

TANGO-ÉTUDES DE ASTOR PIAZZOLLA (1921 – 1992): ELEMENTOS PARA UMA ABORDAGEM ANALÍTICA E INTERPRETATIVA

TANGO-ÉTUDES, BY ASTOR PIAZZOLLA (1921 – 1992): ELEMENTS FOR AN ANALITIC AND INTERPRETATIVE APPROACH

Vítor Hugo Ferreira de Matos *
vitormatos@elach.uminho.pt

Domingos Francisco Castro **
dfmdcastro@gmail.com

Astor Piazzolla deixou-nos uma obra peculiar com um estilo musical que combina os elementos do tango argentino com os da música clássica e do jazz americano que viria a marcar as décadas de 50 a 70 do século XX. Este estudo debruça-se sobre uma coleção de seis estudos escritos originalmente para flauta solo em 1987, designados por Astor Piazzolla *Tango-Études*. Na passagem do centenário do seu nascimento, assinalam-se os dois concertos que realizou em Portugal, o contexto e o impacto que tiveram na época nas cidades de Lisboa e Porto, onde atuou.

Palavras-chave: Piazzolla. Tango. Análise musical.

Astor Piazzolla left us a peculiar work. His musical style combines the elements of Argentine tango with those of classical music and American jazz, characteristic of the 50s and 70s of the 20th century. This research focuses on a collection of six studies originally written for solo flute in 1987, named by Astor Piazzolla *Tango-Études*. In that same year he performed two concerts in Portugal which deserve to be remembered in the centenary of his birth. The context and impact they had at that time in the cities of Lisbon and Porto, where they took place, is also considered.

Keywords: Piazzolla. Tango. Musical analysis.

1. Introdução

O nome do músico e compositor argentino Astor Piazzolla está indubitavelmente associado ao Tango, rompendo as barreiras do género e transformando-o num fenómeno caracterizado por uma nova roupagem musical, na sua dimensão estética, estilística e instrumental (Azzi & Collier 2002).

* Departamento de Música, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas / CEHUM, Universidade do Minho, Braga, Portugal. ORCID: 0000-0002-8152-2040

** Professor do Conservatório de Guimarães, Portugal. ORCID: 0000-0002-9356-8687

O presente artigo tem como propósito refletir acerca de *Tango-Études*, uma coleção de seis estudos para flauta solo compostos em 1977 e publicados em 1987 (Piazzolla 1987), entretanto alvo de várias transcrições, a partir de uma abordagem analítica e interpretativa de cada estudo. Pretende-se, assim, destacar os elementos musicais mais relevantes, a partir de uma análise musical que contempla aspetos relacionados com a forma, ritmo, harmonia, linhas melódicas, material temático, entre outros, procurando caracterizar a linguagem do compositor em epígrafe, e destacando elementos que permitam um melhor enquadramento da interpretação desta obra.

A existência de um conjunto significativo de estudos sobre Piazzolla permitiu, para além de uma perspectiva panorâmica acerca da sua obra como um todo, conhecer em maior detalhe aspetos específicos da sua escrita musical e a sua importância na interpretação das mesmas. A propósito da revisão da literatura sobre Piazzolla e a sua obra, Reyes (2018, pp. 13–25) efetua um levantamento exaustivo de trabalhos académicos neste âmbito. A análise detalhada da autora permite perceber que existem vários estudos que focam os aspetos analíticos e interpretativos de obras do compositor, permitindo novos olhares sobre a sua produção musical.

O estudo de Reyes (2018) torna-se basilar neste artigo porquanto aborda os *Tango-Études* na sua relação com a flauta, procurando também, de uma forma mais geral, abordar aspetos performativos do tango (*idem*, pp. 48–73), e uma análise formal exaustiva e interpretativa de cada um dos estudos (*idem*, pp. 74–130). Destacamos também outros trabalhos académicos que abordam especificamente as obras em epígrafe, nomeadamente Vaughan (2016) que enfatiza aspetos estilísticos à luz dos pressupostos *tango nuevo*, Fullana (2017), com uma perspectiva que mobiliza a análise musical para uma melhor compreensão da prática interpretativa, ou Langerlow (2017), que foca em particular aspetos interpretativos do *Tango-Étude* n.º 3.

A estrutura do presente artigo encontra-se dividida em várias secções, iniciando-se com uma secção de contextualização acerca do compositor Astor Piazzolla, que inclui uma parte que resulta da pesquisa efetuada sobre as duas atuações do compositor e do seu grupo no Porto e em Lisboa; uma secção sobre os *Tango-Études*, seguida de uma análise musical e interpretativa dos seis *Études* em epígrafes, e das notas finais.

2. Astor Piazzolla: aspetos da sua vida e obra

Descendente de imigrantes italianos, o músico nasceu em Mar del Plata, Argentina no dia 11 de novembro de 1921. Durante a sua infância e juventude, entre os 4 e os 15 anos, viveu em Nova Iorque para onde os seus pais haviam emigrado, residindo no bairro italiano de Manhattan, *Little Italy*. Em 1933, aprendeu piano com um húngaro chamado Béla Wilda, discípulo de Sergei Rachmaninov, que também o ensinou a tocar bandoneón. Aos 17 anos, de volta à sua cidade, muda-se pouco depois para Buenos Aires e começa a demonstrar a ambição de se tornar músico profissional.

Sob a orientação próxima do compositor argentino Alberto Ginastera (1916–1983), Piazzolla sorveu as principais referências musicais ligadas ao tango e ao clássico, incorporando aos elementos de jazz trazidos do tempo em que viveu na cidade de Nova Iorque. De Ginastera herdou a admiração por I. Stravinsky e fundamentalmente por B.

Bartók, (Azzi & Collier 2002, p. 212). Com ele estudou a obra destes compositores e de outros como A. Berg, P. Hindemith, M. Ravel e A. Copland, mas também J. Brahms e J. S. Bach. O dodecafonismo não lhe despertava especial interesse nem os compositores pós-segunda guerra mundial, não obstante conhecia e respeitava a música de P. Boulez, K. Stockhausen ou L. Nono, mas a estética utilizada não o atraía.

Sobre a música de G. Gershwin, A. Piazzolla referiu que a música deste compositor representava Nova Iorque e a sua Buenos Aires. Piazzolla também estudou com o pianista polaco Raúl Spivak (Speratti 1969, p. 63) certamente por influência de Ginastera, uma vez que este o aconselhou a usar o piano como ferramenta composicional (Azzi & Collier 2002, p. 255) e direção de orquestra com Hermann Scherchen (Speratti 1969, p. 76).

Incentivado por Ginastera, Piazzolla apresenta a sua “Sinfonia de Buenos Aires em Três Andamentos”, ao concurso Fabien Sevitzky. Apesar de algumas vozes se indignarem pelo facto de uma orquestra erudita incluir dois instrumentos bandoneon a obra foi premiada e valeu-lhe uma bolsa do Governo francês para estudar em Paris com Nadia Boulanger, entre outubro de 1954 e fevereiro de 1955 (Speratti 1969, p. 72).

É com Nadia Boulanger que Piazzolla obtem o incentivo e a aprovação para seguir um caminho consistente na música tradicional, talvez até mais do que com Ginastera, que apesar do abismo existente nos anos 40 entre o mundo do tango e da música erudita sempre o incentivou em incorporar todo o seu conhecimento, explorando assim, o potencial e amplitude desta linguagem (Azzi & Collier 2000, p. 74). Boulanger também convenceu Piazzolla que o tango era essencial para o desenvolvimento da sua identidade como compositor, sendo que a partir deste encontro Piazzolla dedicou-se ao desenvolvimento de um novo estilo de tango concertante: o *tango nuevo*, que contem fortes influências do jazz e da música erudita, trazendo uma nova vida ao tango tradicional, agregando técnicas composicionais inovadoras para o estilo, utilizando *ensembles* e orquestrações diversificadas. Piazzolla ao seu *tango nuevo* juntou o seu extraordinário talento como improvisador no bandoneón. Obras como *As Quatro Estações Portenhas*¹ e *Adiós Nonino*, o célebre tango composto em 1959, quando soube da morte do seu pai, ilustram de forma cabal o seu estilo musical. Todavia, o *Tango Nuevo* fez dele uma figura polémica. Muitos dos seus compatriotas criticaram o novo estilo saindo em defesa de um tango que deveria ser intocável.

Piazzolla deixou o seu país e o regime ditatorial vigente e regressou a Nova Iorque, viajando pela América do Norte com a sua *Compañia Argentina Tangolandia*. Incompreendido pelos fervorosos do tango, que não aceitavam a sua música como símbolo da cultura argentina, o compositor alcançou enorme popularidade e aplauso internacional, disseminando o tango pelo mundo. No final da sua vida, regressou à Argentina, onde faleceu em 1992.

¹ *Verão Portenho* (1964), *Outono Portenho* (1969), *Primavera Portenha* e *Inverno Portenho* (1970). Esta obra não foi inicialmente pensada como uma suíte em quatro andamentos. Todavia é muitas vezes associada à obra barroca *As Quatro Estações*, de A. Vivaldi. *Portenho* refere-se à cidade de Buenos Aires, onde Piazzolla viveu.

2.1. Astor Piazzolla em Portugal: os concertos em Lisboa e no Porto

A 11 de novembro de 1987, Astor Piazzolla realizou um concerto no Coliseu dos Recreios em Lisboa. Fez-se acompanhar pelo *Quinteto Tango Nuevo* constituído pelo próprio no bandoneon, Horacio Malvicino, (Guitarra) Fernando Suarez Paz (Violino) Hector Console (Contrabaixo) e Pablo Ziegler (Piano). “Michelangelo 70”; “Tanguedia III”; “Mumuki”; “Contrabajissimo”; “Adios Nonino”; “Concierto para Quinteto”; “Milonga del Angel”; “Muerte del Angel”; “Tangata”; “Soledad” e “Verano Porteno” constituiu o repertório escolhido por Piazzolla para actuar em Portugal. Mário Vieira de Carvalho, na crítica que assinou no *Diário de Lisboa* de 12 de novembro de 1987, intitulada “O Novo Tango de Astor Piazzolla, virtuose do Bandoneón” deu conta do êxito deste concerto.

A corrente de comunicação entre artistas e público estabeleceu-se desde os primeiros compassos e só após dois extras, já perto da uma hora da madrugada, é que os milhares de espectadores presentes consentiram em despedir-se do fascínio do tango. (Carvalho 1987, p. 27)

Piazzolla dirigiu-se ao público que encheu completamente o Coliseu, revelando a sua trajetória artística e as dificuldades que sentiu ao introduzir o seu novo estilo, sobretudo no seu país. Todavia, segundo Mário Vieira de Carvalho, se porventura havia entre o público saudosistas de *La Cumparsita*, o famoso tango de Gerardo Matos Rodriguez, depressa terão aderido aos tangos de Piazzolla. O espetáculo foi gravado, dele resultando o filme *Astor Piazzolla e Quinteto Tango Nuevo em Lisboa* (Ávila 1987), com uma duração de 90 minutos, realização de Fernando Ávila e produção de Isabel Ayres.²

No dia 12 de novembro, depois de ter tocado em Lisboa na véspera, Astor Piazzolla apresentou-se no Porto, no Teatro Rivoli. O produtor foi Avelino Tavares³ que sobre Piazzolla afirmou ser um génio, autor e intérprete de uma música intensa e difícil, confessando que não conseguia ouvir a sua música todos os dias por “mexer com ele”.

O concerto integrou as comemorações dos 100 anos do *Jornal de Notícias*. Avelino Tavares conta que Piazzolla lhe perguntou o que esperava ouvir no concerto naquela noite de 12 de novembro:

O Piazzolla veio de comboio, e fui buscá-lo a Campanhã. E quando chegámos ao hotel, perguntou-me: “O que é que tu queres, logo?” E eu disse-lhe: “Um grande concerto, uma coisa para arrasar!”⁴

² <https://www.rtp.pt/programa/tv/p16789>.

³ Avelino Tavares fundou no Porto em dezembro de 1969 a revista *MC – Mundo da Canção* (Sousa 2016), publicada até julho de 1985. Em junho de 1991 voltou a ser publicada numa nova série de edições temáticas. A partir dos anos 80, Avelino Tavares iniciou uma intensa atividade de produção, organização e divulgação de espetáculos trazendo ao Porto artistas como Leo Ferré, Paco de Lucia, Egberto Gismonti, Tete Montoliu, Martial Solal, Colette Magny, Nara Leão, Astor Piazzolla, Miles Davis, Pablo Milanés e Cesária Évora, assim como os portugueses José Afonso, Carlos Paredes, Maria João Pires, entre muitos outros. Veja-se *Ephemeria*. Biblioteca e arquivo de José Pacheco Pereira <<http://oficialjpp.com/mundo-da-cancedilatildeo.html>>.

⁴ Piazzolla perante o pedido de Avelino Tavares respondeu: “Ah é? Então aponta: eu quero a receita do leitão da Bairrada, e queremos cear e gostava que a ceia fosse leitão”. E assim aconteceu. Piazzolla e os seus músicos após a realização do concerto degustaram o leitão da Bairrada e no fim do repasto o produtor ofereceu ao compositor o livro *Cozinha Tradicional Portuguesa* de Maria de Lourdes Modesto. No dia seguinte, deixando o Porto a partir de Campanhã, o compositor levava o livro oferecido na véspera, debaixo

O concerto do Porto igualou o êxito obtido em Lisboa. No início do ano em que Piazzolla esteve em Portugal, a *Universal Music Portugal, SA*, tinha já lançado um álbum inteiramente dedicado a obras do compositor interpretadas pela consagrada pianista Olga Prats.⁵

3. Os *Tango-Études* de Astor Piazzolla

Tango-Études de Astor Piazzolla é uma coleção de 6 estudos escritos para flauta solo e publicados em 1987, não existindo muitos elementos acerca da data precisa da sua composição (Fullana 2017). A obra viria a ser transcrita e adaptada para saxofone por Claude Delangle⁶ e pelo próprio compositor em 1988 e editada para clarinete soprano em si bemol por Michel Pellegrino⁷ em 1989. Delangle, sabendo do interesse da obra e a pedido de alguns flautistas perguntou a Piazzolla se não poderia harmonizar *Tango-Études*. Em Fevereiro desse ano, o compositor escreveu ao editor, a partir do Uruguai, informando que tinha terminado a parte de piano dos estudos, pedindo desculpa pelo manuscrito de difícil leitura. Todavia, a edição só viria a público em 2003 (Piazzolla 2003), alguns anos depois da morte do compositor e graças ao trabalho de Yann Ollivo⁸ que decifrou cuidadosamente a cópia original.

Em 2006, foram publicadas duas transcrições dos *Tango-Études*: uma para piano solo e outra para flauta e piano (Piazzolla 2006). Dois anos depois seguiu-se a publicação da transcrição para fagote e piano e em 2011, para guitarra solo. Alguns anos depois, em 2014, surgiu a transcrição para 2 flautas. Ciente da popularidade desta composição, o editor Henry Lemoine tem realizado transcrições da obra para outros instrumentos. Estas transcrições contêm um conteúdo melódico muito semelhante, apresentando apenas com algumas alterações na articulação e tessitura que, no entanto, não alteram a substância da música (Reyes 2018, p.75). A singularidade criadora de Astor tem sido difundida e interpretada de forma muito significativa através da transcrição das suas obras.

Ao longo da sua vida Piazzolla dedicou-se ao seu labor como compositor, mas também de arranjador. A abundância de gravações que realizou está porventura relacionada com novas versões /arranjos, em que a interpretação apresentava uma renovada sonoridade específica de cada execução. Além do cânone melódico e harmônico da música clássica, a experiência de Piazzolla como arranjador trouxe consigo uma dimensão rítmica, o *swing do tango*, como o próprio dizia e o seu interesse pelo jazz

do braço. Entrevista a Viriato Teles, jornalista da RTP autor de textos de música popular portuguesa e antigo colaborador da revista *Mundo da Canção*. <https://www.viriatoteles.net/livros/outros-livros/328-um-homem-do-mundo-da-cancao-e-da-liberdade.html>. Consultado em 2 de abril de 2021.

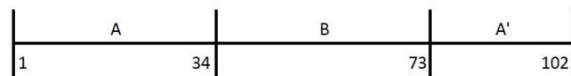
⁵ Prats gravou as seguintes obras: *Estaciones Porteñas, Todo Buenos Aires, Coral, Mumuki, Milonga del Angel* e *Muerte del Angel*. <<https://music.apple.com/pt/album/olga-prats-interpreta-astor-piazzolla/1452186937>>

⁶ Claude Delangle nasceu em 1957, em Lyon, França. É professor de saxofone, desde 1988, no Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

⁷ Michel Pellegrino nasceu em 1956, em Hyères, França. Destaca-se como multi-instrumentista, compositor e pedagogo, com grande atividade no domínio jazzístico.

⁸ Yann Ollivo nasceu em 1972, em Paris. Tem uma intensa atividade como pianista acompanhador e é responsável por vários arranjos musicais.

a A' inicia-se em Láb menor e concluiu com uma sobreposição tonal: no saxofone o modo de dó Frígio e no acompanhamento o acorde de Sib menor.



Esquema 1. Estrutura formal do *Étude n.º 1*

Neste estudo o papel do piano destaca-se pelas constantes mudanças de sentido métrico, seja consonante com a métrica melódica ou em oposição e até mesmo, em sobreposição. Na primeira secção, Figura 2 (c. 1), o acompanhamento harmónico, com o arpejo do acorde [3+2+3] contraria o sentido métrico melódico [3+2+3]. O acompanhamento em acordes sincopados evidencia o pulsar métrico [3+3+2] da linha melódica (Figura 2, c. 29). Um exemplo de oposição métrica está registado na Figura 2 (c. 72): a melodia numa estrutura [3+3+2] acompanhada por uma escrita homofónica numa progressão métrica regular [2+2+4].

Figura 2. *Étude n.º 1*, comp. 1: variação métrica; comp. 29: métrica regular; comp. 72: polirritmia métrica.

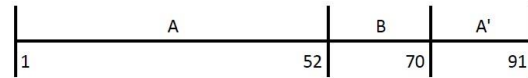
Os últimos momentos do estudo descrevem um cenário, agitado e intenso, repleto de cores pantonais, coloridos cromáticos adensados pela articulação do fraseado melódico.

4.2. *Étude n.º 2 - Tempo Tango pesante. Anxieux et rubato*

O carácter pesado e ansioso da linha melódica é vivenciado na oscilação entre os momentos de maior sensação de repouso, as mínimas e nos de momentos de tensão, com valores curtos e ornamentais. A primeira frase (cc. 1 e 2) é repetida, com pequenas variações cirúrgicas, tece um cenário angustiante. O cromatismo em *staccato* conduz ao momento inicial, criando um efeito cíclico (Figura 3).

Figura 3. Clima tenso das mínimas regulares e os valores ornamentais (c. 1); o cromatismo em *staccato*

O *Étude n.º 2* tem como centro tonal sol menor. A secção A, tem uma estrutura tripartida (Esquema 2): a primeira, até ao compasso 19, da tónica à medianta (relativa maior) e uma frase de transição para a secção B, com uma maior regularidade rítmica, alterna alguns momentos mais reflexivos, do compasso 36 ao 54. A secção B termina com uma memória do ritmo do tango [3+3+2] num andamento *triste*, após uma breve transição, retorna à secção A. O andamento finaliza com uma breve coda.



Esquema 2. Estrutura formal do *Étude n.º 2*

A figuração seca e pesada, com acordes densos no piano é concordante com a descrição melódica. O ritmo harmónico é lento: a semínima seguida de uma pausa acrescenta uma maior tensão, o compositor torna a elaboração harmónica mais densa incluindo, como no c. 26 a 9.^a menor (Figura 4, c. 1). Apesar do movimento crescente a partir compasso 12, o ritmo harmónico mantém-se lento, à mínima. (Figura 4, c. 13).

Figura 4. Figuração seca e pesada (c. 1); Vivacidade rítmica, ritmo harmónico lento (c. 2); a contemplação (c. 26)

Na secção B o discurso musical torna-se mais contemplativo e meditativo, apoiando vagamente o fluir contínuo melódico, sempre à colcheia, num registo grave (Figura 4, c. 26). A partir do compasso 53, a dimensão rítmica tanguística é transmitida no piano apesar da perda do seu vigor, em parte devido á indicação agógica – *Tristement*.

4.3. *Étude n.º 3 – Molto marcato e enérgico*

O tema enérgico e vivo do *Étude n.º 3* é evidenciado pela métrica [3+3+2], o *ostinato* tanguístico (Figura 5). A duas partes que estruturam o tema são diferenciadas: a primeira, com arpejos em torno de um ornato melódico em torno da nota sol; a segunda parte, com carácter cantabile por grau conjunto, seguido de um elemento melódico de transição colorido pelo cromatismo.

Figura 5. Tema inicial enérgico e vivo [3+3+2]; elemento contrastante de colorido cromático.

O *Étude n.º 3* está na tonalidade de Dó menor. A estrutura deste estudo é ternária: A secção A, dos compassos 1 ao 31, em dó menor; uma frase de transição que contém uma citação de uma canção de Sergio Ortega¹²; A secção B, dos compassos 49 a 60, com repouso na dominante (menor) e secção final, A', de regresso à tónica.



Esquema 3. Estrutura formal do *Étude n.º 3*

A escrita para piano é essencialmente homofónica, numa perspetiva de sustentação harmónica, no entanto muito rica pela diversidade e vivacidade dos padrões rítmicos. Na Figura 6 (c. 1), o padrão [3+3+2] é articulado à colcheia na pauta superior do piano, conferindo o carácter *marcato*. O exemplo seguinte (Figura 6, c. 36) a técnica de diminuição, ou seja, a substituição por valores mais curtos e a utilização de intervalos de 2.^a menor intensifica o carácter enérgico do gesto musical. A oposição métrica entre o clarinete e o piano confere uma sonoridade ritmicamente contrastante (Figura 6, c. 49). A escrita pianística revela um ambiente sonoro mais tranquilo, por acordes quebrados, apresenta uma métrica regular [2+2+4] em oposição ao clarinete [3+3+2].

Figura 6. O *marcato* evidenciado na articulação à colcheia (c. 1); A divisão de valores intensifica o carácter discursivo (c. 36); A oposição métrica do piano e clarinete (c. 49).

O estudo concluiu com um gesto de grande fulgor virtuosístico para o clarinete com mudanças de registos súbitas, uma escrita com valores rítmicos curtos que transmitem, sem dúvida, o carácter vivo, enérgico e *marcato*, tão característico no discurso musical de Piazzolla.

4.4. *Étude n.º 4 – Lento meditativo (Tempo ad lib.)*

O tema inicial (Figura 7), com âmbito de 5.^a perfeita, repete-se como ostinato com pequenas variações. A sonoridade meditativa é transmitida através na constante oscilação métrica entre o primeiro e segundo compassos: [3+2+3] e [2+(3+3)].

¹² “El Pueblo unido jamás sera vencido”, canção popular chilena.

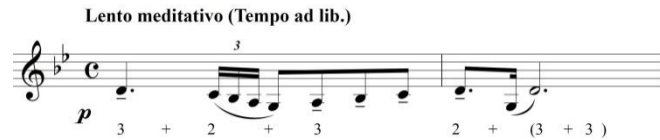


Figura 7. Tema inicial, âmbito reduzido (5.^a perfeita)

O *Étude n.º 4* está na tonalidade de sol menor. A secção A, tem uma estrutura bipartida: a primeira com 16 compassos, da tónica à dominante e uma frase conclusiva, dos compassos, 17 a 21, de regresso à tónica. A secção central, B, igualmente com 16 compassos repousa na Mediante, relativa maior. A secção A', a partir do compasso 38, regressa à tónica ainda que a resolução final seja evitada.



Esquema 4. Estrutura formal do *Étude n.º 4*

Este estudo é caracterizado por uma escrita delicada que contempla diferentes tipos de escrita. Nos primeiros oito compassos, dois planos sonoros: a melodia é acompanhada pelo piano por uma segunda linha melódica grave (Figura 8, c. 1). A partir do compasso 7, a textura adensa-se com uma escrita a três partes – a voz intermédia, no piano surge como complemento harmónico – destaca-se aqui a simplicidade e a economia de meios (Figura 8, c. 7). A Secção B pode-se distinguir uma escrita a 4 partes, com o reforço da linha de apoio harmónico, com uma tendência para uma escrita homofónica, como se torna evidente na cadência desta secção (Figura 8, c. 22). A secção A' repete os tipos de escrita anteriores, de forma mais livre, e com a adição de mais linhas melódicas intermédias de apoio harmónico.

Figura 8. Simplicidade de escrita: a duas partes (c. 1); acompanhamento a três partes (c. 7); quatro partes (c. 22).

A cadência final desloca o centro tonal para a nota lá – 2º grau de sol menor, com um gesto de reforço homofónico á oitava.

4.5. *Étude n.º 5 - Senza indicazione*

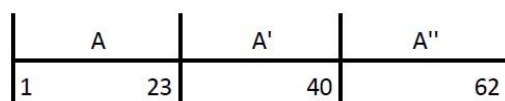
O motivo inicial lembra muitas das técnicas de escrita empregues por J. S. Bach, nomeadamente nas *Partitas*, em que a melodia emerge indubitavelmente da harmonia. A primeira parte do motivo do *Étude n.º 5* é essencialmente um prolongamento harmónico,

num gesto heterofónico complementado no piano; a segunda parte, uma linha melódica descendente de amplo registo (intervalo de 11.^a), que provoca um efeito circular (Figura 9). Os dois compassos apresentam uma estrutura métrica diversificada, o primeiro, [3+2+3] e o segundo, [3+3+2].



Figura 9. Motivo inicial com registo amplo (11.^a) com variação métrica.

O *Étude n.º 5* está estaticamente em dó menor, sem qualquer modulação. A forma é de difícil percepção devido à variedade de materiais apresentados, interpolados numa estrutura muito próxima do Tema e Variações. Em síntese, empõem-se a forma trina: A secção A, compasso 1 a 23, a secção central, A', até ao compasso 40, é caracterizada pela variação temática e ornamentada, a secção final, A'', inicia-se no compasso 41 com a recapitulação temática.



Esquema 5. Estrutura formal do *Étude n.º 5*

Em diversos momentos do *Étude n.º 5*, a escrita do piano opõe-se, em diversos momentos, ao sentido métrico [3-2-3] apresentado na linha melódica (Figura 10, c. 1). Ao longo do *Étude n.º 5* surgem vários casos desta oposição contemplando a troca de papéis, entre a melodia e o acompanhamento (Figura 10, c. 51). Na secção final, A'', surge no piano (Figura 10, c. 57) uma sobreposição métrica – [2+2+2+2] e [3+3+2].

Figura 10. *Étude n.º 5*: Oposição métrica (c. 1); troca de papéis (c. 51); sobreposição métrica (c. 57).

A elaboração métrica apresenta alguns desafios aos intérpretes e confere uma sonoridade de *swing* no Tango.

4.6. *Étude n.º 6 – Avec inquiété*

A estrutura rítmica do motivo inicial transmite fielmente a métrica tanguística (3+3+2): a primeira parte, descrita por um movimento melódico cromático em torno das notas dó#, ré e mi♭, revela a riqueza energética deste estudo através do uso de articulações que reforçam o sentido métrico enunciado; a segunda, uma linha melódica descendente para a tónica: $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ (Figura 11), revela um motivo de carácter conclusivo que surge ao longo de todo o estudo e que confere uma unidade elástica, essencial face ao número de pequenas variações gestuais presentes no discurso musical.

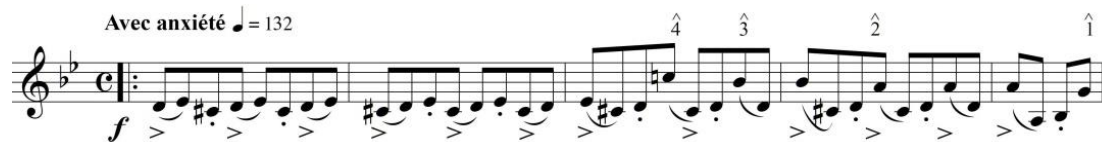
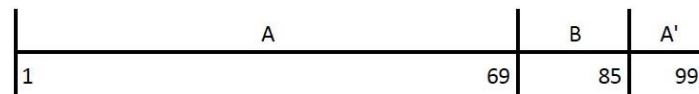


Figura 11. Motivo inicial do *Étude n.º 6*: ornamento cromático (c. 1); descida estrutural para a tónica (c. 2).

O *Étude n.º 6* tem como centro tonal sol menor. A secção A é divisível em três momentos: os dois primeiros terminam na dominante, respetivamente, compassos 35 e 52; o último, até ao compasso 69, repousa numa nota pedal de tónica. A secção B é mais curta, tem um carácter mais meditativo, até ao compasso 85. O estudo finaliza em apoteose e com um gesto de fulgor virtuosístico.



Esquema 6. Estrutura Formal do *Étude n.º 6*

Ao longo do estudo a escrita para piano é muito variada e o compositor emprega diversos tipos de escrita, essencial para garantir a vivacidade e a energia necessária. Um momento monódico inicia o estudo e surge por duas vezes, como frase de transição (cc. 53–54) e como recapitulação (cc. 86–87). No compasso 15 (Figura 12), a escrita monódica é reforça no piano à oitava. O acompanhamento com acordes quebrados reforçando a métrica do tanguística [3+3+2]. Este tipo de escrita é reiterado em diversos momentos e forma variada, nomeadamente, no compasso 19 com a flutuação métrica- [2+2+2+2] e pela expansão de registo, do grave para o agudo (Figura 12, c. 45). A escrita com carácter homofónico surge com acordes densos, com escrita compacta (Figura 12, c. 16) e por vezes, em momentos de repouso, com acordes estáticos à semibreve (cc. 84–85).

Figura 12. *Étude n.º 6*: escrita monódica com reforço à 8.^a (c. 15);
escrita homofónica com acordes densos (c. 16).

O retorno à secção A garante uma unidade formal e recupera o todo o cenário característico de uma sensualidade discursiva transmitida por Piazzolla – o Tango é o instrumento.

5. Conclusão

Astor Piazzolla, virtuoso do bandoneón e criador do *tango nuevo* percorreu um longo caminho até o seu estilo vingar passando por dificuldades e críticas principalmente no seu país de origem perante a inovação que promoveu no tango tradicional. Embora o *tango nuevo* seja um herdeiro natural do tango tocado e dançado popularmente na Argentina, ele foi recriado por Piazzolla que, rompendo com as convenções tradicionais, inspirando-se no jazz e servindo-se da sua educação artística e do seu talento, lhe deu uma linguagem singular, rica e complexa. Com Piazzolla, o tango vindo dos salões de dança da Argentina, foi levado com êxito para as salas de concerto em todo o mundo, como podemos constatar com o caso dos concertos em Lisboa e no Porto.

As peças analisadas representam um desafio de complexidade técnica evidente em que a emoção do tango para o ouvinte não pode deixar de ser transmitida. A especificidade da linguagem utilizada exige do intérprete com formação erudita uma abordagem sábia e de interiorização profunda. Do ponto de vista temático Piazzolla cria uma diversidade de combinações dentro da estrutura métrica do compasso quaternário. As estruturas apresentadas são representativas das soluções composicionais que A. Piazzolla propõe para reinterpretar a energia e vivacidade do Tango.

A análise das estruturas formais dos seis *Tango-Études* revela a tendência para a forma tripartida A-B-A', excetuando o *Étude n.º 5* com uma estrutura próxima da forma Tema e Variações e o *Étude n.º 3*, que apresenta uma estrutura ternária alargada, uma vez que uma das secções contém uma citação de uma canção de Sergio Ortega. Os diferentes tipos de escrita apresentados no piano descrevem vários cenários: a escrita agitada e intensa dos *Études n.º 1* e *n.º 3* que alternam passagens com melodia acompanhada e escrita homofónica; os momentos reflexivos e contemplativos do *Étude n.º 2* com figuração mais regular (no sentido métrico); a diversidade de planos sonoros e densidades de escrita do *Étude n.º 4*; a oposição métrica entre o piano e o solista – dimensão

polirrítmica do *Étude n.º 5*; a alternância de densidade entre momentos monódicos, escrita com melodia acompanhada; e o reforço homofónico presentes no *Étude n.º 6*.

Os *Tango-Études* de Piazzolla são caracterizados por um discurso musical repleto de uma sensualidade discursiva, cores pantonais e coloridos cromáticos adensados pela articulação do fraseado melódico, numa clara afirmação do *tango nuevo*.

Referências

- Ávila, F. (Realizador) (1987). *Astor Piazzolla e Quinteto Tango Nuevo em Lisboa* [Concerto] (I. Ayres, produção).
- Azzi, M. S., & Collier, S. (2000) *Le Grand Tango: The life and music of Astor Piazzolla*. New York: Oxford University Press.
- Carvalho, M. (1987, novembro 12). O Novo Tango de Astor Piazzolla, Virtuoso do Bandoneón. *Diário de Lisboa*, p. 27.
- Cavalcanti-Schiell, R. (2017). A revolução ‘piazzollanna’ do tango. *Revista Cult*. Consultado em <https://revistacult.uol.com.br/home/astor-piazzolla-revolucao-do-tango/>.
- Fullana, C. (2017). Six études tanguistiques pour flûte seule, de Astor Piazzolla. *Notas de Paso*, 5, 1–15.
- Langerlow, J. (2017). *Piazzolla's Tango Etude no. 3: Interpretation in Practice* (Master's thesis, University of Queensland, Australia). <https://doi.org/10.14264/uql.2017.914>.
- Reyes, A. A. (2018). *A performer's guide to Astor Piazzolla's Tango-Études pour flûte seule: An analytical approach* (Ph.D. dissertation, City University of New York, New York).
- Sousa, J. F. (2016) *O mundo da canção: Percursos da primeira publicação portuguesa sobre música popular entre o Estado Novo e a Revolução (1969-1976)* (Dissertação de mestrado, Escola Superior de Comunicação Social, Lisboa).
- Vaughan, J. L. (2016). *Violin periphery: Nuevo tango in Astor Piazzolla's Tango-Études and Minimalism in Philip Glass' Sonata for Violin and Piano* (Doctor of Music Treatise, Florida State University, Florida). Consultado em http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_2016SP_Vaughn_fsu_0071E_13214

Edições musicais

- Piazzolla, A. (1987). *Tango-Études pour flûte seule* (P. A. Valade, Ed.). Paris: Editions H. Lemoine.
- Piazzolla, A. (2003). *Tango-Études* (M. Pellegrino, Ed.). Paris: Editions Henry Lemoine.
- Piazzolla, A. (2006). *Tango-Études, ou, Études tanguistiques: pour flûte et piano* (Y, Ollivo, Ed.). Paris: Editions H. Lemoine.

[recebido em 22 de março de 2021 e aceite para publicação em 28 de junho de 2021]