

Introdução

Astor Piazzolla criou uma música instigante, uma obra que inclui características do tango, do jazz e da música erudita, uma amálgama de vertentes estéticas constituindo um paradigma, chamado por ele próprio de Novo Tango. Este trabalho pretende apontar uma possibilidade de transcrição de duas composições de Astor Piazzolla feita a partir da audição dos seus próprios registros, identificando elementos do seu idiomatismo performático e composicional e aplicados na consecução das transcrições.

Seu legado provoca grande inquietação em músicos de formação erudita e de outras esferas, despertando curiosidade e admiração por suas composições e performances. Nos últimos anos cresceu o interesse de músicos de varios segmentos artísticos por interpretar sua obra nas mais diversas instrumentações, como grupos orquestrais, conjuntos de câmara e solo.¹ Nesse sentido, é fundamental ter como referência as interpretações do próprio Piazzolla na tentativa de deixar a transcrição o mais próximo possível da sua concepção.

A multiplicidade do pós-modernismo produziu artistas criadores que na releitura de tradições, engendraram questões pós-colonialistas renegociando suas culturas e reinventando uma identidade no repensar de um estilo próprio. Astor Piazzolla criou com sua obra um paradigma, abriu a fenda da multiculturalidade com inovações e deslocamentos de linguagem, abastecendo o tango com uma tradução intersemiótica baseada na sua própria visão de música. No contexto da concepção de análise estética do artista transgressor, para tentar definir em que momento acontece uma obra, surge a visão de música de contemplação, música de fruição ou simplesmente música para pensar, onde a função principal é materializar a diferença e afirmar sem comparações que um artista é o que é, sem necessariamente ter que situá-lo em qualquer definição.²

É evidente a grande influência que seu tango de vanguarda imprime em músicos e grupos consagrados nas suas áreas. A difusão da sua música, fruto da sua singularidade criadora, está cada vez mais consistente e uma transcrição se transformam em material para atravessar a ponte entre o intérprete e a música de Piazzolla com segurança. O próprio

¹ Recentemente, o grupo de 12 violoncelistas da Orquestra Filarmônica de Berlin, *Die 12 Cellisten* gravou duas obras de Piazzolla, juntando-se a vários outros artistas consagrados que já registraram obras do compositor tais como o violinista Gidon Kremer, os pianistas Arthur Moreira Lima, Emanuel Ax, o violoncelista Yo-Yo Ma, o guitarrista Al Di Meola, o Kronos Quartet e o Duo Assad.

² Já desde a primeira agrupação formada por Piazzolla, o *Octeto Buenos Aires*, as definições sobre sua música começavam a virar polêmica. Chegaram a convidar o compositor argentino Osvaldo Pugliese (1905-1995) aos ensaios para que tentasse definir se essa música era ou não era tango.

Piazzolla escreveu perto de quinze versões de *Adios Nonino*, citando algumas, temos as versões para o *Noneto*, para bandoneon solo, para piano solo e para o *Sexteto*.

1. O compositor e seu estilo

Astor Piazzolla nasceu em 11 de março de 1921 em Mar del Plata, na Argentina, filho de Vicente Piazzolla e de Asunta Manetti. Aos 4 anos de idade foi com a família para Nova York, onde teve sua iniciação musical com um antigo discípulo de Rachmaninov, americano filho de húngaros, o pianista Bela Wilda,³ com o qual conheceu e aprendeu a amar a Bach (GORIN, 1990). Aos 9 anos, quando passou uma pequena temporada na Argentina, estudou bandoneon com Andrés D'Aquila. Na volta definitiva com a família para Buenos Aires em 1936, retomou seus estudos musicais, desta vez com o famoso compositor Alberto Ginastera. Aos 18 anos ingressou como bandoneonista na orquestra de Aníbal Troilo, conceituado bandoneonista, arranjador orquestral e intérprete de tango e aos 23 anos formou a sua própria orquestra, conhecida como *La Orquesta del 46*. Como prêmio de um concurso de composição na Argentina, viajou a Paris em 1954 para estudar com a lendária Nadia Boulanger, professora de alguns dos mais conceituados compositores do século XX, como Aaron Copland, Leonard Bernstein e Pierre Boulez.

Em 1955, Piazzolla voltou à Argentina disposto a tirar o tango de uma suposta monotonia harmônica e rítmica que o caracterizava. Seu Novo tango consistia em proporcionar uma linha mais virtuosística entre os instrumentistas dentro dessa nova linguagem tanguística, provocando uma gritante tensão, uma fruição interminável instigando ao extremo, com sua pulsação, com sua música. Nesse ambiente de renovação pós-moderna, nasceu a nova música popular argentina, o Novo Tango de Astor Piazzolla, que retratava a cidade de Buenos Aires do momento, com uma nova sonoridade, fruto de estudos e experiências na sua formação. A guitarra elétrica foi uma das principais inovações de Piazzolla, com um timbre diferenciado, deu força e sustentação aos acordes e melodias, principalmente uma narrativa mais jazzística e moderna aos arranjos.

Formado por dois bandoneons, dois violinos, violoncelo, contrabaixo, guitarra elétrica e piano, o *Octeto Buenos Aires* foi a primeira grande revolução criativa da música de Piazzolla. O ensemble originou muita polêmica e tomou dimensões de um acontecimento político (MALVICINO, 1996), dada as discussões acirradas, as brigas e seminários populares que aconteciam no ambiente musical da cidade. Este fato evidenciou a enorme diferença na

³ No seu livro *ASTOR*, Diana Piazzolla, filha do compositor, conta que os pais dele pagavam as aulas particulares de música com travessas de *canelones* preparados pela Dona Asunta. O fato se tornou mera informalidade já que o casal Wilda e os Piazzolla tiveram um relacionamento bastante estreito, onde música e pobreza eram um tema em comum.

orquestração do tango tradicional, principalmente pela inclusão da guitarra elétrica,⁴ fato com o qual Piazzolla procurava transitar em outros âmbitos musicais com a clara intenção de ser entendido pelos músicos de jazz e de rock, não verticalmente, mas sim na visão diagonal da sua interculturalidade com o firme propósito de reelaborar o tango, introduzindo novos ritmos, novas harmonias, diferentes timbres e formas modernas.

Em 1960 Piazzolla criou seu primeiro *Quinteto*, formado por bandoneon, violino, guitarra elétrica, contrabaixo e piano, formação lendária para a qual escreveu aquela que se tornaria sua obra mais conhecida e mais executada, com mais de duzentos arranjos gravados até hoje, *Adios Nonino*. Paralelamente ao *Quinteto*, Piazzolla lançou a sua *operita Maria de Buenos Aires* com uma orquestração sem precedentes, constituída por bandoneon, dois violinos, viola, violoncelo, contrabaixo, flauta, guitarra, piano, vibrafone, percussão, voz masculina, voz feminina e um orador, o famoso escritor e poeta uruguaio Horacio Ferrer, criador do libreto da *operita* e parceiro de Piazzolla na sua produção. *Maria de Buenos Aires* é a tentativa de criar um novo gênero, uma nova forma de expressão cuja originalidade supera todas as barreiras e ocupa atualmente um lugar proeminente no campo do teatro musical (KREMER, 1998). A *operita*, assim chamada por não enquadrar-se em qualquer formato tradicional de teatralização musical, estreou em maio de 1968⁵ e tratava de mostrar que o tango não era somente uma combinação de ritmo e melodias senão uma complexa mistura de semiótica popular, onde a música e a poesia tratavam de contextualizar profundamente, no propósito de exaltar e identificar uma maneira de sentir a cidade (FERRER, 1996).

Após *Maria de Buenos Aires*, Piazzolla formou o que foi talvez o grupo com a narrativa mais densa na sua essencialidade orquestral, o *Noneto*, formado por bandoneon, dois violinos, viola, violoncelo, contrabaixo, guitarra elétrica, piano e percussão. Também chamado de *Conjunto 9*, o *Noneto* foi a sua melhor concepção (BRAGATO, 1996), a forma de escrever e de harmonizar foi única. Foi o conjunto musical já formado pelo autor com mais consistência e espontaneidade onde misturava um quinteto de cordas de formação tradicional junto com o bandoneon e a guitarra, instrumentos típicos do estilo piazzollano. As composições para o *Noneto* formavam o que ele mesmo chamou de a verdadeira “Música popular contemporânea da cidade de Buenos Aires”.

⁴ Num depoimento para a revista argentina *LA MAGA* em 1996, Horacio Malvicino, primeiro guitarrista a trabalhar com Piazzolla, relata a sua experiência com os problemas que enfrentou pelo fato do compositor ter incluído a guitarra elétrica em agrupamentos de tango. Chegou até a sofrer ameaças de morte pelo telefone, sendo rotulado junto com o resto do grupo de destruidores do tango tradicional.

⁵ O escritor uruguaio Horacio Ferrer foi o autor do libreto de *Maria de Buenos Aires* e durante muito tempo trabalhou com Piazzolla. Criaram juntos *Balada para un loco* imortalizada pela cantora Amelita Baltar.

Neste período Piazzolla sentiu a necessidade de se afastar da Argentina, na ânsia de transitar por outras culturas, buscando ampliar a sua interculturalidade. Sentia na música popular do seu país, no tango mais precisamente, uma predominante e ameaçadora estagnação, como 35 anos atrás, sem novidades a mais e sem assimilar a latente corrente de vanguarda européia que se oferecia e desabrochava no advento do mundo contemporâneo. Passou uma temporada de cinco anos na Europa tocando e gravando com músicos conceituados na França e na Itália. Em 1974 gravou com o saxfonista Gerry Mulligan numa formação inédita onde atuavam juntos o piano acústico, piano elétrico, órgão, bateria, baixo elétrico, guitarras elétricas e cordas interpretando suas composições.

Quando formou novamente o *Quinteto*, vindo da Europa em 1978, Piazzolla teve seu ápice criativo (PAZ, 1996), como se estivesse juntando numa mesma agrupação todas as formações e momentos estéticos produzidos por ele até então, o tango pós-moderno, a música erudita, o jazz, a improvisação e a música popular contemporânea de Buenos Aires, uma síntese de tudo que tinha criado e ainda em constante mutação, justamente por aceitar a realidade de ser ele mesmo o passado da vanguarda do tempo seguinte. O *Quinteto* era uma máquina de interpretar (CONSOLE, 1996) e a unidade e a energia incomensurável tornou-se hábito nesse grupo. Piazzolla desclassificou fronteiras para além do belo, do triste ou do romântico,⁶ dirigindo-se violentamente ao corpo (KURI, 1997).

Após algumas operações conseqüentes de problemas cardíacos, Piazzolla formou em 1989 o seu último ensemble, o *Sexteto Nuevo Tango*. O quadro geral na Argentina daquele momento era a desilusão e o desencanto pela política no país (LECHNER, 1988), pelo fenômeno social no mundo que traduzia a pós-modernidade como desencantamento pela modernidade,⁷ não como ponto final de uma época e sim como ponto de partida de uma nova etapa secular, a contemporaneidade. Formado por dois bandoneons, violoncelo, guitarra elétrica, contrabaixo e piano, o *Sexteto Nuevo Tango* tinha um timbre escuro e lúgubre, retratava a sua própria realidade, uma música mais introspectiva, atmosfera mais sombria e quase sem agudos,⁸ mais compacto e ao mesmo tempo um pouco mais livre com narrativa, estética e harmonias mais contemporâneas, na última tentativa de transgredir com tudo, sem

⁶ Carlos Kuri, no seu livro “*Piazzolla, la música limite*”, faz uma análise profunda da estética, do idiomatismo e da construção do tango de vanguarda piazzollano e sugere que a sua música ultrapassa os sentidos, vai além do racional, do emocional e com seus ritmos e dissonâncias atinge o corpo.

⁷ O sociólogo político alemão radicado no Chile, Norbert Lechner expõe nos seus estudos sobre o desencantamento e a descrença na política da América Latina, baseado ele mesmo também nas idéias de outro sociólogo alemão do começo do século, Maximillian Weber.

⁸ Bandoneonista, integrante do *Sexteto*, Daniel Binelli, afirmou numa entrevista que o que Piazzolla produziu nesse *Sexteto* era a obra que retratava a sua saúde naquele momento, as angústias de varias pontes de safena.

mais se importar com as rotulações ao seu respeito, apenas sendo ele mesmo, Piazzolla (BINELLI, 1996). Ainda teve vontade de reeditar o *Quinteto*, mas em 4 de agosto de 1990 sofreu uma trombose cerebral em Paris e trasladado para Buenos Aires morreu em 4 de julho de 1992.

Partindo do tango, Astor Piazzolla criou um novo gênero musical, propositadamente uma nova definição, beirando o outro lado do eruditismo, a outra parte do jazz e da música popular argentina, o Novo Tango; reinventou um fraseado melancólico, mais lânguido, não se detendo em incluir politonalidade e polirritmia, sabendo que a nostalgia do tango retratava a saudade do imigrante (FERRER, 1980). Escolheu a guitarra elétrica como uma das principais novidades timbrísticas e estéticas em quase toda sua obra.

As temporadas juvenis em Nova York instigaram o compositor à superação e à novidade. A instrumentação e a inerente cumplicidade dos músicos de jazz na execução mostraram a Piazzolla sua vertente natural na construção e legitimação do seu contundente *Nuevo Tango*. O *swing* e humor que apreciou nos conjuntos de jazz que conheceu o impressionaram a ponto de sentir a necessidade de alterar o tango tradicional. Piazzolla fez um tango mais complexo, usando revolucionárias concepções timbrísticas, rítmicas e dissonâncias harmônicas (AZZI, 1999). Reestruturou o tango a partir da sua visão multicultural, incorporando linguagens de outras esferas. A improvisação, recurso permanente no jazz, foi aos poucos tornando-se parte constante na execução e performance dos seus arranjos. Os músicos com quem ele trabalhava tinham que assimilar um equilíbrio entre o tango e a fluência livre do jazz.

Os sons diferenciados na sua música, próprios do estilo piazzollano foram criados por ele, seus músicos e outros tangueros antigos e nesse sentido, é necessário conhecer as gravações deixadas por eles para poder reproduzir o *Tambor*⁹ e a *Chicharra*¹⁰, efeitos realizados no violino e na guitarra elétrica; sua aplicação em qualquer transcrição ou arranjo é um recurso que ajuda a caracterizar a sua música. Muito da vertente estilística de Piazzolla

⁹ Efeito percutido imitando o som de uma caixa clara, que se consegue com pizzicatos e abafando as cordas ao mesmo tempo com a mão esquerda.

¹⁰ Efeito imitando uma lixa, que se consegue esfregando fortemente o arco, na parte do talão, nas cordas atrás do cavalete.

veio do convívio artístico, pessoal e profissional que teve com Aníbal Troilo (1911-1975),¹¹ um dos principais compositores e arranjadores de tango da Argentina.

A idéia de compor e se tornar o Stravinsky argentino veio desde os 18 anos, quando tentava escrever obras sinfônicas. Note-se o ocorrido em 1940, por ocasião de uma turnê do consagrado pianista Artur Schnabel (1887-1982) de passagem por Buenos Aires; Piazzolla escrevera um concerto para piano e apresentaria a obra ao pianista para ouvir sua opinião. Schnabel o recebeu, aceitou olhar a obra, analisou rapidamente a partitura e a tocou no seu *Steinway*. “Astor não acreditava no que ouvia, sua música tocada por Schnabel, soava como de outra pessoa, sentiu vontade de chorar mas se conteve” (PIAZZOLLA, 2005).

Ao fim da leitura, o pianista pegou os rascunhos e os entregou a Piazzolla dizendo que aquilo não era um concerto e sim uma sonata, que tinha muitas falhas mas que dava para vislumbrar um futuro promissor no compositor, aventando a necessidade de um estudo sério. Schnabel o questionou se de fato se interessava por estudar seriamente e diante da afirmativa do aprendiz de compositor, o grande pianista o indicou para começar estudos com Alberto Ginastera (1916-1983), amigo particular de Schnabel.

Foi desta feita que Piazzolla começava a trilhar os seguintes 12 anos de estudo árduo e constante de harmonia contemporânea, contraponto e técnicas de composição com Ginastera. Neste período passava grande parte do tempo estudando partituras de Bartok, Stravinsky e Prokofiev e destacam-se obras como *Suíte para cuerdas y arpa*, *Tres piezas breves para cello y piano*, *Overtura dramática para orquesta sinfonica*, *Sonata para piano*, *Suíte para oboé y orquesta de cuerdas*, *Sinfonia Buenos Aires*, *Sinfonietta*, *Concerto para clarineta e orquesta* e *Doz piezas breves para viola y piano*.

No ano de 1953, Alberto Ginastera incentivou-o a participar de um concurso de composição, onde Piazzolla tirou o primeiro lugar com a obra *Los tres movimientos sinfônicos*. No ano seguinte, como ponto culminante da fase erudita, Piazzolla ganhou uma bolsa do governo francês para estudar composição com Nadia Boulanger (1887-1979) em Paris e com ela aprendeu sobre outras técnicas de composição. Boulanger foi a responsável em encorajar Astor Piazzolla a continuar com a sua vertente popular argentina (PIAZZOLLA, 2005), incrementando e inovando o tango com técnicas eruditas, com autenticidade e deixando sempre fluir a sua origem tanguística; continuando na trilha da música popular como o fez Bela Bartók, Manuel de Falla e Heitor Villa-Lobos. Por ocasião dos primeiros

¹¹ Piazzolla costumava afirmar que tinha aprendido tudo sobre tango com Aníbal Troilo, aprendeu o que era o tango instrumental. Segundo Piazzolla, foram os dois que começaram a introduzir arranjos incluindo quarteto de cordas nas versões dos seus tangos tradicionais.

encontros com Nadia Boulanger, Astor Piazzolla apresentou a ela suas composições até aquela época; Sinfonietta, Sonatas e algumas Suítes, mas omitia ao máximo seu passado musical, suas composições para orquestras típicas de tango com bandoneones e violinos, enfim, seu sucesso como tanguero. A mestra, rebuscando sua musicalidade, pediu para que ele tocasse alguma obra anterior a estas. Piazzolla interpretou ao piano sua obra *Triunfal*, quando terminou, ela tomou as mãos dele e disse que esse era o verdadeiro Astor Piazzolla e que nunca devia abandoná-lo.

2. A ponte entre o intérprete e a obra

A transcrição é ainda um dos mais efetivos recursos de que dispomos; Franz Liszt, um dos mais importantes virtuosos do século XIX, dominava a técnica de transcrever obras orquestrais, óperas e sinfonias. Liszt transcreveu para piano as nove sinfonias de Beethoven e todas as óperas de Richard Wagner. Seu instinto natural era trazer para as teclas do piano as suas preferências musicais e transformou essa prática de transcrever em um verdadeiro segmento artístico.

Astor Piazzolla gravou ao vivo ou em estúdio grande parte das suas composições, e ter esse material como parâmetro na realização de uma transcrição é essencial para tentar assimilar certos códigos do seu estilo. Piazzolla escrevia suas composições ao piano e as transcrevia para as grupos que formava. Das quase duas mil obras em 40 anos de criação, são conhecidas pouco menos da quarta parte, isto porque não sendo executadas por ele, as composições ficavam na partitura de origem.

É comum ver transcrições da suas obras para quarteto de cordas na formação tradicional de dois violinos, viola e violoncelo, sem muita semelhança com o que ouvimos nas suas próprias interpretações. Uma transcrição recai no amplo conhecimento das possibilidades do instrumento para o qual se transcreve. Mas como aproximá-lo à sonoridade de um bandoneon? Ou como assemelhar sua sonoridade às batidas insistentes dos pizzicatos realizados no contrabaixo? Se o objetivo é interpretar com estilo piazzollano, é necessário assimilar e induzir ao mesmo tempo uma certa intuição tanguística.

Um arranjo vem a ser uma reelaboração de uma composição para uma agrupação específica diferente da já existente, criando outra versão. O arranjo reorganiza a estrutura rítmica e harmônica da obra de acordo com a instrumentação disponível, podendo ser uma expansão ou uma redução, inclusive com uma mudança no estilo da música original (GUEST, 1996). Piazzolla era muito rigoroso com suas partituras, escrevia os solos de cada instrumento, com seus ritmos e harmonias. Essas condições inerentes na sua música, características do seu estilo, têm se perdido totalmente na infinidade de arranjos comerciais que circulam atualmente no mercado (DESYATNIKOV, 1998).

3. Contrabajando

O ponto crucial na realização da transcrição está no conhecimento da maior parte possível da obra do compositor. Desta forma, o estilo, os maneirismos e os caminhos por onde a composição transcorre são assimilados, ainda que parcialmente. As gravações que o próprio Piazzolla deixou são o material principal neste trabalho e depois de ouvir perto de duzentas composições, saber o nome, o ano, a forma, o estilo, a duração e a formação instrumental com a qual ele interpretou cada obra, pode se dizer que se tem as referências necessárias para um melhor conhecimento do compositor.

Partindo deste parâmetro, muito antes de começar a escrever, já é possível ter relativa convicção da instrumentação que será usada na transcrição. Começa então o lento processo de ouvir a gravação e iniciar a notação referencial, repetindo muitas vezes, escrevendo e distribuindo cuidadosamente cada voz, cada contratempo, cada harmonia para os instrumentos escolhidos.

Esta composição se inicia com uma introdução de contrabaixo solo. Este solo fica aqui a cargo do violoncelo, que nesta transcrição, reproduz integralmente toda a linha melódica, contrapontística e virtuosística com a qual Piazzolla homenageia com destaque o instrumento típico do tango e que o acompanhou em todas os agrupamentos que ele criou durante a sua carreira.

Com similaridade timbrística, uma oitava acima, o violoncelo dá início ao solo em Ré bemol menor. (ver ex. n.1)

Exemplo n.1 (compassos 3 a 6)

Em seguida, modulando para Mi menor no compasso 11, o tema é apresentado, ainda pelo violoncelo, em colcheias. (ver ex. n.2)

Exemplo n.2 (compassos 11 a 14)

Os outros instrumentos se juntam no compasso 15 onde o primeiro violino começa uma seção de *Chicharra* em semicolcheias, colcheias e semínimas dando movimentação rítmica ao trecho, enquanto o segundo violino trabalha o tema que pertencia à guitarra elétrica. A viola se alinha com o violoncelo intercalando colcheias e semínimas, mantendo o pulso do andamento, sendo aqui o momento em que o violoncelo reproduz os pizzicatos que eram realizados pelo contrabaixo na versão do quinteto. (ver ex. n.3)

Exemplo n.3 (compassos 15 a 18)

O registro que serviu como referência para esta transcrição foi a gravação feita em 1961 por Piazzolla e seu quinteto. No compasso 20 e 21, o primeiro violino irrompe em tessitura aguda com mínimas, já prevendo o trecho nostálgico do meio da obra. Os dois violinos e a viola fazem em seguida o papel de bandoneon, guitarra elétrica e piano, reproduzindo juntos nos compassos 22 e 23, com bastante tensão, um desenho rítmico variado do primeiro tema. (ver ex. n.4)

Exemplo n.4 (compassos 20 a 23)

A partir do compasso 24, o primeiro violino toca o tema na região aguda pondo fim à exposição. Note-se que o contrabaixo, aqui representado pelo violoncelo, faz também o papel de acompanhamento; o típico glissando nas semínimas, caracterizando o tango, colocado aqui como recurso performático para identificar melhor a obra de Piazzolla. (ver ex. n.5)

Exemplo n.5 (compassos 24 a 27)

A seguir, no compasso 29 acontece a apresentação do segundo tema, a cargo do primeiro violino, alicerçado pelo segundo violino, que desta vez, tomou da guitarra elétrica a imitação de um fugatto, num trecho em colcheias, com textura típica do tango tradicional, intercalando com a viola o mesmo motivo rítmico que antes era também realizado no piano. Nesta parte, o violoncelo reproduz o ritmo constante do contrabaixo, caracterizado pelas semínimas e colcheias. (ver ex. n.6)

Exemplo n.6 (compassos 29 a 32)

A partir do compasso 37, começa uma seção de uníssonos entre os violinos e a viola, tocando semicolcheias e notas longas, um uníssonos feito no *Quinteto* pelo bandoneon, violino, guitarra elétrica e piano. Esta parte possibilita dar mais destaque ainda ao violoncelo, que ficou com uma parte que era em pizzicato no contrabaixo; aqui o violoncelo toca esta parte com o arco, na região do talão, para dar um efeito mais curto, marcado e seco porque, sendo tocado em pizzicato no violoncelo, o efeito não seria tão convincente, apesar do timbre grave (ver ex. n.7).

Exemplo n.7 (compassos 37 a 40)

Nos compassos 43 e 44, acontece outro uníssonos muito virtuosístico, desta vez realizado pelos quatro instrumentos, guardando as devidas oitavas, dentro da tessitura individual, reproduzindo com a mesma intensidade, a frase que era realizada pelo *Quinteto* na versão original. (ver ex. n.8)

Exemplo n.8 (compassos 43 a 46)

Outro uníssono retrata o primeiro tema, no compasso 50, a cargo dos violinos e da viola enquanto o violoncelo mantém o acompanhamento, com ritmo característico em semínimas, até se encontrar com os outros instrumentos nas colcheias dos compassos 52 e 53, preparando o segundo solo. (ver ex. n.9)

Exemplo n.9 (compassos 50 a 53)

O segundo solo, realizado no violoncelo, começa no compasso 55; o contrabaixo o faz em pizzicato, no *Quinteto*. Aqui o violoncelo o interpreta no talão do arco, notas curtas e quase percutidas para manter a fluência e a força exigida nesta passagem. Ao mesmo tempo, o segundo violino e a viola acompanham o solo, em contratempo, com sons percutidos, golpes com a mão esquerda encima das cordas, na região central do braço do instrumento, efeito chamado *Tastiera*, enquanto o primeiro violino realiza o *Tambor* no mesmo ritmo. (ver ex. n.10).

Exemplo n.10 (compassos 55 a 58)

É pertinente lembrar que os efeitos percussivos *Tambor* e *Tastiera*, aparecem em diversas obras de Piazzolla; ele batia no corpo do bandoneon, o guitarrista batia em cima das cordas, o pianista na tampa do piano e o contrabaixista no tampo do contrabaixo. Nesta transcrição, aproveita-se este efeito como acompanhamento rítmico ao solo do violoncelo.

Um terceiro solo de violoncelo é apresentado a partir do compasso 71. Desta vez, um pouco mais lento e predominando figuras longas. O segundo violino e a viola ficam no contracanto, quase como um improviso, reproduzindo a guitarra elétrica e o piano; junto ao primeiro violino, numa região aguda, toca uma melodia com notas longas, seguindo o solo grave do violoncelo. (ver ex. n.11).

Exemplo n.11 (compassos 71 a 74)

No compasso 80, dá-se início um diálogo entre o violoncelo e os outros três instrumentos juntos, onde o violoncelo apresenta com virtuosismo, grupos de semicolcheias contra um ritmo contrapontístico nos outros. (ver ex. n.12)

Exemplo n.12 (compassos 80 a 83)

A partir do compasso 92, volta o tema principal de *Contrabajando* pela última vez, onde piano, bandoneon, guitarra elétrica, violino e contrabaixo se juntam. Nesta transcrição é realizado num quarteto de cordas, constituindo um vibrante e agitado final com semínimas em contratempos, apontando para o último acorde, abrupto e dissonante no derradeiro compasso, reproduzindo com energia o mesmo efeito realizado pelo *Quinteto*. (ver ex. n.13 e n.14)

Exemplo n.13 (compassos 92 a 95)

Exemplo n.14 (compassos 96 a 99)

É importante lembrar que Piazzolla dedicou ao contrabaixo outras duas composições; *Kicho*, escrita em 1970 e *Contrabajisimo*, composta em 1986 para o seu último *Quinteto*. Em *Contrabajeando*, como na maioria das outras obras, Piazzolla alterna trechos virtuosísticos com trechos lentos e nostálgicos, uma das características da sua obra.

4. Adios Nonino

O ponto de partida para a realização desta transcrição para quarteto de cordas, é a gravação realizada pelo próprio Astor Piazzolla e seu quinteto em 1960. O quinteto formado por bandoneon, violino, guitarra elétrica, piano e contrabaixo foi uma das formações mais bem sucedidas e conhecidas do compositor e esta obra foi composta logo após a morte do pai, chamado carinhosamente de *Nonino*. A transcrição começa com um solo cadenza apresentada pelo primeiro violino. (ver ex. n.15)

Exemplo n.15 (compassos 1 a 6)

Um dos temas desta composição é apresentado a partir do compasso 26, onde a melodia é intercalada com colcheias e semicolcheias, proporcionando tensão ao trecho cantabile. (ver ex. n.16)

Exemplo n.16 (compassos 26 a 30)

Ainda com células do mesmo tema, o primeiro violino se desdobra para apresentar numa mistura de acordes com sétimas e oitavas, a tensão mostrada pelo piano na versão original. (ver ex. n.17)

Exemplo n.17 (compassos 54 a 58)

Piazzolla se expande fluentemente como numa obra virtuosística de Ligt ou Scriabin. A tentativa, nesta parte da transcrição, é se aproximar ao máximo da erudição violinística, como numa obra de Paganini, Ysaÿe ou Ernst. O fim do solo cadenza, a partir do compasso 63, é lento e expressivo. (ver ex. n.18)

Exemplo n.18 (compassos 63 a 67)

O conjunto começa com a apresentação do tema pelo primeiro violino, a partir do compasso 1. Este tema era tocado pelo bandoneon na versão do *Quinteto*. O segundo violino acompanha com glissandos ascendentes e descendentes, que eram realizados pela guitarra elétrica e a viola apresenta o movimento contrapontístico que pertencia ao piano na versão original. O violoncelo, por sua vez, reproduz o contrabaixo, intercalando as semínimas com sons percutidos, golpes com a mão esquerda encima das cordas, na região central do braço do instrumento. (ver ex. n.19)

Exemplo n.19 (compassos 1 a 5)

O segundo tema, exposto pelo primeiro violino, inicia-se a partir do compasso 20. Um tema melancólico que já havia sido apresentado no solo cadenza no início da transcrição. A viola faz o contracanto, dialogando com o primeiro violino, trecho que no quinteto era realizado pela guitarra elétrica. O violoncelo neste momento se encarrega de reproduzir as semínimas constantes do contrabaixo, enquanto o segundo violino acompanha com notas longas seguindo a harmonia da composição. (ver ex. n.20)

Exemplo n.20 (compassos 20 a 24)

Após esta parte lenta, dá-se o início o desenvolvimento a partir do compasso 53. Trata-se de um trecho bem ritmado tendo como motivo o tema do início do ensemble. O violoncelo, por estar mais próximo da tessitura do contrabaixo, é o instrumento escolhido para

reproduzir o pulsar constante em semínimas, ritmo característico na obra de Piazzolla. Neste momento, os dois violinos e a viola se revezam para representar o bandoneon, a guitarra elétrica e o piano, num contraponto com igualdade rítmica. (ver ex. n.21)

Exemplo n.21 (compassos 53 a 57)

Na última parte do desenvolvimento, a partir do compasso 77, o tema aparece com o segundo violino, que retrata o bandoneon enquanto o primeiro violino realiza a *Chicharra*, recurso percussivo de acompanhamento, utilizado diversas vezes por Piazzolla com ritmo intercalado em semicolcheias, colcheias e semínimas. A *Chicharra* tornou-se sensação nas performances, principalmente do *Quinteto* e do *Noneto*, pela novidade e originalidade, realizado invariavelmente pelo violino. (ver ex. n.22)

Exemplo n.22 (compassos 77 a 81)

Após o ritmado desenvolvimento, Piazzolla volta para seu estilo lento e melódico, a partir do compasso 88, antes de se encaminhar para o final. Nesta transcrição, a viola retrata o

que a guitarra elétrica fazia no quinteto, em uníssono com o piano. Trata-se de uma melodia variada, usando os temas apresentados anteriormente, acompanhando o tema do primeiro violino, melodia esta que pertencia ao bandoneon. O segundo violino enfatiza com colcheias o ritmo em semínimas do violoncelo, evidenciando o caminhar constante em direção ao fim da composição. (ver ex. n.23)

Exemplo n.23 (compassos 88 a 92)

Ainda no grande trecho lento, desta vez modulado para Mi maior e com a textura musical um pouco acelerada, a viola e o violoncelo se juntam num ritmo em colcheias. Este ritmo, apresentado na versão original pelo contrabaixo, piano e guitarra elétrica, serve de estrutura para o dialogo melódico exposto nesta transcrição pelos violinos. O primeiro violino reproduz a melodia do bandoneon enquanto o segundo violino retrata, fielmente, o tema na região aguda, realizado pelo violinista do *Quinteto*. (ver ex. n.24)

Exemplo n.24 (compassos 105 a 109)

Nos últimos 10 compassos da composição, em Lá bemol maior, a viola realiza a linha melódica que no *Quinteto* pertencia ao piano e à guitarra elétrica em uníssono, acompanhando o segundo violino que ficou com o tema do bandoneon. O violoncelo, reproduzindo o contrabaixo, repete insistentemente um grupo de quatro semicolcheias, seguido de semínima pontuada e colcheia, encaminhando-se para a última nota da obra enquanto o primeiro violino repete parte do segundo tema na região aguda. (ver ex. n.25)

Exemplo n.25 (compassos 118 a 122)

Os últimos desenhos rítmicos da composição ficaram a cargo do dialogo da viola e do violoncelo. A viola reproduz, quase que integralmente, a linha melódica da guitarra elétrica, pela proximidade na tessitura dos dois instrumentos e pela textura musical apresentada pela guitarra elétrica, muito bem retratada pela viola. O violoncelo repete a mesma célula rítmica até a última nota e o segundo violino acompanha com notas longas. O primeiro violino realiza um arpejo para chegar à última nota, na região aguda, juntando-se às notas longas já sustentadas anteriormente pelos outros instrumentos. Esta última intervenção do primeiro violino reproduz integralmente a linha melódica realizada pelo violinista na versão original gravada pelo *Quinteto*. (ver ex. n.26)

Exemplo n.26 (compassos 123 a 127)

5. Conclusão

Este trabalho conclui, que o uso das gravações feitas pelo próprio compositor são de suma importância para apontar uma possibilidade de transcrição. Por meio destes registros, é possível identificar os maneirismos por ele experimentados, bem como os recursos performáticos, os quais ele induzia os seus músicos a incorporar nas interpretações. Identifica-se ainda o idiomatismo composicional criado por ele e as inovações timbrísticas aplicadas em suas instrumentações, elementos necessários ao entendimento dos pontos de congruência em toda sua obra.

Antes e durante a realização deste trabalho foram ouvidas, 342 obras de Astor Piazzolla, de todas as suas fases criativas entre 1946 e 1989, ensaios gravados, concertos ao vivo e registros em estúdio. Este material permitiu assimilar, de certa forma, o estilo da sua obra. O fato dele ter estudado com Nadia Boulanger em Paris ou com Alberto Ginastera em Buenos Aires, ao mesmo tempo que passava noites, durante muitos anos, tocando com orquestras típicas de tango, ajudam a elaborar o perfil artístico que permeia a sua obra.

Faz-se oportuno lembrar que uma das principais inovações de Astor Piazzolla foi a inclusão da guitarra elétrica em sua obra. Diante deste fato e comprovando a sua importância nas suas composições, mediante a audição das gravações, cabe concluir que significativa parte do estilo piazzollano provem de elementos técnicos e composicionais que ele adotou para este instrumento. Acreditamos que faz-se necessário, portanto, tentar reproduzir a linha melódica, contrapontos, ritmos e acompanhamentos harmônicos que a guitarra elétrica realizava.

Através deste procedimento no conhecimento da sua obra, é possível chegar mais perto do compositor, utilizando os elementos percebidos na audição, como pontes que unem o intérprete à obra. A realização das transcrições oferecerá adicionalmente a oportunidade de executar suas composições, já que a maior parte da sua obra ainda não está publicada. Os dados apresentados, resultantes da presente pesquisa, leva-nos ainda a concluir que, embora sua música possua elementos jazzísticos, do tango tradicional e da música erudita, podemos interpretar Astor Piazzolla principalmente pela imitação da sua própria forma de interpretar, que acima de tudo é o maneirismo piazzollano.

Referências bibliográficas

- AZZI, Maria Suzana. **Astor Piazzolla, Tango Ballet**. CD 3984-22661-2. Teldec Classics International Hamburgo, 1999.
- BINELLI, Daniel. No se dieron cuenta de que era la música de su by pass. **La Maga**, Buenos Aires, n. 20, p. 41, mai. 1996.
- BRAGATO, José. El Mejor Concepto. **La Maga**, Buenos Aires, n. 20, p. 32, mai. 1996.
- DAHLHAUS, Carl. **Estética Musical**. Lisboa: Editora 70, 1991.
- DESYATNIKOV, Leonid. **Maria de Buenos Aires**. CD 3984206322. Teldec Classics International Hanburgo, 1998.
- FERRER, Horacio. **El libro del tango**, Barcelona: Editor Antonio Tersol. 1980.
- FERRER, Horacio. La Operita Maria de Buenos Aires. **La Maga**, Buenos Aires, n. 20, p. 22, mai. 1996.
- GORIN, Natalio. **Astor Piazzolla. A manera de Memórias**. Buenos Aires: Atlântida, 1990.
- GUEST, Ian. **Arranjo, método práctico**. Rio de Janeiro: Lumiar. 1996.
- KREMER, Gidon. **Maria de Buenos Aires**. CD 3984206322. Teldec Classics International Hanburg, 1998.
- KURI, Carlos. **Piazzolla, la música limite**. 2. ed. Buenos Aires: Corregidor, 1997
- LECHNER, Norbert. **Los Patios Interiores de la Democracia**. Subjetividad y Política. Santiago: Facultad Latinoamericana de Ciências Sociales, 1988.
- MALVICINO, Horacio. El Octeto Buenos Aires fue la gran explosión de Astor Piazzolla. **La Maga**, Buenos Aires, n. 20, p. 13, mai. 1996.
- PAZ, Fernando Suarez. Una Síntesis de Astor. **La Maga**, Buenos Aires, n. 20, p. 38, mai. 1996.
- PIAZZOLLA, Diana. **Astor**. Buenos Aires: Corregidor, 2005.

Referências discográficas

PIAZZOLLA, Astor. **La cumparcita & Melancólico Buenos Aires**. CD 00211/0. Music Hall Buenos Aires, 1959.

PIAZZOLLA, Astor. **Vanguardistas del Tango**. CD MH10041. Movie Play Music Hall Buenos Aires, 1960.

PIAZZOLLA, Astor. **Ensayos**. CD 8121-2. RGE Buenos Aires, 1961.

PIAZZOLLA, Astor. **Astor Piazzolla y su Quinteto**. CD 155218. RCA Victor Buenos Aires, 1961.

PIAZZOLLA, Astor. **Pulsación Astor Piazzolla y su Orquesta**. CD 402. Trova Buenos Aires, 1969.

PIAZZOLLA, Astor. **En vivo en el Regina**. CD 7432163348-2. BMG Buenos Aires, 1970.

PIAZZOLLA, Astor. **Tristeza de un Doble A**. CD PRS-23192. Personality Lisboa, 1972.

PIAZZOLLA, Astor. **Oblivion**. CD PRS-23191. Personality Lisboa, 1972.

PIAZZOLLA, Astor. **Il pleut sur Santiago**. CD 80002. RB Aldo Pagani Milano, 1972.

PIAZZOLLA, Astor. **Los grandes sucesos**. CD 464394. Sony Music Buenos Aires, 1973.

PIAZZOLLA, Astor. **Libertango**. CD 3504. MCPS Classic Options Amsterdam, 1973.

PIAZZOLLA, Astor. **Balada para un loco**. CD 8139-2. RGE Buenos Aires, 1975.

PIAZZOLLA, Astor. **Bandoneon**. CD 7801. APG Aldo Pagani Milano, 1976.

PIAZZOLLA, Astor. **El infierno tan temido**. CD 12011-2. Ans Records Miami, 1979.

PIAZZOLLA, Astor. **Escualo**. CD 9135. Carosello Records & Tapes Buenos Aires, 1979.

PIAZZOLLA, Astor. **La Intrusa**. CD 12013-2. Ans Records Miami. 1982.

PIAZZOLLA, Astor. **Live in Vien**. CD 335800040. Messidor Continental Viena, 1984.

PIAZZOLLA, Astor. **Biyuya**. CD 8003. RBM Milano, 1984.

PIAZZOLLA, Astor. **Nuevo Tango Hora Cero**. CD PAND42138. IRS Records American Clave, New York, 1986.

PIAZZOLLA, Astor. **The New Tango**. CD 81823-2. Atlantic Recording Corporation New York, 1987.

PIAZZOLLA, Astor. **Reunión Cumbre**. CD 10005-2. Ans Records Miami, 1988

PIAZZOLLA, Astor. **Love Tanguedia**. CD 74919-2. Tropical Storm Milan, 1989.

PIAZZOLLA, Astor. **Tango, Nuevo Tango**. CD MCD7001. Jade Records Milan, 1989.

PIAZZOLLA, Astor. **Five Tango Sensations**. CD 7559-79254-2. Elektra Nonesuch Warner Berlin, 1991.

PIAZZOLLA, Astor. **Chador**. CD 196862. Atoll Music Paris, 1991.

PIAZZOLLA, Astor. **The Central Park Concert**. CD 9036801072. Chesky Records New York, 1994

PIAZZOLLA, Astor. **Original Tangos from Argentina**. CD 74321 29788-2. BMG Ariola Hamgurg, 1995.

PIAZZOLLA, Astor. **El Nuevo Tango de Buenos Aires**. CD 7313835797-2. Milan BMG Music Hamburg, 1995.

PIAZZOLLA, Astor. **Paris 1955 Ses Premiers Enregistrements**. CD 3017742/ARC 329 Sono Punch Records Paris, 1996.

PIAZZOLLA, Astor. **20 Greatest Hits**. CD 74321 33511-2. BMG Ariola Hamburg, 1998.

PIAZZOLLA, Astor. **Los años de RCA – Grandes Exitos**. CD 7432150284-2. BMG Ariola Argentina, 1998.