



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Centro de Estudios de Postgrado

Trabajo Fin de Máster

LA GUITARRA CLÁSICA EN LA OBRA DE ÁSTOR PIAZZOLLA

Alumno: Valdivia Padilla, José Luis

Tutor: Prof. D. Ángel Cagigas Balcaza

Dpto: Departamento de Didáctica de la Expresión
Musical, Plástica y Corporal

Julio, 2020

RESUMEN

Este trabajo consiste en un acercamiento a la obra original para guitarra de Ástor Piazzolla, un compositor que no se dedicaba principalmente a crear piezas para guitarra pero que sí que conocía este instrumento de cerca y en cierto momento de su vida decidió dedicarle varias piezas, en concreto cinco piezas como instrumento solista, una pieza para dúo de guitarras, otra para dúo de guitarra y flauta y un concierto para bandoneón y guitarra. En el trabajo he procurado contextualizar al compositor y darle el reconocimiento que merece en la historia de la música y de la guitarra. He intentado mostrar cómo y cuándo compuso sus obras originales para guitarra, teniendo en cuenta su relación con el instrumento, guitarristas que formaran parte de su círculo cercano y por qué decidió crear esas composiciones. También doy a conocer, aunque de una forma más superficial, ya que no es el tema central del trabajo, algunas de las transcripciones que existen de obras conocidas de Piazzolla.

ABSTRACT

This work consists of an approach to the original work for guitar by Ástor Piazzolla, a composer who did not mainly create pieces for guitar but who knew this instrument closely and at a certain point in his life decided to dedicate several pieces to it, specifically five pieces as a solo instrument, one piece for a guitar duo, another for a guitar and flute duo and a concerto for bandoneon and guitar. In this work I have tried to put the composer in context and give him the recognition he deserves for the history of music and the guitar. I have tried to show how and when he composed his original works for guitar, taking into account his relationship with the instrument, guitarists who were part of his close circle and why he decided to create those compositions. I also present, although in a more superficial way, since it is not the central theme of the work, some of the transcriptions that exist of known works by Piazzolla.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Piazzolla, Guitarra, Música, Aussel, Historia del Tango, Análisis Formal.

Piazzolla, Guitar, Music, Aussel, History of Tango, Formal Analysis.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. JUSTIFICACIÓN.....	2
3. METODOLOGÍA.....	3
3.1 Objetivos.....	4
3.2 Materiales.....	5
4. BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR ÁSTOR PIAZZOLLA.....	6
5. OBRAS ORIGINALES DE GUITARRA DE PIAZZOLLA.....	14
5.1 Cinco Piezas para Guitarra.....	14
5.2 La Tango Suite.....	19
5.3 Concierto para bandoneón y guitarra: Homenaje a Lieja.....	19
5.4 La Historia del Tango.....	20
6. TRANSCRIPCIONES DE LAS OBRAS DE PIAZZOLLA.....	23
7. COMPARATIVA ENTRE EL MANUSCRITO Y LA OBRA EDITADA.....	25
8. MOTIVOS MUSICALES REUTILIZADOS POR PIAZZOLLA.....	28
9. REINTERPRETACIÓN.....	32
10.MI INTERPRETACIÓN.....	34
11.CONCLUSIONES.....	37
12.REFERENCIAS.....	40
13.ANEXOS.....	44

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo de fin de máster trata sobre el compositor argentino Ástor Piazzolla y las obras que creó originalmente para la guitarra. Las obras mencionadas tratan a este instrumento como solista, como partícipe principal de un concierto, y como integrante de dúo, en un caso junto a una flauta, y en otro caso siendo un dúo de guitarras.

La idea que subyace a este trabajo es la de poner en valor la figura de Ástor Piazzolla dentro de la comunidad guitarrística, una figura que, durante todos mis años académicos, he identificado como menos reconocida o incluso desconocida por muchos guitarristas de mi entorno.

Empezaré contextualizando al compositor y sus obras, realizando un apartado biográfico de este, haciendo más hincapié en la época en la que empezó a componer para la guitarra, pero pasando por toda su vida, ya que tuvo contacto con numerosos guitarristas y ha sido influido por estos y por otros factores, caracterizando así sus obras y en especial sus composiciones de guitarra.

Después de conocer su carrera, voy a pararme en cada una de sus obras originales, mostrando la historia de su creación, si es que la tiene, influencias que han afectado a la composición de esas piezas, figuras relevantes en relación a sus composiciones y cualquier dato relevante sobre estas que pueda ayudar a comprenderlas mejor.

Tras mostrar todas sus obras originales, quiero hacer una pequeña pausa para dar a conocer, de una forma superficial, algunas transcripciones de sus obras de las que disponemos actualmente, introduciendo a los arreglistas en cuestión y el trabajo que realizaron para traernos esas obras.

Seguidamente procederé a analizar formalmente las obras originales, sobre todo las que he trabajado durante mis años académicos, encontrando patrones de motivos que se repitan a lo largo de sus obras, o que sean reutilizados, patrones que se puedan considerar característicos de este compositor y nos ayuden a formar un hilo conductor en sus piezas guitarrísticas.

2. JUSTIFICACIÓN

El motivo por el que elegí este tema para realizar mi investigación de fin de enseñanzas se basa principalmente en la pasión que llegué a tener por el autor Ástor Piazzolla la primera vez que me enfrenté a una de sus obras, la Tango Suite.

Aunque ya conocía diferentes obras y quizá más sonadas que la mencionada, tales como el Libertango o Adiós Nonino, el momento en el que empecé a trabajar con la Tango Suite fue un antes después en mi carrera como intérprete. Me encontré con una obra que, para mí, generaba una serie de sensaciones que difícilmente antes había sentido. Era algo fresco, distinto, pero a la par cercano y cómodo.

Siempre he sentido una gran atracción por las obras de compositores latinoamericanos tales como Agustín Barrios, Heitor Villa-Lobos o Leo Brouwer, he crecido rodeado de obras de estos autores y me han ayudado a mejorar como guitarrista. Ha sido tal su influencia en mí que durante todo este tiempo he desarrollado un gusto especial por su música, y así llegué a las obras de Piazzolla.

Después de trabajar con la Tango Suite empecé a escuchar mucha más música de Ástor Piazzolla y en una conversación con uno de mis profesores se mencionaron las Cinco Piezas para Guitarra, de las que yo no había oído hablar nunca. Tras un tiempo escuchándolas fui maravillándome cada vez más con estas piezas y decidí estudiarlas. Durante el proceso me encontré con numerosas dificultades, pero a la vez me resultaba tan gratificante resolverlas que decidí sumergirme más aún en su mundo y realizar mi trabajo de fin de máster sobre Piazzolla y sus composiciones para guitarra.

Además de analizar sus obras originales para guitarra, también voy a realizar un acercamiento a las transcripciones existentes de otras de sus obras, como las Estaciones Porteñas.

Considero que son obras de gran dificultad y de las que se puede sacar muchísimo, tanto las piezas originales como las transcripciones de las que disponemos.

3. METODOLOGÍA

El trabajo de fin de máster que he realizado ha consistido en el análisis y comprensión de las obras originales para guitarra del compositor Ástor Piazzolla. La metodología que he utilizado para llevarlo a cabo ha consistido en dos vertientes principales, metodología de ámbito teórico y metodología de ámbito práctico, siendo en ambos casos una metodología de tipo cualitativo. He intentado aplicar en este trabajo todos los conocimientos que he adquirido durante mis cuatro cursos de conservatorio superior, conocimientos de análisis, historia, estética y prácticos para poder llegar a una mayor comprensión de las obras que la primera vez que tuve contacto con ellas, además de lo que he aprendido durante el máster, facilitándome la investigación de estas obras y su autor, y la elección y recopilación de información.

Mediante el apartado teórico he recopilado información sobre la vida, obra y contexto de Ástor Piazzolla, llegando así a un acercamiento del compositor que sirve de gran ayuda a la hora de afrontar su obra. La recopilación de información también ha avanzado hacia un lado más personal y menos biográfico también, gracias a comentarios propios del compositor, de otros músicos y artistas que han compartido parte de su vida con Piazzolla, y de amigos fuera del ámbito artístico de Ástor, que, gracias a cartas y comentarios, han aportado ciertos detalles que de otra forma no hubiera sido posible encontrar. En especial he de mencionar el libro *Le Grand Tango: the life and music of Astor Piazzolla* (Azzi y Collier, 2000). Ha sido gracias a este libro el haber sido capaz de encontrar toda esta información orientada de una forma algo más personal y que me ha abierto los ojos a caminos que al principio ni siquiera tenía en cuenta o consideraba de tanta importancia.

Otra parte del apartado teórico que he puesto en práctica ha sido el apartado analítico. He analizado, sobre todo, formalmente las obras originales de Piazzolla, comparándolas unas con otras y buscando coincidencias entre ellas, formando así unos patrones estilísticos que se pueden observar no solo en todas las obras originales de guitarra, sino también en obras fuera del repertorio guitarrístico de Piazzolla.

Pasando al apartado práctico, toda esta parte ha consistido en un estudio diario y exhaustivo de las obras originales de guitarra de Piazzolla, mencionando especialmente *Romántico* y *Campero* de las *Cinco Piezas para Guitarra*, la *Tango Suite* y la *Historia del Tango*. Estas son las obras a las que más tiempo les he dedicado durante estos años. Durante el proceso de estudio de estas obras y gracias a mis profesores, he buscado digitaciones, timbres y efectos que no sólo

estuvieran acordes a las obras, sino que también fueran parte de mi propio estilo y mi propia interpretación.

3.1 Objetivos

Para poder comprender y analizar la obra de Ástor Piazzolla en relación con la guitarra clásica he planteado una serie de objetivos a alcanzar durante el proceso de realización de este trabajo. Estos objetivos son los siguientes:

- a) Contextualizar al compositor Ástor Piazzolla.
- b) Acercarme al lenguaje musical de Piazzolla.
- c) Dar a conocer superficialmente las transcripciones que existen para guitarra de otras piezas de Piazzolla.
- d) Conocer la influencia de los intérpretes que ayudaron a la composición de sus obras originales, si la hubo.
- e) Comparar el conocido “Manuscrito Aussel” con la edición de Angelo Gilardino.
- f) Analizar auditivamente la interpretación de Roberto Aussel para tomar como referencia algunos aspectos de su interpretación.
- g) Descubrir los diferentes motivos melódicos o rítmicos que Piazzolla reutiliza en las obras a investigar.
- h) Valorar la dificultad que supone una obra de un compositor no guitarrista para el intérprete.

3.2 Materiales

Para poder realizar este trabajo, he necesitado una serie de medios para la recopilación de información, al igual que para el estudio y aprendizaje de las obras.

Para la recopilación de información han sido necesarios:

- Un ordenador con acceso a internet para desarrollar el propio trabajo de fin de máster y poder buscar información sobre el tema a tratar.
- Bibliografía, en este caso sólo ha sido necesario un libro, ya citado en el apartado de bibliografía de este trabajo.

Para el estudio, aprendizaje y comparación de las obras ha sido necesario el acceso a las partituras en cuestión.

Los medios necesarios para que sea posible la defensa de este trabajo son los siguientes:

- Un ordenador desde el que poder importar una presentación Power Point.
- Un proyector para poder visualizar dicha presentación.
- Una pantalla donde poder proyectar la presentación.

4. BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR ÁSTOR PIAZZOLLA

Ástor Pantaleón Piazzolla, nacido en Mar de Plata un día 11 de marzo de 1921, hijo de Vicente Piazzolla y Asunta Manetti, fue un compositor, bandoneonista y arreglador argentino. Historiadores de todo el mundo lo consideran como uno de los músicos más importantes del siglo XX y el compositor más destacado de tango.

El nombre de Ástor se lo dio su padre en honor a Astore Bolognini, un violonchelista de la Orquesta Sinfónica de Chicago admirado por Vicente.

Durante la mayor parte de su infancia vivió en Nueva York donde llegó a ser trilingüe puesto que ya sabía español e italiano. El primer bandoneón que llegó a manos de Ástor fue en 1927 gracias a su padre que, debido a una malformación que no le permitía practicar deporte, decidió regalarle ese instrumento, y su primer profesor en aquel instrumento sería Andres D'Aquila.

La elección de este peculiar instrumento por parte de Vicente Piazzolla podría estar influenciada por el hecho de que él mismo tocaba el acordeón y existe cierta similitud entre los dos instrumentos, el bandoneón de Ástor lo consiguió en una casa de empeños por dieciocho dólares. Se entiende que su familia ya tenía desde tiempo atrás una especial afición por la música y que Ástor se vería influenciado en estos tempranos años de su vida por esta.

Al volver a su tierra natal, Mar de Plata, el pequeño Ástor estuvo impartiendo clases con Homero Pauloni, aunque el tiempo que duraría su instrucción con él sería breve, puesto que pronto volverían a tierras norteamericanas, cuando nuestro protagonista tenía entonces once años.

Ástor Piazzolla describía el barrio donde vivieron durante este periodo como una zona violenta, atacada por el hambre y la pobreza. Esta época marcaría tanto su vida como su música.

Tras su segunda vuelta a Nueva York, en 1933, comenzó a dar clases con Bela Wilda, un pianista húngaro de renombre que había estudiado ni más ni menos que con Serguéi Rajmáninov, de quien, según el mismo Piazzolla, aprendió a amar a Bach.

Pudo debutar en un pequeño festival escolar en 1932, fue en un pequeño escenario en la calle 42, por lo que el compositor argentino escribió una obra que decidió titular *Paso a paso hacia la 42*, pero su padre decidió cambiar el nombre del tango por *La Cantiga*.

Durante esta época como infante, Ástor Piazzolla tenía, como todos en esa edad, una serie de personajes por los que sentía devoción y admiración, en su caso eran Agustín Bardi, Eduardo Araolas y Osvaldo Pugliese. También pensaba en Juli De Caro y Elvino Vardaro como unos verdaderos innovadores del tango.

En 1934 tuvo la suerte de conocer a Carlos Gardel en la ciudad de Manhattan. Vicente Piazzolla era un gran admirador de Gardel y envió a su hijo Ástor a entregarle un regalo de su parte. Carlos Gardel encontró al pequeño Piazzolla de gran utilidad para que le guiase por la ciudad y le ayudase con el idioma, ya que Gardel no tenía soltura con el inglés y Ástor lo dominaba perfectamente.

Fue al año siguiente cuando Carlos Gardel invitó a Piazzolla para participar como extra en una película que se estaba rodando, *El día que me quieras*, haciendo el papel de un jovencito vendedor de periódicos. Durante este tiempo, Gardel tuvo alguna ocasión de escuchar a Ástor tocar su bandoneón, y este le dijo: “Vas a ser grande, pibe, te lo digo yo, el fuelle lo tocás bárbaro, pero al tango lo tocás como un gallego” (s.f).

El cantante le invitó a acompañarle en su gira americana, pero su padre, al considerar la juventud de Ástor, rechazó dicha invitación, hecho al que debemos dar gracias, pues en la gira nombrada, Gardel y su grupo sufrieron un accidente aéreo donde todos perdieron la vida.

Piazzolla, en una carta que no sería enviada nunca, escribió lo siguiente acerca de esto:

Jamás olvidaré la noche que ofreciste un asado al terminar la filmación de *El día que me quieras*. Fue un honor de los argentinos y uruguayos que vivían en Nueva York. Recuerdo que Alberto Castellano debía tocar el piano y yo el bandoneón, por supuesto para acompañarte a vos cantando. Tuve la loca suerte de que el piano era tan malo que tuve que tocar yo solo y vos cantaste los temas del filme. ¡Qué noche, Charlie! Allí fue mi bautismo con el tango.

Primer tango de mi vida y ¡acompañando a Gardel! Jamás lo olvidaré. Al poco tiempo te fuiste con Lepera y tus guitarristas a Hollywood. ¿Te acordarás que me mandaste dos telegramas para que me uniera a ustedes con mi bandoneón? Era la primavera del 35 y yo cumplía 14 años. Los viejos no me dieron permiso y el sindicato tampoco. Charlie, ¡me salvé! En vez de tocar el bandoneón estaría tocando el arpa (Piazzolla, 1978, párr. 3).¹

Alrededor de 1939, ya en Argentina, Ástor tuvo acceso a través de un amigo común, el violinista Hugo Baralis, a la orquesta de Aníbal Troilo como bandoneonista y gracias a esto consiguió una entrevista con Arthur Rubinstein, a quien le enseñó un concierto para piano que había escrito. Al verlo, Rubinstein le recomendó estudiar música. Ástor buscó un encuentro con

¹ Carta simbólica de Ástor Piazzolla a Carlos Gardel en 1978.

Juan José Castro, pero debido a su indisponibilidad, o, mejor dicho, gracias a ella, llegó a ser el primer alumno de Alberto Ginastera, de 1939 a 1945.

Dos años antes de esto, justo al volver a Argentina, tierra en la que el tango se mostraba de forma totalmente tradicional, Ástor se movía entre clubes nocturnos, tocando con diversas agrupaciones, entre ellas por ejemplo la orquesta de Troilo. Durante poco tiempo fue un integrante del llamado Quinteto Azul y dirigió otra agrupación en su ciudad natal, Mar de Plata.

Gracias a todos los conciertos que realizaba con sus agrupaciones, consiguió que en 1938 fuese ya un reconocido instrumentista, lo que le permitió integrarse en las agrupaciones de Francisco Lauro y Gabriel Clausi.

En 1944 se separó de la orquesta de Troilo y formó la que sería su primera orquesta con Francisco Fiorentino como cantante, creando una agrupación en la que se podían ver ya notables diferencias entre esta y los otros conjuntos en los que había participado. Con esta formación trabajó para el sello Odeón de 1946 a 1949, participando en ella cantantes tales como Aldo Campoamor, Fontón Luna y Héctor Insúa. Tras esto volvió a desvincularse de su formación y comenzó a realizar arreglos para otras orquestas, entre ellas, la de Troilo, la de José Bassi o la de Francini-Portier, destacando, entre todas, la primera. Durante este tiempo, Ástor sentía que sus aportaciones no estaban siendo tomadas en serio, pero decidió seguir adelante.

En 1950 aceptó la oportunidad de componer la banda sonora de una película, *Bóldos de Acero*, y en 1952 compuso *La Epopeya Argentina*. Durante esta década consiguió un premio que sería vital para su futura formación como compositor, este fue el premio Fabien Sevitzky y lo adquirió gracias a la obra *Buenos Aires*. Gracias a tal galardón, el gobierno de Francia le otorgó una beca que le permitiría estudiar con Nadia Boulanger en París.

Antes de estudiar con ella, Piazzolla se debatía entre ser intérprete de tango o compositor de música clásica, pero al comenzar su formación con Nadia los dos mundos pasaron a ser uno solo. Las dudas que tenía en ese momento fueron despejadas en cuanto Nadia Boulanger escuchó a Piazzolla interpretar *Triunfal*. Fue aquí donde Nadia le dijo a su alumno: “Ástor, sus obras eruditas están bien escritas, pero aquí está el verdadero Piazzolla, no lo abandone nunca” (Fisscherman y Gilbert, 2009, párr. 2).²

La música de Ástor Piazzolla cambió por completo en 1954 cuando ya estudiaba con Boulanger. Ástor recordaría a su maestra parisina con gran cariño:

² FISCHERMAN, Diego y GILBERT, Abel. *El bandoneonista y su célebre maestra*. Diario la Nación. 4 de julio de 2009.

Ella me enseñó a creer en Ástor Piazzolla, en que mi música no era tan mala como yo creía. Yo pensaba que era una basura porque tocaba tangos en un cabaré, y resulta que yo tenía una cosa que se llama estilo (Piazzolla, s.f.).³

Un hecho que dejó marcado a Piazzolla y que puede pasar desapercibido ocurrió en 1954, aún en la ciudad de París, Ástor asistió a un concierto ofrecido por el octeto del saxofonista Gerry Mulligan, y al escuchar este concierto, quedó impresionado por la improvisación que realizaban los músicos de dicha agrupación, especialmente por la libertad con la que interpretaban. Este sería un detalle que haría cambiar por completo la forma en la que Piazzolla entendía el tango, sería cuando comenzaría la renovación del tango bajo su mano.

En palabras de Piazzolla:

Fue realmente maravilloso ver el entusiasmo que existía entre ellos mientras ejecutaban, ese goce individual en las improvisaciones, el entusiasmo de conjunto al ejecutar un acorde, en fin, algo que nunca había notado hasta ahora con los músicos de tango. Como resultado de esta experiencia, nació en mi la idea de formar el Octeto Buenos Aires. Era necesario sacar al tango de esa monotonía que lo envolvía tanto armónica como melódica, rítmica y estética. Fue un impulso irresistible el de jerarquizarlo musicalmente y darles otras formas de lucimiento a los instrumentistas. En dos palabras, lograr que el tango entusiasme y no canse al ejecutante y al oyente, sin que deje de ser tango, y que sea, más que nunca, música (Piazzolla, s.f.).⁴

De vuelta en Buenos Aires, Ástor formó lo que sería una total revolución del tango tal y como se conocía en 1955, un octeto compuesto por Enrique Mario Francini y Hugo Baralis como violines, José Bragato como violonchelo, Aldo Nicolini como bajista, Horacio Malvicino como guitarra eléctrica, Atilio Stampone como pianista y Roberto Pansera y el mismo Ástor Piazzolla como bandoneonistas. Las versiones que esta formación interpretaban influyeron por completo en la evolución del tango gracias a los novedosos añadidos rítmicos y contrapuntísticos que Ástor añadía. En este octeto es donde Piazzolla tuvo un primer acercamiento como tal a la guitarra, Malvicino le enseñó todo lo que necesitaba saber para poder incluir este instrumento en sus composiciones y arreglos sin que llegara a ser un problema

³ ZIBELL, Matías. *Diez años sin Astor Piazzolla*. BBC Mundo. 4 de julio de 2002.

⁴ Recuperado de *Astor Piazzolla*. Wikipedia.

para él, y efectivamente nunca fue un impedimento pues sólo necesitó un encuentro para aprender lo que necesitaba sobre la guitarra.

En palabras de Malvicino:

Le enseñé lo que era la guitarra, su forma, cómo las cuerdas estaban divididas, cuál era su dificultad, qué podría ser más fácil. Su capacidad era tal que con sólo una vez fue suficiente para que aprendiera todo lo que era necesario (Malvicino, s.f.).⁵

A la vez que había formado este octeto, también había creado en la misma ciudad, un quinteto de cuerdas integrado por músicos argentinos, donde Jorge Sobral participó. Podemos destacar para esta agrupación, la composición, *Tres minutos con la realidad*.

Fue en esta época cuando Piazzolla fue mayormente atacado por los defensores del tango más tradicional y cuando estos mismos le dieron el sobrenombre de “El asesino del tango”.

En 1958 volvió a Estados Unidos, donde realizó la grabación de dos discos de lo que él denominaba “jazz-tango”. En cambio, 1959 fue un año fatídico para la familia Piazzolla, Ástor se dirigió de nuevo a Nueva York desde Puerto Rico, donde estaba actuando, tras la noticia del fallecimiento de su padre, Vicente “Nonino” Piazzolla. Debido a este acontecimiento, compuso el que según él mismo será “el tango número uno”, *Adiós Nonino*.

Su hijo Daniel Piazzolla (2005) le dedicaba unas palabras a este momento: “Papá nos pidió que lo dejáramos solo durante unas horas. Nos metimos en la cocina. Primero hubo un silencio absoluto. Al rato, oímos que tocaba el bandoneón. Era una melodía muy triste, terriblemente triste. Estaba componiendo *Adiós Nonino*.”⁶

Durante 1960, Piazzolla vuelve a la ciudad de Buenos Aires y forma un nuevo conjunto que caracterizaría su estilo musical hasta el fin de sus días y que crearía una base para futuros proyectos a la que volvería cada vez que se sintiera frustrado con otras ideas, el Quinteto Nuevo Tango. Esta agrupación primeramente estaría formada por Piazzolla como bandoneonista, Jaime Gosis al piano, Simón Bajour como violinista, Kicho Díaz en el contrabajo y Horacio Malvicino como guitarrista eléctrico, pero en el futuro pasarían otros tantos músicos, tales como Elvio Bardaro, Dante Amicarelli, Antonio Agri, Oscar López Ruiz, Osvaldo Manzi y Cachorro Tirao. Fue con este primer quinteto con el que consiguió dar a conocer a todo el mundo algunas

⁵ Original: “I showed him what the instrument was, its form, how the strings were divided, what was difficult, what might be easier. His capacity was such that just one time was sufficient for him to learn all that was necessary.” AZZI, María Susana y COLLIER, Simon: “Musician” *Le Grand Tango: the life and music of Astor Piazzolla*, Nueva York, Oxford University Press, 2000. (pp. 150)

⁶ PIAZZOLLA, Diana. *Astor*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor. 2005.

de sus obras más reconocidas, *Las Estaciones Porteñas*, *La Serie del Ángel*, *La Serie del Diablo* y por supuesto *Adiós, Nonino*, entre otras muchas.

En 1963 creó el Nuevo Octeto para el que realizó una composición con la colaboración para la letra de Ernesto Sabato: *Introducción a “Héroes y tumbas”*. En 1965 grabó un disco con el Quinteto Nuevo Tango y el añadido de una orquesta reunida para la ocasión y con la participación de Luis Medina Castro como recitante y Edmundo Rivero como cantante. El disco se llamó *El Tango* y fue en este mismo año cuando Piazzolla consiguió cobrar una buena suma de dinero, exactamente, 754.000 pesos, que para la época era una suma bastante alta, y esto le permitió llegar a un contrato con un sello que por primera vez no impondría unas condiciones abusivas y desfavorables para el compositor argentino.

Desde la muerte de su padre y durante todos estos años, la situación en la familia Piazzolla no era la mejor posible. El fallecimiento de su padre dejó una marca en Ástor que llevó la relación con su primera mujer, Dedé Wolff, al declive y afectó negativamente también al trato con sus hijos. En 1966 cuando decidieron poner fin a su matrimonio.

En 1968 estrenó la operita *María de Buenos Aires*, que llevaba componiendo junto al poeta Horacio Ferrer desde 1967. Estaba compuesta para once instrumentos, recitante y dos cantantes, femenino y masculino. La cantante en el estreno fue Amelita Baltar, con quien Ástor comenzó una relación sentimental que duraría por los siguientes cinco años.

Al año siguiente y contando de nuevo con la colaboración de Ferrer, comenzaron a escribir lo que sería un gran éxito para Piazzolla, la *Balada para un loco*, la cual fue escrita para la cantante antes mencionada, Amelita Baltar. A esta pieza le siguieron otras de carácter similar tales como: *Balada para mi muerte*, *Balada para él* y *Chiquilín de Bachín*.

En 1970 compuso junto a Ferrer el oratorio *El pueblo joven*, el cual sería estrenado al año siguiente en Saarbrücken, Alemania. Durante 1972, Piazzolla fue invitado por primera vez al Teatro Colón en Buenos Aires, coincidiendo con otras grandes orquestas de tango y en este mismo año compone la que sería un antecedente a sus futuras obras sinfónicas para bandoneón, el *Concierto de Nácar*.

En 1973, Ástor sufrió un infarto que hizo que tuviese que limitar su actividad, y decidió trasladarse a Italia, donde permaneció los siguientes cinco años. Allí organizó el llamado Conjunto Electrónico. Consistía en un octeto formado por bandoneón, piano acústico o eléctrico, órgano, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería, sintetizador y violín, que en un futuro sería reemplazado por flauta travesera o saxofón. Por este octeto pasaron músicos italianos de renombre como Pino Presti como bajista, Tullio de Piscopo como batería y más tarde José Ángel Trelles como cantante añadido al octeto.

Pasados cinco años desde que comenzó su relación con Amelita Baltar, esta se rompe y en este mismo año, 1974, graba con una orquesta italiana los álbumes *Summit* y *Libertango*. Ambos discos impulsan su carrera y fama en Europa y al siguiente año, el Ensemble Buenos Aires graba su composición *Tangazo*.

Justo en ese año, Aníbal Troilo, antiguo maestro de Ástor, falleció, y en su honor compuso una obra de cuatro movimientos que llamó *Suite Troileana*. Esta suite la grabó con el octeto italiano, el Conjunto Electrónico.

Laura Escalada, la que sería su esposa hasta el final de sus días, aparece en su vida en 1976. A partir de este año y después de terminar con su Conjunto Electrónico, Piazzolla vuelve a retomar la composición de obras sinfónicas y de cámara.

En 1980, por primera vez en su carrera, Ástor comienza a componer para guitarra solista, gracias a conocer al guitarrista argentino Roberto Aussel. Las obras que escribió para este instrumento son las *Cinco Piezas para Guitarra* que se llaman: *Campero*, *Romántico*, *Acentuado*, *Tristón* y *Compadre*. Estas cinco piezas fueron publicadas un año después por la editorial italiana *Edizioni Musicali Bèrben*, revisadas por Angelo Gilardino, guitarrista italiano.

Después de crear esta colección de piezas y durante la década de los 80, Piazzolla sigue componiendo otras obras teniendo en cuenta la guitarra como papel relativamente protagonista y no solo como una pequeña parte de un quinteto o un octeto.

En 1983 quedó impresionado de los hermanos Assad, un dúo de guitarristas brasileños que dieron un concierto en París al que el compositor argentino asistió. Para ellos compuso, al año siguiente, la aclamada *Tango Suite*, una obra que consiste en tres movimientos: *Deciso*, *Andante* y *Allegro*.

Al año siguiente, 1985 creó su *Concierto para Bandoneón y Guitarra: Homenaje a Lieja*, el cuál estrenó con Leo Brouwer como director en Bélgica. El siguiente año 1986 sería también fantástico para el repertorio de cámara de guitarra con la llegada de su obra para flauta y guitarra, la *Historia del Tango*, consistente en cuatro movimientos llamados: *Bordello 1900*, *Café 1930*, *Nightclub 1960* y *Concierto de hoy*.

En 1987 tendría la oportunidad de grabar un buen número de sus obras en Estados Unidos. A partir de este año, la salud de Ástor Piazzolla se agravaría conforme pasaba el tiempo. En 1988 le operaron de un cuádruple baipás y en 1989 organizará el que sería su ultimo conjunto, el Sexteto Nuevo Tango, compuesto por dos bandoneones, piano, guitarra eléctrica, contrabajo y violonchelo.

En 1990 sufrirá una trombosis cerebral en París, motivo por el cual le ingresarían debido a un infarto cerebral. El día 12 de agosto sería trasladado de vuelta a Buenos Aires donde, dos años después, fallecería.

En 1993 fue póstumamente nominado a un premio Grammy por *Oblivion* como Mejor Composición Instrumental.

5. OBRAS ORIGINALES DE GUITARRA DE PIAZZOLLA

En este apartado pretendo dar a conocer la historia que hay detrás de la composición de estas obras para guitarra del compositor argentino. Algunas de ellas no tienen un apasionante relato que nos cuente cómo o por qué se compusieron, pero otras sí que disponen de tal historia y considero que son de gran interés.

5.1 *Cinco Piezas para Guitarra*

De todas las obras originales para guitarra que compuso Ástor Piazzolla, esta colección de cinco piezas es la más controvertida de todas. Se puede decir que existen dos versiones distintas y en este apartado voy a nombrarlas de la siguiente forma: la versión de Aussel y la versión de *Bèrben*.

Vamos a empezar por la versión de Aussel y, para empezar, voy a explicar quién es Aussel. Roberto Aussel es un guitarrista argentino al que Ástor Piazzolla dedicó sus *Cinco Piezas para Guitarra*, según el mismo Aussel y según una gran cantidad de guitarristas.

Según una entrevista que se puede encontrar en la plataforma de vídeo online *YouTube*,⁷ el guitarrista argentino Roberto Aussel explica cómo conoció a Piazzolla y por qué comenzó a escribir las piezas de guitarra.

La historia comienza así, durante el periodo en el que Piazzolla estaba en París, más concretamente en el año 1980, Roberto Aussel también residía allí, en un bloque de pisos, y justo encima de su piso vivía una figura muy importante en el mundo artístico, el pintor José Pons. Este conocía al compositor argentino desde tiempo atrás. Según Aussel (2016), la vivienda del pintor se podía considerar “la verdadera embajada argentina en París”. El guitarrista ya había sido invitado algunas veces antes al hogar de Pons y allí había conocido a muchos artistas. Un día le comentó que Ástor Piazzolla iba a acudir a su casa, e invitó al joven Aussel a unirse a ellos, a lo que el guitarrista dijo que sí.

Ya en compañía de Piazzolla en esta “embajada argentina”, Aussel le preguntó a Piazzolla por qué nunca había escrito nada para guitarra solista, y fue aquí cuando acordaron que Roberto iría a casa de Ástor para mostrarle su repertorio.

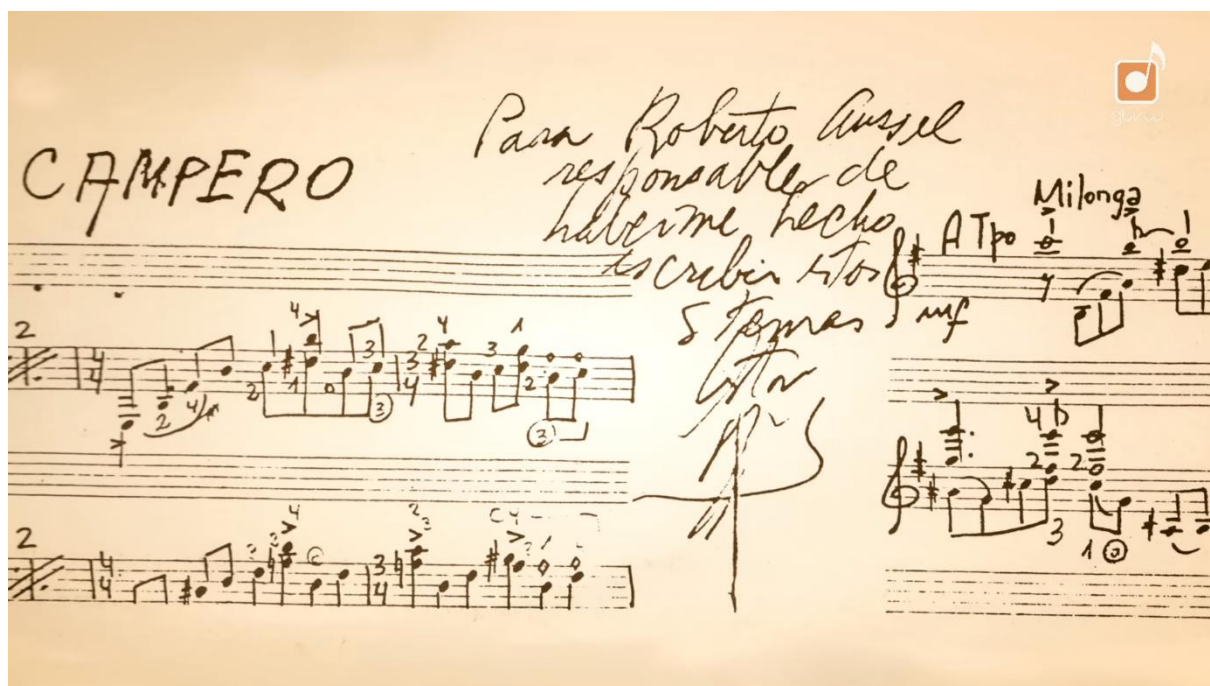
El repertorio que Aussel le llevó a Piazzolla fue el siguiente: la *Suite 995* de Bach, la *Sonatina* de Berkeley, estudios de Villa-Lobos y las *bagatelas* de Walton. Fue al tocar la 3ª

⁷ Nombre del canal en el que se encuentra la entrevista: “Guitar TV World”
Nombre del vídeo: *Dialogues: Interview Roberto Aussel* (Part 1 y Part 2)

bagatela, *A la cubana*, cuando Piazzolla interrumpió al guitarrista. Aussel comenta que él interpretaba esta bagatela al estilo musical de Ástor, y que cuando la escuchó, este le preguntó si lo que había tocado no era composición suya. Aussel en ese momento se marchó de la vivienda de Piazzolla, y al llegar a su casa, recibió una llamada de este pidiéndole que le llevara las partituras de las cinco bagatelas de Walton. Siguiendo con esta entrevista, ya en la segunda parte de ella, Aussel explica que no creía que Ástor tuviese algún problema al componer estas cinco piezas, porque la primera de ellas, *Compadre*, la compuso en dos semanas y no pasó más de dos o tres semanas para que terminara de escribir todas las demás. Según Aussel, los únicos cambios que tuvo que hacer en estas obras eran correcciones menores, tales como no poder mantener una nota y cambiarla de octava, pero no mucho más que eso.

Al final de la entrevista, el guitarrista argentino explica que no pudo editar estas *Cinco Piezas para Guitarra* de Piazzolla en la editorial Lemoine porque en ese momento aún no trabajaba con ellos y fue por eso por lo que fueron editadas en la editorial italiana Bèrben.

En el vídeo muestran una imagen con la supuesta dedicatoria que Ástor Piazzolla dejaría en el manuscrito para Roberto Aussel.



Esta es la imagen comentada anteriormente, como podemos ver, la dedicatoria se encontraría en la pieza *Campero*, pero en el manuscrito “Aussel” al que he tenido acceso y que se encuentra adjunto a este trabajo, no se encuentra la dedicatoria, probablemente porque sería una copia

manuscrita a posteriori por Roberto Aussel. No he sido capaz de encontrar esta dedicatoria por ninguna otra parte, tan sólo en este vídeo en concreto.

Una vez expuesta la versión que nos da Roberto Aussel sobre las *Cinco Piezas para Guitarra* de Piazzolla, ahora es el momento de exponer la segunda versión, dada por el guitarrista italiano Angelo Gilardino, quien fue el encargado de editar estas piezas para la editorial *Bèrben*.

Gilardino nos cuenta su versión en un artículo escrito por él mismo el 29 de octubre de 1997, publicado por Ediciones Orphée.

El desencadenante que hizo que Angelo Gilardino tuviese que escribir dicho artículo data de 1995. En una entrevista publicada en la *Guitar Review* nº103, Salvatore Consentino (1995) como entrevistador le dirige una pregunta al guitarrista argentino Roberto Aussel: “En la primera grabación de las *Cinco Piezas*, incluidas en tu CD *Récital de guitare*, usaste la partitura original. ¿Por qué hay tantas discrepancias entre la partitura original y la versión publicada de estas piezas?” (Párr. 2).

El guitarrista argentino entonces le respondió a la pregunta con las siguientes palabras:

Cuando realicé la grabación no estaba trabajando en *Lemoine*, así que no pude publicar el manuscrito a través de ellos. Entonces, otro guitarrista⁸ cogió la obra. Él pensó que la obra era demasiado difícil de interpretar, así que la editó y le dio esa versión a *Bèrben*. *Bèrben* la publicó con todos los cambios. Es por esto que tienen tantas diferencias (Aussel, 1995, párr. 3).

Debido a la declaración que había hecho Aussel ante esa pregunta, el entonces propietario y mánager de *Bèrben* escribió una carta a la revista *Guitar Review*, publicada en el nº105 al año siguiente.

En esta carta, el propietario de *Bèrben* aclara que el compositor argentino Ástor Piazzolla se dirigió expresamente a Gilardino para que publicara sus *Cinco Piezas para Guitarra*. También deja claro que los cambios que se realizaron fueron pocos, centrados en algún cambio de tesitura, y que fueron previamente consensuados entre Piazzolla y Gilardino. Para finalizar añade que la declaración de Roberto Aussel en la entrevista acerca de que los cambios se realizaron para hacer la pieza más fácil es «falsa e injusta».

⁸ El guitarrista al que se refiere Aussel aquí es a Ernesto Bitetti.

A continuación, expongo el anteriormente citado artículo de Gilardino en el que explica el proceso de publicación de las obras.

Alrededor de junio de 1980, Angelo Gilardino recibe una llamada de Ernesto Bitetti, un concertista argentino con el que tenía una buena amistad. Fue este quien le informó a Gilardino de que Piazzolla había compuesto las *Cinco Piezas para Guitarra*, y en nombre de Piazzolla, le preguntó si estaba interesado en publicar estas obras para *Bèrben*. Algunos días más tarde, le llegó una fotocopia del manuscrito donde el guitarrista Bitetti había escrito su digitación. Según Angelo Gilardino, el manuscrito era perfectamente distinguible, y se podían separar las dos capas, composición y digitación, pero la música necesitaba de algún retoque para acercarse más a la textura guitarrística. Explica que hubiese preferido recibir un texto que no necesitase ningún retoque y que estuviese listo para publicar, también dice, con todos sus respetos, que la música de Piazzolla no le entusiasmaba excepcionalmente, que, por supuesto respetaba su figura y su importancia, pero que como profesional no dejaría que sus preferencias personales interfirieran en su trabajo.

Se puso en contacto con el compositor argentino y acordaron que Gilardino le mandaría una copia manuscrita por él con su edición para que este pudiese comprobarla y darle el visto bueno o hacerle llegar sus correcciones, lista para imprimir y sellada con la firma y autenticación de Ástor Piazzolla. El guitarrista italiano comenta que todo esto último ocurrió muy rápidamente, mientras la editorial *Bèrben* y Piazzolla firmaban su contrato. El manuscrito editado de Gilardino le fue devuelto por Piazzolla con su aprobación y entonces impreso algunos meses después.

Angelo Gilardino hace especial hincapié en que, en las conversaciones que tuvo con Ástor Piazzolla, este nunca le mencionó la existencia de otra versión de las mismas obras ni le dijo que estas fuesen dedicadas a ningún guitarrista.

Existe una carta⁹ enviada por parte de Ástor Piazzolla a Ernesto Bitetti, datada de 1980 donde el compositor argentino dice lo siguiente:

El que me pidió que yo escribiera las *Cinco Piezas* fue Roberto Aussel, pero no están dedicadas a él. El que las corrigió fuiste vos y se lo dije a Gilardino, aunque ellos ponen su arreglista.

⁹ Esta carta la he encontrado en el trabajo de Rafael Iravedra titulado, *Campero de las cinco piezas para guitarra de Astor Piazzolla. Análisis de cuatro grabaciones basadas en el manuscrito*. Como referencia a esta carta, el autor indica que ha sido extraída de un artículo de Silvia Glocer, el cual no he sido capaz de hallar.

No quiero crear ninguna situación entre nosotros, que somos amigos más allá de la música. Si Aussel dice que yo le he dedicado las *Cinco Piezas* es problema de él. En la música no dice nada y no me gusta andar dedicando.

Me parece absurdo y *demodéé*.

Gracias por todo tu apoyo con mi música.

Podrías insistir con la *Bèrben* sobre mi pedido de que vos corrigiste las *Cinco Piezas* (Piazzolla, 1980).

Estas son las dos versiones, algo resumidas, de la creación y publicación de las *Cinco Piezas para Guitarra* de Ástor Piazzolla, y antes de continuar, quiero dejar clara mi posición ante esto.

Mi posición al respecto es sencilla, es una posición completamente neutra, siento una grandísima admiración tanto por Angelo Gilardino como por Roberto Aussel, y no me siento en poder de decidir si una versión es la verdadera o no. Creo que en esta historia hay demasiadas incógnitas que probablemente sólo el mismísimo Ástor Piazzolla podría resolver, porque nada nos puede asegurar que no hiciese distintas versiones y se olvidase del tema, por ejemplo.

El maestro Víctor Pellegrini, mientras manteníamos una conversación acerca de estas *Cinco Piezas* me contó algo más que no he leído en ningún otro sitio. Me dijo que originalmente, Piazzolla acudió a Leo Brouwer cuando iba a componer las obras para dedicárselas a él, pero probablemente por falta de tiempo, el maestro Brouwer tuvo que declinar la oferta de Piazzolla, y fue entonces cuando Roberto Aussel aprovechó la oportunidad para ofrecerse él a estrenar las piezas.

Esta historia contradice directamente a la versión que contaba Roberto Aussel en la entrevista, pero sería simplemente otra paradoja más que orbitaría a las ya existentes alrededor de las *Cinco Piezas para Guitarra* de Ástor Piazzolla.

Para mi interpretación de estas obras, he cogido material de ambas versiones, analizando auditivamente las grabaciones y conciertos de Roberto Aussel, y tomando siempre como referencia la edición de Angelo Gilardino, ambas versiones me han aportado matices distintos y ambas versiones me han sido útiles para buscar un estilo propio para estas piezas, y agradezco la existencia de las dos porque creo que me ha enriquecido el hecho de sumergirme en este tema. Por esto, no pongo en duda las palabras de ninguno de los dos guitarristas, Roberto Aussel y Angelo Gilardino, y todo lo escrito sobre las dos versiones ha sido información que he reunido durante el proceso de realización de este trabajo, y no debe tomarse como una postura en favor de una versión u otra.

5.2 La *Tango Suite*

Después de comentar las *Cinco Piezas para Guitarra*, cualquier historia que escriba ahora parecerá nimia en comparación, pero eso no hace que su importancia para nuestro repertorio disminuya. Ahora es el turno de la *Tango Suite*, una composición para dúo de guitarras y la primera obra original de Ástor Piazzolla que tuve en mis manos.

La historia de la creación de esta suite data de 1983. Piazzolla asistía a un concierto dado por un dúo de guitarristas jóvenes pero que ya tenía cierto reconocimiento, que aumentaría notablemente en los años siguientes. El dúo en cuestión estaba formado por dos hermanos, Sérgio y Odair Assad. El compositor argentino, al escuchar a estos dos guitarristas en ese concierto en París quedó completamente impresionado por ellos, tan impresionado que decidió componer algo para ellos. Fue entonces cuando se gestó la idea de la *Tango Suite*. Aquí aparece de nuevo una figura ya mencionada en la biografía del compositor, el guitarrista Óscar López Ruiz, quien había formado parte de varios de los conjuntos que había creado Piazzolla. Óscar fue quien revisó la *Tango Suite* una vez Piazzolla la había escrito, y al hacerlo dijo: «Es una obra difícil y complicada, pero se podía tocar perfectamente por virtuosos tales como los Assad». La primera grabación que hicieron los hermanos data de 1985, en el LP *Música latinoamericana para dos guitarras*. También grabaron esta suite junto a Yo-Yo MA en 1997, en el disco, *El alma del Tango*.

5.3 *Concierto para bandoneón y guitarra: Homenaje a Lieja*

De nuevo nos encontramos con otra obra que no tiene una gran historia detrás, es más, me atrevería a decir que es la que tiene la historia más sencilla de todas. Pero esto no quiere decir que tenga menos valor, puesto que podría incluso ser la que más valor tiene. Creo que esto es así porque es un concierto que tiene a la guitarra como instrumento protagonista, y aunque por supuesto no es el único, sí que es algo a destacar en esta época, pues no era la norma y que exista algo así considero que es necesario valorarlo muy positivamente.

Este concierto fue un encargo para un festival en homenaje a la ciudad belga de Lieja, tal y como se puede entender gracias a su subtítulo, *Homenaje a Lieja*.

El estreno de esta obra ocurrió en 1985, en el festival con Ástor Piazzolla al bandoneón, Cachao Tiraio como guitarrista y Leo Brouwer a la dirección de la orquesta filarmónica de Lieja.

Más tarde, el compositor argentino estrenaría la obra en otras ciudades y con otros guitarristas tales como Baltazar Benítez y Roberto Aussel.

El concierto está compuesto por tres movimientos, un primer movimiento Allegretto, un segundo movimiento formado por diferentes fragmentos en forma de Milonga y con su carácter propio, y un tercer movimiento Moderato.

5.4 La *Historia del Tango*

Para acabar con esta sección acerca de las obras originales para guitarra de Piazzolla, toca hablar sobre el dúo para flauta y guitarra, *Historia del Tango*.

Comparte origen junto al *Concierto para bandoneón y guitarra: Homenaje a Lieja*, fue un encargo para este mismo festival, aunque esta vez el encargo corrió a cuenta del guitarrista belga Guy Lukowski.

Esta obra sí que pudo publicarla el guitarrista argentino Roberto Aussel para la editorial en la que trabajaba entonces, la editorial *Lemoine*.

Para esta obra sí que existe una bonita historia detrás de su creación, una historia que nos devuelve a la figura de Horacio Ferrer, con quien Piazzolla ya había trabajado anteriormente, a finales de los años 60.

Sobre estos años, cercano a 1967, Piazzolla tenía un pequeño sueño, escribir un *West Side Story* teniendo al tango como protagonista. Fue así como, con la ayuda de Ferrer, en 1968 escribieron juntos la operita *María de Buenos Aires*.

Manteniendo el interés por las obras que podían contar una historia con la música, Piazzolla decidió escribir más piezas para ser tocadas por otros músicos de fuera de su quinteto, estamos hablando de finales de los 70.

Sobre la fecha de la creación de la *Historia del Tango*, Horacio Ferrer había escrito *El libro del Tango*, un libro en el que se muestra una crónica histórica narrada poéticamente sobre el tango de todas las épocas.

Piazzolla abraza esta idea en la que se basa el libro de Ferrer y lo lleva al mundo de la música, creando así la *Historia del Tango*.

Esta composición está formada por cuatro movimientos, cada uno mostrando el tango de una época distinta.

Comenzamos con *Burdel 1900*, en una de las ediciones de la partitura encontramos las siguientes palabras por parte del compositor:

El tango comienza en Buenos Aires en 1882 y los primeros instrumentos que lo tocaban eran guitarra y flauta. Esta música debe ser tocada con mucha picardía y gracia para visualizar las alegrías de las francesas, italianas y españolas que vivían en esos burdeles, coqueteando con los policías, ladrones, marineros y malevos que los visitaban. Esta época era completamente diferente a todas. El tango era alegre.¹⁰

Seguido a este se encuentra el segundo movimiento, llamado *Café 1930* con el siguiente texto del autor:

Otra época del tango. Se escuchaba y no sólo se bailaba como en 1900. Era más musical y romántico. Las orquestas de tango estaban formadas por dos violines, dos bandoneones, piano y contrabajo. A veces se cantaba. La transformación era total. Más lento, nuevas armonías y yo diría muy melancólico.¹¹

El tercer movimiento que encontramos es *Nightclub 1960* y de nuevo Piazzolla nos muestra la historia del tango con sus palabras:

La época internacional, el tango triunfa en Europa. Comienza una nueva época transformante. La gente concurre a los nightclubs para escuchar seriamente el nuevo tango. La revolución y cambio total de ciertas formas de viejo tango. Noailable, si escuchable. Música para los músicos.¹²

Es necesario destacar que es en este movimiento donde encontramos más la esencia musical de Piazzolla, donde reside el estilo de su tango.

Por último, nos queda el cuarto movimiento de la obra, *Concert d'aujourd'hui* (Concierto de hoy) con la siguiente inscripción del compositor argentino:

Esta es la música de tango con conceptos de la nueva música. Esencia de tango con reminiscencias de Bartok, Stravinsky y otros. Este es el tango de hoy y del futuro. Abajo

¹⁰ PIAZZOLLA, Astor. (1986). *Historia del Tango*. [Partitura original]

¹¹ PIAZZOLLA, Astor. (1986). *Historia del Tango*. [Partitura original]

¹² PIAZZOLLA, Astor. (1986). *Historia del Tango*. [Partitura original]

está el tango, arriba está la música. Una música donde se escucha la historia del tango con un agregado, la nueva música.¹³

Si bien es cierto que la creación de la *Historia del Tango* no tiene una controvertida historia detrás como las *Cinco Piezas para Guitarra*, toda la obra en sí es la historia misma del tango y es esto lo que la convierte en una obra excepcional.

Para finalizar con la *Historia del Tango*, me gustaría comentar una conversación que tuve hace algunos años con el maestro Víctor Pellegrini, guitarrista argentino. Recuerdo comentarle que quería realizar mi trabajo de fin de máster sobre las obras originales para guitarra de Ástor Piazzolla y comentando acerca de este dúo, el maestro me dijo: «¿Sabías que esta obra la pensó Ástor para violín originalmente? Fue el que le encargó la pieza quien le pidió expresamente que la escribiese para flauta, pero se nota que la hizo pensando en el violín por encima de la flauta».

En ese momento me resultó extremadamente curioso ese dato, nunca lo había pensado y después de eso busqué audiciones de dúos con violín y guitarra y entonces caí en que podría ser perfectamente cierto lo que me dijo. El violín le da un carácter completamente distinto a la pieza, más acorde a lo que Piazzolla pretendía expresar en sus movimientos.

¹³ PIAZZOLLA, Astor. (2008). *Historia del Tango*. [Partitura original]

6. TRANSCRIPCIONES DE LAS OBRAS DE PIAZZOLLA

Una vez terminada la introducción a las obras originales para guitarra del compositor argentino, es hora de hacer una parada y mostrar algunas de las transcripciones para nuestro instrumento de las que disponemos.

La música de Piazzolla alcanzó una transcendencia tal que no podía quedarse sólo en las versiones originales, y a día de hoy se han realizado incontables transcripciones de sus obras para todo tipo de instrumentos y conjuntos instrumentales. Por supuesto, los guitarristas no serían menos y se unirían a esta tendencia, dejándonos así un gran número de transcripciones para nuestro instrumento.

Para empezar, voy a nombrar *Las Estaciones*, *Verano Porteño*, *Otoño Porteño*, *Invierno Porteño* y *Primavera Porteña*. Los guitarristas disponemos de varias versiones distintas de estas cuatro piezas, versiones transcritas por diversos guitarristas de renombre, tales como Baltazar Benítez, Agustín Carlevaro o Sérgio Assad.

Otras de las obras más conocidas de Piazzolla son las pertenecientes a la serie del Ángel, *Milonga del Ángel*, *La Muerte del Ángel* y *Resurrección del Ángel*. De estas tres tenemos bajo nuestro repertorio transcripciones de las dos primeras, y de nuevo con distintos guitarristas trayéndonos sus arreglos. En este caso hablamos de Baltazar Benítez de nuevo y del maestro Leo Brouwer con su maravilloso arreglo de *La Muerte del Ángel*, arreglo con el que consigue no solo mantener el estilo que define la música de Piazzolla, sino añadir su propio toque personal, dándole un carácter doble entre Brouwer y Piazzolla. Bajo mi humilde opinión, una de las mejores transcripciones de las que disponemos, si no la mejor de ella en cuanto a obras de Ástor Piazzolla.

Por supuesto, no podía faltar entre estas obras transcritas, la que posiblemente sea la obra que más define el tango de Piazzolla, *Adiós Nonino*. Existen innumerables versiones de esta obra, y en cuanto a la guitarra solista disponemos de las versiones de Jorge Cardoso, Agustín Carlevaro y el guitarrista italiano que ha protagonizado un apartado de este trabajo, Angelo Gilardino.

También quiero nombrar la obra *Oblivion*, una de mis piezas favoritas de Piazzolla, de la que disponemos de varias versiones, para guitarra solista, transcrita por la guitarrista Nadja Kossinkaja o por ejemplo la versión para dos guitarras, arreglada por el dúo KM, formado por Katrin Klingeberg y Sebastián Montes.

Como podemos observar, hay muchísimas transcripciones y versiones de estas que forman parte ya del repertorio guitarrístico, y estos ejemplos que he nombrado aquí son solo algunos de ellos. Estas transcripciones resultan una aportación maravillosa al mundo de la guitarra y personalmente encuentro que la guitarra les da un toque especial a las obras de Piazzolla, característico y bello.

7. COMPARATIVA ENTRE EL MANUSCRITO Y LA OBRA EDITADA

En este apartado, pretendo realizar una comparativa entre las dos distintas versiones de las que dispongo, el manuscrito de Roberto Aussel y las piezas editadas por *Bèrben*, destacando así los cambios que se pueden observar entre las dos. Para ello, voy a centrarme en dos de las cinco piezas, *Romántico* y *Compadre*, ya que son las obras que he trabajado de la colección.

Empecemos por *Romántico*. Nada más empezar la obra, en el primer compás de esta, encontramos la primera diferencia. En el tercer tiempo de este compás, en el manuscrito aparece un fa en sexta cuerda que se encuentra suprimido en la versión editada, tal y como podemos observar (figuras 1 y 2).



Figura 1. Compás 1 del manuscrito.



Figura 2. Compás 1 de la edición Bèrben.

La siguiente diferencia que podemos observar, no se encuentra solamente en un compás, se repite durante toda la obra, esta diferencia son los armónicos. En el manuscrito se encuentran una gran cantidad de armónicos si lo comparamos con la versión editada por *Bèrben*. Estos aparecen en los siguientes compases: 8, 32, 56, 58 (figuras 3 y 4) y en el mi de la primera cuerda del compás 63.



Figura 3. Compás 58 del manuscrito.

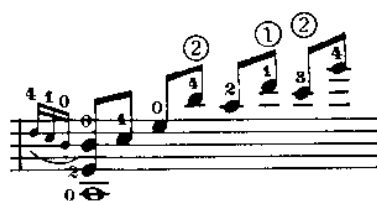


Figura 4. Compás 58 de la edición Bèrben.

Una diferencia más especial en este caso es la que se encuentra en el compás 34 (figuras 5 y 6). En el manuscrito podemos encontrar un mordente en el segundo tiempo del compás, pero en la edición de *Bèrben* no aparece. Además, es suprimido el la en tercera cuerda hasta el tercer tiempo.

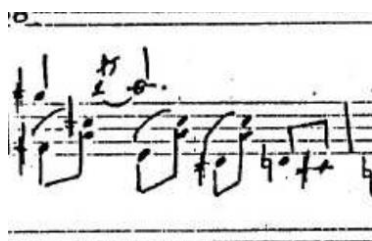


Figura 5. Compás 34 del manuscrito.

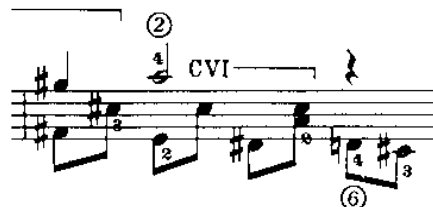


Figura 6. Compás 34 de la edición *Bèrben*.

La última diferencia de esta pieza, *Romántico*, aparece en los compases 49 y 51 (figuras 7 y 8). En ambos compases, la edición de *Bèrben* añade una nota de más, y en el compás 49 además de esto, añade una indicación de rasgueado con índice, algo que no se puede ver en el manuscrito.



Figura 7. Compases 49-51 del manuscrito.

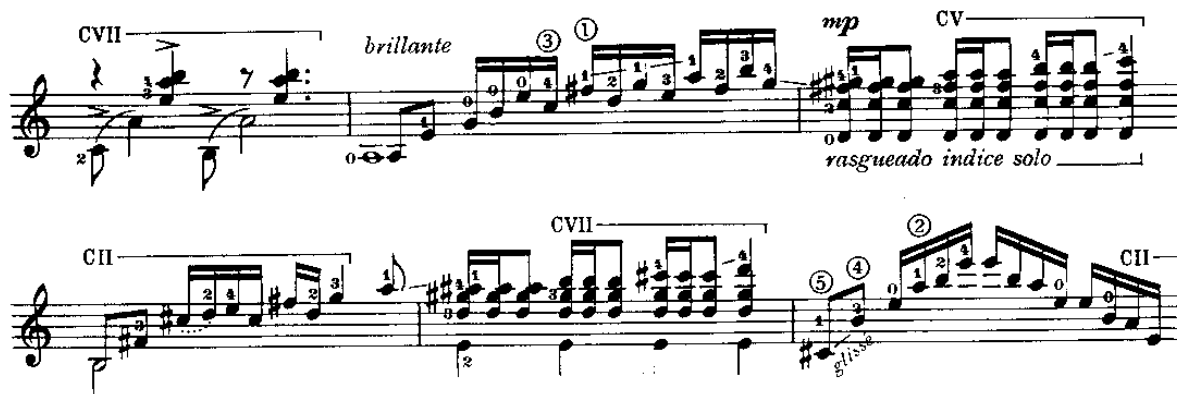


Figura 8. Compases 47-52 de la edición *Bèrben*.

Hasta aquí la comparativa entre manuscrito y versión editada de la pieza *Romántico*. En el caso de *Compadre*, tan sólo he encontrado una diferencia notable entre el manuscrito y la partitura editada por Gilardino para *Bèrben*. Esta diferencia se encuentra en los compases 51-53 (figuras 9 y 10), donde en la versión editada aparece un golpe, pero en el manuscrito muestra un golpe con arrastre, el cuál interpreta Aussel en todas sus grabaciones y conciertos dando el golpe en la trastera y arrastrando hacia la cabeza.

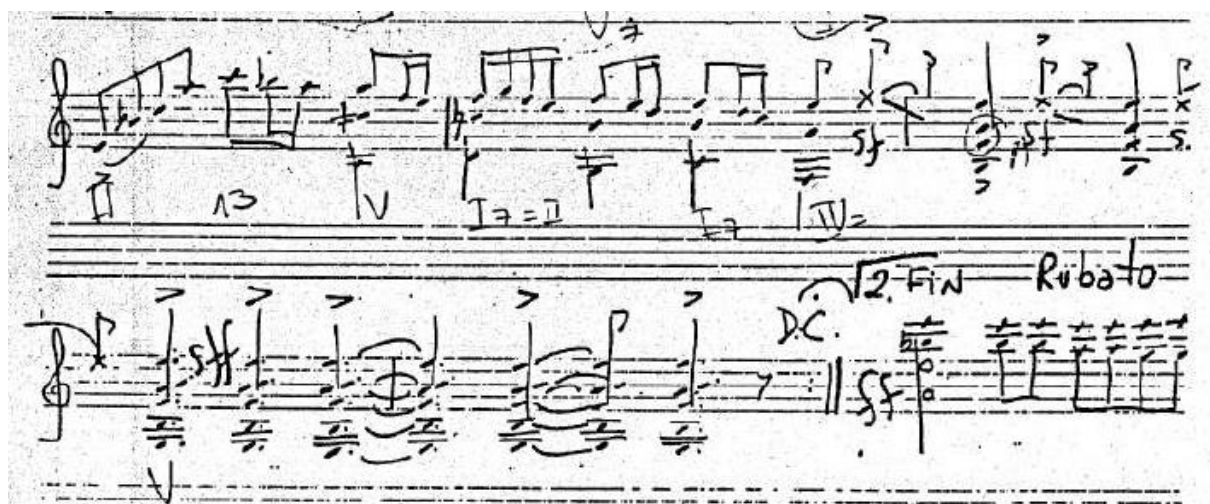


Figura 9. Compases 50-54 del manuscrito.

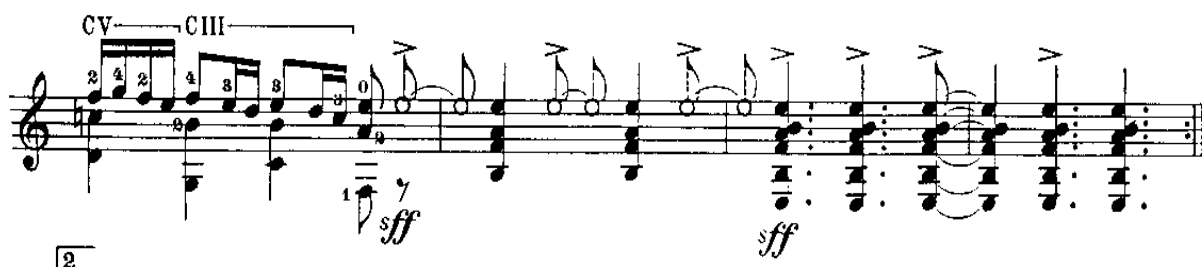


Figura 10. Compases 51-54 de la edición Bèrben.

Tras esta comparativa, podemos sacar en claro que existen numerosas diferencias entre el manuscrito y la versión editada por *Bèrben*. Tomando como referencia al propietario del manuscrito, Roberto Aussel, y a sus grabaciones, podemos encontrar aún más diferencias, en este caso incluso difiere a veces del propio manuscrito.

8. MOTIVOS MUSICALES REUTILIZADOS POR PIAZZOLLA

La intención que tengo con este apartado es la de encontrar los distintos motivos musicales característicos, ya sean rítmicos o melódicos, que Ástor Piazzolla reutiliza en prácticamente todas las obras que atañen a este proyecto.

Este análisis motivico surgió al escuchar por primera vez la obra *Compadre*, después de haber trabajado con la *Tango Suite* y tener la sensación de haber escuchado algo muy parecido, y con razón, pues hay multitud de similitudes, no sólo en estas obras sino en todas ellas.

Para empezar, voy a hablar de uno de los motivos más sencillos, pero a la vez más repetidos a lo largo de sus obras. El motivo en cuestión es un cromatismo de cuatro notas, a veces ascendentes y otras descendentes, que utiliza de forma introductoria antes de los temas. Algunos ejemplos los podemos encontrar en las obras mencionadas antes:



Compás 23 de la obra *Compadre*.



Compás 1 del mov. Deciso de la *Tango Suite*.



Compás 48 de *Burdel 1900*



Compás 1 de *Verano Porteño*
(Transcripción de Baltazar Benítez).

Como podemos comprobar, este pequeño motivo suele usarlo siempre en movimientos u obras de ritmo más marcado y ágil, evita utilizarlo en ritmos más lentos.

Otro motivo que encuentro recurrente en sus obras, y este en especial, en toda la música de Ástor Piazzolla, es el motivo rítmico que caracteriza sus tangos, el 3+3+2. Es su marca personal en el ritmo del tango, haciendo tal división de los 8 tiempos. En el caso de las obras para

guitarra, este ritmo lo aplica a secciones muy similares entre sí, no solo en ritmo sino también en movimiento melódico. Veamos algunos ejemplos de este caso:



Compás 2 del mov. *Deciso* de la *Tango Suite*. (Segunda voz)



Compases 2 y 3 de *Verano Porteño* (Transcripción de Baltazar Benítez).



Compases 24 y 25 de *Compadre*.



Compases 35 y 36 de *Café 1930*.

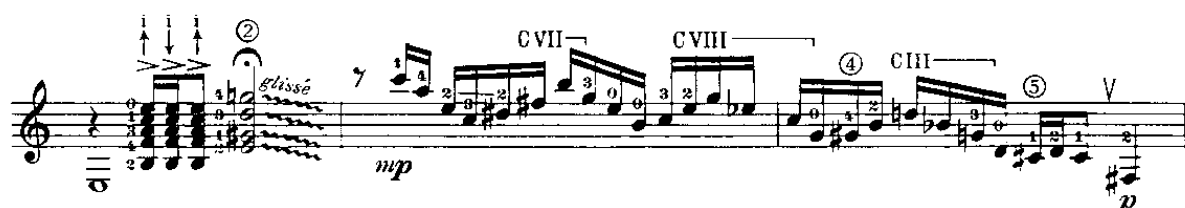
En el caso de *Café 1930*, segundo movimiento de la *Historia del Tango*, he elegido estos compases para ejemplificarlo porque creo que es una zona en la que esta acentuación destaca más, pero el 3+3+2 comienza en la parte de la guitarra nada más entrar la flauta al principio del movimiento.

Otro de los recursos que reutiliza numerosas veces en sus obras originales para guitarra, son las escalas de dos o tres compases de duración, utilizadas como puente entre dos secciones distintas o dos temas de la misma sección, a veces se sienten como un puente en busca de un

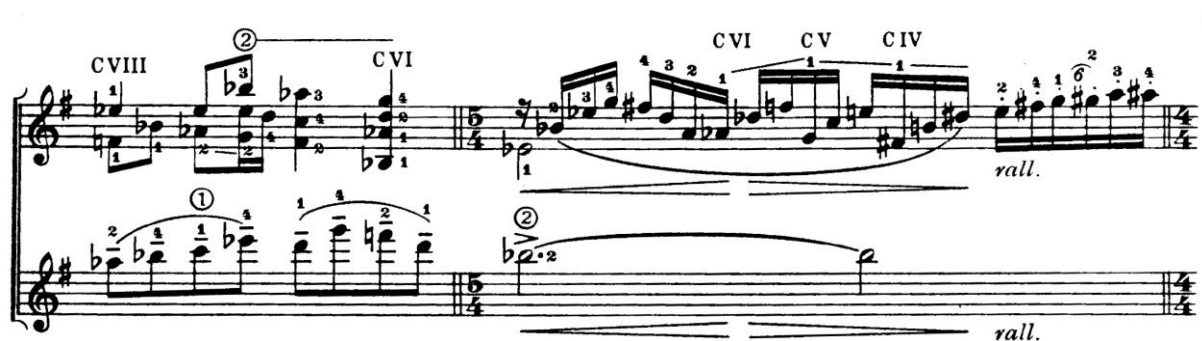
clímax y otras como una pequeña pausa en la musicalidad. Ejemplos de estas escalas se pueden encontrar en los siguientes fragmentos:



Compases 21-23 de Compadre.



Compases 33-35 de Compadre.



Compases 56 y 57 del mov. Andante de la Tango Suite.



Compases 78-80 del mov. Allegro de la Tango Suite

Es curioso que Piazzolla tienda a alargar estos pasajes cuanto más rápido es el movimiento o la obra en sí, y como, en el caso del segundo movimiento de la *Tango Suite, Andante*, este puente hacia el siguiente tema solo ocupa un compás, pero cumple la misma función y se siente igual que los otros.

Estos son solo algunos de los ejemplos más notables que he encontrado al adentrarme en las obras originales de Ástor Piazzolla. Al escuchar las distintas obras nombradas aquí, se puede ver perfectamente el carácter de Piazzolla, su tango, su sello, en cada una de ellas, dejando una sensación inevitable de que estás escuchando su música, de alguna forma inconfundible después de analizar estos motivos. Escuchar el tercer movimiento de la *Tango Suite* es como escuchar *Compadre* o *Nightclub 1960*, al igual que escuchar el segundo movimiento de la *Tango Suite*, te teletransporta auditivamente a la segunda pieza de las *Cinco Piezas para Guitarra, Romántico*.

Cada una de estas obras tiene su personalidad propia, por supuesto, todas son únicas, pero es como si estuviesen unidas por un hilo que casi podrías tocar con la mano.

9. REINTERPRETACIÓN DE *ROMÁNTICO*

Durante este año de máster hemos realizado numerosos ejercicios para poner en práctica lo que aprendimos sobre la investigación artística, y uno de ellos fue una reinterpretación de una obra intentando, mediante la investigación de la obra y su autor en el año que fue compuesta, encontrar si era posible un nuevo carácter o una nueva forma de la pieza al sumergirnos en ese contexto del compositor. Este ejercicio es de los que más recuerdo de este año, ya que decidí hacerlo sobre *Romántico*, obra que ya había trabajado y que conocía muy bien, igual que a su autor.

La reinterpretación la centré, más que en la búsqueda de un carácter dependiente del contexto del compositor, en qué podría haber resultado si Piazzolla la hubiera compuesto unos años más tarde, cuando ya hubiera tenido más soltura aún escribiendo para guitarra.

Es evidente el salto de carácter que hay entre las *Cinco piezas para guitarra* y la *Tango Suite*, por ejemplo, y es en cosas como estas en las que me fijé para realizar esta reinterpretación, porque, como he dicho, si hubiera escrito *Romántico* después del dúo de guitarra, estoy seguro de que hubiera utilizado muchos más recursos, que sí aparecen en sus obras posteriores. Es cierto que algunos de estos recursos, como serían algunos golpes en la tapa de la guitarra o algunos armónicos más, los utiliza en *Compadre* de las *Cinco piezas*, pero de una forma algo más tímida, bajo mi punto de vista.

Los cambios que introduje en mi reinterpretación fueron los siguientes. Para empezar, un cambio de carácter general, ya que la obra se titula *Romántico*, intenté romantizar algo más este carácter. Piazzolla indica un tempo de negra a 100, aunque deja libertad añadiendo *moderato ad libitum*. Yo lo llevé algo más al límite y disminuí el tempo a algo más lento.

Lo siguiente más notable sería el añadido de golpes, como antes mencionaba. Esencialmente son dos tipos de golpes, uno en tapa con la uña y otro denominado “scratching”, algo parecido a rasgar la tapa, todo esto en una cartulina puesta en ella para no deteriorar el instrumento. Estos golpes los utilizaba según la intencionalidad de la música, siendo así que el golpe tenía su uso cuando la música realizaba un crescendo, ya sea dinámico o de carácter, y el “scratching” al contrario, en los disminuidos.

Otro de los recursos que introduzco son los armónicos. Algunos de ellos aparecen en el manuscrito de Roberto Aussel y otros son de invención propia. Si algo me ha quedado claro después de toda la investigación en torno a las composiciones originales para guitarra de Piazzolla es que le encanta la sonoridad de los armónicos de este instrumento, ya que en las

obras que compuso más tarde, aparecen cada vez más y más armónicos. Tiene sentido que Piazzolla sienta tanta atracción por estos, ya que es un recurso tímbrico de nuestro instrumento que le da una gran riqueza a la musicalidad de las obras, es por eso que en esta reinterpretación añadido más de ellos.

Por último, en cuanto a cambios más generales, la tímbrica. En la digitación de la obra editada por *Bèrben* indica que las posiciones deben ser más cercanas a la caja, esta posición, aunque permite más cercanía, y por lo tanto más comodidad para el intérprete, tímbricamente resulta en un sonido más “apagado” y, para mí al menos, la música de Piazzolla es brillante. Por eso aquí cambio la digitación y me la llevo a primeras posiciones siempre que puedo.

Ahora paso a cambios más específicos. En el compás 15, antes del puente a la segunda parte, he cambiado el final de ese compás añadiendo un glissando de dos notas hacia los dos armónicos, movimiento que me recuerda mucho más a su estilo que lo que está escrito.

En la segunda página añadido otros dos golpes distintos, esta vez en el puente, para que sean golpes que recreen el sonido de los acordes, uno de ellos más flojito, para preparar el ambiente de los dos siguientes compases, y el de después más fuerte, para generar un cambio dinámico que enlace con el puente.

Llegando a la tercera página, el primer cambio de esta página aparece al principio, he intentado realizar un cambio de dinámica, en la original el forte se encuentra al principio y el piano en los glissandos de octavas, en mi reinterpretación le he dado la vuelta a esto, y para ayudarme he utilizado el golpe con uñas de nuevo, para darle más fuerza y preparar el oído a lo que se viene, dándole más importancia a los glissandos. Después de esto, otro par de golpes para añadir un poco de dinamismo rítmico y una supresión de bajo pedal al final del tercer pentagrama que, en vez de repetir tantas veces el re, solo lo toco una vez por pulso, para darle agilidad al pasaje. También añadido en el último acorde un armónico de mi, de forma que la sonoridad de estos dos últimos compases tenga más sentido y se note más equilibrada.

Esta es la reinterpretación que propuse para este ejercicio del máster. Creo que haber investigado tanto sobre Astor Piazzolla me ha permitido sentirme relativamente libre en cuanto a plantear esta reinterpretación, y definitivamente conocer todo su contexto en torno a la guitarra ha ayudado mucho a ello, además de que algunos de los cambios que realicé aquí los he introducido en mi interpretación actual, como veremos a continuación.

10. MI INTERPRETACIÓN

En este último apartado del trabajo voy a hablar sobre mi interpretación de las obras de Astor Piazzolla. Las obras que voy a tratar son las que he trabajado, que son las siguientes: *Romántico* y *Compadre* de las *Cinco piezas para guitarra*, *Tango Suite*, *Café 1930* de la *Historia del Tango* y *Verano Porteño*, transcripción de Baltazar Benítez.

Comenzaré por las dos obras de las *Cinco piezas para guitarra*, primero vamos con *Romántico*.

Romántico

Desde que me acerqué por primera vez a esta obra hasta su resultado final, mi interpretación de esta pieza ha sufrido numerosos cambios. La primera vez ni siquiera sabía de la existencia del manuscrito Aussel ni de la problemática que he presentado anteriormente, por lo que me limitaba a seguir la digitación y las indicaciones de la edición *Bèrben*. Cuando descubrí todo esto empecé a plantear una interpretación personal, cogiendo un poco de cada versión y haciéndolo mío, además realizar la reinterpretación de esta obra también influyó en mi interpretación final de esta.

Para comenzar, apliqué directamente el cambio de digitación que comentaba al final del apartado anterior, llevando todo a primeras posiciones y dándole ese timbre brillante que en mi opinión es una característica fundamental en la música de Piazzolla. Este cambio dificulta en cierta medida la digitación de la obra, añadiendo muchos más desplazamientos de mano izquierda, pero considero que musicalmente añade una gran riqueza a la obra.

De la edición de *Bèrben* me quedo con algunas de las digitaciones que propone Gilardino pero en cuanto a intencionalidad musical, cojo más de la versión del manuscrito de Aussel, ya que este utiliza los armónicos que aparecen al final de la obra, suprime algún bajo innecesario y toma más carácter de Piazzolla.

Compadre

Otra pieza que ha sufrido muchos cambios desde la primera vez que me acerqué a ella junto a *Romántico*.

En esta de nuevo vuelvo a cambiar la digitación a primeras posiciones siempre que puedo para añadir esa brillantez a la musicalidad, esto va a ser algo recurrente en todas las obras de Piazzolla que he trabajado, aunque suma dificultad.

En el caso de esta obra, me baso mucho más en el manuscrito de Aussel que en la versión editada de *Bèrben*. Adapto cada cambio que aparece en este manuscrito y lo incluyo en mi interpretación, porque considero que tienen mucho más carácter de Piazzolla. Estos cambios son por ejemplo los armónicos de los compases 8 al 10, las secciones de cantábile, la parte de ritmo de tango del compás 36, el pentagrama de antes del rubato de la tercera página, donde Aussel además de golpe como marca la edición *Bèrben* añade un glissando descendente aprovechando el golpe, y por último el final arpegiado.

Tango Suite

Esta obra es la que menos cambios tiene, ya que Astor Piazzolla compuso este dúo para los hermanos Assad y la edición que tenemos es de ellos, por lo que no podría ser más correcta en cuanto a carácter y musicalidad. Aun así, cuando la estudié junto a una compañera, la hicimos de alguna forma nuestra, dándole nuestro carácter propio y nuestro toque.

La digitación en este caso era impoluta, utilizaba posiciones cercanas a la caja cuando era necesario, pero mantenía ese carácter brillante de Piazzolla así que no tuve que modificar mucho de esta, me basaba casi siempre en la que proponían los hermanos Assad.

También tomamos como referencia la interpretación del dúo Pace Poli Cappelli.

Donde más libres nos sentíamos a la hora de hacer nuestro propio carácter era en las partes lentas de los tres movimientos, dejándonos libertad a la hora de expresar, quien llevaba la melodía marcaba el ritmo y el carácter y el otro le seguía.

Café 1930

Este fue el único movimiento que trabajé de la *Historia del Tango*.

El primer cambio más evidente fue que la trabajé junto a un clarinete, aunque la obra está escrita para guitarra y flauta, y como indico antes en el trabajo, según mi maestro Pellegrini, estaba pensada para guitarra y violín. Este cambio fue sencillamente por accesibilidad, conocía a un amigo clarinetista y decidimos montar esta obra.

El solo de guitarra del principio del movimiento lo dejo libre por completo, le doy un carácter según me siento en cada interpretación, lo que sí mantengo es la digitación que igual que en las obras que trabajé de las *Cinco piezas para guitarra* intento llevarla a primeras posiciones cuando puedo para mantener la brillantez en el carácter musical. Además de eso, puesto que esta obra incluye bastantes cromatismos de cuatro notas, los interpreto como glissando en vez

de tocar nota a nota, algo que le da mucha agilidad y creo que tiene más sentido con el carácter general de Piazzolla.

Además de estos cambios no hay muchos más en cuanto a lo que marca la digitación de la obra, cuando mi compañero lleva la melodía sigo su expresión, marcando siempre que aparece el ritmo de tango tan característico de Piazzolla y cuando llevo yo la melodía, llevo al límite la expresividad de esta, parándome en algunas notas tanto como lo necesite o lo sienta en el momento.

Verano porteño

Una de las piezas de la colección de obras de las estaciones porteñas. En este caso es una transcripción, por lo que no es original de guitarra y en un principio no está pensada para este instrumento.

La primera decisión de mi interpretación es qué transcripción elijo para trabajar y después de valorar las que conozco, la que más me convencía era la de Baltazar Benítez. Se acercaba mucho más a mi propio carácter. Para empezar, ya utilizaba esos glissandos en los cromatismos que comentaba en el apartado de *Café 1930*. Algo que sí que tuve que cambiar para hacer mía la interpretación fue de nuevo parte de la digitación, complicando esta un poco, pero llevándola otra vez a primeras posiciones.

En la parte lenta de la pieza, directamente ignoré la poca digitación que planteaba y conforme construía el carácter que quería para la obra, formaba también la digitación que consideraba correcta para acompañarlo. También llevaba el ritmo un poco al límite en cuanto a libertad, recuperando eso sí el ritmo marcado al final de esta sección y volviendo al ritmo inicial.

Es una obra corta, así que no tenía necesidad de añadir más cambios, simplemente adaptaba lo que ya utilizaba en otras obras de Piazzolla que tenían similitudes con esta.

11. CONCLUSIONES

La realización de este trabajo de fin de máster me ha ayudado de innumerables formas y me ha sido de utilidad no solo como enriquecimiento educativo, sino también como enriquecimiento personal. Profundizar en la vida de un compositor tan importante como Ástor Piazzolla de alguna forma ha abierto mis ojos a tener en cuenta cosas que antes escapaban completamente de mí.

A través del estudio de sus obras, el enriquecimiento artístico que he adquirido ha sido abrumador. Sólo el empezar a estudiarlas hizo que cambiara mi estilo personal al interpretar la guitarra, añadiendo matices que no podía encontrar antes en mi interpretación.

Estudiar estas obras también me ha ayudado a entender lo importante que es el repertorio original de guitarra de compositores no guitarristas, para toda la comunidad del instrumento. El empujón que dan este tipo de obras a la hora de que otros compositores no guitarristas se atrevan a escribir para nuestro instrumento es muy grande y totalmente necesario. Durante un tiempo la guitarra estuvo estancada en un “nicho” en el que sólo había obras escritas por compositores guitarristas y salir de ahí fue un cambio radical.

Técnicamente las obras de Ástor Piazzolla me han aportado muchísimo, hay pasajes que sufrí durante semanas hasta encontrarme cómodo con una digitación y unas posiciones, y especialmente han sido de ayuda para adquirir una mayor independencia a la hora de buscar esas digitaciones por mi cuenta de forma que fuesen acordes a mí como intérprete, aunque conllevasen una dificultad aumentada.

Considero que cualquier guitarrista durante su carrera debería de acercarse a las obras de Piazzolla, aunque sea una vez, porque son obras que se sienten distintas a lo que estamos acostumbrados a tocar en el ámbito académico y creo que ayudan a abrir mucho la mente.

En cuanto a la polémica que existía en su momento acerca de que Piazzolla era el “asesino del tango” he de decir que no puedo estar más en desacuerdo. Piazzolla renovó el tango por completo, le dio un añadido, un carácter y un empujón que hizo que llegara a todas partes del mundo. Creo que, en muchos casos, no sólo en este, tendemos a estancarnos en la tradición, intentando mantenerla intacta y lo tradicional siempre va a estar ahí, siempre vamos a poder tener acceso a ello, especialmente en el mundo en el que nos ha tocado vivir, con el acceso que tenemos a tecnologías e información, todo está archivado en alguna parte del mundo y raro es que no puedas llegar a eso desde tu propio ordenador. Por eso opino que es bueno renovar las

tradiciones y convertirlas en algo distinto, en algo nuevo que pueda llegar a trascender tanto o más como lo tradicional.

Cuando me planteé este tema no pensé que podría aportarme tanto como lo ha hecho, creía que sería algo más superficial, pero nada más lejos de la realidad. Creo que en cierta forma he conseguido alcanzar todos los objetivos que me planteé, aunque a algunos de ellos les he dedicado mucho más tiempo que a otros, estoy orgulloso de haber trabajado con todos.

Uno de los objetivos más importantes para mí, aunque pueda ser el más sencillo, pues es simplemente reunir información acerca del compositor, fue el de contextualizar a Ástor Piazzolla. Como digo, fue uno de los más importantes porque me ha permitido acercarme al compositor, conocerlo de cerca, vivir testimonios de personas cercanas a él, ver sus reacciones a mundos que desconocía. No voy a olvidar la primera vez que escuché la entrevista de Roberto Aussel en la que cuenta cómo le hablaba, en sus palabras podías entender que Piazzolla era una persona cercana, amable, entrañable. Siempre he considerado que contextualizar a un artista al que de normal tenemos endiosado, hace que lo bajemos a un plano más humano, más cercano a nosotros, y eso siempre me ha fascinado.

Otra de las partes que más he disfrutado al hacer este trabajo fue la parte en la que indagaba sobre qué guitarristas o qué relación tenía Ástor con la guitarra. Descubrir cómo obtuvo la información necesaria para poder componer para el instrumento con la maestría con la que lo hizo me encantó, y más aún disfruté al conocer que durante toda su vida, en los conjuntos que formó, siempre tenía en cuenta nuestro instrumento, creo que siempre es agradable verte representado así por una persona tan influyente como lo es Piazzolla.

A través de este trabajo también descubrí la figura de Roberto Aussel. Es un guitarrista que no había tenido la suerte de conocer tan a fondo antes. Había oído hablar de él, pero analizar su interpretación, tomar algunos detalles de ella y hacerlos míos, no copiándolos sino transformándolos, enriqueciendo así mi propio estilo, fue una experiencia muy gratificante. Desde entonces lo he tenido como otro referente más al que acudir cuando lo necesite, y considero que siempre es una maravilla descubrir una figura que te dice tanto, en cierta forma es siempre una experiencia única e irrepetible.

Aunque algunas de las transcripciones de Piazzolla sí que las conocía desde hace mucho tiempo, había algunas a las que no les había prestado la suficiente atención anteriormente, como por ejemplo *La Muerte del Ángel*, en específico la transcripción de Leo Brouwer. La primera vez que escuché este arreglo del maestro Brouwer quedé con la boca abierta, estaba totalmente sorprendido, no sé qué esperaba en ese momento, pero seguro que no era eso. Me maravilló que, aun siendo Piazzolla, podía verse perfectamente el lenguaje de Brouwer, era una mezcla

perfecta. Descubrir todas estas transcripciones abrió aún más el repertorio al que tengo claro que voy a volver más de una vez en mi vida.

Y, por último, aunque no menos importante, volver a enfrentarme a unas obras de un compositor no guitarrista me resulta siempre un reto completamente distinto. No son las primeras piezas a las que me enfrente de esta característica, pero siempre es una experiencia única. Trabajar con estas obras te hace valorar muchísimo más la importancia que tiene el que compositores no guitarristas escriban sus obras para nosotros, el impacto que esto tiene para el repertorio. Creo que hasta que no nos hacemos conscientes de este hecho, no valoramos lo suficiente la relevancia de esto.

Como conclusión final, quiero hacer hincapié en algo que ya he mencionado anteriormente. Creo que todo guitarrista debería acercarse a la figura de Ástor Piazzolla en algún momento, ya sea con alguna pieza de relativa sencillez, original o transcripción. Interpretar el lenguaje y estilo de Piazzolla para mí ha sido único y probablemente irreplicable, es algo increíblemente enriquecedor. Quizá pueda resultar un reto, quizá a una primera vista, algunas obras suyas pueden imponer, a mí personalmente, el primer vistazo que le di al tercer movimiento de la *Tango Suite* me hizo pensar seriamente en si seguir con la obra o no, pero por suerte decidí no asustarme y aquí estoy, dedicando años de mi vida académica a hacer un trabajo que supone un punto y aparte en mis años como estudiante.

12. REFERENCIAS

Para realizar mi trabajo de fin de máster he tenido que hacer uso de diversas fuentes tales como artículos, numerosas webs, partituras, trabajos y un libro en específico.

12.1 Bibliografía

Azzi, M.S. y Collier, S. (2000) “Musician” *Le Grand Tango: the life and music of Astor Piazzolla*. Nueva York. Oxford University Press.

12.2 Partituras

PIAZZOLLA, Ástor. *Cinco Piezas para Guitarra* [Música impresa] Edizioni Musicali Bèrben, Italia, 1981.

PIAZZOLLA, Ástor. *Cinco Piezas para Guitarra*, Manuscrito “Ausel” [Manuscrito original]

PIAZZOLLA, Ástor. *Tango Suite* [Música impresa] Edizioni Musicali Bèrben, Italia 1984.

PIAZZOLLA, Ástor. *Historia del Tango* [Música impresa] Editions Henry LEMOINE, París, 1986.

PIAZZOLLA, Ástor. *Verano Porteño* [Música impresa] Editado y arreglado por BENITEZ, Baltazar. Tonos International Music, Darnstadt, 1987.

12.3 Webgrafía

(2011) *Tango Suite* – Assad Brothers. Recuperado de <http://piazzollavideo.blogspot.com/2011/06/tango-suite-assad-brothers.html>

(2012) Grandes ciclos: Astor Piazzolla – Concierto para bandoneón y guitarra. Recuperado de <https://www.rtve.es/alacarta/audios/grandes-ciclos/grandes-ciclos-astor-piazzolla-concierto-para-bandoneon-guitarra-30-07-12/1494527/>

Gilardino, A. (1997). The “Cinco Piezas” by Astor Piazzolla: how many versions? Recuperado de <https://web.archive.org/web/20170531121354/http://www.guitarandluteissues.com/piazzolla.htm>

Manheim, James. Astor Piazzolla. Pieces (5) for guitar. Recuperado de <https://www.allmusic.com/composition/mc0002388056>

Orpheee, Matanya. (5 de enero de 2008). Re: cinco piezas de Piazzolla. [Mensaje en un foro]. Recuperado de <http://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?7166-Cinco-piezas-de-piazzolla>

Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004) Biografía de Astor Piazzolla. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona. España. Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/piazzola.htm>

Soriano Lorenzo, Javier. (15 de noviembre de 2016) El tango y Astor Piazzolla. Recuperado de <https://revistadiapason.com/el-tango-y-astor-piazzolla/>

Varios autores. (2005) Astor Piazzolla [Mensajes en un foro]. Recuperado de <https://www.guitarraclasicadelcamp.com/viewtopic.php?t=865>

Wikipedia. *Astor Piazzolla*. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Astor_Piazzolla

Zifra. (2005). *Carta del canallita Astor al troesma Gardel*. Blogalia. Recuperado de <http://zifra.blogalia.com/historias/31093>

12.4 Trabajos

Iravedra, R. (2015) *Campero de las cinco piezas para guitarra de Astor Piazzolla. Análisis de cuatro grabaciones basadas en el manuscrito*. (Conferencia) VIII Simposio Académico de la Universidade Federal do Rio Grande d Sul. Brasil.

LERMAN, Fernando. (2003) La fuente de inspiración. Condiciones de producción para la Historia del Tango de Astor Piazzolla. Universidad Nacional de Cuyo.

12.5 Videografía

- Entrevista:

Guitar TV World. (Productor). (marzo de 2016) Dialogues: Interview Roberto Aussel (parte 1 y 2). De <http://www.youtube.com/>

- Audiciones:

Alondra de la Parra. (Productor). (14 de julio de 2015) Piazzolla, Guitarra, Bandoneón y Orquesta de Cuerdas-Alondra de la Parra & Orchestre de París. De <http://www.youtube.com/>

Aranjuex. (6 de marzo de 2007) Roberto Aussel tocando Piazzolla. De <http://www.youtube.com/>

ArchivoRaissaAmaral. (23 de mayo de 2011). TANGO SUITE (Astor Piazzolla) – Duo Assad. De <http://www.youtube.com/>

Cristiano Poli Cappelli. (Productor). (19 de marzo de 2013). Astor Piazzolla “Tango Suite” for two guitars Duo Pace Poli Cappelli (guitar duo). De <http://www.youtube.com/>

Ensemble der KammerMusikKöln. (Productor). (14 de febrero de 2018). Astor Piazzolla Historie du Tango for Flute and Guitar. De <http://www.youtube.com/>

GuitarArtFestival. (4 de noviembre de 2009) Roberto Aussel – Astor Piazzolla – Romantico, Compadre. De <http://www.youtube.com/>

Roberto Aussel – Tema. (Productor). (4 de marzo de 2015) Cinco Piezas para Guitarra: I. Campero. De <http://www.youtube.com/>

Roberto Aussel – Tema. (Productor). (4 de marzo de 2015) Cinco Piezas para Guitarra: II. Romántico. De <http://www.youtube.com/>

Roberto Aussel – Tema. (Productor). (4 de marzo de 2015) Cinco Piezas para Guitarra: III. Compadre. De <http://www.youtube.com/>

Roberto Aussel – Tema. (Productor). (4 de marzo de 2015) Cinco Piezas para Guitarra: IV. Tristón. De <http://www.youtube.com/>

Roberto Aussel – Tema. (Productor). (4 de marzo de 2015) Cinco Piezas para Guitarra: V. Acentuado. De <http://www.youtube.com/>

13. ANEXOS

A continuación, adjunto las partituras de las *Cinco Piezas para Guitarra*, tanto el manuscrito de Roberto Aussel como la versión editada por *Bèrben*.

120

Handwritten musical score for a piece titled "Cantabile Libero". The score is written on two staves. The top staff features a melodic line with various ornaments, including a checkmark, a "3" indicating a triplet, and a "VI" indicating a sixteenth note. The bottom staff features a bass line with various ornaments, including a checkmark, a "3" indicating a triplet, and a "VI" indicating a sixteenth note. The tempo/mood is indicated as "Cantabile Libero". The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score for guitar, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody is written on a single staff with various chords and fingerings indicated. The chords are labeled with Roman numerals: IV, F#m, VI, II, II+, VII, II, II, R, II, II, and I. The melody includes triplets and slurs. The text "a m a" is written above the staff, and "Savi" is written below the staff.

P. Puente
 T. Tastiera
 Sc. sobre cuerdas

Handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The score is divided into several systems, with some measures containing complex rhythmic patterns and others featuring sustained chords. The final system includes a "Lento" marking and a "Fin" instruction.

T. Tostiera
 Sc. Sobre cuerdas

CAMPERO

♩ = 100

Handwritten musical score for "CAMPERO". The score is written on ten staves, each containing a single melodic line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Molto allegro" and the metronome marking is "♩ = 100". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "mf" (mezzo-forte) and "ff" (fortissimo). Fingering numbers (1-5) are indicated for many notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



C7
Milonga
At po
Pizz...
Natural
At po
Lento
ff
ff
ff
Rall
D.C.

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over a bracket. Above the staff, the tempo 'Milonga' is written. The second staff continues the melodic line. The third staff features a 'Pizz...' instruction, suggesting a pizzicato technique. The fourth staff includes a 'Lento' tempo change and a 'ff' (fortissimo) dynamic marking. The fifth staff shows a 'ff' marking and a 'Rall' (rallentando) instruction. The sixth staff has a 'ff' marking and a 'D.C.' (Da Capo) instruction. The seventh staff continues the melodic line. The eighth staff has a 'ff' marking and a 'Rall' instruction. The ninth staff has a 'ff' marking and a 'D.C.' instruction. The tenth staff has a 'ff' marking and a 'D.C.' instruction.

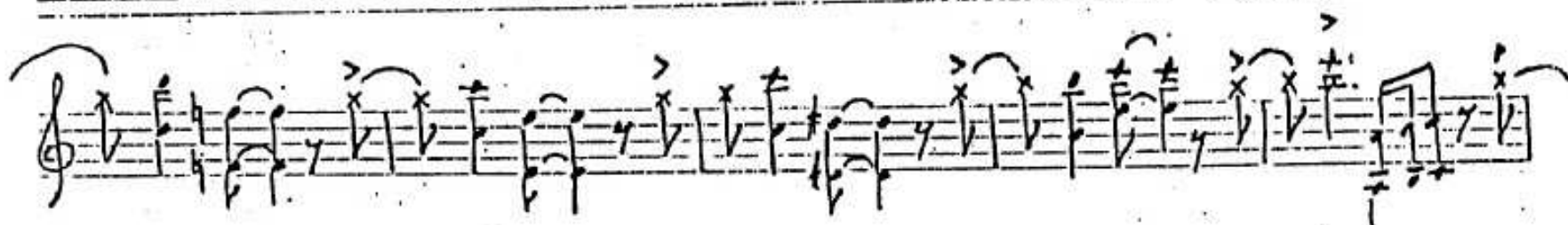
Mi
Do
Sol
Re
Fa

c2

Handwritten musical score on three staves. The first staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. It contains a melody with eighth and sixteenth notes, some with accents, and a bass line with dotted half notes. The second staff continues the melody with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4). The third staff features a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. It includes a melody with eighth notes and a bass line with dotted half notes. At the end of the third staff, there is a double bar line, the word "Rall" with a dashed line, and "pp" (pianissimo). To the right of the third staff, there is a vertical bracket labeled "piano colilo".

$\text{♩} = 120$ Ritmico
Molto Accentuato

ACENTUADO



Legato



* ¡ Chacquito (golpe de los dedos contra las cuerdas)

Handwritten musical notation for a piece in 2/4 time. The notation is written on a treble and bass staff. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bass staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note heads. The piece is written in a single system.

Handwritten musical notation for a piece in 7/8 time. The notation is written on a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a 7/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties. The bass staff begins with a bass clef and contains mostly whole and half notes, with some slurs and ties. The piece concludes with a double bar line.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The upper staff uses a treble clef and contains a melody with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff uses a bass clef and contains a bass line with mostly whole and half notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is written in a cursive, handwritten style.

[illegible]

Handwritten musical score for a piece titled "CIII". The score is written on two staves. The top staff features a melody with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The notation is in a historical style, possibly from the 18th or 19th century.

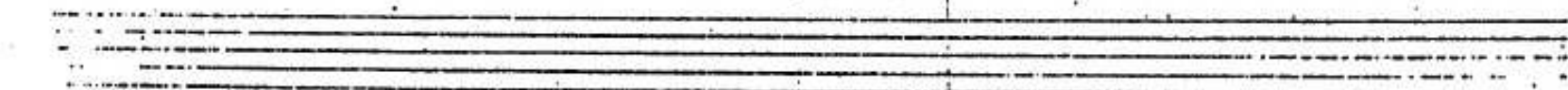
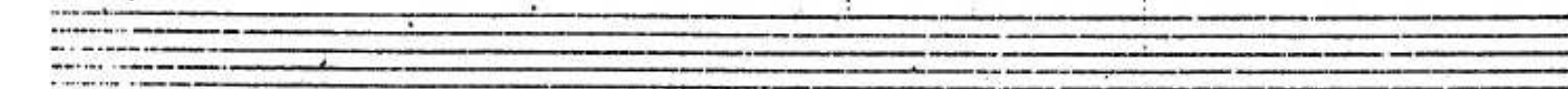
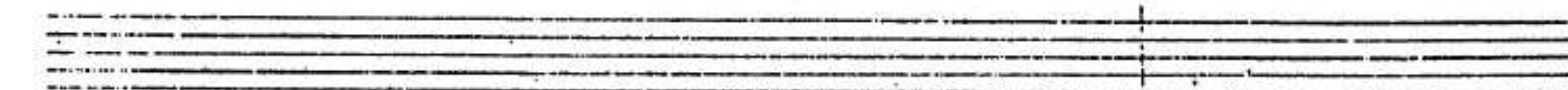
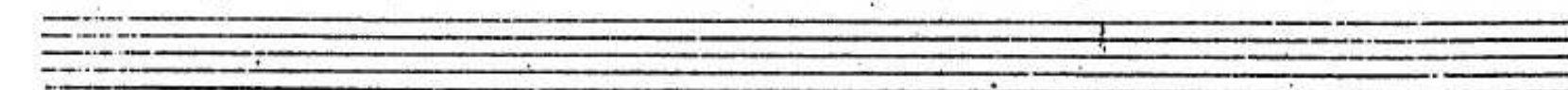
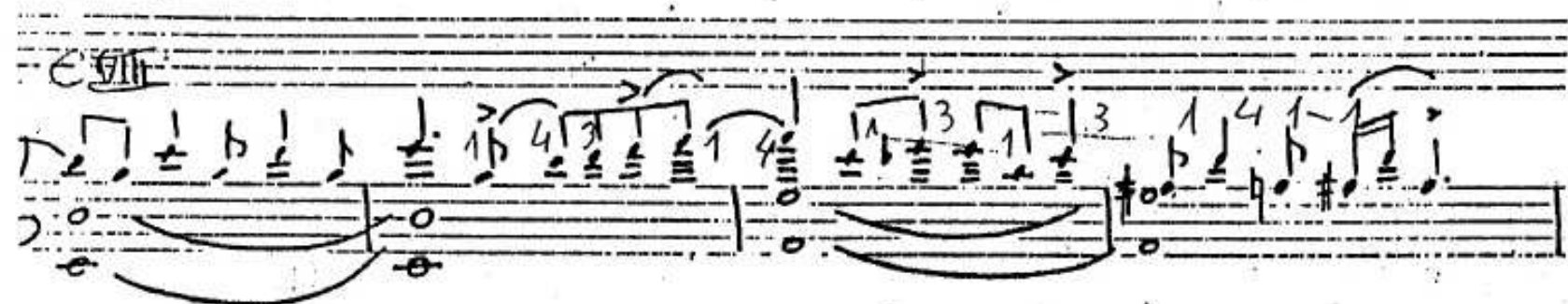
Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is in common time (C). The score includes a treble clef and a bass clef. The piano part features a prominent bass line with a strong rhythmic pattern. The vocal line is written in a simple, clear notation. The score is marked with a "C" for common time and a "V" for the vocal part. The piano part is marked with a "P" for piano. The score is written in a clear, legible hand.

Cantabile

Handwritten musical score for a piece titled "Cantabile". The score is written on six systems of five-line staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

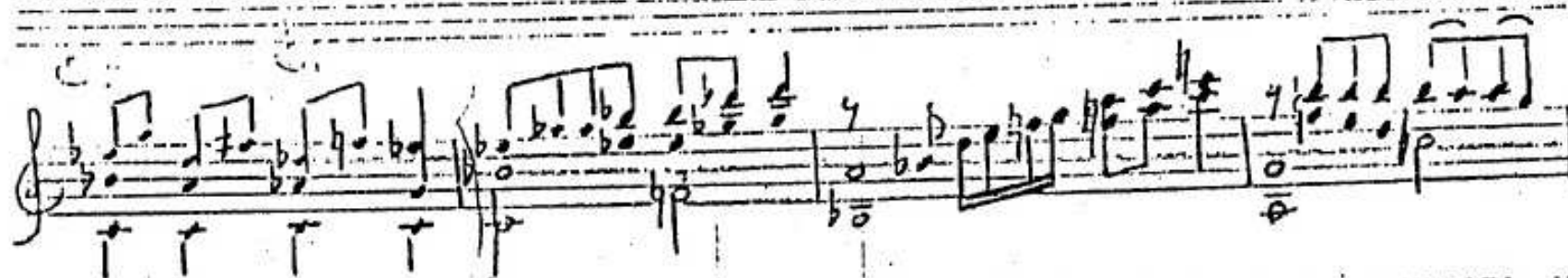
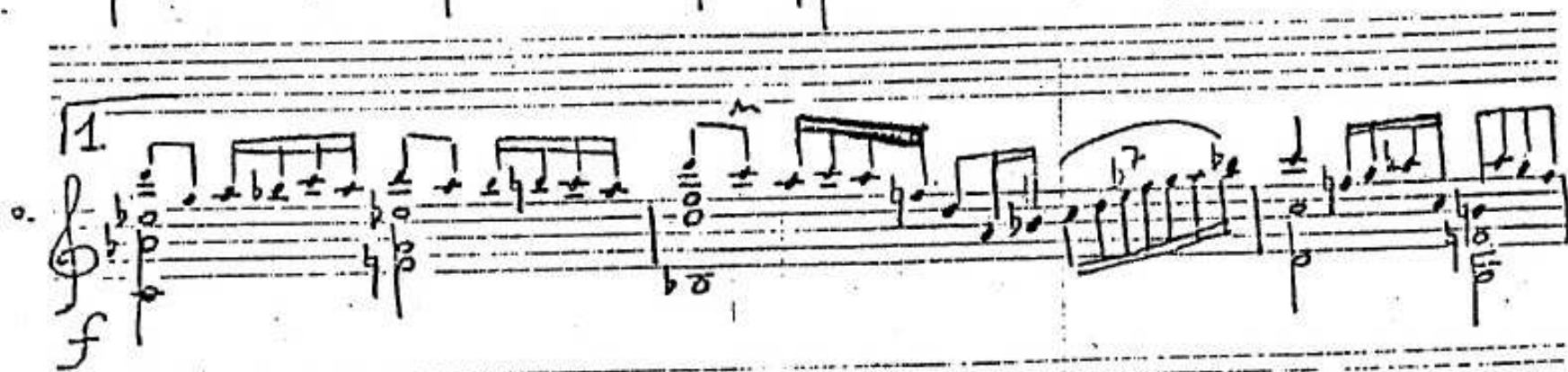
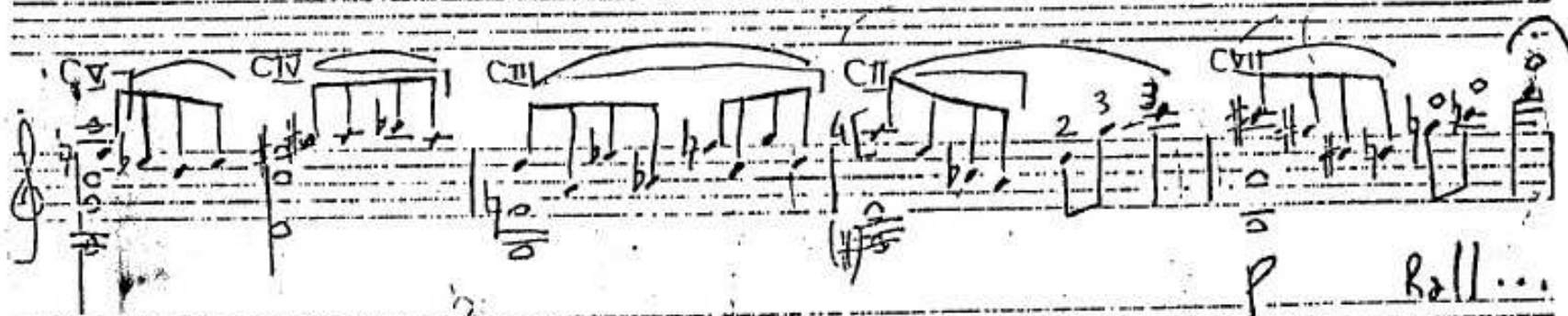
The score begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first system includes a dynamic marking of *p* (piano) and a tempo marking of *Cantabile*. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The second system continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third system includes a dynamic marking of *f* (forte) and a tempo marking of *Cantabile*. The fourth system features a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *Cantabile*. The fifth system includes a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *Cantabile*. The sixth system concludes the piece with a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *Cantabile*.

The score is characterized by its flowing, lyrical quality, typical of a cantabile movement. The notation is handwritten and shows signs of being a working draft, with some corrections and annotations visible.

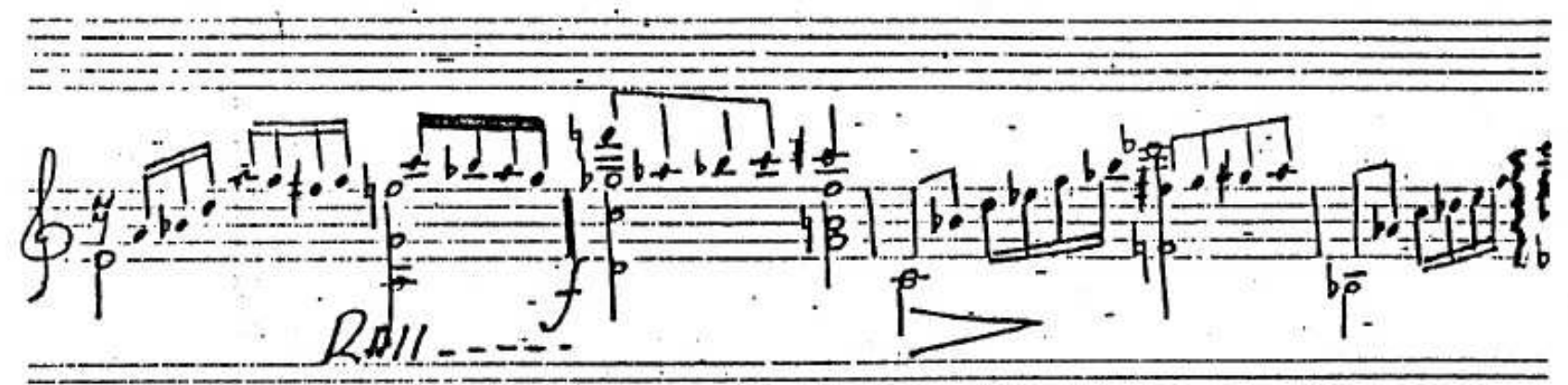


ROMANTICO AD. LIB.

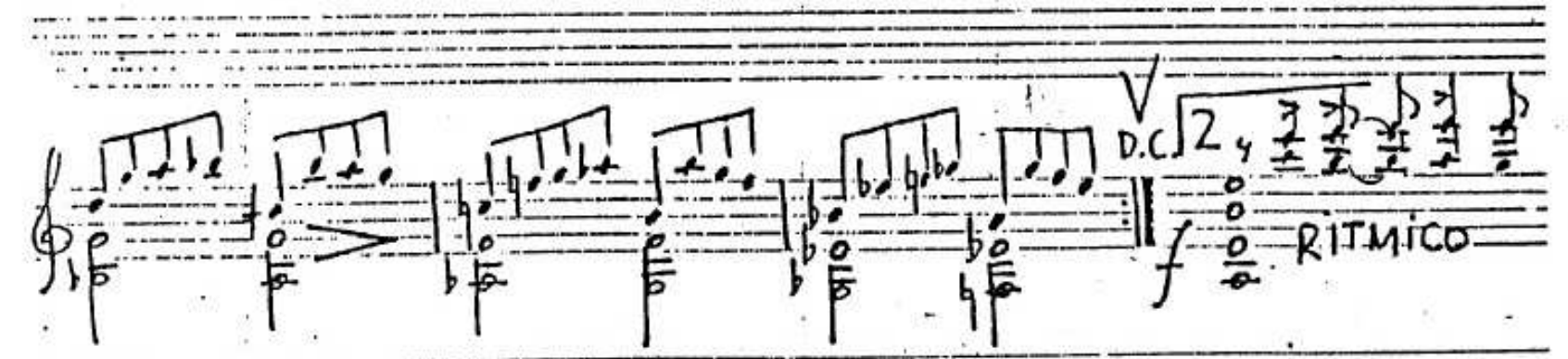
ROMAN



20



entamente A Tpo.



R

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Above the staff, there are handwritten annotations: "VII" and "C VII". Below the staff, there are handwritten notes: "p1", "p2", "p3", and "pp i m a m i".

Handwritten musical notation on a single staff, continuing from the previous system. It features a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes eighth and sixteenth notes, and rests.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Above the staff, there are handwritten annotations: "p i a m i m i m a m i p i m a m i". Below the staff, there are handwritten notes: "P" and "RAII...".

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Above the staff, there is a handwritten annotation: "Lento y Meditativo". Below the staff, there are handwritten notes: "PP".

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Above the staff, there is a handwritten annotation: "Perdendosi". Below the staff, there are handwritten notes: "C5", "11-4", "2", "3", "4", "3", "4", "1", "2", "3", "4", "5", "6", "7", "8", "9", "10", "11", "12", "13", "14", "15", "16", "17", "18", "19", "20", "21", "22", "23", "24", "25", "26", "27", "28", "29", "30", "31", "32", "33", "34", "35", "36", "37", "38", "39", "40", "41", "42", "43", "44", "45", "46", "47", "48", "49", "50", "51", "52", "53", "54", "55", "56", "57", "58", "59", "60", "61", "62", "63", "64", "65", "66", "67", "68", "69", "70", "71", "72", "73", "74", "75", "76", "77", "78", "79", "80", "81", "82", "83", "84", "85", "86", "87", "88", "89", "90", "91", "92", "93", "94", "95", "96", "97", "98", "99", "100".

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Above the staff, there is a handwritten annotation: "Perdendosi". Below the staff, there are handwritten notes: "PP".

$\text{♩} = 80$ Molto Cantabile

Melodia Cantabile
2comp. a tempo staccato

14

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major. The score is written on a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and the word "Rall" (Ritardando).

Handwritten Musical Score: "The Rose Tree"

Staff 1 (Treble):

- Measure 1: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).
- Measure 2: D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (quarter).
- Measure 3: G5 (half), F#5 (half).
- Measure 4: E5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter).
- Measure 5: A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter).
- Measure 6: D4 (half), C4 (half).
- Measure 7: B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter).
- Measure 8: E3 (half), D3 (half).
- Measure 9: C3 (half), B2 (half).
- Measure 10: A2 (quarter), G2 (quarter), F#2 (quarter), E2 (quarter).
- Measure 11: D2 (half), C2 (half).
- Measure 12: B1 (quarter), A1 (quarter), G1 (quarter), F#1 (quarter).
- Measure 13: E1 (half), D1 (half).
- Measure 14: C1 (half), B0 (half).
- Measure 15: A0 (quarter), G0 (quarter), F#0 (quarter), E0 (quarter).
- Measure 16: D0 (half), C0 (half).
- Measure 17: B0 (quarter), A0 (quarter), G0 (quarter), F#0 (quarter).
- Measure 18: E0 (half), D0 (half).
- Measure 19: C0 (half), B-1 (half).
- Measure 20: A-1 (quarter), G-1 (quarter), F#-1 (quarter), E-1 (quarter).
- Measure 21: D-1 (half), C-1 (half).
- Measure 22: B-2 (quarter), A-2 (quarter), G-2 (quarter), F#-2 (quarter).
- Measure 23: E-2 (half), D-2 (half).
- Measure 24: C-2 (half), B-3 (half).
- Measure 25: A-3 (quarter), G-3 (quarter), F#-3 (quarter), E-3 (quarter).
- Measure 26: D-3 (half), C-3 (half).
- Measure 27: B-4 (quarter), A-4 (quarter), G-4 (quarter), F#-4 (quarter).
- Measure 28: E-4 (half), D-4 (half).
- Measure 29: C-4 (half), B-5 (half).
- Measure 30: A-5 (quarter), G-5 (quarter), F#-5 (quarter), E-5 (quarter).
- Measure 31: D-5 (half), C-5 (half).
- Measure 32: B-6 (quarter), A-6 (quarter), G-6 (quarter), F#-6 (quarter).
- Measure 33: E-6 (half), D-6 (half).
- Measure 34: C-6 (half), B-7 (half).
- Measure 35: A-7 (quarter), G-7 (quarter), F#-7 (quarter), E-7 (quarter).
- Measure 36: D-7 (half), C-7 (half).
- Measure 37: B-8 (quarter), A-8 (quarter), G-8 (quarter), F#-8 (quarter).
- Measure 38: E-8 (half), D-8 (half).
- Measure 39: C-8 (half), B-9 (half).
- Measure 40: A-9 (quarter), G-9 (quarter), F#-9 (quarter), E-9 (quarter).
- Measure 41: D-9 (half), C-9 (half).
- Measure 42: B-10 (quarter), A-10 (quarter), G-10 (quarter), F#-10 (quarter).
- Measure 43: E-10 (half), D-10 (half).
- Measure 44: C-10 (half), B-11 (half).
- Measure 45: A-11 (quarter), G-11 (quarter), F#-11 (quarter), E-11 (quarter).
- Measure 46: D-11 (half), C-11 (half).
- Measure 47: B-12 (quarter), A-12 (quarter), G-12 (quarter), F#-12 (quarter).
- Measure 48: E-12 (half), D-12 (half).
- Measure 49: C-12 (half), B-13 (half).
- Measure 50: A-13 (quarter), G-13 (quarter), F#-13 (quarter), E-13 (quarter).
- Measure 51: D-13 (half), C-13 (half).
- Measure 52: B-14 (quarter), A-14 (quarter), G-14 (quarter), F#-14 (quarter).
- Measure 53: E-14 (half), D-14 (half).
- Measure 54: C-14 (half), B-15 (half).
- Measure 55: A-15 (quarter), G-15 (quarter), F#-15 (quarter), E-15 (quarter).
- Measure 56: D-15 (half), C-15 (half).
- Measure 57: B-16 (quarter), A-16 (quarter), G-16 (quarter), F#-16 (quarter).
- Measure 58: E-16 (half), D-16 (half).
- Measure 59: C-16 (half), B-17 (half).
- Measure 60: A-17 (quarter), G-17 (quarter), F#-17 (quarter), E-17 (quarter).
- Measure 61: D-17 (half), C-17 (half).
- Measure 62: B-18 (quarter), A-18 (quarter), G-18 (quarter), F#-18 (quarter).
- Measure 63: E-18 (half), D-18 (half).
- Measure 64: C-18 (half), B-19 (half).
- Measure 65: A-19 (quarter), G-19 (quarter), F#-19 (quarter), E-19 (quarter).
- Measure 66: D-19 (half), C-19 (half).
- Measure 67: B-20 (quarter), A-20 (quarter), G-20 (quarter), F#-20 (quarter).
- Measure 68: E-20 (half), D-20 (half).
- Measure 69: C-20 (half), B-21 (half).
- Measure 70: A-21 (quarter), G-21 (quarter), F#-21 (quarter), E-21 (quarter).
- Measure 71: D-21 (half), C-21 (half).
- Measure 72: B-22 (quarter), A-22 (quarter), G-22 (quarter), F#-22 (quarter).
- Measure 73: E-22 (half), D-22 (half).
- Measure 74: C-22 (half), B-23 (half).
- Measure 75: A-23 (quarter), G-23 (quarter), F#-23 (quarter), E-23 (quarter).
- Measure 76: D-23 (half), C-23 (half).
- Measure 77: B-24 (quarter), A-24 (quarter), G-24 (quarter), F#-24 (quarter).
- Measure 78: E-24 (half), D-24 (half).
- Measure 79: C-24 (half), B-25 (half).
- Measure 80: A-25 (quarter), G-25 (quarter), F#-25 (quarter), E-25 (quarter).
- Measure 81: D-25 (half), C-25 (half).
- Measure 82: B-26 (quarter), A-26 (quarter), G-26 (quarter), F#-26 (quarter).
- Measure 83: E-26 (half), D-26 (half).
- Measure 84: C-26 (half), B-27 (half).
- Measure 85: A-27 (quarter), G-27 (quarter), F#-27 (quarter), E-27 (quarter).
- Measure 86: D-27 (half), C-27 (half).
- Measure 87: B-28 (quarter), A-28 (quarter), G-28 (quarter), F#-28 (quarter).
- Measure 88: E-28 (half), D-28 (half).
- Measure 89: C-28 (half), B-29 (half).
- Measure 90: A-29 (quarter), G-29 (quarter), F#-29 (quarter), E-29 (quarter).
- Measure 91: D-29 (half), C-29 (half).
- Measure 92: B-30 (quarter), A-30 (quarter), G-30 (quarter), F#-30 (quarter).
- Measure 93: E-30 (half), D-30 (half).
- Measure 94: C-30 (half), B-31 (half).
- Measure 95: A-31 (quarter), G-31 (quarter), F#-31 (quarter), E-31 (quarter).
- Measure 96: D-31 (half), C-31 (half).
- Measure 97: B-32 (quarter), A-32 (quarter), G-32 (quarter), F#-32 (quarter).
- Measure 98: E-32 (half), D-32 (half).
- Measure 99: C-32 (half), B-33 (half).
- Measure 100: A-33 (quarter), G-33 (quarter), F#-33 (quarter), E-33 (quarter).
- Measure 101: D-33 (half), C-33 (half).
- Measure 102: B-34 (quarter), A-34 (quarter), G-34 (quarter), F#-34 (quarter).
- Measure 103: E-34 (half), D-34 (half).
- Measure 104: C-34 (half), B-35 (half).
- Measure 105: A-35 (quarter), G-35 (quarter), F#-35 (quarter), E-35 (quarter).
- Measure 106: D-35 (half), C-35 (half).
- Measure 107: B-36 (quarter), A-36 (quarter), G-36 (quarter), F#-36 (quarter).
- Measure 108: E-36 (half), D-36 (half).
- Measure 109: C-36 (half), B-37 (half).
- Measure 110: A-37 (quarter), G-37 (quarter), F#-37 (quarter), E-37 (quarter).
- Measure 111: D-37 (half), C-37 (half).
- Measure 112: B-38 (quarter), A-38 (quarter), G-38 (quarter), F#-38 (quarter).
- Measure 113: E-38 (half), D-38 (half).
- Measure 114: C-38 (half), B-39 (half).
- Measure 115: A-39 (quarter), G-39 (quarter), F#-39 (quarter), E-39 (quarter).
- Measure 116: D-39 (half), C-39 (half).
- Measure 117: B-40 (quarter), A-40 (quarter), G-40 (quarter), F#-40 (quarter).
- Measure 118: E-40 (half), D-40 (half).
- Measure 119: C-40 (half), B-41 (half).
- Measure 120: A-41 (quarter), G-41 (quarter), F#-41 (quarter), E-41 (quarter).
- Measure 121: D-41 (half), C-41 (half).
- Measure 122: B-42 (quarter), A-42 (quarter), G-42 (quarter), F#-42 (quarter).
- Measure 123: E-42 (half), D-42 (half).
- Measure 124: C-42 (half), B-43 (half).
- Measure 125: A-43 (quarter), G-43 (quarter), F#-43 (quarter), E-43 (quarter).
- Measure 126: D-43 (half), C-43 (half).
- Measure 127: B-44 (quarter), A-44 (quarter), G-44 (quarter), F#-44 (quarter).
- Measure 128: E-44 (half), D-44 (half).
- Measure 129: C-44 (half), B-45 (half).
- Measure 130: A-45 (quarter), G-45 (quarter), F#-45 (quarter), E-45 (quarter).
- Measure 131: D-45 (half), C-45 (half).
- Measure 132: B-46 (quarter), A-46 (quarter), G-46 (quarter), F#-46 (quarter).
- Measure 133: E-46 (half), D-46 (half).
- Measure 134: C-46 (half), B-47 (half).
- Measure 135: A-47 (quarter),

TÓN

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Staff 1: Chords C3 and C7 are indicated above the first measure. The staff contains a series of chords and notes, with a circled '3' and a circled '6' below the staff.

Staff 2: A slur with 'mf' is above the first measure. Chords C10, C8, and C6 are indicated above the staff. The staff contains a series of chords and notes.

Staff 3: Chords C10 and C5 are indicated above the first measure. The staff contains a series of chords and notes, with a slur and 'Lento' above the staff.

Staff 4: The staff contains a series of chords and notes, with a slur and 'Rall' above the staff.

Staff 5: The staff contains a series of chords and notes, with a slur and 'mf' above the staff.

Staff 6: The staff contains a series of chords and notes, with a slur and 'Rall' above the staff.

Staff 7: The staff contains a series of chords and notes, with a slur and 'mf' above the staff.

Staff 8: The staff contains a series of chords and notes, with a slur and 'pp' above the staff.

Staff 9: The staff contains a series of chords and notes, with a slur and 'pp' above the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Above the staff, there are handwritten annotations: "C7" with an arrow pointing to a note, "C7 7" with an arrow pointing to another note, and "P" below a note. The staff is divided into measures by vertical bar lines. Below the staff, there is a long horizontal line with a double-headed arrow and the text "ppp" written below it.

Seven empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, arranged vertically.

CINCO PIEZAS

para guitarra

Diteggiatura di
ANGELO GILARDINOASTOR PIAZZOLLA
(1921-1992)

I - CAMPERO

Molto accentuato (♩ = 100)

mf

CII

CIV

CIV

CV

Musical score in G major (one sharp), 4/4 time. The score consists of seven staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Articulation marks like accents (>) and breath marks (v) are present. The piece features several measures with triplets and sixteenth-note patterns. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The notation is in a single system, with measures grouped by bar lines. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Dynamics: *ff*, *p*, *mf*.

Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5.

Articulation: > (accent), v (breath mark).

Rehearsal marks: CIX, CVIII, CVII, CVI, CV, CII.

Measure numbers: ⑤, ⑥, ③, ④, ⑤, ①, ②, ③, ④, ⑤.

[illegible]

Milonga
CVII

mf 2. *mp* 2

CVIII CVII CVII

⑥

CVII

The first system of the musical score for 'The Swan' from 'The Nutcracker'. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is marked with a forte dynamic (*f*) and a tempo marking of 'Allegretto'. The first measure of the treble staff contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked with a '3' and a first ending bracket. The first measure of the bass staff contains a triplet of eighth notes (F#3, G3, A3) marked with a '3'. The music continues with various melodic and harmonic patterns, including a section marked 'CVII' with a first ending bracket. The system concludes with a double bar line.

* Durate teoriche (i valori reali saranno quelli possibili)

This page contains seven staves of musical notation for a piano piece. The notation includes various dynamics, articulations, and fingerings.

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of ascending and descending runs with fingerings 1-5 and 3-1. Dynamics include *ff* and *p*. A section is marked *CVII*.
- Staff 2:** Continues the melodic line with fingerings 1-5 and 3-1. Dynamics include *f*, *p*, and *mf*. A section is marked *CVII*.
- Staff 3:** Features a series of descending runs with fingerings 3-1 and 4-2. Dynamics include *mp*, *p*, *rall.*, and *pp*. A section is marked *V*.
- Staff 4:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of ascending and descending runs with fingerings 1-5 and 3-1. Dynamics include *ff*. Sections are marked *CX*, *CIX*, *CVIII*, *CVII*, *CVI*, *CV*, *CIV*, *CIII*, and *CV*.
- Staff 5:** Continues the melodic line with fingerings 1-5 and 3-1. Dynamics include *p*.
- Staff 6:** Features a series of descending runs with fingerings 3-1 and 4-2. Dynamics include *mp*. A section is marked *CVII*.
- Staff 7:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of ascending and descending runs with fingerings 1-5 and 3-1. Dynamics include *dim.* and *pp rall.*. A section is marked *V*.

II - ROMÁNTICO

Moderato ad libitum ♩ = 100

The musical score is written for guitar on a single staff in 4/4 time. It consists of six systems of music. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking 'Moderato ad libitum ♩ = 100'. The first measure is marked 'mf' and has a 'CIX' fingering. The second system has a 'CVII' fingering and an 'espr.' marking. The third system has a 'rall.' marking and a 'f a tempo' marking. The fourth system has a 'CVII' fingering. The fifth system has a 'CX' fingering and a 'p' marking. The sixth system has a 'CVI' fingering and a 'CV' fingering. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and fingerings.

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

Musical score for guitar, page 7. The score consists of six staves of music, each containing various musical notations, fingerings, and section labels.

Staff 1: Features a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and section labels CIII, CII, CI, and CVIII. A circled number 2 is at the beginning.

Staff 2: Continues the sequence with fingerings and section labels CIII, CV, and a circled number 2.

Staff 3: Includes fingerings, section labels CIII, CVIII, CV, CVII, and a circled number 2. The tempo marking *rall.* is present.

Staff 4: Starts with the tempo marking *a tempo* and a forte *f* dynamic. It includes fingerings, section labels CVI-CVIII, and a circled number 2.

Staff 5: Features fingerings, section labels CIV, CII, CVII, and a circled number 2. The tempo marking *rall.* is present.

Staff 6: Starts with the tempo marking *Lentamente* and *a tempo*. It includes fingerings, section labels CIX, CVI, and a circled number 2.

Staff 7: Continues with fingerings, section labels CV, CIII, and a circled number 1. The tempo marking *rall.* is present.

2. *f* *ritmico* CX *p scuro* *glissé*

f CII *p scuro* *glissé* CVII *p scuro* *glissé* ⑤

CVII *brillante* ③ ① *mp* CV *rasgueado indice solo*

CII CVII ② ④ ⑤ *glissé* CII

② ④ *Lento e meditativo* CIX CII XII *rall.* *p*

CVII CV CII ② ① ② ④ ⑤

CVII *perdendosi* XII XIX XII VII XII XII XIX ⑤

III - ACENTUADO

Ritmico, molto accentuato ♩ = 120

The musical score is written for a single melodic line in 4/4 time. It features a series of rhythmic patterns with frequent accents and slurs. The dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). The score includes several sections marked with Roman numerals: CVII, CI, and CII. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and includes a glissé. The second and third staves continue the rhythmic pattern with various fingerings and accents. The fourth staff includes a section marked 'CVII' and a forte (*ff*) dynamic. The fifth staff includes a section marked 'CVII' and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The sixth staff includes sections marked 'CVII', 'CI', and 'CII', and a forte (*f*) dynamic. The score is characterized by frequent accents, slurs, and fingerings, suggesting a percussive playing style.

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

① ③ CV CIV CV

p legato

CVI ③ ② glissé

②

CVIII CV

② CIII

p

② V

Cantabile (stesso tempo)

p

② CII

This page contains ten staves of musical notation, likely for guitar, featuring various technical markings and fingerings. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and a variety of note values and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte) are present. Specific technical exercises or sections are labeled with Roman numerals: CIII, CV, CXIII, CVI, and CVIII. A section marked 'V' is also present. The notation includes many slurs, ties, and accents, indicating complex melodic and harmonic structures. The final staff ends with a double bar line and the marking 'l.v.' (l'ultimo).

IV - TRISTÓN

Moderato molto cantabile ♩ = 80

p ⑤

similmente gli accordi

CIV

CV

CVIII

CIX

CX

CV

mf

CIX

CXI

CXII

CVII

CX

CV

mf

CVIII

rall. ⑤

2.

CIII

②

CVI

CVII

CIII

mf

②

CX

CVIII

CVI

p

CX

CV

rall.

Lento

③

②

CIII

CII

②

p

mf

②

CIX

CV

CIV

CVII

CI

rall.

V

CII

CIII

pp

mf

pp

②

CVII

CV

CIV

CV

mf

CVIII

XII

②

p

ppp

V - COMPADRE

Ritmico ♩ = 120

The musical score for "V - COMPADRE" is written in 4/4 time with a tempo of 120 beats per minute. It is divided into two main sections: "Ritmico" and "Cantabile".

Ritmico Section:

- Measures 1-12:** Starts with a forte (*f*) dynamic. Features triplets and glissés. Measure numbers 181, 182, and 183 are indicated above the first three measures.
- Measures 13-24:** Continues the rhythmic pattern with various fingerings and glissés.
- Measures 25-36:** Includes a section marked "CIX" and "CV" with a five-measure phrase.

Cantabile Section:

- Measures 37-48:** Marked "1. Cantabile (con libertà)". This section is more melodic and includes dynamic markings like *ff* and *p*. It features a "Rasgueado" (indicated by an asterisk) and a glissé. Measure numbers 181, 182, and 183 are also present here.

The score includes various musical notations such as triplets, glissés, and dynamic markings (*f*, *p*, *ff*). Measure numbers 181, 182, and 183 are indicated above some measures.

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

legato *f* CIII—② CIII—⑤ *rall.* *Tempo I deciso* *sf*

CVII

CVII— CI—

② CIII— CVI— V④⑤ *sf*

② *glissé* *mp* CVII— CVIII— ④ CIII— ⑤ *p*

CIII— CI—

CI— *mf* *ff*

The musical score consists of seven staves of music, primarily in treble clef. The notation includes various guitar-specific symbols such as natural harmonics (indicated by 'n'), trills, and specific fingering numbers (1-4, 8, 0, 2, 3, 4, 5). Dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo) and *p* (piano). Tempo and performance instructions include *Rubato*, *Lento*, and *rall.* (rallentando).

Technical markings and section labels include:

- CI** and **CIII** (Coda I and Coda III) with repeat signs.
- CV** and **CIII** (Coda V and Coda III).
- CX** (Coda X).
- CVIII** (Coda VIII).
- Rubato** marking above the fifth staff.
- Lento** marking above the seventh staff.

The score concludes with a final *ff* dynamic marking and a double bar line.