

L'INTERVALLE DE QUARTE DANS LA MUSIQUE D'ASTOR PIAZZOLLA: UTILISATION ET ORIGINE

O INTERVALO DE QUARTA NA MÚSICA DE ASTOR PIAZZOLLA: USO E ORIGEM

THE USE AND ORIGIN OF THE INTERVAL OF FOURTH IN ASTOR PIAZZOLLA'S MUSIC

Thomas Fontes Saboga Cardoso*
thomas.saboga-cardoso@iff.edu.br

Nous examinons dans cet article l'utilisation et l'origine de l'intervalle de quarte comme élément organisateur des hauteurs dans la musique du compositeur et bandonéoniste argentin Astor Piazzolla (1921–1992). Des exemples nous permettront de prendre contact avec une utilisation diversifiée de cet intervalle, soit mélodique ou harmonique, et d'en constater un emploi conscient et systématique. Une œuvre de jeunesse du compositeur où l'emploi de ces quartes est abondant nous permet de tisser un lien avec les leçons de Piazzolla avec Alberto Ginastera qui eurent lieu pendant l'élaboration de cette pièce, la musique de son professeur de cette période révélant elle-aussi d'importants usages de ces techniques quartales. Finalement, la fascination des deux compositeurs argentins pour Stravinski, et la présence de ces techniques quartales dans la musique du compositeur russe nous permet de déceler l'origine de ces techniques quartales dans la musique savante moderne.

Mots-clé: Piazzolla. Quartes. Ginastera. Stravinsky. Musique savante moderne.

Nos debruçamos neste artigo sobre o uso e a origem do intervalo de quarta como elemento organizador das alturas na música do compositor e bandoneonista argentino Astor Piazzolla (1921–1992). Alguns exemplos nos permitirão vislumbrar tanto uma variedade melódica e harmônica na utilização deste intervalo, como constatar um uso consciente e sistemático da parte do compositor. Uma obra de juventude na qual esse intervalo de quarta aparece de forma abundante nos levou a relacionar essas técnicas com as aulas de Piazzolla com Alberto Ginastera que ocorreram durante a elaboração desta peça, já que seu professor também usava recorrentemente essas técnicas quartais nesse período. Finalmente, o fascínio destes dois compositores argentinos por Igor Stravinsky e a presença desses elementos quartais na música do compositor russo nos permite vislumbrar a origem dessas técnicas quartais: na música erudita moderna.

Palavras-chave: Piazzolla. Quartas. Ginastera. Stravinsky. Música moderna.

* Instituto Federal Fluminense (IFF), Brasil. ORCID: 0000-0001-5832-3505

The aim of the present article is to understand the use and origin of the interval of fourth in the music of the composer and bandoneonist Astor Piazzolla (1921–1992). Examples will allow us to make contact with a diversified use of this interval, either melodic or harmonic, and to observe a conscious and systematic use of it. A work of youth of the composer whose use of these fourths is abundant allows us to establish a link with the lessons of Piazzolla with Alberto Ginastera that took place during the development of this piece, the music of his teacher of this period also revealing important uses of these quartal techniques. Finally, the fascination of the two Argentinian composers for Stravinsky, and the presence of these quartal techniques in the music of the Russian composer allow us to detect the origin of these quartal techniques in modern art music.

Keywords: Piazzolla. Fourths. Ginastera. Stravinsky. Modern music.

•

1. Introduction

Le présent article s'inscrit dans le cadre d'une recherche sur les rapports entre musique populaire urbaine et musique savante engendrés par le compositeur et bandonéoniste argentin Astor Piazzolla (1921–1992) dans ses compositions et arrangements. Comment conjugue-t-il les divers éléments dans sa musique? Quelles fonctions esthétiques et musicales doivent assurer les divers composants? Quel est le fonctionnement particulier de leur interaction mise en œuvre dans son écriture? Pour pouvoir répondre à ces questions, il a fallu, dans un premier moment, identifier les courants musicaux qui s'y trouvent métissés. Une partie conséquente de notre travail a donc été de repérer, dans sa production sonore, les traits qui correspondent aux quatre principaux univers musicaux qui s'y trouvent présents : le tango, le jazz, la musique baroque et la musique savante moderne. Le texte qui suit, qui prétend établir un rapport entre une technique souvent employée par Piazzolla et la musique savante moderne, propose ainsi un résultat partiel de cette recherche des origines des traits musicaux du compositeur.

Nous allons donc approcher dans cet article l'utilisation de l'intervalle de quarte comme élément organisateur des hauteurs dans la musique de Piazzolla, en scrutant par la suite l'origine de cet emploi. Il est utile de signaler qu'il s'agit d'un premier travail dédié à étudier l'usage des quartes par Piazzolla.¹

Nous commençons par décrire le maniement de cet intervalle dans sa musique. Ensuite, nous remontons jusqu'à une composition de sa jeunesse, dans laquelle cet intervalle est employé de façon abondante. Des données historiques et biographiques nous suggèrent que l'écriture de cette pièce coïncide temporellement avec ses leçons

¹ Si cet article est pionnier sur le sujet, il convient de souligner que le rapport musical entre les trois compositeurs (Astor Piazzolla, Alberto Ginastera et Igor Stravinsky) avait déjà été suggéré par Malena Kuss (2008).

avec un autre compositeur argentin, Alberto Ginastera, qui utilisait régulièrement cet intervalle, notamment à cette époque. En continuant à remonter cette filière, nous aboutissons finalement au *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky, partition qui était, comme on le verra, énormément admirée par ces deux compositeurs argentins, et où on retrouve également la présence de cet intervalle. Nous prétendons par cette démarche démontrer que l'utilisation des quartes par Piazzolla a comme origine la musique savante moderne, à travers les cours avec Ginastera et notamment les analyses du *Sacre* qui probablement y avaient lieu.

2. Conception quartale² dans la musique de Piazzolla

On trouve fréquemment dans la musique de Piazzolla de la période étudiée (1955–1965) une organisation des hauteurs basée sur l'intervalle de quarte, soit mélodiquement soit harmoniquement. Il est important de signaler que dans ce que nous désignons comme une organisation des hauteurs par quartes, nous considérons aussi bien les intervalles de quarte juste et de quarte augmentée que leurs renversements, la quinte juste et la quinte diminuée (Persichetti 1961, p. 95).

Dans les douze morceaux de cette phase analysés pour la présente étude³, choisis en raison de l'abondance d'exemples des caractéristiques étudiées, nous avons repéré 62 utilisations d'éléments quartals. Commençons par considérer cette utilisation en examinant une quarte parallèle employée pour souligner une mélodie.

2.1. Intervalle de quarte ou quinte déplacé en parallélisme



Figure 1. Piazzolla (1974b). *Mar del Plata 70*, m. 4/p. 3, $\theta \cong 135$, mesure à 4/4

Dans cette figure 1, on avise un intervalle de quarte juste déplacé en parallélisme à la mélodie intermédiaire, à la portée du milieu. Ce procédé – quarte ou quinte déplacée en parallélisme – est souvent utilisé par Piazzolla.

² Notre terminologie s'appuie sur un texte de Tagg (2015a).

³ *Tango Ballet, Tres minutos con la realidad, Nuestro Tiempo, Buenos Aires Hora Cero, La mufa, Mar del Plata 70, Milonga del ángel, Romance del diablo, Tango del diablo, Tango para una ciudad, Todo Buenos Aires, Vayamos al diablo.*

2.2. Mélodie en quartes

Voyons à présent l'utilisation de cet intervalle de quarte dans la construction mélodique.

2.2.1. Mélodie avec sauts successifs de quarte et quinte

Pour commencer, penchons-nous sur une mélodie basée uniquement sur l'intervalle de quarte.

The image shows a page of a musical score for Astor Piazzolla's 'Tres minutos con la realidad', measures 51-52. The score is for a full orchestra and includes parts for Band, Pfte., Chit., VI. I, VI. II, Vla., Vc., and Cb. The music is in 4/4 time and features a melody based on successive fourth and fifth intervals. The score is marked with a forte (f) dynamic and includes a rehearsal mark '8' at the end of measure 52.

Figure 2. Piazzolla, Astor (2010). *Tres minutos con la realidad*, m. 51-52, Tango, Allegro, mesure à 4/4

Dans ce passage construit entièrement en unisson, on ne trouve effectivement dans ces deux mesures qu'un seul intervalle : celui de la quarte juste, ascendant (*do#-fa#*) au début, puis descendant (*fa#-do#-sol#-ré#-sib-fa-do*) à toutes les autres reprises (observer la main droite du piano). On perçoit une mélodie qui se déploie sur six quartes justes de suite, et il est alors déjà possible de penser que le musicien puise dans cette sonorité avec conscience et intentionnalité. Même si les quartes restent bien plus fréquentes dans la musique du compositeur, il est utile de signaler la présence de quintes dans ce type de construction mélodique, employées par exemple pour éviter un ambitus trop important.

2.2.2. Mélodie avec sauts successifs de quarte et quinte : variations

Il existe d'autres manières chez Piazzolla de construire une mélodie avec des sauts successifs de quartes. Voyons un exemple.

Figure 3. Piazzolla (1977b). *Tango para una ciudad*, m. 83–87, Tango, Allegro, mesure à 4/4

Nous cherchons ici à mettre en évidence la mélodie du bandonéon à la quatrième mesure présentée. On y aperçoit deux arpèges de triades quartales⁴ enchaînés: les trois premières notes, *la-ré-sol*, composent la triade quartale de *la*, tandis que les trois notes suivantes, *do-sib-fa*, font partie de la triade quartale de *do* (*do-fa-sib*). Enchaînant ces deux arpèges de quartes, le compositeur exploite la sonorité des quartes suivies. La mélodie s'amorce en effet sur trois intervalles de quarte de suite (*la-ré-sol-do*, en tirant parti de la note commune à une hypothétique tétrade quartale de *la* et à la triade quartale de *do*), et on peut penser aux deux notes suivantes, *sib* et *fa*, comme une continuation de

⁴ Triade quartale: accord constitué par une superposition de deux quartes (Tagg 2015b).

cette séquence de quarts justes, leur ordre d'apparition étant intervertie (*sib-fa* au lieu de *fa-sib*). Dans cette interprétation, Piazzolla interrompt alors brièvement la séquence stricte de six quarts justes de suite, tout en utilisant les six notes de cette séquence (*la-ré-sol-do-fa-sib*) et faisant ainsi référence à cette sonorité de quarts justes suivies.

2.2.3. Mélodie quartale

Une autre façon d'utiliser les quarts mélodiquement, en bénéficiant de leur sonorité sans les utiliser directement par des sauts successifs, consiste à construire des "mélodies quartales".

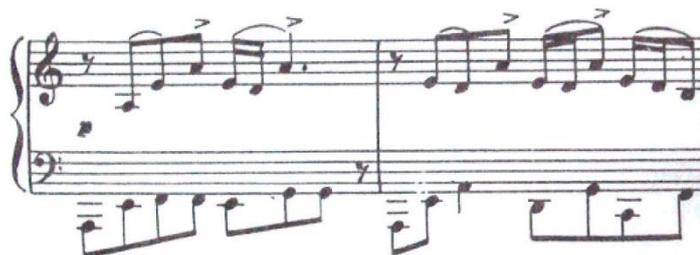


Figure 4. Piazzolla (1974c). *Todo Buenos Aires*, m. 7-8/p. 7, Tango, $\theta \cong 126$, mesure à 4/4

Considérons la main droite du piano de *Todo Buenos Aires*. Le premier membre de phrase, à la première mesure, emploie seulement trois notes : *la*, *mi* et *ré*. On constate ainsi une mélodie construite sur les trois notes du premier renversement de l'arpège d'une triade quartale de *mi* (*mi-la-ré*). Même si à première vue on peut considérer que la note *ré* fait ici une apparition un peu fugace, l'intervalle de quinte qu'elle propose (*ré-la*) a une très importante conséquence, rehaussant fortement la sonorité quartale. S'appuyant essentiellement sur ces trois notes, la deuxième mesure voit apparaître à la fin encore une autre note, le *si*. Par le simple évitement, au long de ces deux mesures, de ce *do* qui ferait référence directe à une sonorité tertielle, la sonorité quartale reste déjà préservée. De plus, en constatant que les quatre notes de cette mélodie, *la-mi-ré-si*, dans leur ordre d'apparition, intègrent une séquence de quarts justes *si-mi-la-ré*, on découvre une mélodie construite entièrement sur les notes de la tétrade quartale de *si*, ce qui contribue aussi à son caractère quartal particulier.

2.3. Harmonie en quarts

Passons à présent à l'organisation verticale de l'intervalle de quarte utilisée par Piazzolla, en commençant par les structures à trois sons.

2.3.1. Triades quartales

Figure 5. Piazzolla (1977a). *Tango del diablo*, s. d., m. 88-89, *Diabolicamente*, $\theta \cong 132$

On peut observer à la main droite du piano, à la mesure 88, qu'une triade quartale de *mi* (*mi-la-ré*) est déplacée en parallélisme un ton en dessous (*ré-sol-do*). Ce déplacement même est repris en marche harmonique à trois autres reprises, toujours en descendant un demi-ton. On découvre alors une triade quartale déplacée sept fois, et jouée sur six hauteurs différentes. Il est ainsi frappant de constater comment cette organisation des hauteurs par quarts, de même que leur déplacement parallèle, est structurel de tout ce passage.

2.3.2. Autres formations quartales

Figure 6. Piazzolla (1977b). *Tango para una ciudad*, m. 91-93, *Milonga tanguéada*, $\theta \cong 185$, mesure à 4/4

Voyons maintenant un cas de structure quartale à quatre sons. On identifie au piano, dans cette figure 6, deux qualités différentes de tétrades quartales, toutes deux comprenant une quarte augmentée dans leur structure. La première est le résultat d'une superposition d'une quarte juste, d'une quarte augmentée, et d'une autre quarte juste, obtenant un accord à structure intervallaire 1-4J-7M-10M (premier et deuxième accords de la mesure 91 ; premier et deuxième accord de la mesure 92). La deuxième est constituée par une quarte augmentée suivie de deux quarts justes, configurant une structure 1-#4-7M-10M (troisième et quatrième accord de la mesure 91). Cette tétrade quartale 1-4-7-10 est, au long de ces deux mesures 91 et 92, déplacée cinq fois en parallélisme. Dans ce passage, on réalise encore une fois l'importance structurelle de l'organisation des hauteurs par quarts, ce qui nous laisse penser à une utilisation consciente et intentionnelle de la part du compositeur.

Un autre bon exemple d'emploi vertical des quarts peut être remarqué dans ce même morceau *Tango para una ciudad*. Entre les mesures 108 e 110 de cette partition, un accord, cette fois à cinq notes, est entièrement basé sur la superposition de quatre intervalles de quarte juste, représenté par les notes *mi#-la#-ré#-sol#-do#*. Celui-ci est déplacé en parallélisme, en effectuant d'abord une broderie inférieure sur un accord *ré#-sol#-do#-fa#-si*, pour se mouvoir ensuite une quarte au-dessus, en aboutissant sur un accord *sol#-do#-fa#-si-mi*, d'où il est possible de retenir la forte utilisation des quarts dans la structuration harmonique de ce passage.

Dans l'exemple qui suit, on avise un emploi encore plus systématique de cet intervalle.

2.4. Une application radicale: la page 3 de *Tango Ballet*

Ce passage de *Tango Ballet* comporte un des moments les plus radicaux dans l'utilisation de ces techniques quartales (Figure 7). Commençons par observer le bandonéon 2, à la deuxième et troisième mesure de cette page. On aperçoit une mélodie qui commence par les notes *si-mi-la*, qui font partie de la triade quartale de *si*, reprise par les notes *ré-sol-do*, qui constituent l'arpège de la triade quartale de *ré*. Les notes *si-fa#-do#* qui succèdent composent un arpège descendant de la triade quartale de *do#*, et le *ré-la-mi* suivant constitue un arpège descendant de la triade quartale de *mi*. Dans la séquence, les notes *si-fa#-do#* font partie du deuxième renversement de la triade quartale de *do#*, et cette construction mélodique se poursuit encore au long de la mesure suivante. Il est déjà possible de constater la radicalité de l'utilisation de ces éléments quartals dans l'élaboration de cette mélodie, entièrement basée sur l'arpège de cette structure fondamentalement quartale 1-4J-7m, ses transpositions et renversements. Mais on va encore s'étonner de la façon dont cette mélodie a été mise en œuvre dans son instrumentation.

Figure 7. Piazzolla (s.d.). *Tango Ballet*, p. 3, Títulos, Tempo de tango, $\theta \cong 125$, mesure à 4/8

Ajoutons à cette portée observée le bandonéon 1 et les notes rayées⁵ de la guitare électrique. À la première double-croche jouée de la deuxième mesure de cette page, la guitare électrique⁶ joue un *mi*₂, le bandonéon 2 un *si*₂, et le bandonéon 1 un *la*₃, notes qui constituent le premier renversement de la triade quartale de *si* (*si-mi-la*); à la deuxième triple croche jouée on observe les notes *la-mi-ré*, qui appartiennent au premier renversement de la triade quartale de *mi* (*mi-la-ré*); à la troisième triple croche, les notes jouées sont *ré-la-sol*, toutes comprises dans le premier renversement de la triade quartale de *la* (*la-ré-sol*): cette manière d'instrumenter se poursuit jusqu'à la fin de la troisième mesure de cette page. L'utilisation systématique de cette façon d'écrire aboutit à un total de dix arpèges (horizontaux) de triades de quartie au long de ces deux mesures. Chaque note de ces arpèges de triades quartales 1-4-7 est harmonisée verticalement avec des triades quartales 1-4-7 aussi⁷, ce qui donne un total de trente triades de quartie jouées de suite. On découvre alors une écriture qui exploite les quartes de façon rigoureuse et systématique, constituant l'exemple le plus radical trouvé à ce moment.

⁵ Même si cette mélodie ne se fait pas entendre dans l'enregistrement du groupe de Piazzolla (1964), cette analyse est capable de nous renseigner sur sa conception d'écriture, et d'accéder au niveau poétique de son processus de composition.

⁶ La guitare électrique est un instrument transpositeur d'octave.

⁷ Seulement une de ces triades quartales ne présente pas la structure 1-4J-7m, mais 1-4J-7M.

Considérant en particulier cet exemple, et prenant aussi en compte les divers passages observés, il nous semble possible de penser que les quarts constituaient, pour Piazzolla, une technique consciente d'écriture harmonique et mélodique, un vrai outil de composition.⁸ Cette constatation nous mène alors à la question suivante : l'utilisation de cette technique particulière aurait-elle une origine particulière? Un détour sur la jeunesse du compositeur pourra nous dévoiler quelques éléments de réponse.

3. Les études de Piazzolla et sa Sonate Nr.1 Op.7

Les exemples que nous avons observés dans les dernières pages se situent tous entre les années 1955 et 1965. Si cette période nous semble la plus appropriée pour comprendre la formation de son style, un bref retour à une œuvre de jeunesse peut nous aider à éclaircir l'origine de certains procédés d'écriture dans sa musique. Regardons la biographie du compositeur.

Quand Piazzolla a environ vingt ans, il est déjà bandonéoniste dans l'orchestre de tango d'Anibal Troilo, un des plus importants de cet âge d'or du tango du début des années 1940 à Buenos Aires. Le jeune Piazzolla cherche, à ce moment-là, des cours de composition : il semble aspirer à devenir un compositeur de musique savante. C'est là que commencent ses cours avec le compositeur argentin Alberto Ginastera. Ces leçons, qui durent environ cinq ans (Kuss 2008, p. 59–60), sont déterminantes pour la formation musicale du jeune Piazzolla. Bien plus tard le musicien raconte y avoir alors acquis “la grande base⁹” et reçu un “impact de haut voltage¹⁰”, dans ces rencontres qui se tenaient deux fois par semaine (Speratti 1969, p. 59) – sans compter la fréquentation des répétitions du Théâtre Colón qui fut suggérée par le professeur (Azzi & Collier 2002, p. 73). Piazzolla dit encore “tout devoir” à Ginastera, ajoutant que celui-ci a été son “vrai professeur”, et qu'il lui a appris “théorie, harmonie, contrepoint, fugue, orchestration, enfin tout¹¹.” Cette période d'études semble effectivement une étape très importante dans la formation du compositeur, en raison de son jeune âge ainsi que de l'intensité et la durée de la période même. Il s'agit alors aussi bien de son introduction dans l'univers de la musique savante que de l'apprentissage de ses techniques musicales.

Et c'est justement en 1945, lors des dernières années de ces leçons¹², que Piazzolla écrit une pièce intitulée *Sonate Nr.1 op.7*. En plus de la période suggestive de composition, deux autres éléments nous font penser que ce morceau représente un aboutissement de ses récents apprentissages avec Ginastera: la référence à la sonate dans le titre, forme très emblématique de la musique savante, et l'utilisation d'un numéro d'opus, procédé caractéristique – et même exclusif – de la musique savante, et

⁸ Astor Piazzolla (1957) lui-même démontre avoir conscience de l'utilisation des quarts, signalant l'existence d'"accords de quarts superposées" ("acordes de cuartas yuxtapuestas"), et d'un "contrepoint rythmique basé sur des quarts consécutives" ("contrapunto rítmico en base a 4as consecutivas") dans le texte de pochette d'un album. Toutes les traductions sont de notre responsabilité.

⁹ “[...] me dio la gran base [...]” (Gorin 1990, p. 57).

¹⁰ “[...] fue un impacto de alto voltaje.” (*ibidem*)

¹¹ “a Ginastera se lo debo todo. Él fue mi verdadero maestro; me enseñó [...]. [...] Teoría, armonía, contrapunto, fuga, composición, orquestación; en fin todo.” (Speratti 1969, p. 59).

¹² De 1941 à 1946, selon Kuss (2008, p. 59–60).

employé notamment de façon systématique par son professeur Ginastera. À partir de ces données historiques, nous avons considéré qu'il était possible d'appréhender ce morceau comme un témoignage, reflétant dans une certaine mesure les enseignements qui eurent lieu dans ces leçons. Partant de cette idée, on peut penser que dans cette composition Piazzolla se voit en train d'utiliser des matériaux et des techniques propres à la musique savante qu'il vient d'apprendre avec Ginastera. Venons-en aux exemples de cette composition de jeunesse, qui viendront à l'appui de cette hypothèse.

Figure 8. Piazzolla (1992). *Sonate Nr.1 Op.7*, m. 6–20, Presto, piano, mesure à 4/4

Nous avons réalisé trois types d'interventions graphiques sur la partition pour éclairer ce que nous cherchons à mettre en évidence: des crochets noirs, des crochets pointillés, et des crochets gris.

Les crochets noirs signalent des phrases construites par des sauts successifs de quarts et de quintes. Observons le membre de phrase joué par la main droite du piano du deuxième temps de la mesure 6 au premier temps de la mesure 7, au premier crochet noir. On remarque trois intervalles de quarte enchaînés (*si-mi*, *la-ré*, *sol-do*) par des quintes justes (*mi-la*, *ré-sol*, *do-fa*). On découvre ainsi une mélodie construite sur une séquence de quarts justes ininterrompue, mais avec l'octaviation de la mélodie à des périodes régulières : les notes sont ordonnées effectivement *si-mi-la-ré-sol-do-fa*, une séquence de six quarts justes. Le troisième crochet noir, m. 10 et 11, est une répétition à l'octave de cette mélodie que nous venons de décrire. Quant au deuxième crochet noir, m. 8–9, il en est une variation : les notes jouées sont les mêmes, en ayant toutefois leur place intervertie deux à deux – la première change avec la deuxième, la troisième avec la quatrième, et la cinquième avec la sixième. Le quatrième crochet noir, m. 12–13, indique une mélodie avec la même séquence de notes que celle des mesures 6–7, avec

des changements d'octave privilégiant les quintes descendantes plutôt que les quartes ascendantes. Il est utile de signaler ici une similarité aussi bien dans l'utilisation de ces quartes successives que des procédés pour donner de la variété à ces mélodies, comme les interversions de notes antérieurement observées à la figure 3.

Considérons désormais la première apparition des crochets pointillés, à la mesure 7. Le premier intervalle est une deuxième mineure (*fa-fa#*). On identifiera par la suite deux intervalles de quarte: le premier augmenté (*fa#-do*), et le deuxième juste (*do-fa*). On remarque déjà l'importance de la quarte dans la structure de ce passage. Mais quand on découvre que ces trois notes sont comprises dans le premier renversement (1-4J-b5) de la triade quartale basée sur *fa#* (*fa#-do-fa*, à structure 1-#4-7M¹³), on constate la centralité de la quarte dans la construction de ce passage. Tous les crochets pointillés indiquent des passages qui utilisent exclusivement ces trois notes. Quant aux crochets gris, ils se réfèrent à des intervalles de quarte et quinte qui peu à peu vont clore la section, en se superposant notamment à la mesure 18: on constate alors comment tout ce passage est basé sur cet intervalle de quarte. Nous profitons pour signaler que dans cette *Sonate* cet intervalle aura une centralité et une importance structurelle très importante.

À notre avis, la présence de cet emploi systématique des quartes déjà à l'époque de cette *Sonate*, pièce écrite pendant la période d'études avec Ginastera, nous permet de penser qu'on se trouve ici probablement devant l'origine même de cet emploi, en découvrant dans ce morceau un important document de ce qui s'est déroulé pendant ces leçons. Mais avant de prendre des conclusions plus définitives, considérons encore un autre extrait.

Figure 9. Piazzolla (1992). *Sonate*, m. 97-110, Presto, piano

¹³ Nous avons considéré l'enharmonie de *fa#* avec *solb* pour simplifier la compréhension analytique.

Nous présentons dans cette figure 9 deux exemples, tous deux à la main droite du piano. Les crochets noirs nous indiquent une triade quartale renversée à structure 1-4J-5J, déplacée en parallélisme à deux reprises, la prime en *la* (m. 98) avançant vers *ré#* (m. 99), pour aboutir au *do#* (m. 100). Mais plus intéressant encore est le passage qui suit. Observons les premières notes de la mesure 102 : nous apercevons les notes *fa-sol-do*. Celles-ci constituent une structure 1-2M-5J, qui est le deuxième renversement d'une triade quartale de *sol* (*sol-do-fa*). Cet arpège quartal brisé (1 puis 2M-5J) sera déplacé en parallélisme, pouvant être trouvé deux fois par mesure depuis la m. 102 jusqu'à la m. 109, comme indiqué par nos crochets gris, et utilisé quinze fois au total. Cet exemple nous montre une fois de plus la présence importante et structurelle de ces éléments quartals dans l'œuvre de jeunesse de Piazzolla, ce qui nous mène à croire que les leçons avec Ginastera furent d'une grande importance dans l'acquisition de cette technique d'écriture.

Si l'observation chronologique de l'utilisation de ces éléments quartals dans l'œuvre de Piazzolla nous a permis de faire ce rapprochement avec les leçons de Ginastera, elle est capable de nous apporter encore une autre donnée. Il nous semble possible de voir dans cette *Sonate* une radicalisation dans l'utilisation de ces procédés de quarte. Effectivement, cet intervalle est responsable de la structuration générale de cette composition d'une manière beaucoup plus importante que dans les pièces qu'il écrit par la suite, quand on retrouve la juxtaposition et la superposition de ces éléments quartals avec des éléments tertiaux et tonals. Analysant cette donnée dans la perspective des cours qui avaient alors lieu avec Ginastera, il est possible de songer que Piazzolla était en train d'expérimenter et d'exploiter en profondeur ce langage qu'il était en train d'apprendre en écrivant cette pièce. Cette intuition semble se confirmer lorsqu'on se penche sur la production de son professeur Ginastera à la même époque.

4. Ginastera et les techniques modernes utilisées par Piazzolla

Il n'est pas inhabituel que, dans un cours de composition musicale, l'étudiant analyse une partition de son propre professeur. Fischerman et Gilbert (2009, p. 62) avaient déjà suggéré cette scène, en posant la question "comment ne pas imaginer son élève en train de disséquer la partition sous la tutelle du maître?"¹⁴ sur les leçons de Piazzolla avec Ginastera. Dans une déclaration, Piazzolla affirme que Ginastera lui "a montré ses partitions"¹⁵. Comme les rapports entre élève et professeur semblent bien justifiés historiquement, nous avons continué à pousser la recherche dans cette direction.

La monographie de Guillermo Scarabino sur le style de Ginastera pendant les années 1935 à 1950 – période qui inclut toute la phase des leçons de Piazzolla, de 1941 à 1946 – nous a dévoilé quelques caractéristiques stylistiques importantes qui peuvent être trouvées dans la musique de son élève, notamment les quartes étudiées ici. Dans cette étude, on découvre que "l'intervalle de quarte juste joue un rôle proéminent dans

¹⁴ "¿cómo no imaginar a su alumno diseccionando la partitura bajo la tutela del maestro?"

¹⁵ "[Ginastera] [...] me mostró sus partituras [...]" (Saavedra 1989).

la construction mélodique”¹⁶, cette utilisation y étant caractérisée comme une tendance stylistique. Le chercheur affirme l’importance du rôle de la quarte juste dans l’organisation verticale des hauteurs sonores (Scarabino 1996, p. 62), décrit l’utilisation constante des triades quartales, aussi bien en état fondamental que renversées (*idem*, p. 65), et commente encore la prédominance des quartes justes dans ces constructions, tout en affirmant néanmoins l’existence d’intervalles de quarte augmentée dans son langage (*ibidem*). Il ne nous semble point exagéré d’avancer qu’il est possible de retrouver tous ces aspects-là dans la musique de Piazzolla, comme nous avons eu l’occasion de le voir. Fischerman et Gilbert (2009, p. 58) avaient déjà brièvement suggéré ce lien en suggérant “l’utilisation d’un type d’harmonie (basé sur des intervalles de quarte juste) dont les expérimentations ont dû être partagées [par Ginastera] avec son élève Piazzolla¹⁷”. En prenant en compte tous ces indices, nous sommes alors allés chercher dans la musique de Ginastera une possible origine de cette utilisation. Avant de considérer un exemple musical, observons encore une affirmation du chercheur Scarabino (1996, p. 45), cette fois sur l’utilisation mélodique de l’intervalle de quarte.

Les lignes purement quartales apparaissent généralement sur des fragments de courte longueur, et ne semblent pas s’étendre au-delà de trois intervalles consécutifs (4 *pc*) dans la même direction mélodique, après lesquels Ginastera change la direction ou, dans le cas de continuer dans la même direction, il change d’intervalle.¹⁸

Dans ces lignes, Scarabino décrit l’utilisation particulière des sauts successifs de quartes dans la construction mélodique. Voyons l’exemple qu’il propose.



Figure 10. Ginastera, *Toccatina, villancico y fuga*, Toccatina, cc. 1–2 In Scarabino, (2009, p. 45)

À la main droite de l’orgue, à partir du deuxième temps de la première mesure, on perçoit une mélodie qui s’entame sur trois quartes descendantes (*do-sol-ré*). On avise par la suite une quinte ascendante (*ré-la*), puis une autre quarte descendante viendra achever la mélodie. On découvre alors dans l’ordre des notes de la mélodie une séquence de quatre quartes justes: *do-sol-ré-la-mi*. On constate donc une utilisation de

¹⁶ “El intervalo de 4ª. justa juega un rol prominente en la construcción melódica” (Scarabino 1996, p. 44).

¹⁷ “[...] la utilización de un tipo de armonía (basado en intervalos de cuarta justa) cuyos experimentos debió [Ginastera] compartir con su alumno Piazzolla.”

¹⁸ “Las líneas puramente cuartales aparecen generalmente en fragmentos de corta longitud, y no parecen extenderse más allá de los tres intervalos consecutivos (4 *pc*) en la misma dirección melódica, luego de los cuales Ginastera cambia la dirección o, en caso de continuar en la misma dirección, cambia de intervalo.”

sauts successifs de quartes et quintes, en privilégiant notamment ceux de quarte, ce qui constitue une ressemblance avec les procédés trouvés dans la musique de Piazzolla.

Scarabino (2009, p. 40) présente également la transposition chromatique d'un accord quartal en arpège utilisé dans le langage de Ginastera. Regardons l'exemple qu'il nous propose.

Figure 11. Ginastera, *Toccata, villancico y fuga, Villancico*, cc. 38–40 In Scarabino (2009, p. 40)

Les trois premières notes de la main droite de l'orgue à la mesure 38 proposent un arpège descendant (*fa#-do#-sol#*) d'une triade quartale basée sur *sol#*. Les trois notes suivantes constituent un arpège ascendant (*la-ré-sol*) de la triade quartale de *la*. Aux deux mesures suivantes, on remarque la transposition exacte de cette première mesure en marche harmonique, en montant d'un ton à chaque changement de mesure: on retrouve alors un passage entièrement construit sur un arpège de triade quartale et sa transposition chromatique.

Les procédés utilisés dans cet exemple nous rappellent déjà ceux utilisés par Piazzolla; mais cette fois la similitude avec un passage de ce compositeur est si concrète qu'elle semble justifier la présence d'un extrait.

Figure 12. Piazzolla (1977a). *Tango del diablo*, m. 52–55, *Tango*, mesure à 4/4

Observons la main droite du piano. Ses trois premières notes (*si-la-mi*) constituent un arpège brisé d'une triade quartale de *si* (*si-mi-la*). Cette triade quartale sera suivie d'une autre, cette fois non brisée, mais descendante (*sol#-ré#-la#*), et située exactement un demi-ton en dessous de la première (triade quartale de *la#*). Ensuite, Piazzolla réalise une marche harmonique de ces deux premiers arpèges un ton en dessous, de manière à enchaîner les arpèges des triades quartales toujours un demi-ton plus bas. À partir de ces observations, il est possible de constater le rôle structurel de l'intervalle de quarte dans ce petit solo de piano; les ressemblances frappantes avec l'exemple antérieur de Ginastera peuvent également être perçues, puisque les deux passages sont construits sur des arpèges de triade quartale et leur transposition chromatique. Retournons à la musique de Ginastera, avec un exemple d'utilisation harmonique de la quarte.

Figure 13. Ginastera (1939). *Danzas argentinas*, II *Danza de la moza donosa*, *Dolcemente expresivo* (θ .=60 tempo rubato), m. 11-25/p. 5, mesure à 6/8

À partir de la mesure 4 de cet extrait des *Danzas argentinas* composées en 1937, il est possible de trouver une triade quartale renversée (*la-ré-mi*) déplacée en parallélisme. Cette structure quartale 1-4-5 est encore responsable de la construction de la main droite des onze mesures qui suivent. On retrouve ici une organisation des hauteurs par quarte, qui structure tout le passage, dans une construction extrêmement semblable à celle de la figure 9 de la *Sonate* de Piazzolla, dans laquelle une structure 1-4-5 était également déplacée. Si on considère que Ginastera utilise ici une doublure de la prime à l'aigu, en

prenant en compte la structure 1-4-5-8 qui est déplacée au long de cet exemple – structure considérée par le chercheur Scarabino (1996, p. 28) comme une des préférées du compositeur –, on identifie une ressemblance de plus avec cette figure 9, qui comprenait également une doublure de la prime qui se détachait à l'aigu.

À partir des exemples considérés, on constate qu'aux données historiques contemplées s'ajoutent d'importants rapports musicaux entre Piazzolla et son professeur. Mais il sera possible d'élargir encore la compréhension de ces rapports si on scrute la musique d'un compositeur qui était une référence majeure pour ces deux musiciens.

5. Piazzolla, Ginastera et Stravinsky: *Le Sacre du Printemps*

L'analyse des déclarations de Piazzolla nous mène à penser que Stravinsky, et en particulier son *Sacre du printemps*, fut une très importante référence pour ce compositeur. Dans une interview, il affirme l'avoir “appris en entier par cœur”, en ajoutant que ce fut Ginastera qui lui a fait “connaître et analyser Stravinsky¹⁹”. Dans un autre livre, le musicien raconte que “pendant plusieurs années”, lors de ses études “avec Alberto Ginastera, *Le Sacre du Printemps*” fut “son livre de chevet²⁰”. Sur sa rencontre avec Stravinsky à New York, Piazzolla dit qu'à l'occasion ses jambes tremblaient, et qu'il n'arrivait alors qu'à balbutier un “vous êtes mon maître” (Piazzolla, 2002, p. 216). Ces signes de nervosité suggèrent un très grand respect pour le compositeur russe, et on perçoit aussi qu'il le considérait comme un professeur. Il affirme encore “chercher l'inspiration” (Piazzolla, 2002, p. 216) dans ses partitions, et dans une autre version de cette rencontre, un ami qui était présent raconte avoir entendu Piazzolla dire que “c'était comme regarder Dieu²¹”.

Sur la bibliographie sur Ginastera, on observe également de façon récurrente le fort impact provoqué pendant sa jeunesse par l'audition de ce morceau de Stravinsky : Pola Suárez Urtubey (1999, p. 630), chercheuse du musicien, la décrira comme “la grande découverte²²” de ses années de formation. Antonietta Sottile (2007, p. 29), dans une recherche sur le style de Ginastera, affirme qu'il “est profondément marqué par la découverte du *Sacre du printemps*”, pendant que les travaux de Deborah Schwartz-Kates (2010, p. 2) nous précisent, en y incluant une déclaration du compositeur même, que l'audition de cette pièce à l'âge de 14 ans fut accompagnée d'un choc qui lui a laissé l'impression d'un chef-d'œuvre.

Ainsi, ces diverses déclarations nous permettent de prendre conscience de l'important impact provoqué par le *Sacre du Printemps* sur les deux compositeurs argentins. Nous avons également vu que ce morceau a été appris par Ginastera à son élève Piazzolla: ce dernier semble ainsi hériter l'admiration et la fascination pour cette partition. Il nous a alors semblé pertinent de conférer si des liens musicaux pourraient

¹⁹ “[Ginastera] me hizo conocer y a analizar a Stravinsky. Ahí me meti en el mundo de “La Consagración de la Primavera”, me la aprendí completa de memoria” (Saavedra 1989).

²⁰ “Durante muchos años, mientras estudié con Alberto Ginastera, ‘La consagración de la Primavera’ fue mi obra de cabecera.” (Gorin 1990, p. 96).

²¹ “Era como estar mirando a Dios” (Azzi & Collier 2002, p. 133).

²² “El gran descubrimiento”.

s'ajouter à ces données historiques, et si l'utilisation de ces quartes ne pouvaient pas s'originer, dans une certaine mesure, de cette partition de ballet.

Dans son mémoire de maîtrise, Nelly Felz réalise une analyse du *Sacre du Printemps*. Felz (1973, p. 50) affirme que "Les thèmes 'en quartes'" y "sont nombreux", en proposant un tableau intitulé "Les thèmes en quartes" (p. 53). Observons un de ces thèmes:



Observons alors ce contretemps et l'accord qui s'y produit: les notes écrites, du grave vers l'aigu, *ré*, *sol*, *réb* et *réb* correspondront aux notes réelles *do3-fa3-sib3-mib4*, donc un accord à quatre sons entièrement basé sur la superposition directe de trois intervalles de quarte juste. Et cette tétrade quartale est encore déplacée chromatiquement jusqu'au deuxième temps de cette même mesure. On discerne alors une construction verticale basée sur l'intervalle de quarte et son déplacement parallèle, une utilisation similaire aux exemples scrutés de Ginastera et Piazzolla: ces rapports musicaux semblent ainsi s'ajouter aux liens historiques trouvés entre les compositeurs étudiés.

Une autre donnée intéressante peut être trouvée aux cordes et cuivres. Observons le dernier accord joué par les triolets, à la toute fin de la troisième mesure de cette page, et sa construction harmonique constituée par *ré3-sol3-do4-fa4* aux violons 2 et *sib4-mib5* aux violons 1 (cet accord aura des doublures jouées par trombone, trompette en *ré* et cor). Nous apercevons ainsi un accord constitué par une séquence directe de cinq quartes justes, *ré-sol-do-fa-sib-mib*, et ce passage semble être assez suggestif quant à l'utilisation de l'intervalle de quarte comme élément organisateur des hauteurs dans certains passages de ce morceau, et notamment de façon systématique et structurelle, comme dans l'usage qu'en font Ginastera et Piazzolla.

Comme nous venons de constater brièvement dans ces exemples²³, les ressemblances dans l'utilisation de ces techniques quartales entre *Le Sacre* et la musique des deux compositeurs argentins scrutée auparavant suggèrent une confirmation des données historiques aperçues. Ainsi, dans le cas de Piazzolla, l'origine de l'emploi de cette technique quartale semble bien être dans les leçons avec Ginastera et dans leurs analyses conjointes du *Sacre*.²⁴

6. Conclusion

Résumant les principaux usages de la quarte par Piazzolla observés dans cet article, nous proposons dans ce début de conclusion une première esquisse de compréhension de sa manière particulière d'utiliser cet intervalle dans son écriture. Dans la construction mélodique, on observe la prépondérance de la quarte juste. On y décèle trois principales manières d'employer cet intervalle: 1) une mélodie directement basée sur des intervalles de quarte et quinte enchaînés, la quarte étant priorisée; 2) une mélodie basée sur des arpèges quartals et leur transposition; 3) et une 'mélodie quartale', qui s'utilise des notes d'un même arpège quartal. Dans la construction verticale, on note avec plus de fréquence l'emploi des quartes augmentées. Les agrégats quartals, qui peuvent être à deux, trois, quatre ou cinq voix, sont souvent utilisés en déplacement parallèle, et on les retrouve fréquemment en position fondamentale – des renversements sont néanmoins

²³ D'autres traits non-étudiés dans le cadre de cet article rapprochent ces trois compositeurs et renforcent notre interprétation, comme l'utilisation de déplacements en parallélisme, d'une conception polytonale et de l'échelle octatonique.

²⁴ Si beaucoup de compositeurs du XX^e siècle utilisent les quartes dans leur musique, nous traitons dans cet article seulement de la musique de Ginastera et de Stravinsky étant donné la force des rapports historiques qui les lient à Piazzolla.

aussi employés. De façon générale, ces éléments quartals sont utilisés fréquemment en juxtaposition, ou aussi en superposition avec des éléments tertiaux tonals.

La présence importante de cet intervalle de quarte dans la construction aussi bien mélodique qu'harmonique, et l'utilisation extrêmement systématique qu'on constate dans certains passages, nous font penser qu'il s'agissait pour Piazzolla d'une technique d'écriture consciente et intentionnelle. Le fait que son œuvre de jeunesse intitulée *Sonate*, écrite à la fin de ses études avec Ginastera, comporte ces éléments quartals de manière notable est un important indice que cette façon d'écrire a probablement été étudiée pendant ces leçons. Ceci semble se vérifier quand on se penche sur le langage de son professeur Ginastera pendant cette époque, en y découvrant une importante utilisation de cette écriture quartale.

Si on croit la bibliographie sur Ginastera, une de ses plus fortes références musicales était le *Sacre* de Stravinsky. Piazzolla, quant à lui, déclare aussi bien détenir un très fort rapport avec cette partition que l'avoir apprise avec Ginastera. Le fait que celle-ci comporte des passages quartals nous permet d'imaginer le déroulement de ces cours. Ginastera, montrant les partitions de Stravinsky, analyse les diverses techniques d'écriture qui y sont utilisées, en soulignant bien probablement celles que lui-même emploie le plus, comme notamment les quartes. Cette leçon pourrait même déboucher sur une analyse d'une composition de Ginastera lui-même, qui exposerait à son élève son propre emploi de cet intervalle, accentuant son utilisation avec et sur des matériaux distinctifs de la musique de leur pays (Schwartz-Kates 2002, p. 271), l'Argentine.²⁵ On peut ainsi penser à un double lien, une espèce de triangle entre Piazzolla et ces deux compositeurs : d'une part un rapport direct de Piazzolla avec la musique de Ginastera, et d'autre part un lien entre Piazzolla et la musique de Stravinsky, mais étant fortement médiatisé par la vision de son professeur Ginastera.²⁶ La démarche musicologique mise en place nous permet ainsi d'accéder à un moment remarquable de l'histoire de la musique latino-américaine : la rencontre entre les compositeurs Alberto Ginastera et Astor Piazzolla dans le cadre des leçons, nous permettant en outre d'imaginer, à partir de données bien concrètes, leurs études de la musique d'Igor Stravinsky. Et elle nous permet également d'identifier la probable origine de l'utilisation des quartes dans la musique de Piazzolla : la musique savante moderne, de Ginastera et de Stravinsky.

²⁵ Il semble effectivement que ces leçons n'ont pas résulté seulement dans des progrès techniques, mais eurent une grande importance également dans le domaine esthétique, comme le suggère la similitude dans l'argumentation de ces deux compositeurs en défense de leur musique. Face à la question de savoir s'il ne croyait pas qu'introduire bandonéon et éléments du tango dans une forme symphonique "risque de dénaturer l'essence populaire du tango", Piazzolla répond que Bartók composait en prenant comme base les thèmes folkloriques hongrois (Piazzolla, 2002, p. 136). Et quand on demande à Ginastera (1980), pourquoi utiliser une danse *quechua* du nord argentin dans sa *Sonate*, il affirme être motivé par les mêmes raisons que Bartók lorsqu'il utilisait une danse roumaine dans sa musique, ce qui nous indique le lien étroit existant dans la conception artistique de ces deux musiciens.

²⁶ Cette médiation de la musique de Stravinsky par son professeur Ginastera est d'autant plus forte si on prend en considération le rapport entre ces musiciens mis en évidence par Malena Kuss (2008, p. 71), qui utilisait pédagogiquement le premier mouvement de la sonate de Ginastera dans ses séminaires sur Stravinsky, car celle-ci adhérait plus systématiquement aux propositions analytiques de Van den Toorn sur Stravinsky que les œuvres du compositeur même.

Références

Bibliographie

- Azzi, María Suzana & Collier, Simon (2002). *Astor Piazzolla* (2^a ed). Buenos Aires: El Ateneo.
- Brunelli, Omar G. (org.) (2008). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Felz, Nelly (1973). *Analyse harmonique du Sacre du Printemps et des œuvres contemporaines*. (Mémoire de maîtrise, Université Paris-Sorbonne, Paris).
- Fischerman, Diego, & Gilbert, Albert (2009). *Piazzolla el mal entendido*. Buenos Aires: Edhasa.
- Ginastera, Alberto (1980). Entretien. In *Proceso*, 193, 14/07/1980, <<https://lorfeodotorg.wordpress.com/2013/08/04/del-pasado-entrevista-a-alberto-ginastera/>> <28/05/2015>.
- Gorin, Natalio (org.) (1990). *Astor Piazzolla: A Manera de Memorias*. Buenos Aires: Editorial Atlantida.
- Kuss, Malena (2008). La poética referencial de Astor Piazzolla. In Brunelli, Omar G. (org.). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla* (pp. 57–76). Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Persichetti, Michel (1961). *Twentieth-century Harmony, Creative aspects and practice*. New York: W.W. Norton & Company.
- Piazzolla, Astor (1957). “Octeto Buenos Aires” [texte dans la pochette de l’album]. In Octeto Buenos Aires. *Tango Moderno* (DISC JOCKEY DIS 15001)[LP]. Argentine.
- Piazzolla, Diana (2002). *Astor*. Anglet: Atlantica.
- Saavedra, Gonzalo (1989). *Entrevista con Astor Piazzolla*. <[http://www.piazzolla.org/interv/](http://www.piazzolla.org/interv/>)> <16/7/2013>.
- Scarabino, Guillermo (1996). *Alberto Ginastera: Técnicas y estilos (1935–1950)*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- Schwartz-Kates, Deborah (2002). Alberto Ginastera, Argentine Cultural Construction, and the Gauchesco Tradition”, *The Musical Quarterly*, 86(2) (Summer, 2002), 248–281. Oxford University Press.
- Schwartz-Kates, Deborah (2010). *Alberto Ginastera, a research and information guide*. New York and London: Routledge music bibliographies.
- Sottile, Antonietta (2007). *Alberto Ginastera. Le(s) style(s) d’un compositeur argentin*. Paris: L’Harmattan.
- Speratti, Alberto (1969). *Con Piazzolla*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Tagg, Philip (2015a). *Questions de langue*. <<http://www.tagg.org/infolang.html>> <12/3/2015>.
- Tagg, Philip (2015b). *Everyday Tonality II Towards a tonal theory of what most people hear*, Version: 2.5.2b. New York & Huddersfield: The Mass Media Scholars Press, 2014, PDF e-book, <<http://tagg.org/mmmsp/EverydayTonalityInfo.htm>> <25/2/2015>.
- Urtubey, Pola Suárez (1999). Alberto Ginastera. In Emilio Casares Rodicio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE.
- Van den Toorn, Pieter C. (1987). *Stravinsky and The Rite of Spring*. Berkeley: University of California Press.

Partitions

- Ginastera, Alberto (1939). *Danzas argentinas*. Paris: Durand & Cie.
- Piazzolla, Astor (1977a). *Buenos Aires Hora Cero*. Lipomo: A. Pagani.
- Piazzolla, Astor (1974a). *La mufa*. Buenos Aires: Editorial Lagos.
- Piazzolla, Astor (1974b). *Mar del Plata 70*. Buenos Aires: Editorial Lagos.
- Piazzolla, Astor (1968). *Milonga del ángel*. Buenos Aires: Editorial Lagos.
- Piazzolla, Astor (1970). *Nuestro Tiempo*. Buenos Aires: Editorial Lagos.
- Piazzolla, Astor (1977b). *Romance del diablo*. Milan: A. Pagani.
- Piazzolla, Astor (1992). *Sonate Nr. 1 Op.7*. Lipomo: A. Pagani.

- Piazzolla, Astor (s.d.). *Tango Ballet*. Manuscrit par José Bragato.
- Piazzolla, Astor (1977a). *Tango del diablo*. Milan: A. Pagani.
- Piazzolla, Astor (1977b). *Tango para una ciudad*. Buenos Aires: Editorial Lagos.
- Piazzolla, Astor (1974c). *Todo Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Lagos.
- Piazzolla, Astor (2010). *Tres Minutos com la realidad*. Baden-Baden: Tonos Music.
- Piazzolla, Astor (1977c). *Vayamos al diablo*. Milan: A. Pagani.
- Stravinsky, Igor (1965). *Le Sacre du Printemps*. Moscow: Muzyka.

Phonographie

- Piazzolla, Astor (1964). Astor Piazzolla 1944–1964 / 20 años de vanguardia con sus conjuntos. In Piazzolla, Astor. *Completo en Philips y Polydor volumen II* [CD]. Universal Music, Argentine (réédition en 2012 de LP originel Philips (LP 85510PY), Argentine).
- Astor Piazzolla et son Quintette “Nuevo Tango” (1962). *Nuestro tiempo* [CD]. BMG Ariola Argentina S.A., Argentine (réédition en 2005 de LP originel Sony Music Entertainment (CBS 8351), Argentine,).
- Astor Piazzolla et son Quintette “Nuevo Tango” (1965). *Concierto de tango en el Philharmonic Hall de New York* [MP3]. Universal. (réédition en 2005 de LP originel (POLYDOR 27136), Argentine).
- Astor Piazzolla et son Quintette “Nuevo Tango” (1963). *Tango para una ciudad* [CD]. Sony BMG Ariola, Argentine (réédition en 2005 de LP originel Sony Music Entertainment (CBS 8392), Argentine).
- Piazzolla, Astor (2012). *Tanguísimo – 1945–1961, the birth of a revolution* [9 CDs]. Le chant du monde, Allemagne.

[recebido em 5 de novembro de 2020 e aceite para publicação em dia 5 de julho de 2021]