ambiente culturale argentino fosse indietro con i tempi.

Tuttavia bisogna riconoscere a Piazzolla, il quale non dimenticava mai che era la sua “apertura” a distinguerlo da molti colleghi, una certa attenzione a ciò che si suonava

intorno a lui. Per esempio, Astor dichiarò di aver inserito nell'opera una batteria *beat* di cui giovani si accorsero, avendo infatti assistito allo spettacolo in grande numero.

1969-1973

Buenos Aires

Il Quinteto ormai continuava a dare i suoi frutti, ma le sostituzioni erano frequenti. Ai nostri scopi è utile rammentare che in questo periodo Piazzolla suonò, oltre che con gli storici due chitarristi Lopez Ruiz e Malvicino, anche con Cacho Tirao. Si trattava di un chitarrista che utilizzava uno strumento classico con una tecnica tradizionale riconducibile al folklore sudamericano. Purtroppo in questo periodo di accentuò ancora di più la pigrizia compositiva e il riciclo di intere sezioni, tant'è che rivelò alla rivista *Gente* di essere alle prese con un blocco creativo dovuto a «una specie di psicosi, di paura, di annullamento».

Il 25 ottobre del '76 fu colto da un infarto.

1974

Milano-Roma

Piazzolla aveva già lavorato a Roma aveva conosciuto il produttore Aldo Pagani. Quest'ultimo, nel '73 sentì dire che Astor stava cercando a tutti i costi degli ingaggi all'estero. Fatto sta che a gennaio dell'anno successivo Pagani telefonò al bandoneonista per proporgli un accordo: essere il suo agente firmando un contratto dalla durata di tre anni. L'italiano si impegnava a dargli la metà dei proventi ottenuti dalle vendite di qualsiasi partitura venisse pubblicata, oltre a cinquecento dollari al mese e un appartamento a Roma, in cambio di un quindici per cento sul ricavato dei concerti europei da lui organizzati per Piazzolla.

Astor si trasferì a Roma ed ebbe modo di fare molte conoscenze e suonare anche in Francia. Appariva sugli schermi della RAI insieme a Mina e Milva. Ci rimangono esecuzioni memorabili di quel periodo.



Fig. 9: Milva e Astor Piazzolla

Nel '74 uscì *Libertango*, il primo disco di Piazzolla ad essere davvero osteggiato dal pubblico argentino, il quale lo riteneva un album commerciale. L'album denotava un tocco rock che l'*Octeto Electronico* del '76-'77 avrebbe cercato di portare avanti, con la batteria e organo Hammond. In *Libertango*, oltre al legame tutto europeo col tango che in patria rinnegava, comparivano dei titoli che, a detta di Astor, gli erano costati più fatica della musica stessa;¹⁸ erano tutte combinazioni fra il termine "tango" e altre parole, come *Tristango*, *Amelitango*, *Undertango*, *Violentango*. Ad ogni modo, il brano che dà il titolo all'album è divenuto il più famoso del compositore, tanto da diventare un "simbolo" del tango, grazie alla particolare e accattivante melodia cantabile e alle progressioni armoniche tipiche del linguaggio piazzoliano; la ritroveremo anche nei Cinco Piezas. È importante ricordare che perfino il violoncellista Yo-Yo Ma si appassionò alla musica di Astor grazie a questa canzone, tanto da inciderla.

Gli altri due dischi italiani, *Persecuta* e *Mundial 78* rappresentano il Piazzolla sopravvissuto all'infarto. Ma, secondo il chitarrista Oscar Lopez Ruiz, Astor non era più lo stesso:

«Il danno arrecato era ben più ingente di quello di qualsiasi attacco cardiaco... Quel gran cuore non funzionava più come prima. C'era qualcosa di impalpabile che si era perso, era scomparso. Da quel momento ha scritto parecchio e molto bene, con pezzi bellissimi come *Años de soledad* o *Libertango*, ma l'audacia di un tempo non c'era più. Aveva perduto la capacità e la voglia di rischiare, di sondare nuovi confini, di cambiare tutto e l'impressione è che cercasse semmai di consolidare cose già sperimentate, di rinsaldare l'Astor Piazzolla di una volta nelle scoperte assodate; di raccogliere anziché seminare. Continuò ad essere un musicista fantastico, eccezionale fino alla morte, ma la magia ormai era svanita; si era dileguata tra le pieghe di quella ferita».¹⁹

¹⁸ D. Fisherman, A. Gilbert, *Piazzolla*, p. 345, cit. da Maria Susana Azzi, Simon Collier, *Le Grand Tango*

¹⁹ Ivi. p. 344 cit. da Oscar Lopez Ruiz, *Piazzolla loco loco loco: 25 años de laburo y jodas convivendo con un genio*

Ad ogni modo Piazzolla iniziò a collaborare con Gerry Mulligan e i due decisero di incidere una sorta di *summit*. Questo modo di concepire un disco comporta in genere un contributo bilanciato da parte di entrambi i musicisti, sia per ragioni artistiche che economiche. Nonostante queste premesse, Piazzolla si presentò alle sessioni di registrazione con tutto il materiale composto da lui. Quella fu solo la prima di una serie di incomprensioni che, oltre a farsi notare nella musica, mettono in risalto il divismo misto a provincialismo che caratterizzò la maggior parte dei rapporti di Piazzolla con i suoi colleghi e in particolare con il mondo circostante.

Mulligan non era un nome qualsiasi e, nonostante ammirasse Piazzolla tanto da dedicargli il brano *Listening to Astor*, ebbe dei problemi col bandoneonista. Quest'ultimo, se confrontiamo diverse fonti, sembra che si aspettasse che il sassofonista leggesse "da orchestrale", tant'è che diversi ricordano la frase di Mulligan «Se volevate un lettore dovevate rivolgervi a qualcun'altro». Secondo la Baltar, la moglie di Astor, il commento del bandoneonista fu «Perché mai non mi hanno detto che questo tizio non leggeva?». In realtà il sassofonista leggeva eccome, tant'è che a diciassette anni aveva già composto arrangiamenti per il gruppo radiofonico di Johnny Warrington, arrivando dopo pochi anni a scrivere per l'orchestra di Claude Thornhill e a collaborare con Miles Davis a *Birth of the Cool*. Il figlio di Astor, Daniel, sostiene saggiamente che potesse trattarsi di una questione di codici, di interpretazione diverse rispetto ai sottintesi della scrittura piazzolliana.



Fig. 10: la copertina del disco di Piazzolla e Mulligan

Comunque, dall'ascolto di quel disco, si nota una profonda incomprensione da parte di Piazzolla di ciò che significava incidere un disco insieme a uno dei grandi musicisti di jazz. Tant'è che Astor trattò Mulligan come un semplice turnista, cosa che per il sassofonista potrebbe essere stata offensiva. Ciononostante stiamo parlando di due

“leggende”, per cui il disco nel complesso offre molti spunti interessanti e sonorità ricercate.

1975-1978

Buenos Aires-Parigi

Alla fine del '75 nacque l'*Octeto Electronico*. Durante tutta l'estate argentina lavorò in un locale di Mar del Plata chiamato *La Botonera*, ma, nel corso di una tournée in Brasile, il manager si dileguò e i musicisti giurarono a loro stessi che non avrebbero mai più lavorato con Piazzolla.

Piazzolla raccontò nel primo numero del '75 di una rivista colombiana, *Expreso Imaginario*: «All'estero mi vedono come un musicista latinoamericano. Ma io non ho niente a che vedere con il tango. La musica che faccio è quella della Buenos Aires di oggi. Qui non ci sono *gauchos* e neanche struzzi, né tantomeno furfanti a ogni angolo di strada». Poco dopo stilò una nuova lista dei suoi artisti di riferimento: Milton Nascimento, Edu Lobo, Egberto Gismondi, Hermeto Pascoal²⁰. L'intervistatore gli chiese cosa sapesse dei gruppi rock argentini.

«Li conosco tutti. Ma qui si fa una gran confusione, si parla di musica progressiva e si chiama in causa Charly Garcia e non so più chi altro. La musica progressiva è un'altra cosa. La musica d'avanguardia è quella in grado di combinare Bartok con Schönberg, la musica popolare. Quello che fanno Chick Corea, i Weather Report, il gruppo di Emerson, Lake & Palmer, quello che fa Miles Davis: è questo che mi interessa».²¹

L'avvicinamento di Piazzolla al rock, in un primo momento, era stato legato ai gruppi di turnisti con i quali aveva lavorato in Italia, dove il fenomeno del rock progressivo si manifestò in modo talmente vasto che *L'Unità*, l'organo di stampa del Partito Comunista Italiano, allora piuttosto influente, organizzava festival musicali con i gruppi più rappresentativi di quel genere. Uno di quei gruppi, la *PFM*, fu ingaggiata dalla *Manticore*, l'etichetta creata da *Emerson, Lake & Palmer*. A proposito del trio inglese, Astor dichiarò sempre alla rivista *Expreso Imaginario*: «Hanno un forte impatto su di me e ogni volta che li sento corro a casa a scrivere. Ma non a ripetere quello che fanno loro, vado a scrivere le mie cose. Mi danno forza».²²

Keith Emerson condivideva certi tratti salienti con Piazzolla, come ad esempio l'apprendistato frammentato, incompleto ed eclettico. Addirittura il tastierista inglese ebbe un contatto più che diretto con Alberto Ginastera. Emerson venne a sapere

²⁰ Si tratta di artisti che condividevano con Astor l'eclettismo musicale.

²¹ D. Fisherman, A. Gilbert, *Piazzolla*, p. 259

²² Ivi. p. 363

dell'esistenza del compositore argentino durante le prove di un festival che si teneva a Los Angeles, chiamato *Pop Goes Symphony*, a ulteriore prova della chimera dell'epoca di ridurre la distanza fra i generi musicali. Nel concerto diretto da Zubin Metha, Emerson ascoltò il *Concierto para piano* di Ginastera del 1964, che non dimenticò quando formò il trio con Greg Lake e Carl Palmer. Il secondo tempo del *Concierto* riecheggia chiaramente in *Tarkus*, il secondo disco degli *ELP*. Nel quinto lp del gruppo, *Brain Salad Surgery*, Emerson pensava di inserire una versione della Toccata del *Concierto para piano* di Ginastera, in cui l'orchestra doveva essere sostituita dal sintetizzatore Moog. La casa editrice del compositore argentino lo avvertì che non avrebbe potuto senza il consenso del compositore. Così, dopo una telefonata, Emerson andò a trovare Ginastera di persona, nella sua casa di Ginevra. Il tastierista lo ricorda vestito come un impiegato di banca, cosa che non si aspettava. Ginastera non solo diede il permesso ad Emerson, ma acconsentì a scrivere qualche parola da inserire nelle note di copertina del disco degli *ELP*: «Keith Emerson ha colto perfettamente lo spirito della mia composizione».²³ Un apprezzamento che Piazzolla non ottenne mai per scritto dall'uomo che gli aveva fornito alcuni dei più importanti ferri del mestiere.

Il pubblico non andava in visibilio per il *sound* elettrico dell'*Octeto* di Piazzolla, sostanzialmente perché si era abituato a quel tipo di approccio al suono che raggiungeva il massimo del potenziale nelle mani di gruppi come i *Return to Forever*. Astor se ne accorse ad un certo punto, incalzato dai commenti del pubblico:

«Abbiamo suonato all'*Olympia* ottenendo un grande successo. Ma i francesi, che conoscono benissimo la mia opera, in qualche modo mi hanno espresso le loro rimostranze. “Cosa le succede Piazzolla? Cosa ci fa con questo gruppo? Il mondo è pieno di chitarre e bassi elettrici, di sintetizzatori e di organi. Così non è niente di che, ma per quanto riguarda gli strumenti acustici lei ha uno dei migliori complessi del mondo. Torni al Quinteto”. Ci ho pensato su e mi sono detto: “hanno ragione loro. Io sono Piazzolla, la mia musica ha a che vedere con il tango. Cosa c'entro io con la fusion?”».²⁴

Il gruppo si sciolse senza rimpianti, ma con una certa dose di risentimento. Gubish, il chitarrista, racconta che la dittatura argentina finì per essere uno dei punti di frizione più cruciali in quel periodo. Il chitarrista sospettava che dietro alla tournée francese ci fosse lo zampino dell'esercito che, del resto, aveva avviato un'intensa campagna di cospirazione e spionaggio dei dissidenti esiliati in Francia attraverso il cosiddetto *Centro Pilota* di Parigi. D'altronde Gubish era il più politicizzato del gruppo; durante il concerto all'*Olympia* inserì furtivamente la melodia di *Hasta siempre comandante* nell'introduzione di *Adios Nonino*. In una lettera del maggio del '77 riportata dalla figlia Diana²⁵, Astor scriveva di essersi finalmente sbarazzato di «quei delinquenti». Piazzolla si era stufato della questione politica, lasciando intendere che questa avesse avuto un certo peso, contribuendo alla disgregazione del gruppo. «Non voglio più sentir parlare di

²³ D. Fisherman, A. Gilbert, *Piazzolla*, p. 365, cit. da Keith Emerson, *Pictures of an Exhibitionist*

²⁴ Ivi. p. 366, cit. da Natalio Gorin, *Astor Piazzolla. Memorias*

²⁵ Ivi. p. 366, cit. da Diana Piazzolla, *Astor*

comunismo né di sinistra. Mi hanno davvero scocciato questi “pivelli” irresponsabili che non sanno nemmeno dove andranno a parare. Fosse per me, li manderei tutti in Russia».

Quello che assolutamente non tollerava era che fosse tutto politicizzato. Nella lettera avvertiva che la Francia stava andando «sempre più a sinistra, che è un modo per andarsene «a quel paese». Scrisse anche qualche commento di carattere definibile “hitleriano”, tant’è che, accortosene, avendo finito di battere a macchina la lettera, aggiunse a penna «E non sono nazista».

1979-1989

Parigi-New York-Parigi-Buenos Aires

Gli ultimi dieci anni della carriera musicale di Piazzolla videro un cambiamento importante nel modo in cui veniva ascoltato dagli altri. Suonava spesso nei festival di jazz, davanti a platee che in molti casi lo conoscevano già e che lo ammiravano. Rientrava spesso a Buenos Aires per suonare nell’ambito di rassegne piuttosto importanti.



Fig. 11: il Quinteto nel 1987

Il bandoneonista continuava ovviamente a lamentarsi della sua scarsa popolarità in Argentina, non volendo capire di essere in realtà un artista di culto e che, se si trattava di musica da ascoltare e non da ballare, di musica “non commerciale”, quel successo non era affatto da disdegnare.



Fig. 12: La copertina del disco di Piazzolla e Gary Burton, registrazione di un concerto al Montreux Jazz Festival

El gato, così lo chiamavano per la sua scaltrezza, continuava a suonare, ma i quattro bypass del 1988 lo avevano messo duramente alla prova, tant'è che il 5 agosto del 1990, cadde per terra nel bagno dell'appartamento di un residence parigino nel quale alloggiava. A Parigi fu ricoverato con un ictus e non si alzò mai più.

Rimase in coma per due anni.

Morì il 4 luglio del 1992 a Buenos Aires.

«Ho sempre nascosto una grande maschera di insicurezza dietro a quella maschera di fiducia in me stesso. Una volta me l’aveva detto anche l’analista», confessava nel ‘70 ad un amico. «L’analisi non ti toglierà quella dose di follia di cui hai bisogno per essere Astor Piazzolla?». «Al contrario», rispondeva Astor «L’analista non ti cura dalla pazzia. Te la mostra... Te la tira fuori all’ennesima potenza. Se poi vuoi continuare a essere pazzo perché ne hai bisogno puoi farlo... Nessuno te lo impedisce. Tantomeno lui».²⁶



²⁶ D. Fisherman, A. Gilbert, *Piazzolla*, p. 314, cit. da *Extra*, anno VI, n. 54 (gennaio 1979)

Il musicista - il “miracolo”

In *Cien Años de musica argentina*, lo storico Sergio Pujol scrive:

*«lo popular no es lo contrario de lo clasico. Tal vez la Argentina, por las características de su historia social, haya sido un escenario privilegiado en situaciones de permeabilidad entre la escritura y la oralidad musicales».*²⁷

Piazzolla doveva saperlo bene, o perlomeno, aveva saputo dimostrarlo con maestria e audacia. Difatti la sua è una musica che riunisce “alto” e “basso” e che sa divertire, caratteristica per niente scontata specialmente nella musica del XX secolo. Riesce a compiere un “miracolo”: riunisce allo stesso concerto jazzisti, musicisti “classici” di conservatorio, casalinghe, appassionati di rock e cultori del tango, giovani e anziani. Ognuno di loro può riconoscere qualcosa di familiare, rispecchiarsi in quella musica definibile decadente. Non si parla di decadentismo nella sua accezione negativa, bensì si intende un’estetica che prevede il riutilizzo di elementi stilistici storicamente superati. Difatti tutti gli ingredienti utilizzati da Astor provenivano da contesti nel migliore dei casi vecchi di qualche decina di anni: il tango, gli standard jazz e il musical di Broadway, Bartòk, Stravinskij, Bach, Rachmaninoff, la canzone italiana. Ben pochi sono stati e sarebbero capaci di fondere elementi così diversi e datati senza cadere nel ridicolo. Piazzolla, grazie alla sua energia e alla sua personalità, seppe creare una musica nuova, prodotto dell’ibridazione e ciononostante di una coerenza e inimitabilità a dir poco eccezionali. Un’altra caratteristica per niente scontata, specialmente nell’ambito della musica del XX secolo, è la memorabilità di questa musica, ovvero la capacità di rimanere impressa nella mente dell’ascoltatore. La conseguenza più evidente è la comunicabilità, elemento che ha determinato il successo della musica di Astor.

Piazzolla era un musicista molto appassionato; l’iconografia entrata nell’immaginario dei suoi *fans* lo ritrae in piedi, con le sopracciglia aggrottate, gli occhi chiusi e la testa un po’ inclinata verso l’alto mentre suona il bandoneon.

All’inizio di questa tesi, nell’introduzione, ho parlato della “ricerca di identità”. Nella biografia ho raccontato soprattutto il Piazzolla uomo, un individuo fatto di contrasti: allo stesso tempo arrogante e premuroso, di mondo e provinciale, innovatore e tradizionalista. Anche grazie a tutti questi conflitti si è formata la sua forte personalità che ha portato al “miracolo”.

²⁷ «il popolare non è il contrario del classico. A volte l’Argentina, per le caratteristiche della sua storia sociale, è stata uno scenario privilegiato per quanto riguarda le condizioni di permeabilità tra la musica scritta e quella di tradizione orale» Sergio Pujol, *Cien años de música argentina*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2013, p. 14, trad. it. della cit. di Francesco D’Angelo

CINCO PIEZAS

para guitarra

Il chitarrista classico Alvaro Pierri, che collaborò con Piazzolla, mi ha riferito poche ma importanti informazioni sul rapporto del bandoneonista con la chitarra classica. A detta sua, fino ad un certo momento, Astor considerava la chitarra così come veniva utilizzata in ambito soprattutto jazzistico, rock o folk, come testimoniano le sue collaborazioni fino agli anni '70. Fu solo dopo aver ascoltato le *Five Bagatellas* del compositore inglese William Walton che Piazzolla vide le grandi possibilità dello strumento e si avvicinò alla composizione chitarristica. Nacquero così nel 1981 i *Cinco Piezas*, nel 1984 la *Tango Suite* (per due chitarre), nel 1985 il *Doble Concierto para Bandoneon y Guitarra* e nel 1986 *Histoire du Tango*, per flauto e chitarra.

Si può ascoltare come l'assetto "aforistico" dei *Piezas* abbia determinato la concentrazione in venticinque minuti di musica di gran parte del bagaglio stilistico dell'ultimo Piazzolla, magari inconsapevolmente, visto che non pare abbia manifestato grande premura per la sua creazione. Ad ogni modo vi troviamo tutti i suoi *clichés*, ma anche gli elementi più "inaspettati". Anche l'approccio "immaginario" del compositore alla chitarra ha sortito effetti particolari: combinazioni di suoni ordinari con armonici naturali e artificiali ed effetti percussivi. Inoltre, diverse persone mi hanno fatto notare come la difficoltà tecnica renda più sentiti certi passaggi che potrebbero altrimenti apparire superficiali, farfallini.

Possiamo affermare che, coi *Cinco Piezas*, Piazzolla abbia ripercorso la storia del tango, come fece in modo molto più diretto pochi anni dopo con *Histoire du Tango*. Infatti se consideriamo il primo e l'ultimo dei *Cinco Piezas* come punti di partenza e arrivo, si riesce a tracciare un percorso interessante e storicamente valido, a differenza del falso mito per cui il tango, agli esordi, fosse una musica per bordelli, come viene sentenziato in *Bordel 1900*, il primo brano di *Histoire du Tango*. C'è da pensare, oltretutto, che nei bordelli la principale preoccupazione del personale e dell'utenza non fosse la musica. Tuttavia, riconsiderando le scelte di *marketing* di Astor, potremmo domandarci per quale motivo il titolo dei *Cinco Piezas* sia in spagnolo e quello di *Histoire du Tango* in francese. Come si è detto, il bandoneonista rivendicava l'appartenenza al mondo del tango solo all'estero, dove la cosa, percepita come esotica, stuzzicava la curiosità e la fantasia del pubblico. Invece, in patria, affermava di non avere più niente a che fare col tango. Pertanto si potrebbe sostenere che *Histoire du tango* sia stato concepito da Astor come una *suite* per un pubblico europeo. Oltretutto Piazzolla, in quegli anni, si spostava frequentemente da Parigi a Buenos Aires e viceversa. Potrebbe essere questa la motivazione delle scelte linguistiche e "storiche" del bandoneonista. Potrebbe anche essere accaduto che il titolo in francese di *Histoire* gli sia stato imposto dall'editore *Lemoine*, come i francesi tendevano e tendono a fare; basti pensare agli studi di Brouwer o Villa-Lobos.

Comunque ci sono buone ragioni per credere che molti argentini possano riconoscere e quindi guardare con disapprovazione le scelte estetiche e le citazioni storiche false, come quelle proposte dal Piazzolla di *Histoire du Tango*. Il tango, come il jazz, non è nato e cresciuto nei bordelli e gli storici moderni lo hanno dimostrato. Mi viene da pensare che lo scaltro Piazzolla lo sapesse. La scelta di romanzare la storia e di volerla “colorare” di pittoresche bugie e cliché mi riporta alla mente l’uscita di *Libertango*: venne considerato da molti argentini il simbolo di un Astor svenduto, pop nell’accezione negativa del termine, anche per l’idea infelice di accostare “tango” ad altre parole in maniera sistematica, scelta che al pubblico argentino doveva essere sembrata poco elegante, pacchiana e soprattutto poco autentica, artificiosa. D’altra parte, Astor era argentino per modo di dire.

Ad ogni modo, vediamo quindi l’articolato e interessante percorso storico delineato dai *Cinco Piezas*. Il titolo del primo pezzo, **Campero**, è traducibile in italiano con la parola “campestre”, “rurale”. Difatti la *milonga campera* è un genere musicale folklorico rioplatense, tipico dell’Argentina, Uruguay e Rio Grande del Sur (dove viene detta *surera* o *sureña*), antecedente al tango e proveniente dalla cultura *gauchesca*. Il *gaucho* è definibile come corrispettivo sudamericano del buttero o del *cowboy*. Simboli della sua realtà sono la vita rurale di pianura, il cavallo, il *mate*, la carne bovina e la chitarra. Non sembra quindi una coincidenza che Astor abbia intitolato *Campero* il suo primo brano originale per chitarra sola.

La *milonga campera* si distingue da quella *ciudana* – della città - (apparsa intorno agli anni ’30 del 1900) per la minor velocità e i ritmi più distesi.

Comunque l’origine della *milonga* non è del tutto chiara. Si sa che nacque in area caraibica, specialmente nella Cuba creola. Si tratta di un genere musicale che dagli studiosi viene definito *de ida y vuelta*, ovvero di “andata e ritorno”: dopo la tratta degli schiavi, il colonialismo aveva fatto sì che i paesi del Vecchio Mondo avessero un contatto diretto e continuo con quelli del Nuovo. Le musiche passavano da un luogo ad un altro, trasformandosi e arricchendosi tra loro; andavano e tornavano.

Il ritmo caratteristico della *milonga*, evidentemente imparentata con l’*habanera* cubana e lo *choro* brasiliano, è rappresentato con lo schema 3+3+2, due terzine e una duina. In realtà viene solitamente scritto in 2/4 o 4/4 per far sì che si percepisca la sincope, elemento fondamentale di tutta la musica americana, sia del sud che del nord. Il precedente schema additivo ci serve solo per scomporre e comprendere intellettualmente il ritmo in questione.

La tipica figurazione ritmica è affidata quasi sempre al basso che, in una battuta di 4/4 esegue due semiminime puntate e una semplice. Si ha quindi un ritmo più scorrevole e meno *cuadrado*²⁸ di quello del “*walkin’ bass*” diffuso nel moderno tango, che prevede tutti i quarti scanditi. Avendo fatto un po’ di chiarezza sul “punto di partenza” passiamo a quello di “arrivo”.

Il quinto dei *Cinco Piezas* si intitola **Compadre**, ovvero “padrino”. Non si parla però del padrino di battesimo. In area Argentina, Uruguayana e rioplatense, il *compadrino* è un

²⁸ Si tratta di un termine diffuso nel gergo musicale ispano-sudamericano e, come si può intuire, indica la caratteristica di un ritmo appunto “quadrato”, che scandisce in maniera netta i tempi forti.

individuo di provenienza sociale suburbana comparso nella seconda metà del XIX secolo. Lo scrittore, poeta e studioso di *lunfardo*²⁹ José Gobello spiega che «*Compadrito se llamaba el joven de condicion social modesta que habitava en las orillas de la ciudad... Así como un gaucho que hubiera desensillado*».³⁰ A causa del pregiudizio sociale, il termine divenne di uso quotidiano per designare un uomo provocatore, borioso e litigioso. Nell'immaginario collettivo si trattava di un bullo di periferia, malavitoso. Il *compadrito* è spesso associato al tango perché è uno dei protagonisti della sua creazione.

Quindi abbiamo visto come nei *Cinco Piezas* si parta dal ricordo della *milonga campera* dei (bei) “vecchi tempi” per poi arrivare al *compadrito* della periferia di città. L'ordine dei brani rappresenta quindi, in modo simbolico, il fenomeno di urbanizzazione e industrializzazione che spinse le popolazioni a spostarsi dalle campagne alle città, facendo sì che il tango nascesse. È però impossibile ricostruire in modo completo la vicenda senza considerare anche gli immigrati europei, per la maggior parte spagnoli e italiani. Per quantificare l'importanza del contributo apportato dagli immigrati italiani alla nascita e allo sviluppo del genere musicale, basti vedere quali fossero i cognomi dei musicisti di tango. Non si dimentichino nemmeno le popolazioni indigene americane e quelle africane deportate nel Nuovo Continente dagli europei.

Quindi fino ad ora abbiamo visto solo gli estremi, cioè il punto di partenza e quello di arrivo. Vediamo quindi cosa si trova nel mezzo.

Il titolo del secondo pezzo, *Romantico*, è un indizio di più immediata comprensione per quanto ci riguarda. Si potrebbe pensare che Piazzolla si ispirasse al romanticismo in senso amoroso, ma anche al periodo storico-artistico. All'interno di un contesto tonale, incontriamo infatti molti cromatismi e tensioni armoniche che rimandano al tardo-romanticismo e al jazz.

Il terzo brano, *Acentuado*, si riferisce chiaramente ad un aspetto prettamente musicale e non lascia spazio a dubbi.

La parola *triston*, che dà il titolo al quarto pezzo, contiene una sfumatura diversa dal significato di “triste”, parola che peraltro fa parte del vocabolario spagnolo. E' “triston” chi è solito essere triste; si tratta quindi di uno stato d'animo prolungato nel tempo, cronico. Forse una parola che si avvicina molto è “depresso”, blue in inglese. Infatti il brano, di andamento moderato propone praticamente solo un ritmo che affannosamente scandisce tutti i quarti, sospirando. Questi sospiri tristi possono facilmente far pensare allo strumento di Astor, il bandoneon; il mantice che soffia. Si giustificano così gli staccati posti dal compositore praticamente su tutti i suoni.

²⁹ Il *lunfardo*, da “lombardo”, è uno slang utilizzato soprattutto nelle città di Buenos Aires e Montevideo. Come si intuisce dal nome, è un linguaggio che comprende moltissimi elementi derivanti da vari dialetti italiani, innestati sullo spagnolo. Si può storicamente considerare la “lingua ufficiale” del tango.

³⁰ «Si chiamava *compadrito* il giovane di condizione sociale modesta che abitava nelle periferie della città... Una specie di *gaucho* che era stato sradicato», José Gobello, *Breve historia del tango*, Buenos Aires, Corregidor, 1999, p. 18, trad. it. della cit. di Francesco D'Angelo

I - Campero

Il brano inizia con questo schema ritmico e melodico (fig. 13): una battuta di 4/4 più una di 3/4, ovvero 7/4, fa pensare più al *progressive rock* o al *cool jazz* di Brubeck o del *Modern Jazz Quartet*, anche se la marcatezza del ritmo rimanda al tango.



fig. 13

Si giunge ad una particolare progressione, una vera e propria “scorrazzata” cromatica, come era solito fare Piazzolla.

fig. 14

Le ultime due battute di fig. 14 costituiscono una breve cadenza che porta ad un ritmo di milonga nella fig. 15. Si noti a questo proposito il ritmo del basso.



fig. 15

Troviamo poi una sorta di cadenza (fig. 16). È interessante notare che elementi come questi sarebbero stati riproposti da Piazzolla in *Histoire du Tango*.



fig. 16

Finalmente viene esplicitato che siamo giunti alla milonga (*campera*), come si vede nella fig. 17. Si noti come il canto tenda a muoversi per grado, imitando il profilo della prima battuta del brano: nota reale-nota di volta-nota reale. Stessa cosa accade nella progressione nella fig. 19.

Di una certa importanza è anche il contrappunto che Piazzolla applica in questa sezione. Si potrebbe affermare che, di per sé, non si tratti di un uso “magistrale” della sopracitata tecnica, ma bisogna prendere atto del fatto che prima del nostro nessuno aveva pensato di usare il contrappunto in una milonga. Il contrappunto, tecnica antica, riacquista freschezza.

La cosa più importante, comunque, è che i vari elementi musicali, ripresi da contesti culturali molto distanti tra loro, si fondono in una cosa sola, generando l’inconfondibile stile piazzolliano.

L'elemento di fig. 20 è generatore di una progressione a cui si mescolano elementi precedenti.



fig. 20

L'armonico sul mi acuto (fig. 21) è stato aggiunto da me per poter prolungarne la durata per tutta la battuta. Modulando siamo giunti all'elemento della milonga dell'inizio, ma in la minore.



fig. 21

Successivamente incontriamo una progressione melodica le cui successioni armoniche rimandano agli standard jazzisitici e al tardo-romanticismo.

Dopo la ripresa si giunge al finale (fig.22): un pedale di dominante e poi di tonica che riporta al primo elemento di milonga. Esso si alterna nelle ultime battute ad un arpeggio di triade che si muove cromaticamente. Uno dei brani più famosi in cui si può ascoltare un simile elemento è *Soledad*, sempre di Piazzolla.

Musical score for guitar, labeled "fig. 22". The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. It features a series of chords labeled CX, CIX, CVIII, CVII, CVI, CV, CIV, CIII, CII, CV, and CII. The second staff continues the piece with chords CII, CV, and CII. The third staff has a dynamic marking *f* and a chord label CVII. The fourth staff includes dynamic markings *dim.* and *pp rall.*, and ends with a double bar line and a Roman numeral XVII. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1-5).

fig. 22

II - Romantico

II - ROMÁNTICO

Moderato ad libitum $\text{♩} = 100$

CIX ten VII ten CVII ten

A- V ten ten ten CIII

F#-7 B7/9 13 #9 b13 b9 b5

CII ten CVII rall. CIX

f a tempo

fig. 23

Di particolare interesse sono le estensioni-tensioni armoniche e le concatenazioni di cadenze sopratonica-dominante-tonica tipiche degli standard jazz, motivo per cui ho preferito usare le sigle. Possiamo vedere infatti il II-7 V7 I- di Si minore, II-7 V7 I- di la minore, II-7/b5 V7/#11 I di sol maggiore e II-7 V7 VI (C-7). Quest'ultimo è però contemporaneamente il II-7 della cadenza II V I-. Si noti che in tutta questa sezione una "regola" è invertita: il II nel modo minore è minore settima e nel maggiore è semidiminuito. Sono state indicate le varie estensioni degli accordi e, con la dicitura "ten" in azzurro, le appoggiature (ad esempio una settima maggiore su un accordo di settima di dominante). L'ultimo accordo della di fig. 23 potrebbe essere definito *Alt* (*altered*) in ambito jazzistico; infatti, del VII grado della scala minore melodica ascendente manca solo la nona minore. Le tensioni che rendono alterato l'accordo sono indicate in arancione.

Questa sezione mi fa immaginare un "corteggiamento": il continuo spostamento di tonica e le tensioni armoniche creano una *suspance* che prepara l'atmosfera ad una risoluzione generale, un primo bacio che arriva difatti dopo la corona. Un altro elemento che potrebbe avvalorare questa tesi è l'intreccio antifonale di due voci che lascia spazio ad un immaginario scambio di battute fra un soprano ed un tenore, a tutti gli effetti i reali registri delle voci che vediamo in partitura. Se fosse un'aria d'opera sembrerebbe far parte di *Porgy & Bess*.

Dal punto di vista delle cadenze armoniche l'approccio che troveremo più avanti sarà lo stesso: concatenazioni jazzistiche innestate sulla passione tanguera e un certo gusto tardoromantico e melodrammatico.



fig. 24

L'elemento seguente (fig. 25), che ritroveremo anche nel terzo dei *Cinco Piezas*, è basato sulle stesse armonie di *Libertango*, dove il ritmo armonico è notevolmente più lento. Abbiamo su un pedale di tonica delle triadi che scendono cromaticamente: C-7, D/C, Db/C, C-. La progressione armonica è analoga a quella della classica coda del blues.



fig. 25

Nella fig. 26 vediamo II V di D-. Al posto del I c'è D-7/b5e poi G7/#11, II V di C-. Anche nelle battute seguenti troveremo lo stesso approccio compositivo.

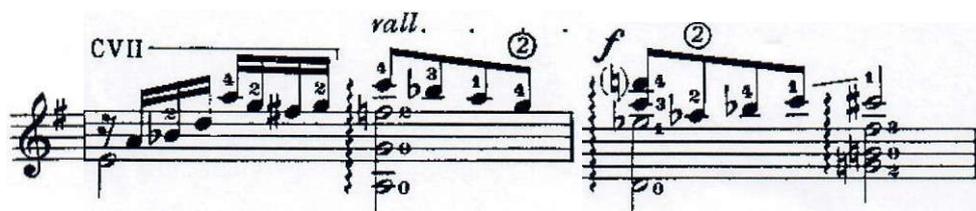


fig. 26

Anche nella fig. 27 troviamo le concatenazioni di progressioni già notate in precedenza. Si conserva anche lo stesso profilo melodico delle prime battute.

fig. 27

Dopo il ritornello della prima parte si giunge ad una sezione nuova e contrastante. Già nella biografia avevo parlato dell'abitudine piazzolliana di articolare i brani in due macrosezioni: la prima più "audace" e moderna, la seconda collocabile nel solco della tradizione dove regna la bella melodia cantabile. La seconda sezione appare quindi come la risoluzione della prima.

Si notino le consuete concatenazioni di II V I, rese interessanti dal ritmo, dalla concezione quasi orchestrale dell'alternanza fra accordi pieni (tutti sus9 e sus4) suonati forte e le "nude" ottave "alla Wes Montgomery" suonate piano (fig. 28).

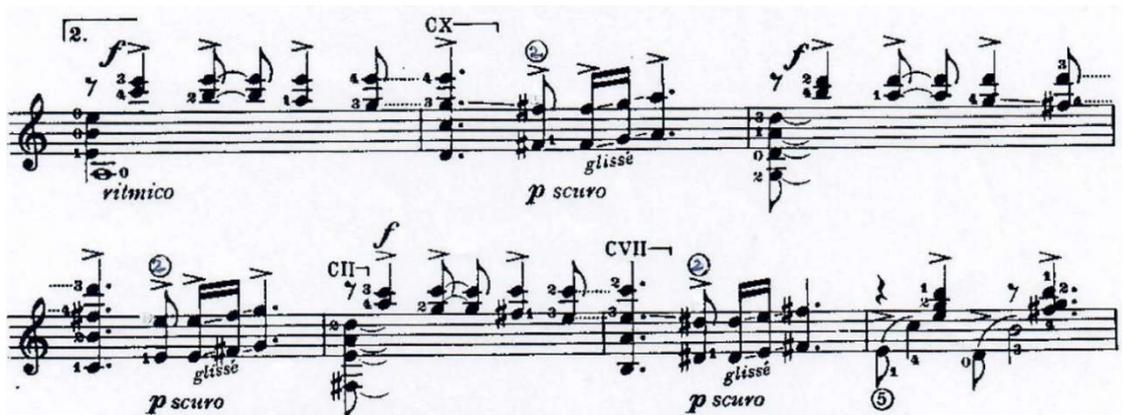


fig. 28

Si noti come le due battute seguenti siano la fioritura dei primi due accordi del brano (fig. 29).



fig. 29

Il finale contiene a mio avviso delle scelte timbriche geniali. La mescolanza di suoni ordinari e armonici naturali e artificiali (restituiti alla partitura con questa revisione) su queste armonie determina una sonorità molto delicata e sofisticata. Si notino anche i gruppetti, reminiscenza barocca e le corde a vuoto, forse vecchia memoria di Ginastera. Questo “Lento e meditativo”, giunto dopo la “sfuriata”, propone un ricordo delle romantiche esperienze trascorse (fig. 30).

Lento e meditativo

The musical score consists of three systems of notation. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It features a melodic line with slurs and fingering numbers (2, 4, 5) and a bass line with a 'p' dynamic marking. The second system continues the melodic line with slurs and fingering numbers (2, 4, 3, 1, 2) and includes a 'rall.' marking. The third system includes a 'perdendosi' marking and a 'pp' dynamic, with various fret numbers (XII, VII, XIX) indicated above the staff. The score is annotated with guitar-specific markings such as 'C II', 'C', 'CII', 'CV', 'CIII', and 'XII'.

fig. 30

III - Acentuado

È facile intuire a cosa si riferisca il titolo. Difatti il primo elemento che ascoltiamo è una percussione provocata dall'impatto delle corde sulle barrette metalliche della tastiera fra la buca e XII tasto. Tale tecnica è detta *chasquito* ed è tipica soprattutto del modo argentino e uruguayano di suonare la chitarra. Ci è utile ricordare che il tango è l'unica musica sudamericana che tradizionalmente non impiega strumenti a percussione. L'effetto percussivo è delegato agli strumenti delle altre famiglie e alla marcata accentuazione dei suoni, caratteristica tipica del tango.

Un altro elemento che qui emerge in modo ancora più netto è l'utilizzo delle ottave, "alla Wes Montgomery". L'agilità richiesta fa pensare difatti alla chitarra elettrica.

La monodia non indebolisce il forte senso armonico di questa sezione; le funzioni sono facilmente intuibili ad orecchio nonostante l'incompletezza degli accordi. Pertanto ho inserito le sigle come se gli accordi fossero completi per individuare le funzioni. Oltretutto tale progressione armonica può essere definita un *cliché* piazzolliano; la si ritrova ad esempio in *Bordel 1900*, il primo brano di *Histoire du Tango*. Nella seconda parte dell'esempio non sono indicate le sigle perché Astor riutilizza la stessa progressione armonica (fig. 31).

9

III - ACENTUADO

A- E7/b9 A7

Ritmico, molto accentuato $\text{♩} = 120$

DMaj7 D-7 A- B7/b9

E7

glissé

B7 b9

CVII

fig. 31

Sempre a fig. 31 vediamo come che il B7/b9 risolve sugli accordi dell'esempio seguente (fig. 32), che io ho interpretato come un insieme di tensioni di un "immaginario" E7, dato che l'insistenza del canto su si-mi e il successivo A- mi suggeriscono di considerare le prime tre battute della figura come dominante del A- immediatamente successivo. Prima della teoria me lo ha detto l'orecchio.

fig. 32

Si noti nella fig. 33 l'importanza della sincopa.

fig. 33

In questa sezione (fig. 34) voglio focalizzare l'attenzione sul ritmo di milonga realizzato dal basso e dal *chasquito* e la figura realizzata dalle voci superiori.

fig. 34

Nella seguente fig. 35 viene ripresa la progressione armonica dell'incipit del brano.

Cantabile (stesso tempo)

11

fig. 35

Ed infatti, come prima, ma in modo più “sfacciato” si arriva sulla dominante (fig. 36). Invece di andare alla tonica si passa a G-.

7

fig. 36

In questa sezione (fig. 37) il ritmo armonico diminuisce; troviamo ben quattro battute di sol minore e nella seconda vediamo una scala dorica (anche nella seconda b. dell'ultimo rigo della fig. 37). Possiamo poi notare come gli accordi siano utilizzati più in modo "coloristico" che funzionale, e come il profilo melodico disegni degli archi che conferiscono alla musica ampio respiro, rendendo fluido e naturale il fraseggio. Tali elementi rimandano alla musica francese di Debussy o Ravel, che forse Astor aveva approfondito a Parigi con la Boulanger. Dal punto di vista della spontaneità ed eleganza melodica possiamo pensare anche a J. S. Bach e a Charlie Parker (potrebbe essere utile, per "chiudere il cerchio", ricordare che il sassofonista, un anno più vecchio di Piazzolla, stimasse molto la musica di Debussy).

fig. 37

Si noti invece questa piccola ma chiara citazione di Bach (fig. 38).

fig. 38

IV – Triston

Il brano trasmette un'atmosfera di depressione per la moderatezza del tempo e la monotonia del ritmo dei blocchi di accordi. Ancora più importante è il fatto che in tutta la prima pagina troviamo solo accordi minori, in un contesto definibile modale. Anche l'articolazione del ritmo merita qualche parola; il compositore ha indicato lo staccato su tutti i blocchi accordali ma inserendo le legature di frase, le quali possono suggerire un approccio all'articolazione differente dalla prassi della musica "classica". Se si eseguissero queste armonie facendole effettivamente durare la metà del loro valore il brano non funzionerebbe assolutamente, poiché in genere lo staccato suggerisce un'atmosfera scherzosa. Quindi non si tratta di "correggere" le indicazioni di Piazzolla, ma di interpretarle, pensando anche allo strumento da lui suonato, il bandoneon: mi pare difatti musicalmente pertinente pensare a questi "staccati" più come a "tenuti" da indicare eventualmente col trattino, imitando i sospiri che lo strumento col mantice simula con facilità, utilizzando appunto l'aria. A mio avviso, ciò conferisce al brano l'atmosfera triste a cui si riferisce il titolo del brano.

Nella figura 39 si può vedere il patter ritmico-melodico presente in tutta la composizione.

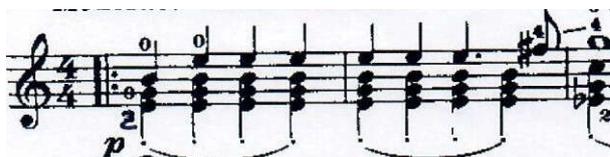


fig. 39

Nella figura seguente (fig. 40) il gruppetto ricorda un abbellimento barocco.



fig. 40

A fig. 41, per eseguire la nota mi al canto utilizzo un armonico, poter far vibrare la corda più a lungo e migliorare l'intonazione dello strumento, che altrimenti, per quanto riguarda l'accordo che lo sostiene, ne risentirebbe fortemente. Oltretutto, notando l'uso sistematico di combinazioni di suoni ordinari e armonici da parte di Piazzolla, penso che egli avrebbe apprezzato questa soluzione.



fig. 41

Stessa operazione nella fig. 42.



fig. 42

Si passa ad un tempo ancora più lento (fig. 43), dove la melodia acquista ancora più importanza. Tecnicamente, la chitarra qui permette di vibrare il canto per renderlo ancor più espressivo. Dopo le prime battute, dai toni più dolci e sentimentali, si torna all'atmosfera cupa iniziale. Vengono riproposte le stesse armonie, ma con una tessitura diversa, più scarna, la quale crea una sensazione più forte di fissità. La depressione in musica vede accostati solo accordi minori di chi vede "tutto nero", con una melodia monotona, ripetitiva.

Lento rall.

③ ② CIII CII ②

② CIX CV CIV CVII CV

V CII CIII

② CVII CV CIV CV

CVIII XII ② XII XII

p *mf* *pp* *mf* *p* *ppp*

rall. *rall.*

fig. 43

Compadre

Compadre è l'ultimo dei *Cinco Piezas*. Qui Astor dà sfoggio, forse più che negli altri brani, della sua ecletticità. Difatti il primo elemento proposto è inclassificabile secondo l'armonia tradizione, ed è riconducibile al periodo di apprendistato con Ginastera, di memoria Bartokiana e Stravinskiana. Questo frammento verrà riproposto nel corso della composizione insieme ad altri passaggi caratterizzati dal libero cromatismo (vedi fig. 44, 47, 50, ultime due bb. della fig.51 e le ultime due bb. della fig. 54).



fig. 44

Questo frammento ritmico-melodico di fig. 45 è ricorrente nell'opera piazzolliana.



fig. 45

Nella fig. 46 seguente si noti che le armonie sono le stesse del *Lento* di *Triston*. Interessante è anche la quintina, gruppetto alla maniera barocca.



fig. 46

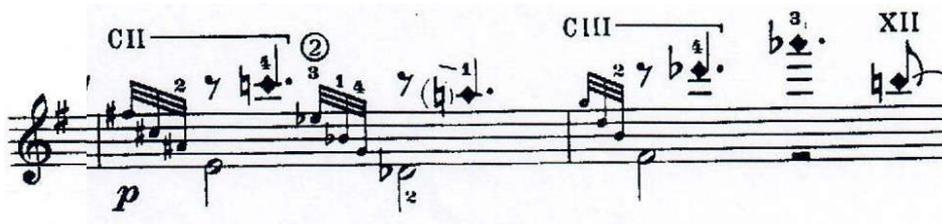


fig. 47

Nella fig. 48 vediamo ancora una volta l'importanza della percussione che qui realizza il classico ritmo di milonga.

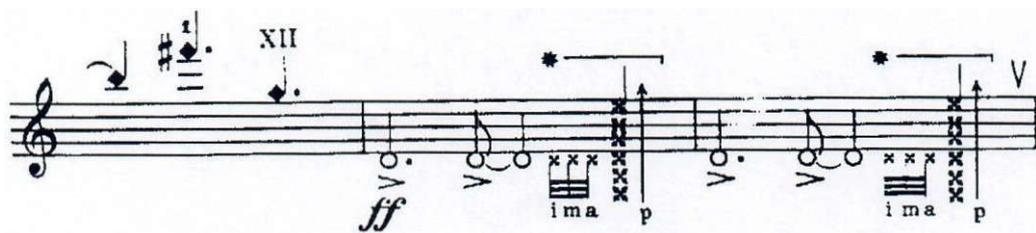


fig. 48

In fig. 49 troviamo il classico rubato tanguero, regno incontrastato della melodia.



fig. 49



fig. 50

La progressione di accordi della fig. 51 può essere definita una delle più tipiche della musica di Piazzolla. Vorrei porre l'attenzione sugli ultimi due accordi indicati; ho interpretato il primo come accordo *slash*³¹, ma, volendo più cerebralmente analizzare ogni singola tensione in relazione al basso, posso chiamare quest'accordo Esus4/add b9/b13. Ha funzione di dominante, tant'è che si tramuta in E7/#9.

fig. 51

Sviluppando gli accordi precedenti, Astor crea una progressione che sfocia in un pedale di dominante (fig. 52) su cui vengono poste triadi che si muovono cromaticamente. Infatti l'accordo di dominante si presta ad essere arricchito con tutte le note della scala cromatica, senza alterarne la funzione, ma bensì rafforzandola.

³¹ Lo slash chord (nella teoria musicale jazzistica e moderna) è un accordo costituito da due componenti: una triade (o quadriade, cioè un accordo di settima) e un basso (diverso dalla fondamentale) posto inferiormente.



fig. 52

Nella fig. 53 vediamo il ritorno al tango.



fig. 53

L'armonico al la grave nella prima battuta di fig. 54 è stato aggiunto da me per prolungare il suono nella battuta e per ottenere un'intonazione più precisa.

Ritroviamo inoltre il primo elemento ginasteriano del brano.

fig. 54

L'accordo finale (fig. 55) è praticamente lo stesso di *Acentuado* (il terzo brano). Si potrebbe indicare con la sigla FMaj7/A, ma è meglio considerarlo come un la minore con l'aggiunta della sesta minore come tensione. Per un'accordo conclusivo sarebbe stata forse più indicata una sesta maggiore, ma il compositore ha evidentemente voluto lasciare con questa ambiguità un senso di sospensione.

fig. 55

Revisi3ne e
d'iteggiatura di
Nuccio D'Angelo
Francesco D'Angelo
Angelo Gilaralino

CINCO PIEZAS

para guitarra

ASTOR PIAZZOLLA

I - CAMPERO

Molto accentuato (♩ = 100)

The musical score for "I - CAMPERO" consists of six staves of guitar notation. The piece is in 4/4 time and begins with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Molto accentuato" with a quarter note equal to 100 beats per minute. The score includes various guitar-specific notations such as slurs, accents, and fingerings. Chord diagrams are indicated by letters CII and CIV above the staff lines. The piece concludes with a final chord and a circled number 4, likely indicating a final fret or a specific fingering.

This page of musical notation consists of seven staves of music. The notation is complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Roman numerals (CII, CVI, CVII, CVIII, CIX, XII, VII) and circled numbers (1-5) are used as annotations throughout the score. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'mf'. The Roman numerals and circled numbers are placed above or below the notes, often with lines indicating their scope. The overall style is that of a classical or romantic era manuscript.

rall. *Lento* *dolce* *glissé* *f* *CVII*

Milonga *mf* *mp* *CVII*

CVIII *CVII* *CVII*

pizz. *rall.* *CVII-*

Lento *dolce* *mf a tempo* *CVII*

p *CVII*

f *p* *CVII*

* Durate teoriche (i valori reali saranno quelli possibili)

This page of a musical score for guitar contains seven staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *ff*, *p*, *mp*, *rall.*, *pp*, *f*, *dim.*, and *pp rall.*. Fingerings are indicated by circled numbers 1 through 5. Measure numbers are placed above the notes, including CX, CVII, CIX, CVIII, CVII, CVI, CV, CIV, CIII, CII, CII, CV, and XVII. The score concludes with a double bar line and the Roman numeral XVII.

II - ROMÁNTICO

Moderato ad libitum ♩ = 100

The musical score consists of six systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It features a melody with various ornaments and fingerings, marked with 'mf' and 'espr.'. The second system continues the melody with more ornaments and fingerings. The third system includes a 'rall.' marking and a 'f a tempo' marking. The fourth system features a 'mf espr.' marking. The fifth system includes a 'p' marking. The sixth system begins with a first ending bracket and a 'mf' marking. Roman numerals (CIX, VII, CVII, V, CIII, CII, CVII, CV, CX, CIII, CII, CH, XII, CVII, CVIII, CVI, CV) are placed above the staff to indicate specific measures or sections. The score is rich in musical detail, including slurs, accents, and various rhythmic patterns.

* La durata reale degli accordi non è sempre corrispondente a quella scritta

②① CIII CII CI CVIII

CIII CV

CIII CVIII CV CVII vall. ②

a tempo ② CIII CVI-CVIII CVI ⑥

CIV CII vall. CVII XIX

Lentamente a tempo ② CVI CVII ⑥

CV CIII CI vall. ② ⑥

The musical score on page 8 consists of seven staves of guitar notation. The first staff begins with a second ending bracket labeled '2.' and includes the instruction 'ritmico' and 'p scuro'. The second staff features 'glissé' markings and 'p scuro' dynamics. The third staff is marked 'brillante' and includes the instruction 'rasgueado indice solo' with a 'mp' dynamic. The fourth staff contains the instruction 'Cobliq.' and 'p a mi a im'. The fifth staff is marked 'Lento e meditativo' and 'rall.', with a 'p' dynamic. The sixth staff includes a 'glissé' marking. The seventh staff is marked 'perendosi' and 'pp', with various fret numbers (XII, VII, XIX) indicated above the notes. The score is rich with technical markings such as fingering numbers (1-5), circled numbers, and specific guitar techniques like 'glissé' and 'rasgueado'.

III - ACENTUADO

Ritmico, molto accentuato $\text{♩} = 120$

The musical score is written on six staves. It begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The tempo is 'Ritmico, molto accentuato' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The first measure is marked with a forte 'f' dynamic. The music includes various rhythmic figures such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several triplet markings. Some notes are marked with 'glissé' and circled numbers 2, 3, 4, and 5. Measure numbers CVII, CI, and CII are indicated above the staves. Dynamics include 'ff' (fortissimo) and 'mf' (mezzo-forte).

* L'effetto di percussione richiesto si ottiene colpendo le corde con la mano destra chiusa a pugno nella zona compresa tra il 12° e il 19° tasto. L'impatto tra corde e barrette metalliche produce una sonorità percussiva chiara e secca, impiegata nella musica popolare argentina per chitarra.

(chascuito)

This page of musical notation consists of eight staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a measure with a fermata and the marking 'CIII'. The music features eighth and sixteenth notes with slurs and accents.
- Staff 2:** Continues the melodic line with similar rhythmic patterns and slurs.
- Staff 3:** Features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. It includes a marking 'Sva...' with a dashed line and a circled '7'. The staff ends with a double bar line.
- Staff 4:** Continues the melodic line with slurs and accents.
- Staff 5:** Contains a measure with a fermata and the marking 'CIII'. It features a change in rhythm and articulation.
- Staff 6:** Continues the melodic line with slurs and accents.
- Staff 7:** Features a measure with a fermata and the marking 'CVI'. It includes a change in rhythm and articulation.
- Staff 8:** Continues the melodic line with slurs and accents. It ends with a measure marked 'i.v.' and a fermata.

IV - TRISTÓN

Moderato molto cantabile ♩ = 80

The musical score consists of six staves of music. The first staff is marked 'Moderato molto cantabile ♩ = 80' and 'p'. It features a series of chords with fingerings (0, 2, 5) and includes measures labeled CV and CVIII. The second staff continues the chordal texture with measures labeled CIV and CIX. The third staff is marked 'mf' and 'A tempo y ritardando', showing a change in tempo and dynamics. The fourth staff continues with measures labeled CV, CX, and CVII. The fifth staff includes measures labeled CIX, CVII, CX, and CV. The sixth staff concludes with measures labeled CVIII and a 'rall.' marking. The instruction 'similmente gli accordi' is placed below the first staff.

similmente gli accordi

A tempo y ritardando

mf

rall.

2.
CIII

Cobl
CVI

CVII
CIII

CVIII
CVI

V

Lento
CIII
CII

CIX
CV
CIV
CVII
rall.

V
CII
CIII
pp

CVII
CV
CIV
mf

CVIII
XII
pp

V - COMPADRE

Ritmico ♩ = 120

② ④ ③

f *glissé* *glissé*

CIX V CV

CVI CIV CII CIII XII

p *ff* *ima* *p* *glissé*

1. Cantabile (con libertà)

CX CVIII CVI CVII

① ② ③

* Rasgueado sulle corde ammortizzate dall'indice della mano sinistra in un punto della tastiera che non dia suoni armonici.

The musical score on page 15 consists of seven staves of music. The first staff begins with the instruction *legato* and a dynamic marking of *f*. It includes a circled '2' above a measure and a circled '5' above another, with the tempo marking *rall.* and *Tempo I deciso*. The second staff features a circled '4' and a circled '6' below it. The third staff is marked *c. obl.* and includes a circled '6' below. The fourth staff has a circled '2' above and a circled '3' below. The fifth staff includes a circled '2' above, a circled '4' below, and a circled '5' below. The sixth staff has a circled '4' above and a circled '5' below. The seventh staff begins with a circled '4' above and a circled '5' below. Performance instructions include *glissé* and *mp*. Dynamic markings include *f*, *sf*, *mp*, *p*, *mf*, and *ff*. Fingering numbers (1-5) are placed above or below notes throughout the score.

The musical score on page 16 consists of seven staves of music. The first staff includes markings for *CI* and *CIII*. The second staff begins with a dynamic marking of *f*. The third staff features a circled number 2. The fourth staff includes a circled number 1 and a dynamic marking of *ff*. The fifth staff is marked *Rubato* and includes markings for *CX* and *CVIII*. The sixth staff includes a circled number 3 and a circled number 2. The seventh staff is marked *Lento* and includes dynamic markings of *f*, *rall.*, and *ff*.

Conclusioni

Abbiamo visto cosa è stato il fenomeno Piazzolla durante la sua vita, ma non si è parlato di cosa ha lasciato nel mondo dopo la sua morte, cosa è rimasto della sua musica. Come hanno affermato in più occasioni i colleghi di Astor, la musica di Piazzolla, per essere tale, deve essere suonata da Piazzolla. L'approccio del tutto personale alla musica del bandoneonista costituisce sia una forte attrattiva che un notevole ostacolo per il musicista che si accinge ad interpretarne le composizioni.

Alcuni cercano di ricalcare il linguaggio piazzolliano, ottenendo risultati piacevoli, ma apparendo come copie un po' sbiadite dell'originale, come ad esempio Maximo Diego Pujol, comunque valoroso chitarrista. Personalmente apprezzo di più l'approccio di jazzisti come Gary Burton e Richard Galliano, i quali restituiscono la freschezza originale alla musica applicando il proprio stile e improvvisando. Un altro aspetto da non sottovalutare è la dignità che Astor ha conferito ai bandoneonisti e ai fisarmonicisti, strumentisti che spesso a fatica vengono ammessi in ambito "colto" e accademico. Basti vedere in quanti conservatori sia presente il corso di fisarmonica e se c'è, da quanto tempo.

Ad ogni modo, come abbiamo detto più volte, la musica di Astor è il risultato di un processo di ibridazione che ha dato alla luce un unico "organismo", *mix* tutto nuovo di elementi diversi e a loro modo datati. Direi quindi che per l'interpretazione di Piazzolla è richiesta una certa versatilità; è difficile comprendere appieno questa musica senza conoscere un po' gli standard jazzistici, il tango *viejo*, la musica "classica" e addirittura la canzone, nell'accezione popolare. Un amico musicista mi ascoltò suonare in duo con una flautista *Nitghtclub 1960*, il terzo brano di *Histoire du Tango*; mi disse che «la parte centrale sembrava Modugno». Mi colpì questa osservazione perché mi venne in mente che il nonno di Astor era emigrato in Argentina da Trani, 83 km da Polignano a Mare, città natale di Domenico Modugno.

In un Novecento spaccato fra neoclassicismo e avanguardie, Astor Piazzolla rappresenta la "terza via" che sarebbe divenuta poi lo spirito della maggior parte della musica di oggi, prodotto della globalizzazione e quindi della mescolanza.

Ringraziamenti

Giunto al termine di questo lavoro, vorrei ringraziare le persone che mi hanno accompagnato in questi tre anni permettendomi di giungere al traguardo della laurea.

Nuccio D'Angelo, il mio Maestro; con la sua sapienza, la sua dedizione e il suo affetto mi ha cambiato la vita.

Mio padre e mia madre, i quali hanno appoggiato la mia “coraggiosa” scelta di essere musicista.

Ilaria, sensibile compagna che con amore mi ha supportato e sopportato, aiutandomi tra l'altro anche materialmente.

I miei amici, in particolare Marco, Ivan, Guido, Filippo, Miriam, Daniele ed Emanuele, vera e propria linfa vitale per quanto mi riguarda.

Infine un ringraziamento speciale va a Letizia la quale, pur non essendo chitarrista, sa bene quali corde toccare.

Bibliografia

- Sergio Pujol, *Cien años de música argentina*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2013, trad. it. delle cit. di Francesco D'Angelo;
- Diego Fischerman, Abel Gilbert, *Piazzolla La biografia*, trad. it. di Natalia Cancellieri, Roma, ed. minimum fax, 2012;
- Gianni Nuti, *Manuale di storia della chitarra vol. 2*, Ancona, Ed. Bèrben, 2009;
- José Gobello, *Breve historia critica del tango*, Buenos Aires, Corregidor, 1999, trad. it. della cit. di Francesco D'Angelo;
- Ted Gioia, *Storia del jazz*, trad. it. di Francesco Martinelli, Siena, EDT Siena Jazz;
- Elvidio Surian, *Manuale di storia della musica*

Indice

Introduzione

p. 1

Biografia

- 1921-1936 Mar del Plata-New York p. 3
- 1938-1953 Buenos Aires p. 6
- 1954-1955 Parigi p. 11
- 1955-1958 Buenos Aires p. 14
- 1959-1967 New York-Buenos Aires p. 15
- 1968 Buenos Aires p. 17
- 1969-1973 Buenos Aires p. 18
- 1974 Milano-Roma p. 18
- 1975-1978 Buenos Aires-Parigi p. 21
- 1979-1989 Parigi-New York-Parigi-Buenos Aires p. 23

Il musicista – il “miracolo”

p. 26

Cinco Piezas para guitarra - analisi p. 27

- I-Campero p. 30

- II-Romantico p. 35

- III-Acentuado p. 40

- IV-Triston p. 44

- V-Compadre p. 47

Cinco Piazas – partitura completa p. 52

Conclusioni p. 67

