Análisis musical de la obra para Bandoneón solo **“Pedro y Pedro”** de **Astor Piazzolla**

Por Luis Caruana emailcar@terra.es

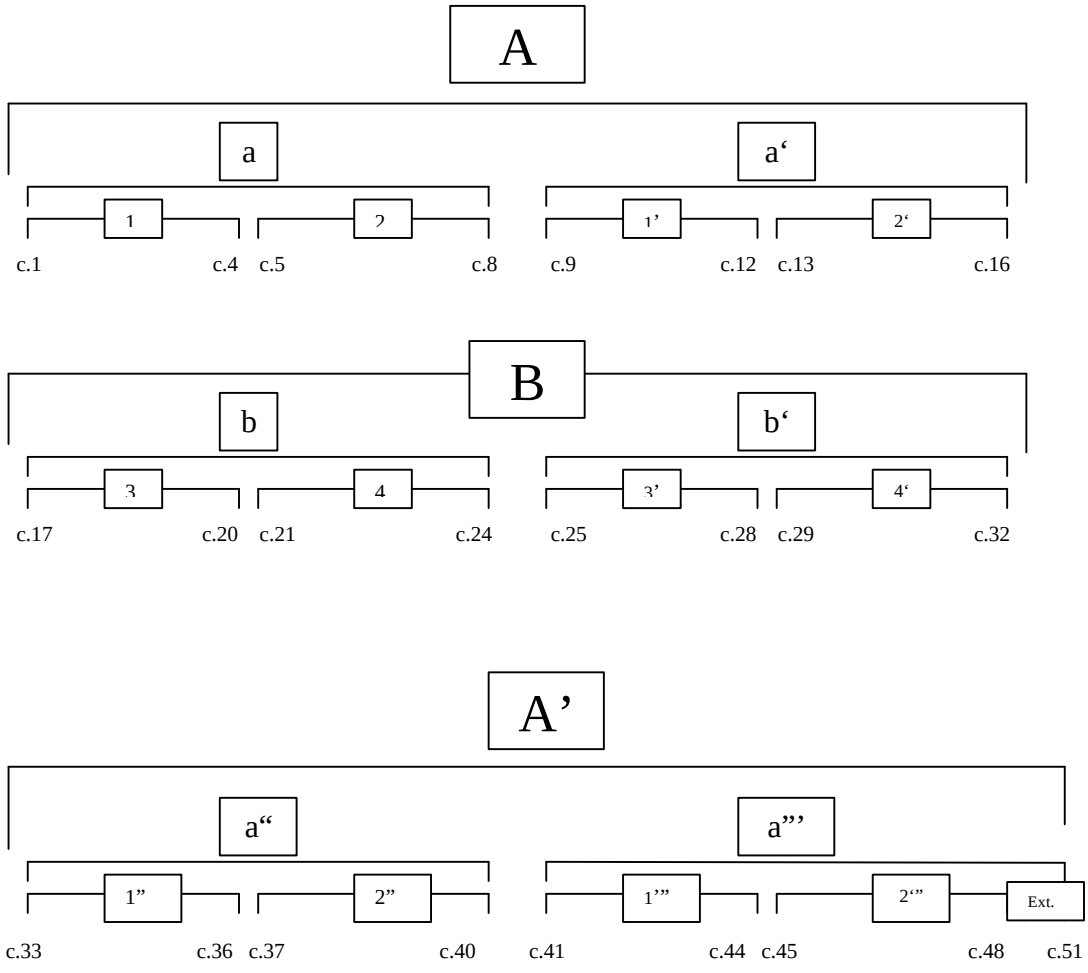
“<u>Pedro y Pedro</u>”

Esta obra, por lo que el autor conoce, es la única obra escrita originalmente para bandoneón solo por Astor Piazzolla, está dedicada a 2 grandes bandoneonistas de la década del 40, Pedro Láurenz y Pedro Maffia. Fue escrita en el año 1980 y grabada por el propio Piazzolla en una edición no comercial en 1981.

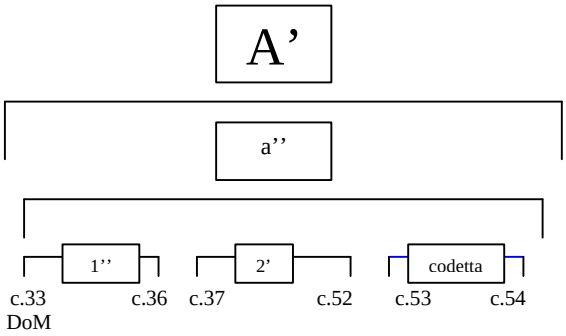
En ella se resume gran parte de la escritura bandoneonística moderna.

1.Diseño formal:

Es una forma tripartita circular **(A-B-A)** con una articulación clásica en frases de 8 compases en la mayoría de los casos, excepto en la parte final del último A, que en las 2 veces que aparece, se encuentra ampliada, primero con una *extensión* y luego con una *codetta*.



A partir de aquí se repite textualmente el **A** inicial, luego el **B** y por último se da el siguiente diseño del breve **A'** final:



2. Análisis armónico:

a) Comentario sobre el contexto armónico de la pieza:

Es una obra con un planteamiento armónico cromático por la que se va transitando por varios centros tonales sin un reposo manifiesto. El encadenamiento de interdominantes es el recurso preferido del autor.

La utilización de notas agregadas al acorde ó de color a lo largo de toda la obra da un carácter especial de inestabilidad y de cierta atmósfera impresionista.

Con respecto al ritmo armónico, se observa que en general es de blancas, utilizándose armonías de paso en valores más cortos.

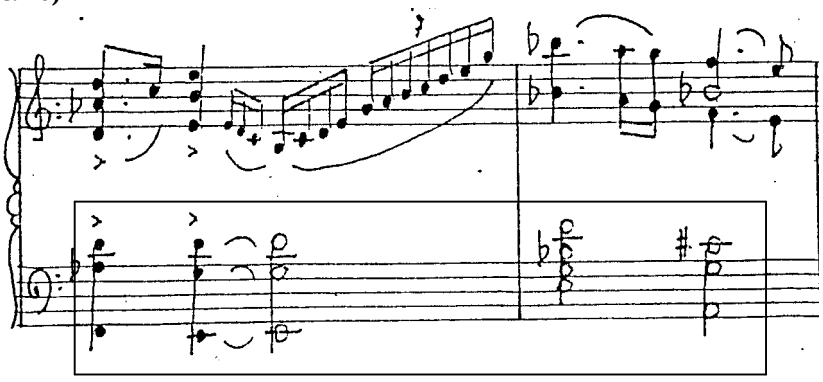
Un recurso explotado por el compositor es presentar luego de una frase, la transposición a una 2da ó 3ra mayor descendente de la misma. Estos casos los podemos observar en los c.17-18 (frase original) y c.18-19 (transposición de 2da M desc.), otro caso hacia el final, c.48-49 (original) y 50-51 (transposición de 3ra m desc.).

a.1)Progresiones (ver análisis armónico sobre partitura)

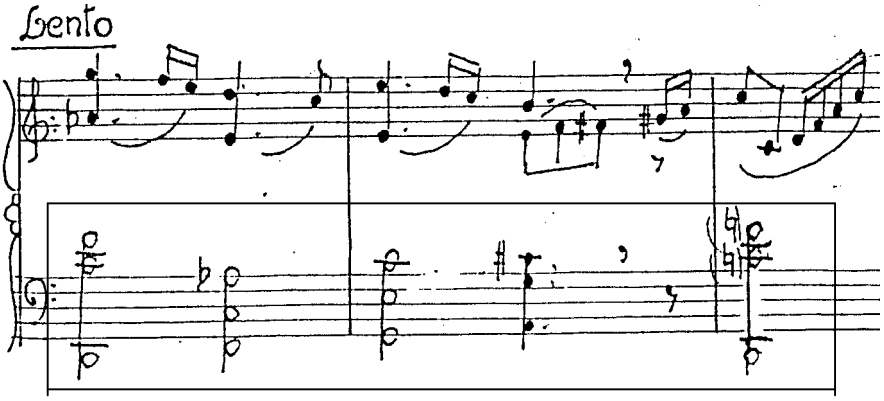
b) Disposiciones acórdicas: este es un punto muy interesante de analizar, ya que se puede observar cómo el autor trata técnicamente al instrumento, qué disposiciones privilegia y por qué.

b.1) Disposiciones abiertas en la mano izquierda (registro grave y medio). Esta es una de las disposiciones acordales preferidas del compositor. Numerosos ejemplos se pueden observar en ésta u otras obras. En general el bajo está a distancia de 5ta justa o a un intervalo mayor, pudiendo llegar incluso a una 15va de distancia con la siguiente nota del acorde.El resto del acorde se mantiene en posición cerrada.
Estos comportamientos los permite la propia naturaleza del instrumento.

Ej.1.a (c. 10)

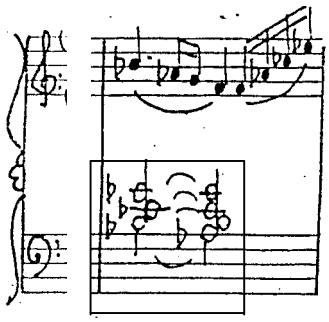


Ej. 1.b (c. 13-15)



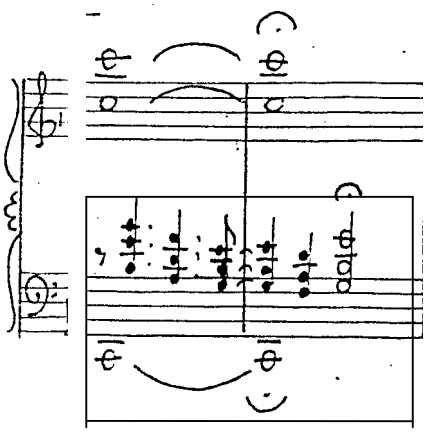
b.2) Disposiciones cerradas en la mano izquierda (registro medio). Aunque en menor medida que en el caso anterior aparecen casos en que el acorde se presenta en una disposición muy cerrada cercana a la idea de cluster:

Ej. 2 (c. 45)

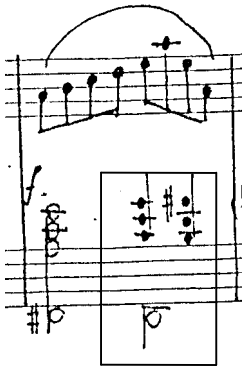


b.3) Disposiciones semi-abiertas en la mano izquierda (registro medio) con el agregado de nota pedal. Este es otro recurso muy explotado por Piazzolla en donde la nota pedal está al límite del registro grave y los acordes suelen presentarse en 1ra ó 2da inversión:

Ej. 3.a (c. 54)

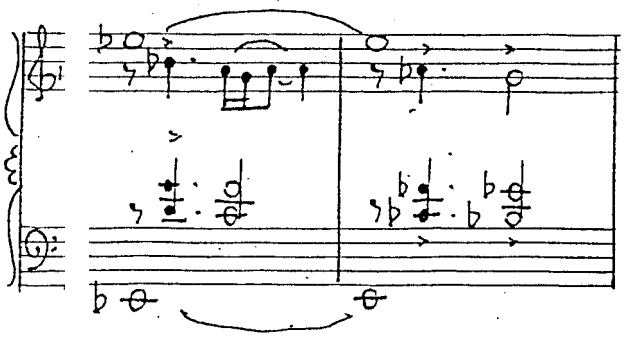


Ej. 3.b (c. 23)



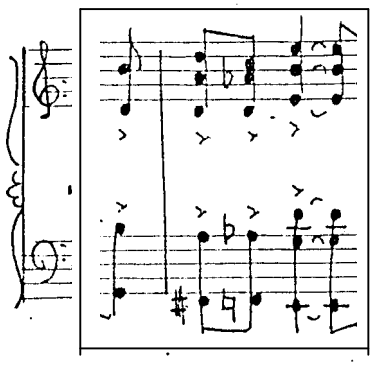
b.4) Disposiciones semi-abiertas que se comparten con ambas manos (registro medio) con el agregado de nota pedal:

Ej. 4 (c. 48-49)

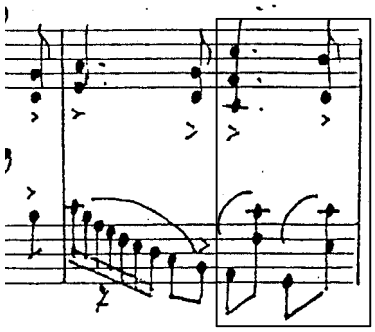


b.5) Disposiciones abiertas en ambas manos (registro grave y medio). En esta obra se privilegia el uso de acordes abiertos de 2 o tres sonidos en la mano derecha sumado a lo anteriormente descripto sobre la mano izquierda:

Ej. 5.a (c. 2)

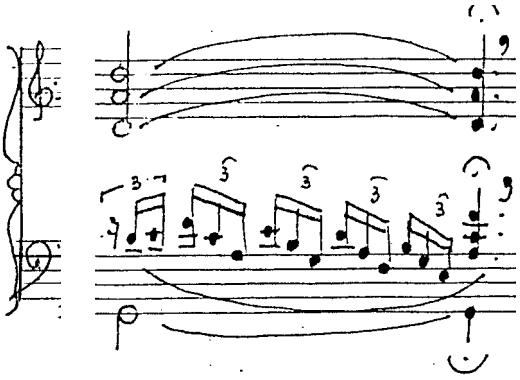


Ej. 5.b (c. 9)

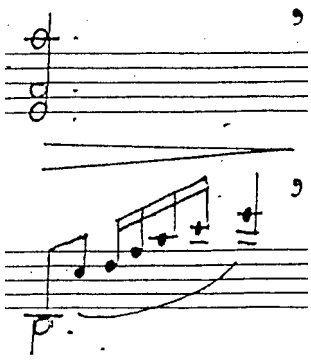


b.6) Disposiciones abiertas en la mano derecha (registro medio- agudo), principalmente en valores largos y con valor cadencial:

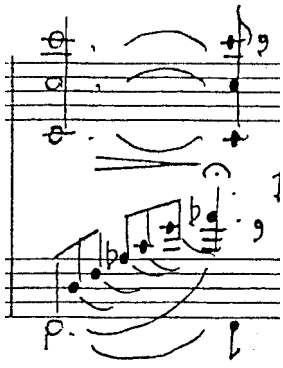
Ej. 6.a (c. 8)



Ej. 6.b (c. 12)



Ej. 6.c (c. 44)



3. Análisis Melódico:

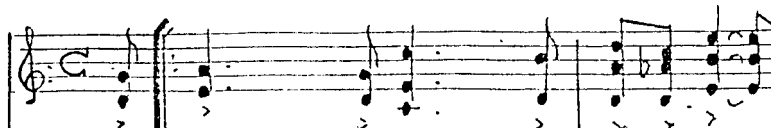
Se analiza a continuación los principales rasgos motívicos de cada sección, tanto rítmicos como melódicos:

Sección A:

Podemos constatar que la sección A está constituída por 2 motivos diferenciados.

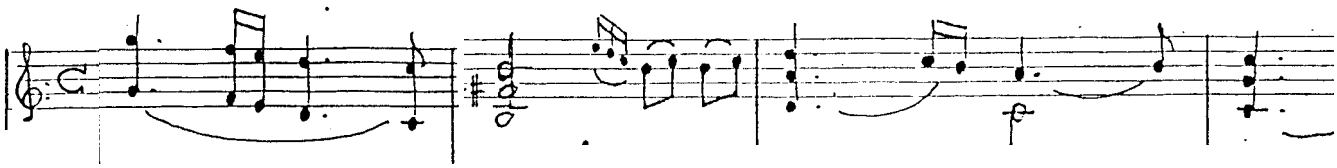
El primero que aparece es de caráter anacrúsico, formado por la consecución de valor corto y valor largo, melódicamente grado conjunto ascendente, luego descendente seguido de salto de 4ta. Justa:

Ej. 1 (c. 1-2)



El segundo motivo se caracteriza por ser tético, comparte con el 1ro la particularidad de alternar valor corto con largo, y tienen un fuerte predominio los grados conjuntos descendentes. El motivo se enfatiza al presentarse en octavas:

Ej. 2 (c. 3-6)

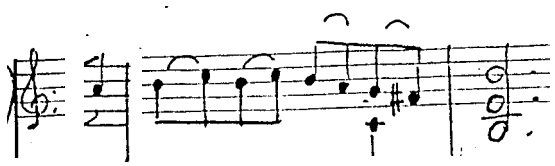


Sección B:

Aquí también encontramos 2 motivos, ambos anacrúsicos, con mayor semejanza que en la sección anterior.

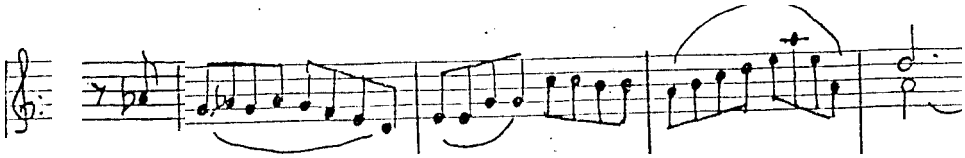
En el primero se establece un ritmo uniforme de corcheas que desembocan en blanca, melódicamente es adireccional al comienzo y descendente al final:

Ej.3 (c. 17-18)



El segundo motivo es una ampliación del primero, la anacrusa de corcheas se extiende en 2 compases, en la que primero se despliega en forma acórdica ascendente, luego grados conjuntos ascendentes para volver al acorde desplegado esta vez de forma descendente:

Ej. 4 (c. 21-24)



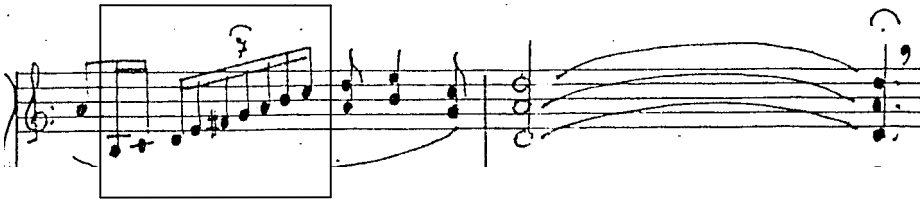
4. <u>Comentario sobre la ornamentación</u>:

Es notable el uso que el compositor hace de la ornamentación tanto en ésta como en otras obras, es por esto que el autor creyó conveniente intentar analizar ciertos gestos por considerarlos de vital importancia como factor estructural en la composición.

Encontramos diferentes "usos" de la ornamentación:

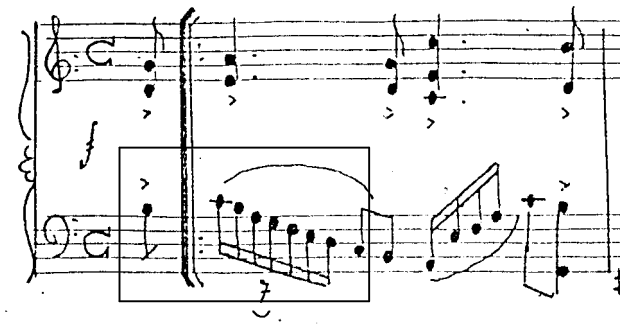
a) Como enriquecimiento de la línea melódica a partir de grados conjuntos y valores cortos y rápidos, se privilegian los grupos irregulares:

Ej. 1 (c. 7-8)



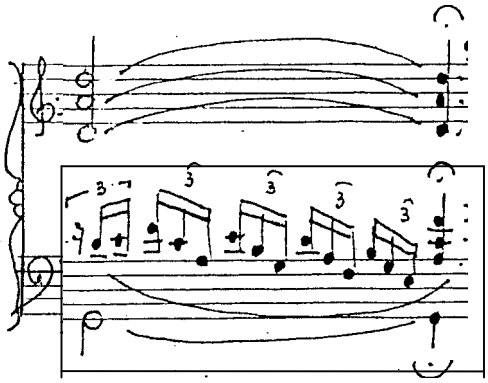
b) Como enriquecimiento del acompañamiento siguiendo el mismo proceso:

Ej. 2 (c. 3-6)



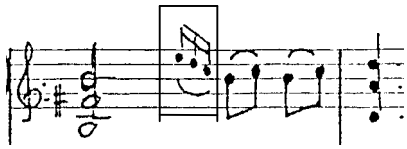
c) A partir de una determinada armonía, se despliegan otras en forma paralela descendente:

Ej. 3 (c. 8)

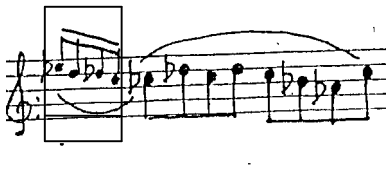


d) Como bordaduras, diatónicas ó cromáticas, principalmente en la línea melódica:

Ej. 4.a (c. 4-5)



Ej. 4.b (c. 29)



5.Análisis textural:

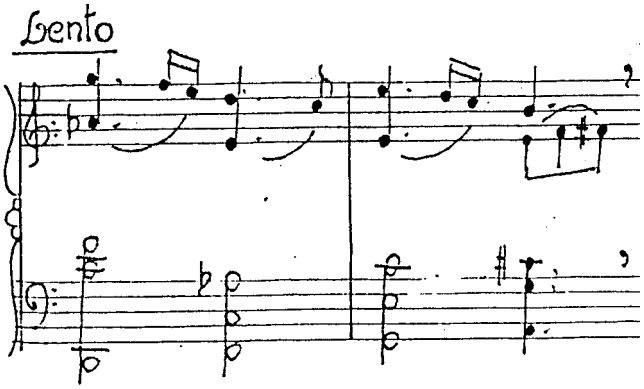
La textura reinante es la melodía acompañada, aunque cabe aclarar que de manera muy variada y enriquecida. Tanto la homofonía como la polifonía también están presentes en la obra.

Se extraen los siguientes ejemplos:

a) Melodía acompañada

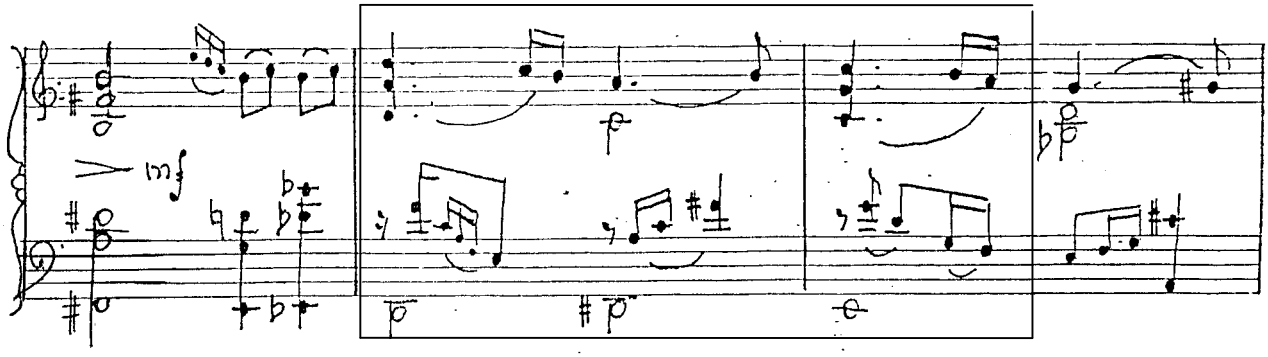
a.1) Con los estratos (melodía y acompañamiento) claramente diferenciados:

Ej. 1 (c. 13)



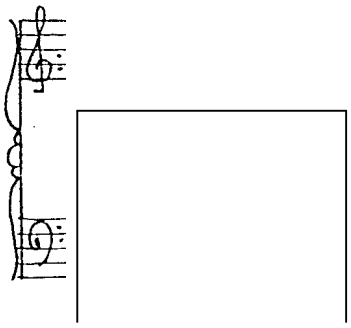
a.2) Con los estratos menos diferenciados y esparcidos registralmente, tanto la melodía como el acompañamiento comparten zonas en el registro:

Ej. 2 (c. 4-6)

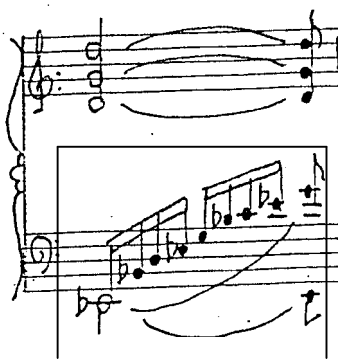


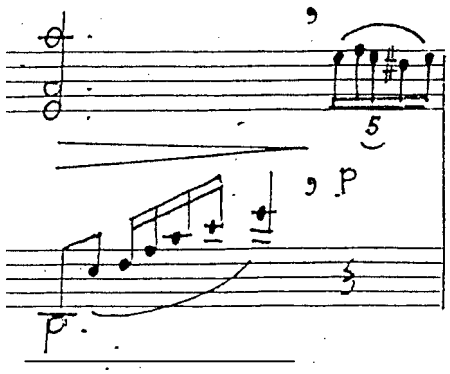
a.3) Con el acompañamiento enriquecido, generalmente por el uso de arpegios y elaboración acórdica:

Ej. 3.a (c. 12)



Ej. 3.b (c. 26)

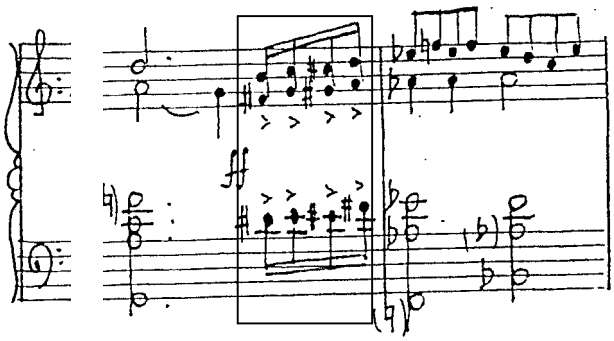




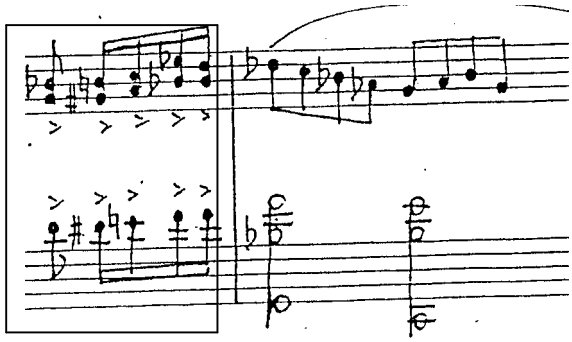
b) Homofonía

c) b.1) En estado puro, generalmente en anacrúsas cromáticas y con movimiento paralelo:

Ej. 4.a (c. 24-25)

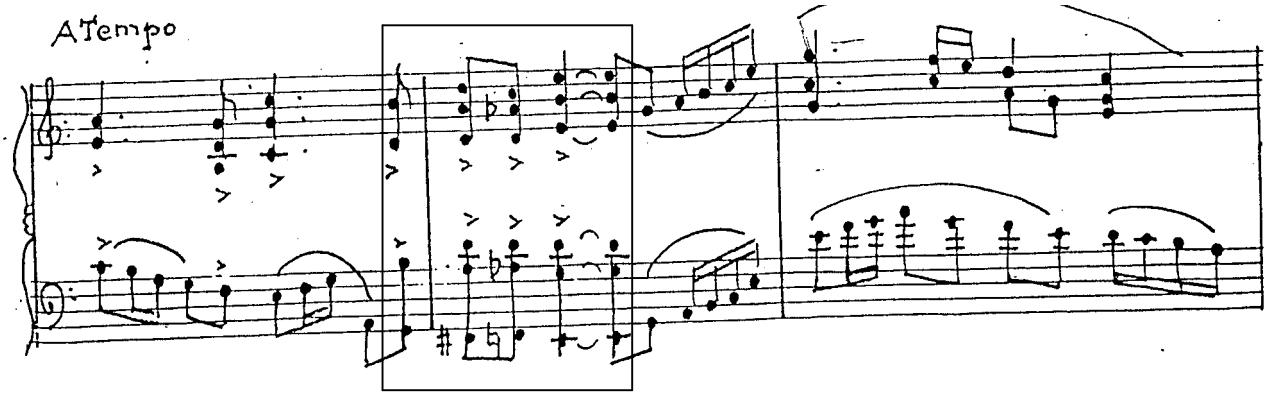


Ej. 4.b (c. 26-27)



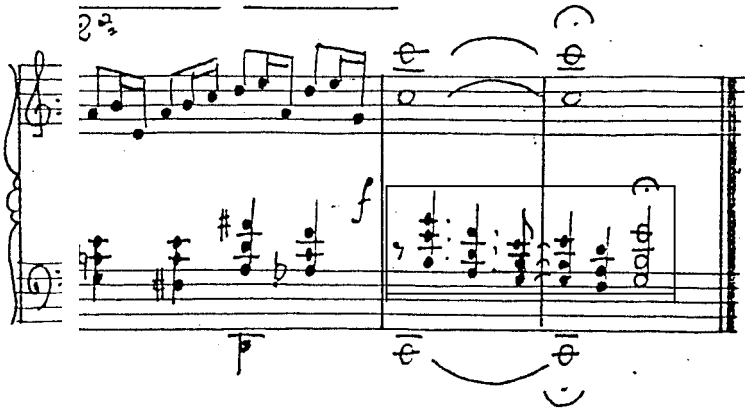
b.2) A partir del engrosamiento melódico:

Ej. 5 (c. 33-35)



b.2) Como contramelodía :

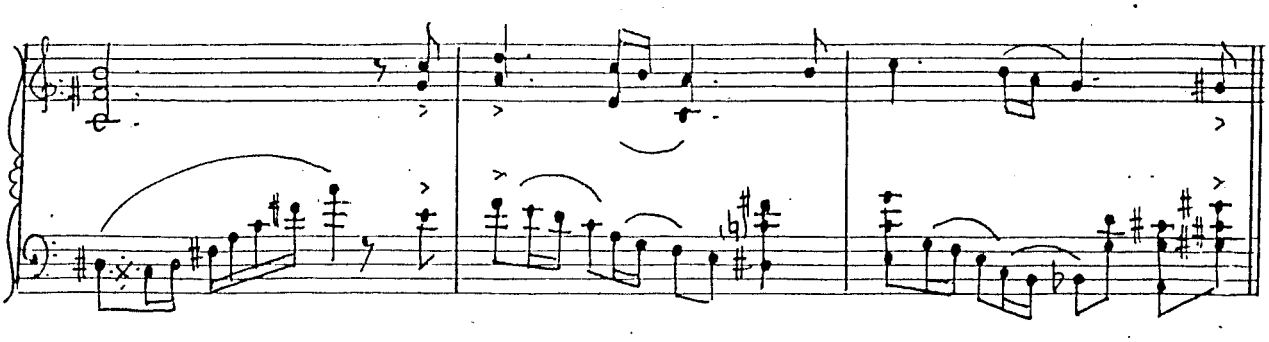
Ej. 6 (c. 52-54)



c) Polifonía

c.1) A 2 voces apareciendo otra que actúan como refuerzo de alguna de las principales:

Ej. 7 (c. 36-38)

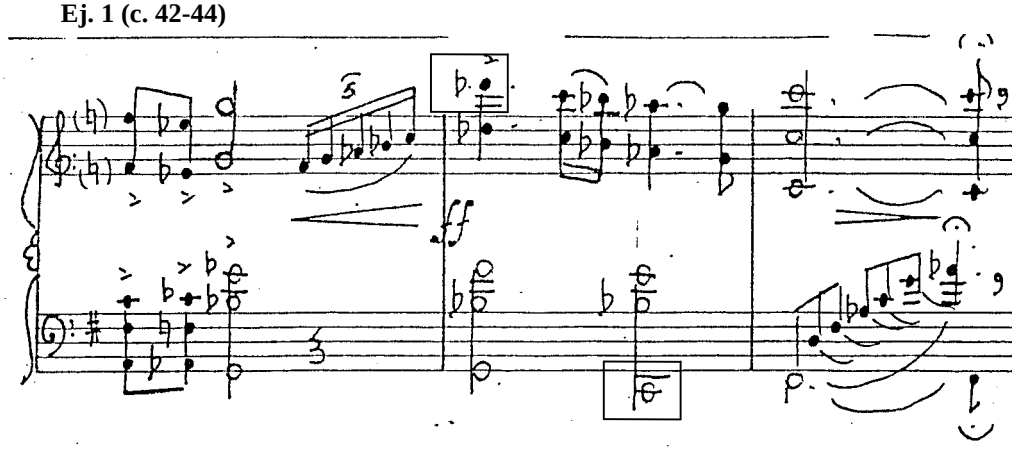


6 Ambito:

a) El ámbito total de la pieza es de cuatro octavas y más una segunda menor, cabe señalar que no se emplea el registro sobreagudo del bandoneón.

a.1) Límites: en este ejemplo podemos ver como se alcanzan los puntos climáticos, tanto agudo como grave, en el mismo compás hacia el final.

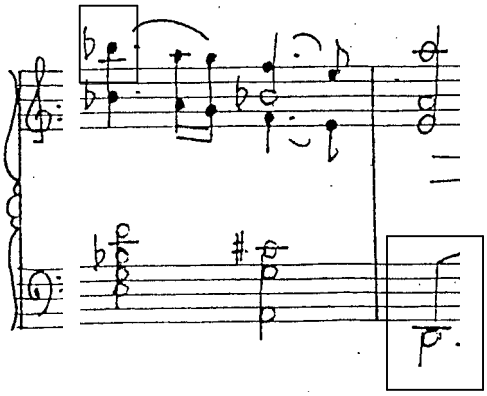
Ej. 1 (c. 42-44)



b)Ambito de cada sección.

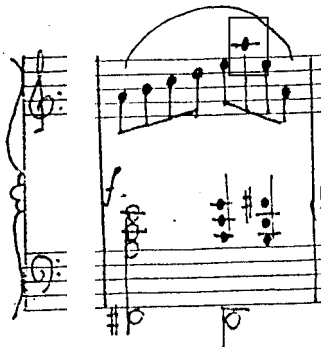
b.1) El ámbito de la sección **A** es de tres octavas más una sexta menor:

Ej. 2 (c. 11-12)

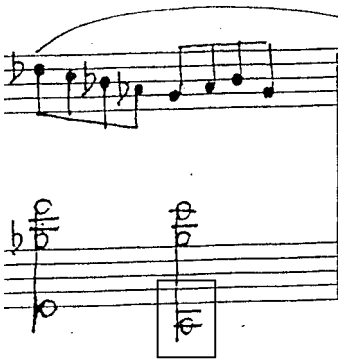


b.2) El ámbito de la sección **B** es también de tres octavas más una sexta menor, aunque con distintos límites:

Ej. 3.a (c. 23)



Ej. 3.b (c. 27)



b.3) La sección **A'** final posee el mismo ámbito que el descripto en el Item a.1.

7. Conclusiones:

Piazzolla nace en el seno del tango y evoluciona, junto a su música, hacia otros entornos, otros lenguajes.

La obra analizada es un referente indispensable en lo que a escritura bandoneonística se refiere. Lo idiomático se hace presente con mucha fuerza desde el comienzo, siendo difícil abstraerse de la estrecha relación que guarda con el instrumento.

Más allá de esto subyacen los rasgos piazzolleanos que tienen que ver con el lirismo de la línea, la rítmica característica, y una armonía, que aunque más difusa, representa los cimientos sobre los que el autor construyó numerosas obras.

Pieza de gran unidad, quasi una fantasía, refleja una postura musical, un discurso; la indicación “ad libitum” propone discurrir sobre lo planteado en el papel, el intérprete debe tomar partido decididamente, y conducir la materia musical en un continuo devenir, en el que lo no escrito forma parte indiscutida, más que en otras muchas músicas, del resultado sonoro.