

# L'incorporation d'éléments du jazz dans le tango d'Astor Piazzolla

Thomas Fontes Saboga Cardoso

Volume 4, Number 2, 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1043223ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1043223ar>

[See table of contents](#)

## Publisher(s)

Observatoire interdisciplinaire de création et recherche en musique (OICRM)

## ISSN

2368-7061 (digital)

[Explore this journal](#)

## Cite this article

Fontes Saboga Cardoso, T. (2017). L'incorporation d'éléments du jazz dans le tango d'Astor Piazzolla. *Revue musicale OICRM*, 4(2), 118–135.  
<https://doi.org/10.7202/1043223ar>

## Article abstract

This article seeks to understand the articulation of tango and jazz in the production of the composer and bandoneonist Astor Piazzolla (1921-1992). Tango features are favored in this junction in which they serve as basic elements, mainly through the presence of melodic gestures, accompaniment models and characteristic timbres very frequently used, which assure the cohesion and musical unity as well as the identity of this Argentine urban genre. Another strategy is considered, in which the composer uses common characteristics of different music genres as a mean for reaching the musical combination he is looking for.

# L'incorporation d'éléments du jazz dans le tango d'Astor Piazzolla

Thomas Fontes Saboga Cardoso

## Résumé

Nous examinons dans cet article la combinaison entre tango et jazz proposée par le compositeur et bandonéoniste argentin Astor Piazzolla (1921-1992). Les traits du tango y sont privilégiés, constituant les éléments de base repérables principalement dans des gestes mélodiques, des modèles d'accompagnement et des timbres caractéristiques très fréquemment employés, qui assurent aussi bien la cohésion et l'unité musicale que l'identité de ce genre urbain argentin, la centralité du tango figurant comme le principal moyen d'articuler ces univers. Nous observerons également une autre stratégie employée par le compositeur, consistant à profiter des caractéristiques communes des musiques métissées comme moyen pour atteindre l'alliance sonore – le métissage par intersection.

Mots clés : intersection ; jazz ; métissage ; Astor Piazzolla ; tango.

## Abstract

This article seeks to understand the articulation of tango and jazz in the production of the composer and bandoneonist Astor Piazzolla (1921-1992). Tango features are favored in this junction in which they serve as basic elements, mainly through the presence of melodic gestures, accompaniment models and characteristic timbres very frequently used, which assure the cohesion and musical unity as well as the identity of this Argentine urban genre. Another strategy is considered, in which the composer uses common characteristics of different music genres as a mean for reaching the musical combination he is looking for.

Keywords: jazz; junction; crossover composition; Astor Piazzolla; tango.

Nous proposons dans cet article de chercher à comprendre comment le compositeur et bandonéoniste argentin Astor Piazzolla (1921-1992) intègre certaines caractéristiques du jazz dans sa production musicale, qui trouve dans la musique de tango<sup>1</sup> sa base structurelle. Comment ce compositeur articule-t-il ces univers musicaux ? Quelles sont ses stratégies pour parvenir à une unité musicale ?

Afin de pouvoir répondre à ces questions, notre méthodologie analytique a consisté, dans un premier moment, à discerner et identifier les courants musicaux d'où les divers aspects de la musique de Piazzolla tirent leur origine. Ce travail a été réalisé à travers l'étude de quatre grands groupes de données : enregistrements et partitions du compositeur entre 1955 et 1965 – période d'établissement et de maturation de son style personnel (Brunelli 1992, p. 210-211 ; Pelinski 2008, p. 38 ; Fischerman et Gilbert 2009, p. 178) – ; études musicologiques portant sur son œuvre ; données biographiques du compositeur ; matériels concernant les genres musicaux qu'il articule<sup>2</sup>. Dans un second moment, nous avons essayé de comprendre quelle était la dynamique mise en œuvre dans l'articulation de ces diverses caractéristiques du jazz et du tango ; deux résultats seront ici proposés. D'un côté, les éléments du jazz se trouvent toujours accompagnés de plusieurs traits spécifiques du tango, donc dans l'atmosphère de ce genre. Il s'agit ainsi d'une stratégie capable en même temps d'engendrer une unité musicale au sein de sa production sonore et de préserver l'identité du tango. D'un autre côté, le musicien utilise à certaines occasions une stratégie particulière de métissage, qui consiste à articuler ces courants musicaux par le biais des caractéristiques communes qu'ils partagent, en les conjuguant sans engendrer de hiatus – on parlera ici de « métissage par intersection<sup>3</sup> ».

Les rapports de Piazzolla avec le jazz ont fait l'objet d'un article de [David G. Lucas \(s.d.\)](#), centré toutefois uniquement sur un morceau, et qui plus est, en dehors de notre corpus. Sur ce même sujet, l'important musicologue de Piazzolla [Omar G. Brunelli \(2011\)](#) a proposé une communication orale intitulée « L'incorporation du jazz à la trame du tango dans la musique d'Astor Piazzolla<sup>4</sup> ». Dans notre texte nous avons dès lors pour objectif de poursuivre le cheminement de l'idée proposée par ce chercheur, comme en témoigne le titre du présent article, à travers le développement de l'étude des caractéristiques du jazz et de la compréhension approfondie de la façon dont le compositeur les incorpore dans son tango. Si ces liens n'ont fait l'objet que de deux études qui y sont exclusivement consacrées, de nombreux travaux sur Piazzolla

---

1 Le tango est un genre musical né dans la région rioplatense qui comprend l'Argentine et l'Uruguay.

2 « Le syncrétisme n'existe en effet qu'au deuxième degré, renvoyant à l'infini ou mettant en abyme l'idée même d'une idée originaire » (Amselle 2001, p. 8). Nous sommes d'accord avec cette idée. Dans le cas de la présente recherche, nous pensons toutefois qu'il est possible de trouver l'origine de certaines caractéristiques de la musique de Piazzolla dans ces deux courants musicaux, puisque, malgré tous les mélanges dont ils sont eux-mêmes les produits, ils trouvent dans le moment historique et culturel étudié une identité stable, définie et reconnaissable.

3 Catégorie inspirée des travaux de Carlos Kuri (1992), Ramón Pelinski (2008) et Sonia López (2008).

4 « *La incorporación del jazz a la trama del tango en la música de Astor Piazzolla* ». Toutes les traductions ont été réalisées par l'auteur.

y font toutefois référence, comme ceux d'Andrea Marsili (2012), Peter Clemente (2012), Marcus Löfdahl (2012) et Leandro Quinteros (2014), dont les importantes contributions seront ici reprises.

Il convient de signaler que, même si Piazzolla est argentin, et trouve dans le tango ses moyens d'expression les plus importants, il a été constamment en contact avec le jazz pendant sa carrière, comme le prouvent ses albums avec Gerry Mulligan (1974) et Gary Burton (1987). Son rapport étroit avec ce genre est notamment dû à son enfance et à son adolescence : de quatre à quinze ans, il a en effet vécu non pas dans son pays natal, mais à New York, et cette période a eu un impact très important sur son développement personnel et musical (Azzi et Collier [2000]2002, p. 13, 38-39, 51).

Nous allons nous pencher dans cet article tout d'abord sur la présence de la guitare électrique, puis sur l'improvisation, les *blue notes*, les polyrythmies 3 sur 4 et l'enchaînement II-V caractéristiques du jazz dans la musique de Piazzolla.

## LA GUITARE ÉLECTRIQUE

L'utilisation de la guitare électrique chez Piazzolla semble vraisemblablement un élément qui tire son origine du jazz<sup>5</sup>. Alors qu'il ne s'agit pas d'un instrument caractéristique du tango (Brunelli 2011), il a été intégré dans ce genre par le compositeur (Malvicino 2014) à partir du groupe Octeto Buenos Aires<sup>6</sup> et maintenu ensuite tout au long de sa carrière<sup>7</sup>. Marsili nous met sur une bonne piste pour comprendre comment le compositeur tisse des liens entre cet instrument et le tango :

Le quintette « Quinteto nuevo tango » était formé d'un quartette typique (un violon, un bandonéon, une contrebasse et un piano) et une guitare électrique. [...]

On constate que lorsque Piazzolla intègre des instruments inhabituels, les instruments typiques demeurent. De même, les instruments de base qu'il utilise sont les mêmes que ceux utilisés traditionnellement : le piano, le bandonéon, le violon et la contrebasse (Marsili 2012, p. 261-262).

Marsili considère ainsi ce quintette comme un quartette caractéristique du tango, auquel Piazzolla a ajouté un nouvel instrument. La nouvelle formation ne présente

---

5 Dans l'histoire de l'introduction de la guitare électrique dans le groupe Octeto Buenos Aires racontée dans la biographie de sa fille Diana, Piazzolla cherche un musicien de jazz qui joue de la guitare électrique dans le Bop Club, un club de jazz de Buenos Aires (Diana Piazzolla 2002, p. 148-149, 171). Clemente (2012, p. x), Quinteros (2014, p. 216) et Brunelli (2011) mettent également en évidence le rapport de l'utilisation de la guitare électrique avec le jazz.

6 Comme le rapporte Diana Piazzolla, la création de ce groupe par son père a été inspirée par l'audition de l'octette de Gerry Mulligan à Paris (Piazzolla 2002, p. 147). Or, il semblerait que Mulligan et son groupe n'aient pas joué à Paris pendant que le compositeur argentin y séjournait (Fischerman et Gilbert 2009, p. 124). Il faut toutefois retenir l'important rapport avec le jazz pendant ce séjour, à travers la fréquentation de concerts et l'audition d'albums de ce genre musical, dont probablement ceux de Mulligan (Fischerman et Gilbert 2009, p. 124-127).

7 Si la guitare électrique a été d'abord incorporée dans son octette de 1955, nous avons toutefois préféré considérer des exemples de son quintette commencé en 1962, puisqu'il nous semble que Piazzolla y aboutit à une utilisation plus réussie de cet instrument, notamment par rapport à son incorporation dans le tango.

dès lors pas de rupture majeure avec ce genre, grâce, en partie, à la présence principale des instruments caractéristiques du tango. Marsili poursuit :

Ainsi, en ce qui concerne les fonctions instrumentales, Piazzolla décide de maintenir les emplois habituels. Sa recherche est liée à la rénovation et/ou à la variation des timbres déjà existants. Il ne cherche pas à redéfinir les instrumentations et les fonctions communes. De cette manière, notre compositeur peut doubler la main droite du piano avec la guitare électrique, par exemple, ou doubler la main gauche du piano avec une basse électrique [...] (Marsili 2012, p. 262).

Marsili constate donc que Piazzolla conserve les fonctions habituelles des instruments dans ce genre, y compris les nouveaux instruments, comme la guitare électrique, qui sont traités de façon analogue aux instruments traditionnels dans leur fonction. Venons-en à un exemple.

Figure 1 : Astor Piazzolla, Muerte del ángel, quintette, mes. 27-33, ♩ ≈ 138, retranscription des parties séparées manuscrites par José Bragato (musicien et copiste de Piazzolla) sur la grille (enregistrement sorti en 1962).

Dans ce passage, la guitare électrique s'ajoute au doublement caractéristique du tango de la main gauche du piano par la contrebasse<sup>8</sup> : elle effectue ainsi l'une des fonctions habituelles des instruments dans ce genre – comme l'avait fort bien suggéré Marsili –, en participant au *marcato en uno tres*<sup>9</sup> caractéristique du tango proposé par la contrebasse. La variante de la levée chromatique typique<sup>10</sup> du tango à quatre doubles-

8 Il est d'usage dans le tango de doubler la basse, la contrebasse et la main gauche du piano jouant à l'unisson (Peralta [2008]2012, p. 56 ; Salgán [2001]2012, p. 84 ; Marsili 2012, p. 263).

9 Le *marcato en uno tres* est un modèle d'accompagnement caractéristique du tango, dans lequel la basse marque les quatre temps de la mesure quaternaire en *staccato*, en accentuant le premier et le troisième temps (Marsili 2012, p. 47-48 ; Peralta [2008]2012, p. 56).

10 La levée chromatique est un élément caractéristique de la basse de tango. Dans une mesure à 4/4, elle consiste en une croche placée sur le troisième contretemps, suivie de quatre doubles-croches, en un mouvement chromatique aboutissant au premier temps de la mesure suivante (Marsili 2012, p. 56-57). À titre d'exemple, [écouter](#) un extrait d'Astor Piazzolla, *Introducción a héroes y tumbas* (de 03:08 à 03:15).

croches peut être perçue au piano (mes. 27) et constitue un élément supplémentaire de ce genre.

Un autre cas peut être identifié sur la partition de *Tango del diablo*<sup>11</sup>. À la mesure 37, la guitare électrique double les instruments caractéristiques du tango (piano, bandonéon et violon), en proposant une mélodie représentative du genre<sup>12</sup> (acéphale, avec accent sur la première croche, lié vers la deuxième, *staccato* à la troisième, et un rythme anapeste par la suite), par-dessus un modèle d'accompagnement du tango (*marcato en uno tres* proposé par la contrebasse et son doublement par la main gauche du piano). L'instrument, utilisé de façon analogue à ceux déjà habituels dans le tango, se trouve de cette façon entouré de son atmosphère. S'il propose un timbre nouveau, nous observons néanmoins la recherche de maintenir une sonorité du tango.

Une autre incorporation de la guitare électrique dans le tango de Piazzolla consiste à y réaliser des effets percussifs, comme l'imitation du bongo<sup>13</sup>, qui semble une vraisemblable adaptation sur cet instrument de l'effet spécifique du tango *tambor*<sup>14</sup> au violon. Piazzolla peut également proposer la levée chromatique typique et ses variantes à la guitare électrique elle-même<sup>15</sup>. Une autre façon de glisser cet instrument dans le tango chez le compositeur consiste à effectuer l'accompagnement exactement de la même façon que les instruments traditionnels, en ajoutant un apport timbrique tout en respectant le mode d'accompagnement caractéristique du genre. Piazzolla peut ainsi intégrer la guitare électrique dans l'accompagnement rythmique du tango en jouant simultanément les accords avec le piano<sup>16</sup>, ou encore en proposant, en doublement avec le bandonéon et le piano, le remplissage du modèle d'accompagnement 3-3-2<sup>17</sup> du tango<sup>18</sup>.

---

11 Voir Piazzolla, *Tango del diablo*, mesures 36-38 (enregistrement sorti en 1965).

12 Selon Ramón Pelinski (2008, p. 48), ce sont en grande partie les modalités caractéristiques de l'interprétation qui transforment le résultat sonore en tango. Parmi ces modalités, le phrasé (Marsili 2012, p. 39-40 ; Salgán [2001]2012, p. 59) constitue un important élément. Marsili (2012, p. 54-55) décrit les traits distinctifs des phrases du tango : motifs asymétriques, motifs en syncope, motifs acéphales et accents sur le contretemps. À partir de l'analyse des principales caractéristiques mélodiques de ce genre appliquée à la musique de Piazzolla, nous proposons de considérer la phraséologie particulière suivante, souvent employée par Piazzolla, et fréquemment soigneusement notée par le compositeur, comme une phraséologie caractéristique du tango. Dans une mesure à 4/4, il s'agit d'une phrase acéphale, qui débute sur le premier contretemps, de façon accentuée ; cette première note présente un lié vers la note suivante, généralement une croche ; la note qui suit cette deuxième note est elle-même aussi une croche, sur le deuxième contretemps, notée en *staccato* ; la note suivante, sur le troisième temps, est souvent accentuée, ce qui génère une mélodie asymétrique. Il est très usuel de trouver dans la suite de la mélodie des rythmes anapestes ou dactyles, rythmes notés que nous comprenons comme une dérivation des irrégularités rythmiques des interprétations vocales de tango (Kutnowski 2008, p. 102).

13 Dans la partition *Muerte del ángel*, mesure 61, on retrouve l'indication « *imitar Bongo* » à la guitare électrique.

14 Pour davantage de détails, voir Mauriño 2008, p. 22.

15 Voir par exemple les mesures 103-107 de *Tango para una ciudad* de Piazzolla.

16 Voir *Muerte del ángel*, mesures 58-62.

17 Ce modèle d'accompagnement caractéristique du tango (Pelinski 2008, p. 43 ; Marsili 2012, p. 80) consiste à accentuer, dans une mesure à 4/4, les première, quatrième et septième croches. On pourra en écouter un exemple ici (de 08:38 à 08:55) : [www.youtube.com/watch?v=JaZFOzAevX4](http://www.youtube.com/watch?v=JaZFOzAevX4) (consulté le 11 septembre 2017).

18 Voir Piazzolla, *Nuestro tiempo*, mesures 53-56.

Cet instrument intervient donc au sein d'une formation typique d'autres instruments caractéristiques du genre, en atténuant de cette façon l'impact de ce timbre nouveau. Son utilisation s'effectue d'une façon analogue à celle dont étaient employés les instruments du tango. Nous percevons ainsi les stratégies de Piazzolla pour élargir le champ des possibilités du genre (Brunelli 2010, p. 125) : s'il y introduit un nouvel instrument, il trouve toutefois des recours pour préserver sa sonorité, en cherchant ainsi non seulement à le renouveler, mais également à maintenir l'identité du tango.

## IMPROVISATION

Un autre élément caractéristique du jazz incorporé par Piazzolla<sup>19</sup> est l'improvisation (Quinteros 2014, p. 216), qui sera proposée principalement à la guitare électrique. Horacio Malvicino, guitariste de l'Octeto Buenos Aires, rapporte qu'au moment où Piazzolla est venu le chercher dans un club de jazz, celui-ci souhaitait trouver un musicien qui sache improviser (Diana Piazzolla 2002, p. 171). Avant son introduction par le compositeur argentin, ce genre d'improvisation n'existait pas dans le tango<sup>20</sup> (Brunelli 2011 ; Malvicino 2014 ; Azzi et Collier [2000]2002, p. 116).

Pour cerner les liens entre improvisation et tango, les indications verbales de Piazzolla à ses guitaristes, que nous avons interviewés, constituent une source précieuse d'informations. Oscar López Ruiz (2014) raconte ainsi que Piazzolla avait demandé à un pianiste qui venait de débiter dans son groupe de se démarquer d'une improvisation de jazz et d'improviser sur « notre musique ». De son côté, Malvicino rapporte que Piazzolla « demandait toujours que l'on improvise avec une approche tanguistique [...] : "il faut regarder l'obélisque [monument emblématique de Buenos Aires], disait-il, pas [...] New York"<sup>21</sup> ». Si l'introduction de l'improvisation dans le genre tango est donc un élément qui a pour origine le jazz, le compositeur veille à ce qu'elle soit réalisée dans l'idiome propre au tango, et non dans celui du jazz, en cherchant ainsi à préserver l'identité de ce genre musical.

On trouve un bon exemple sur la partition de *Tango del diablo*, où l'on identifie sur la portée de la guitare électrique une indication écrite pour l'improvisation, notée avec le terme anglais « *improvising* ». De même que dans le jazz, des accords sous la forme de chiffrage sont écrits pour l'instrument qui improvise (Cugny 2009, p. 125). En même temps, l'accompagnement du tango *marcato en uno tres* (avec quelques variantes) est proposé à la basse, doublé de façon typique par la main gauche du piano et la contrebasse, avec la présence de l'effet distinctif de ce genre appelé « *arrastre*<sup>22</sup> »,

19 Le compositeur lui-même ne cache pas son admiration pour cette caractéristique du jazz (Thiers 1999, p. 400).

20 Dans l'Octeto Buenos Aires, le seul instrument qui réalise des improvisations est précisément la guitare électrique (Brunelli 2011).

21 « *Astor siempre pedía que improvisábamos con criterio tanguero [...], 'hay que mirar el obelisco, decía, no [...] a Nueva York'* » (Malvicino 2014).

22 L'*arrastre* est un élément distinctif du tango qui contribue à donner naissance au swing caractéristique de ce genre. Proposé plus fréquemment à la contrebasse, il se caractérise par « l'accentuation typique du quatrième temps suivi d'un *glissando* traînant ascendant ou descendant fortement marqué vers

notamment sur ce dernier instrument. Si le reste du groupe réalise un accompagnement rythmique-harmonique à début acéphale, sur un rythme asymétrique, et avec une figure anapeste<sup>23</sup>, soit autant d'éléments qui proposent un lien avec le tango, cette façon d'accompagner évoque également les accompagnements pour les improvisations réalisés dans le jazz – on pourrait penser à un riff de jazz, mais dans le style tango. En ajoutant à ces éléments l'indication de Piazzolla à ses guitaristes en vue de réaliser des improvisations dans le style du tango, l'on comprend comment ce compositeur fusionne ces caractéristiques : la guitare électrique, instrument caractéristique du jazz pour Piazzolla, réalise une improvisation libre, à la manière du jazz, mais dans le langage du tango – c'est-à-dire sur un matériau mélodico-rythmique issu du tango, mais utilisée de la même manière qu'a le jazz de réaliser des bases pour improviser. Nous constatons donc une articulation assez complexe entre les éléments de jazz et de tango, qui a pour résultat l'exploitation des limites entre ces musiques, pour évoquer une image de Carlos Kuri.

Nous observons ainsi comment l'introduction de l'improvisation dans le tango de Piazzolla est systématiquement réalisée en étant accompagnée d'éléments tanguistiques, ce qui peut être interprété comme une tentative de préserver l'identité de ce genre tout en le poussant vers des sonorités et pratiques nouvelles qui lui étaient jusque-là étrangères.

## LES BLUE NOTES

Les *blue notes* constituent un autre trait caractéristique du jazz dans la musique de Piazzolla et ont déjà été signalées par Löfdahl (2012, p. 45) et Diego Fischerman et Abel Gilbert (2009, p. 48). Prenons un exemple.

The image shows a musical score for two instruments: Piano and Contrabasso. The score is written in 4/4 time and B-flat major. The Piano part (upper staff) begins with a rest in the first measure, followed by a chromatic ascent in the second measure. The Contrabasso part (lower staff) starts with a rest in the first measure, followed by a characteristic tango double bass line in the second measure, marked with a *marcato* accent.

Figure 2 : Astor Piazzolla, Introducción a héroes y tumbas, de 03:09 à 03:14, ♩ ≈ 128, transcription approximative de l'auteur (enregistrement sorti en 1963). [Écouter](#), de 03:08 à 03:15.

À la main gauche du piano, on perçoit une levée chromatique typique. À la deuxième mesure, la contrebasse réalise le doublement caractéristique du tango avec le piano, les deux instruments marquant les quatre noires de la mesure. On identifie enfin une référence importante à un *marcato*<sup>24</sup>. Dans la ligne mélodique de cette basse,

le premier temps de la mesure suivante » (Marsili 2012, p. 56) et peut être indiqué par une ligne oblique (Salgán [2001]2012, p. 86).

23 Nous considérons ce rythme comme une dérivation écrite des irrégularités rythmiques des interprétations vocales du tango (Kutnowski 2008, p. 102).

24 Dans ce modèle d'accompagnement, la basse marque de façon accentuée les quatre temps de la mesure quaternaire en *staccato* (Marsili 2012, p. 47-48 ; Peralta [2008]2012, p. 56).

à la suite de la variante de la levée chromatique placée à la fin de cette deuxième mesure, se trouve une *blue note*, le *sol* bémol – la quinte abaissée du ton de l'extrait, *do* mineur (Cugny 2009, p. 239-240), qui apparaît de cette façon dans une ligne de basse caractéristique du tango<sup>25</sup>.

L'exemple choisi montre ainsi comment Piazzolla se sert de cet élément externe au genre en l'intégrant dans le langage du tango et en utilisant ce degré caractéristique par-dessus un modèle d'accompagnement du genre. De la sorte, de même que nous constatons un essai d'insertion de ces éléments nouveaux, nous observons également une tentative de les absorber dans le langage du tango, de les imprégner de cette musique, en marquant de cette manière une certaine différence entre ces langages qui peut être comprise comme une tentative de préserver l'identité de ce genre populaire. Voyons un autre trait propre au jazz.

### POLYRYTHMIE 3 SUR 4

Piazzolla fait souvent usage d'une polyrythmie de trois croches dans une mesure à 4/4, élément distinctif du jazz et connu sous le nom de « *secondary rag* » (Sargeant 1959, p. 64). Brunelli (2011) avait déjà repéré cette caractéristique lorsqu'il se référait à l'utilisation d'un « concept de riff » du jazz de la part de Piazzolla, en proposant un rapprochement entre le morceau *In the Mood* interprété par l'orchestre de Glenn Miller et admiré par Piazzolla (*ibid.*), et *Sens unique*, de ce dernier, par le biais des groupements de trois en mesure binaire. Développons cette précieuse piste en observant les similitudes entre ce morceau de jazz et *Muerte del ángel*.



Figure 3 : Joe Garland et Andy Razaf, *In the Mood*, mes. 9-10, ♩ = 155 (« Swing. Not too fast! »), retranscription de partition d'Alan Glasscock. Le saxophone alto a les hampes vers le haut, la trompette vers le bas.

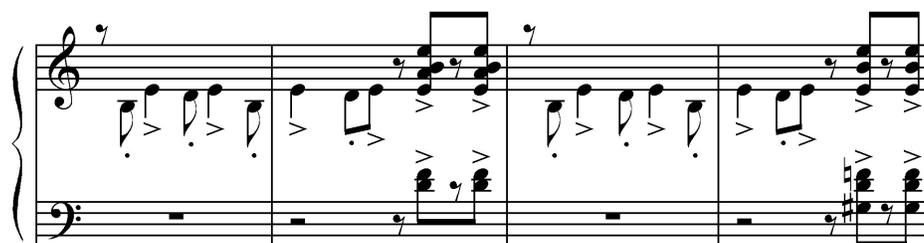


Figure 4 : Astor Piazzolla, *Muerte del ángel*, bandonéon, mes. 26-29, ♩ ≈ 138, retranscription des mes. 32-35 du manuscrit de José Bragato. [Écouter](#), de 05:39 à 05:49.

25 Dans la suite du passage, on remarque d'ailleurs l'apparition d'autres éléments du tango par-dessus cette basse (accentuations asymétriques et mélodie acéphale).

Dans la figure suivante, nous avons réécrit le morceau de Piazzolla, en remplaçant les noires par une croche suivie d'un demi-soupir, pour que le moment des attaques puisse être plus facilement comparé.

The figure displays two musical staves. The upper staff is a single melodic line in treble clef, with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It features a series of eighth notes with accents, grouped by brackets labeled 'Groupes de trois croches' and 'Contretemps'. The lower staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs), starting at measure 26. It also features eighth notes with accents, with similar bracketed annotations. Vertical lines connect the notes in the upper staff to the corresponding notes in the lower staff, illustrating the rhythmic correspondence between the two pieces.

Figure 5 : Comparaison de *In the Mood* (portée du haut) et *Muerte del ángel*.

Observons la similitude dans la construction de ces deux morceaux. Un mouvement mélodique ascendant qui commence à la deuxième croche de la première mesure pour atteindre le deuxième temps de celle-ci est trois fois répété, basé sur une polyrythmie de noire pointée<sup>26</sup>. Deux notes au rythme identique dans les deux morceaux y répondent – les contretemps du troisième et du quatrième temps de la deuxième mesure. Nous pouvons même observer que les accentuations, proposées aussi bien par la transcription d'Alan Glasscock de l'orchestre de Glenn Miller que par la partition originelle de José Bragato, ici soigneusement préservées, sont très semblables, avec l'accentuation chaque fois de la note la plus aiguë, dans les polyrythmies, et des deux attaques de la réponse<sup>27</sup>.

Aux données historiques – le rapport intense de Piazzolla avec le jazz – s'ajoute cette similitude frappante entre ces morceaux, et il est possible de retenir ces polyrythmies comme étant une référence au jazz dans la musique de Piazzolla.

26 On peut également trouver des « groupes de trois croches », sur le troisième temps de la première mesure, puis sur la dernière croche de cette même mesure, et enfin sur le deuxième temps de la deuxième mesure.

27 D'autres ressemblances sont perceptibles : la réponse propose la même sensation d'une mélodie à laquelle répondent des accords dans les deux enregistrements, et on trouve la répétition immédiate et pratiquement à l'identique du passage dans les deux morceaux analysés. Si ces similitudes nous autorisent à penser à une référence au jazz dans la composition de ce morceau de Piazzolla, il faut considérer également certaines différences : rythme *straight* vs rythme *swing*, la fonction dans la phrase (début vs conclusion), l'intervalle initial de la polyrythmie (alternance de quarte juste et seconde majeure vs quarte juste). Ces dissemblances, parfois subtiles, mais pas toujours, s'ajoutent les unes aux autres, et nous retrouvons ainsi chez Piazzolla un fragment qui a un caractère après tout assez distinct du morceau interprété par Miller.

Nous venons de réaliser une lecture de ce thème dans le prisme du jazz. Cependant, il est également étonnant de constater qu'il correspond aux caractéristiques mélodiques du tango, comme le soutient Marsili (2012, p. 86). Selon cette chercheuse, les caractéristiques qui rattachent ce passage au tango sont son commencement acéphale, facilement discernable au début de la première mesure présentée ; la présence d'une syncope à la deuxième moitié de cette même mesure<sup>28</sup> ; les accentuations sur le contretemps, vérifiables aux deuxième et quatrième accents exposés ; son caractère asymétrique, visible à la dernière mesure proposée, quand les accentuations proposent un rythme 3-2-2-1.

Revenons à présent à la dissemblance entre les figures 3 et 4, qui réside dans la construction du motif de trois croches, qui est par la suite traité polyrythmiquement de la même façon dans les deux morceaux. À la différence du thème de jazz, qui articule toutes les croches, Piazzolla construit son thème avec un demi-soupir comme première croche du groupe de trois. Dans la suite du passage, ce silence est remplacé par le prolongement de la note jouée antérieurement, mais cette croche reste non articulée à chaque répétition du motif. Cette différence avec ce thème de jazz, située dans le motif, a pour conséquences aussi bien une phrase acéphale qu'une figure de syncope – générée notamment par sa répétition polyrythmique –, deux importants éléments qui rattachent ce passage au tango. Piazzolla réussit ainsi à construire une mélodie qui, tout en étant basée sur la répétition polyrythmique d'un groupe de trois croches en mesure quaternaire, caractéristique du jazz, propose en même temps d'importantes traits du tango. Il est possible de constater alors la façon propre à Piazzolla d'articuler ces genres musicaux : malgré la grande similitude entre le début polyrythmique de ce thème et ce morceau de jazz, les subtiles différences entre eux réussissent étonnamment à y incorporer d'importantes caractéristiques du tango.

Les mélodies asymétriques du tango sont ici utilisées comme un élément commun aux polyrythmies du jazz, qui sont naturellement également asymétriques. Piazzolla construit ainsi une mélodie par l'utilisation d'une telle polyrythmie. C'est principalement cette démarche qui nous permet de parler d'un métissage par intersection dans la répétition de ces rythmes de trois croches sur une mesure quaternaire<sup>29</sup>.

Ce passage dévoile ainsi l'idée d'une double lecture analytique telle que proposée par López (2008, p. 138), et ce même thème se prête ainsi à deux interprétations distinctes : il peut être aussi bien décodé dans une lecture jazz, en suivant la piste de Brunelli, qu'en tant que tango, comme le montre l'interprétation qu'en fait Marsili.

Cette association d'éléments semble aussi en accord avec Piazzolla, quand il affirme vouloir le « swing du tango, pas de jazz ni de musique classique contempo-

---

28 Remarquer la séquence croche-noire-croche.

29 Piazzolla affirme qu'entre le tango et le jazz il existe de grands points de contact (Gorin 1990, p. 35-36) ; étant donné le contexte de cette assertion, il semble que le compositeur se réfère justement au rythme présent dans la mélodie, et au swing qu'il peut engendrer, ce qui semble confirmer cette conception d'articulation entre ces éléments.

raine<sup>30</sup> ». Le swing mélodique qu'il recherche dans le tango semble pourtant avoir vraisemblablement un rapport avec le rythme des orchestres de jazz qu'il entend (Gorin 1990, p. 35-36). Sa conception du swing semble ainsi s'éclairer ; bien qu'ayant sans doute pour origine d'autres sources musicales, comme dans le cas présent le jazz, sa recherche se centre néanmoins sur un swing caractéristique du tango, dont le thème de *Muerte del ángel* semble constituer un exemple de réalisation de ce projet esthétique. Examinons un autre cas.

Figure 6 : Astor Piazzolla, *Milonga del ángel*, mes. 27-28, ♩ ≈ 87, mesure à 4/4, extrait d'une partition publiée par Ed. Lagos (avec l'aimable autorisation de l'éditeur ; enregistrement sorti en 1965). [Écouter](#), de 01:21 à 01:30.

À la contrebasse, on identifie la présence du modèle d'accompagnement caractéristique du tango *milongueo*<sup>31</sup>. Au piano, on observe une construction mélodique en arpèges descendants qui changent d'accord de trois en trois croches<sup>32</sup>, ce qui propose un rapport aussi bien avec le tango par son caractère asymétrique, qu'avec la pratique polyrythmique du jazz. Cette fois, les trois croches du motif sont articulées et la différence avec le thème de *In the Mood* réside principalement, dans ce cas, au début de cette polyrythmie, qui commence après un demi-soupir, ce qui génère une mélodie acéphale. Mais dans ce cas précis, une autre référence de ce genre est proposée. Il s'agit de ce que Bárbara Varassi Pega (2014, p. 175) appelle un « motif typique de *milonga campera* ». Le motif au piano à la première mesure exposée en est un exemple, à la différence que dans l'usage de la *milonga campera*, celui-ci se répète à l'identique

30 « Yo quería swing de tango, no de jazz ni de música clásica contemporánea » (*ibid.*, p. 39).

31 Le *milongueo* est un modèle d'accompagnement caractéristique du tango, dans lequel la basse propose, dans une mesure à 4/4, une noire pointée suivie d'une croche et de deux noires (Peralta [2008]2012, p. 85).

32 L'écriture phraséologique accentue cette division polyrythmique.

à la mesure suivante. Au lieu de reproduire ce motif dans la mesure qui suit, ce qui constituerait une répétition d'un rythme à peine polyrythmique, Piazzolla développe la polyrythmie latente de ce motif de *milonga campera*, et peut ainsi introduire la polyrythmie 3 sur 4 du jazz à partir du développement d'un élément déjà existant dans le langage du tango, en fusionnant ces éléments, et en réalisant une expansion du tango, pratiquement littérale cette fois-ci, en direction du jazz.

On remarque donc comment le compositeur insère cette polyrythmie dans un contexte bien défini : sur un modèle d'accompagnement du tango, et en lui ajoutant un début acéphale typique, il peut ainsi exploiter le caractère asymétrique commun aux deux langages ; il va en outre profiter du caractère embryonnairement polyrythmique d'un motif de tango, pour réussir un métissage par intersection. Le compositeur est capable de cette manière de proposer des mélodies asymétriques qui cherchent à « contourner » le fort langage binaire du tango » (Marsili 2012, p. 59), et exploite cette caractéristique du tango conjointement avec un élément du jazz, la polyrythmie de trois croches en mesure quaternaire, précisément utilisé pour proposer un tel contournement. On remarque bien ainsi comment Piazzolla n'incorpore pas simplement un élément issu d'une autre tradition musicale. Dans ce cas, la lecture inverse s'impose même : le compositeur, à partir des éléments du tango – dans ce cas, les mélodies asymétriques –, exploite cette caractéristique déjà existante dans le genre en direction d'un autre univers musical – ici le jazz, en exploitant de cette façon la limite même (Kuri 1992), l'intersection de ces genres musicaux – réalisant ainsi une expansion du tango en direction du jazz. Nous constatons donc le phénomène décrit par Brunelli, les traits jazzistiques étant incorporés « à la trame de son écriture musicale de telle façon qu'ils s'entrelacent [...] pour pratiquement disparaître absorbés dans son langage tanguistique<sup>33</sup> ». Il nous semble bien identifier ce processus : encore une fois, cette polyrythmie est accompagnée d'importants traits du tango, en se dissolvant de cette façon dans le langage tanguistique. Il nous apparaît également possible d'y déceler la recherche simultanée consistant à incorporer une caractéristique en proposant une certaine altérité à ce genre, tout en préservant son identité musicale.

Dans certaines utilisations de cette polyrythmie, le rapport avec le jazz semble moins accentué, et son emploi paraît reposer plus fortement<sup>34</sup> sur le développement et l'extension des formules proto-polyrythmiques du tango (Pelinski 2008, p. 43 ; Marsili 2012, p. 86 ; Mauriño 2008, p. 21). Tel est notamment le cas des accompagnements polyrythmiques qui débent sur le premier temps, comme par exemple dans

---

33 « *Incorpora [los rasgos jazzísticos] a la trama de su escritura musical de modo tal que se entrelazan [...] para prácticamente desaparecer absorbidos en el lenguaje tanguístico* » (Brunelli 2011, 01:10).

34 Il peut être utile de poser certaines bases en ce qui concerne cette ambiguïté : « *[The musical mind] feels no obligation to choose between contradictory patterns. Rather than being either X or Y, a figure may be—and very often is—both X and Y. [...] A G major chord in a C major movement, for instance, is simultaneously dominant and tonic. Depending on which face is more prominent, we may say that the “key” is C or G. But this distinction is misleadingly precise. In fact, there is an unbroken range of emphasis between the two. Ambiguity, far from being an occasional subtlety, is part of the fabric of music. It is what makes music beautiful and musical analysis difficult* » (Van der Merwe 2004, p. 18).

la composition de Piazzolla *Mar del plata 70*<sup>35</sup>, où l'on identifie une série d'accentuations 3-3-3-2-3-2. Par la présence d'une première mesure entièrement réalisée en 3-3-2, et sa continuation avec une variante qui alterne des attaques de deux en deux ou trois en trois croches, et encore par la dernière attaque qui se trouve à l'avant-dernière croche<sup>36</sup>, on identifie l'origine de ce rythme comme étant ce modèle d'accompagnement du tango. En même temps, les quatre premières accentuations, toutes à un intervalle de trois croches entre elles, proposent une polyrythmie 3 sur 4 que nous pouvons également comprendre comme tirant son origine du jazz. Il est possible ainsi de réaliser une double lecture de cette polyrythmie, soit comme un développement d'un rythme 3-3-2, soit comme l'introduction d'une polyrythmie venant des riffs de jazz ; et même si le rapport avec le rythme du tango semble plus fort, cet exemple constitue toujours un cas de métissage par intersection. Voyons pour terminer une modalité non plus rythmique issue du jazz, mais harmonique.

## II-V

Certains procédés harmoniques utilisés par Piazzolla ont vraisemblablement pour origine la musique de jazz (Clemente 2012, p. 49 ; Quinteros 2014, p. 216 ; Löfdahl 2012, p. 42). Marsili précise à ce sujet que « du jazz, il prend [...] des enchaînements harmoniques propres à ce genre, notamment la séquence harmonique I-II-V » (Marsili 2012, p. 165-166). Elle affirme également que cette progression est « atypique pour le tango *porteño* » (*ibid.*, p. 171-172). Nous retiendrons ainsi dans l'emploi de cet enchaînement harmonique une référence au jazz.

Marsili précise ensuite les rapports de ces enchaînements avec le tango : elle estime que la « progression harmonique I-II-V-I [...] ne représente pas un élément fort de rupture avec le genre, puisque les fonctions tonales sont maintenues » (*ibid.*), et fait également remarquer qu'« au lieu de la progression typique I-IV-V-I, Piazzolla préfère I-II-V-I » (*ibid.*, p. 169). Dans cette perspective, le remplacement de l'accord IV, de la progression typique du tango, par le II originaire du jazz, est favorisé par la fonction tonale commune de sous-dominante, dans un enchaînement similaire<sup>37</sup> dans les deux univers musicaux articulés. Nous constatons ainsi l'utilisation d'un métissage par intersection. Piazzolla est donc capable d'introduire un nouvel élément, tout en respectant les fonctions tonales utilisées dans le tango et en réduisant ainsi l'écart entre les univers musicaux employés. En voici un exemple.

---

35 Voir les mesures 1-2 de la p. 2 de la partition de *Mar del Plata 70* ou [écouter](#) l'exemple de 00:30 à 00:55.

36 Le placement de cette dernière attaque de cet accompagnement, à la deuxième mesure présentée, exactement à la même place – avant-dernière croche – que celle du rythme originel 3-3-2, semble offrir une similitude supplémentaire, en proposant une reconnaissance rapide de ce modèle lors d'un enchaînement de ce même rythme à plusieurs reprises.

37 L'enchaînement des fonctions est sous-dominante-dominante-tonique dans les deux cas.

The image displays two systems of a musical score for Astor Piazzolla's 'Decarísimo'. The first system (measures 25-28) features five staves: Violon (with a 'Lija' instruction), Bandoneon, Guitare électrique (with chords: Am7, D7, GM7, Dm7, G7, CM7), Piano, and Basse (with a 'pizz.' instruction). The second system (measures 29-32) continues with the same instruments, including a triplet marking '3' in the Bandoneon part and a series of chords: Cm7, F7, BbM7, Eb7, Am7, D7, G6, Fdim7, and A7.

Figure 7 : Astor Piazzolla, *Decarísimo*, mes. 25-32, ♩ ≈ 25, mesure à 4/4 (enregistrement sorti en 1961), retranscription des parties séparées manuscrites par José Bragato sur la grille (chiffage de guitare électrique original). [Écouter](#), de 00:50 à 01:08.

Dans les quatre premières mesures présentées, on reconnaît le modèle d'accompagnement 3-3-2 à la base rythmique ; aux quatre mesures suivantes, la contrebasse et la main gauche du piano, doublées, marquent tous les temps de la mesure quaternaire, en suggérant ainsi une référence au *marcato* ; une variante de la levée chromatique typique peut être identifiée à la main gauche du piano dans la dernière mesure exposée ; une indication de *lija*<sup>38</sup> est proposée au violon : nous constatons ainsi

38 Effet rythmique distinctif du tango au violon. Pour davantage de renseignements, consulter Salgán [2001]2012, p. 45.

dans ce passage la présence importante de nombreux traits du tango<sup>39</sup>. D'autre part, l'harmonie présente, sur huit mesures, pas moins de quatre enchaînements II-V-I<sup>40</sup>. Piazzolla articule ainsi les caractéristiques des musiques manipulées : la progression harmonique caractéristique du jazz (II-V), utilisée en accord avec les fonctions tonales existant dans le tango (IV-V), s'intègre de façon naturelle dans la musique par des pratiques communes trouvées dans ces univers musicaux, les fonctions tonales, en permettant d'intégrer sans hiatus la couleur harmonique d'un enchaînement du jazz dans sa musique. En outre, cet élément est aussi dilué par l'importante présence des divers traits tanguistiques observés dans cette partition.

## CONCLUSION

Nous avons observé comment les éléments du jazz sont fortement imprégnés du tango à travers l'utilisation, souvent simultanée, de ses modèles d'accompagnement, de ses phrasés caractéristiques, de ses sonorités typiques, qui engendrent ainsi une cohérence et une unité musicales : les éléments jusqu'alors exogènes peuvent donc se dissoudre dans la production sonore tanguistique de Piazzolla. C'est comme si son tango était capable d'assimiler, d'engloutir, d'intégrer et d'incorporer ces éléments proposant une certaine altérité, qui s'ajoutent à sa musique sans engendrer pour autant une perte de son identité. De cette manière, c'est la préservation de cette identité qui constitue un important élément unificateur du métissage proposé par Piazzolla, la centralité de ce genre urbain argentin permettant d'absorber les caractéristiques issues des autres cultures musicales tout en gardant une cohésion et une cohérence musicales. Cette centralité du tango présente donc l'avantage de proposer une double fonction : assurer l'unité musicale, tout en gardant l'identité du tango<sup>41</sup> – par ailleurs, elle peut préserver l'unité, *car* elle conserve l'identité du tango.

Nous pouvons donc suggérer, en paraphrasant Gabriela Mauriño, que le compositeur conçoit son dialogue entre ces courants musicaux comme une expansion de son tango. Ce genre est ainsi capable d'assimiler des éléments du jazz et de s'en enrichir en les incorporant, en les englobant, et en les interprétant en termes de tango (Pelinski 2008, p. 45-46), la synthèse stylistique de Piazzolla étant conçue « structurellement et esthétiquement à partir du territoire du tango<sup>42</sup> ». Cette recherche d'une identité pour sa musique, que nous avons pu dégager des analyses musicales, s'avère par ailleurs extrêmement fréquente dans ses déclarations, dans un discours au sein duquel est fortement présente l'intention de produire une musique qui reflète sa ville et son pays (Thiers 1999, p. 403 ; Gorin 1990, p. 79).

---

39 L'hommage adressé à un musicien icône du tango, Julio De Caro, est aussi à retenir dans les rapports avec ce genre.

40 Observer l'écriture harmonique présente à la guitare électrique. On peut en outre souligner l'utilisation du E $\flat$ 7 à la mesure 30, illustrant une formule II-V-I-IV7 elle aussi très caractéristique du jazz.

41 Une idée semblable avait déjà été suggérée par Kuri (1992, p. 37).

42 « *la síntesis estilística [...] está diseñada estructural y estéticamente a partir del territorio tanguero* » (Pelinski 2008, p. 47).

Si Piazzolla semble chercher à préserver l'identité du tango, il faut également souligner sa ferme volonté d'y introduire des nouveautés. On perçoit ainsi, dans sa musique qui propose cette articulation constante de divers univers sonores, de même que dans ses déclarations (Thiers 1999, p. 400), l'intention d'établir un dialogue entre le tango et d'autres sphères musicales. Ceci nous amène aussi à penser qu'une certaine recherche de légitimité, rendue possible par le contact du tango avec une musique à plus forte reconnaissance sociale (Lahire 2015, p. 108-109), ici représentée par le jazz (Bourdieu 1971, p. 94), était recherchée, ce qui peut également être perçu dans le discours du compositeur (Gorin 1990, p. 79 ; Diana Piazzolla 2002, p. 136).

Outre la centralité du tango, nous avons également constaté la présence d'une autre stratégie importante utilisée par Piazzolla pour parvenir à une unité musicale. En utilisant le métissage par intersection, le compositeur exploite les caractéristiques communes aux genres métissés, ce qui lui permet de les articuler de façon subtile, en tirant parti d'un territoire commun aux univers sonores employés, et en créant ainsi, à partir d'une sorte d'ambiguïté générée par l'utilisation de ces traits partagés, une fusion qui permet de métisser les courants musicaux sans que le résultat soit hétérogène. On observe ainsi une articulation qui est réalisée à travers une écriture particulièrement élaborée et complexe, et qui cherche avec rigueur et précision à conjuguer les traits de ces cultures distinctes. Piazzolla érige de cette façon un produit musical unique, capable de proposer un intense et fécond dialogue entre ces univers sonores.

## BIBLIOGRAPHIE

- Amselle, Jean-Loup (2001), *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion.
- Azzi, María Suzana, et Simon Collier ([2000]2002), *Astor Piazzolla*, 2<sup>e</sup> éd., Buenos Aires, El Ateneo.
- Bourdieu, Pierre (1971), « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, 3<sup>e</sup> série, vol. 22, p. 49-126.
- Brunelli, Omar García (1992), « La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie popular urbana », *Revista del Instituto de Investigación Musicológica « Carlos Vega »*, n° 12, p. 155-221.
- Brunelli, Omar García (2010), « La irrupción del Octeto Buenos Aires en la Historia del Tango. Recepción social en el marco del cambio de la estructura de poder en Argentina en 1955 », *Revista Argentina de Musicología*, n° 11, p. 117-148.
- Brunelli, Omar García (2011), « La incorporación del jazz a la trama del tango en la música de Astor Piazzolla », *Colloque International Tango. Créations, Identification, Circulations*, École des Hautes Études en Sciences Sociales & Maison des cultures du monde, Paris, <http://globalmus.net/?Communications-audio-mp3&lang=fr>, consulté le 7 mars 2013.
- Clemente, Peter Arthur (2012), « The Structural and Cyclical Organization of Astor Piazzolla's Las Cuatro Estaciones Portenas », thèse de doctorat, Université de Hartford.
- Cugny, Laurent (2009), *Analyser le jazz*, Paris, Outre mesure.
- Fischerman, Diego, et Abel Gilbert (2009), *Piazzolla el mal entendido*, Buenos Aires, Edhasa.
- Gorin, Natalio (org.) (1990), *Astor Piazzolla A Manera de Memorias*, Buenos Aires, Editorial Atlantida.
- Kuri, Carlos (1992), *Piazzolla. La Música Límite*, Buenos Aires, Corregidor.

- Kutnowski, Martín (2008), « Rubato instrumental y estructura de la frase en la música de Astor Piazzolla », dans Omar G. Brunelli (dir.), *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, p. 99-108.
- Lahire, Bernard (2015), *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, Éditions La Découverte.
- Löfdahl, Marcus (2012), « Approaching Piazzolla's Music. Analysis and Composition in Interaction », mémoire de maîtrise, Université of Göteborg.
- López, Sonia Alejandra (2008), « Fuga y misterio de Astor Piazzolla. Acercamiento a una "fuga tanguificada" », dans Omar G. Brunelli (dir.), *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, p. 133-143.
- Lucas, David Gómez ([s.d.]), « La influencia del jazz en la música de Astor Piazzolla. Análisis de *Tango Suite* », [http://www.migueltrapaga.com/partituras/David\\_Gomez\\_Lucas.pdf](http://www.migueltrapaga.com/partituras/David_Gomez_Lucas.pdf), consulté le 21 février 2013.
- Malvicino, Horacio (2014), Entretien réalisé par l'auteur, Buenos Aires, 21 novembre.
- Marsili, Andrea (2012), *Potentialité de mutation du tango rioplatense. Bornes du tango porteño et réseaux d'interconnexion avec le tango nomade*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne.
- Mauriño, Gabriela (2008), « Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla », dans Omar G. Brunelli (dir.), *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, p. 19-33.
- Pelinski, Ramón (2008), « Astor Piazzolla. Entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística », dans Omar G. Brunelli (dir.), *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, p. 35-56.
- Peralta, Julián ([2008]2012), *La orquesta típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*, 2<sup>e</sup> éd., Buenos Aires, Editorial de Puerto.
- Piazzolla, Diana (2002), *Astor*, Anglet, Atlantica.
- Quinteros, Leandro Ariel Martin (2014), « El tango argentino instrumental de vanguardia entre 1955-1990. Astor Piazzolla y Eduardo Rovira », thèse de doctorat, Université de Valence.
- Ruiz, Oscar López (2014), Entretien réalisé par l'auteur, Buenos Aires, 12 novembre.
- Salgán, Horacio ([2001]2012), *Curso de tango*, 3<sup>e</sup> éd., Buenos Aires, A Fuego Lento.
- Sargeant, Winthrop (1959), *Jazz. Hot and Hybrid*, London, The Jazz Book Club.
- Thiers, Walter (1999), *El jazz criollo y otras yerbas*, Buenos Aires, Corregidor.
- Van der Merwe, Peter (2004), *Roots of the Classical. The Popular Origins of Classical Music*, Oxford, Oxford University Press.
- Varassi Pega, Bárbara (2014), « Creating and Re-creating Tangos. Artistic Processes and Innovations in Music by Pugliese, Salgán, Piazzolla and Beytelmann », thèse de doctorat, Université de Leyde.

## PARTITIONS

- Garland, Joe, et Andy Razaf ([s.d.]), *In the Mood*, version de l'orchestre de Glenn Miller transcrite par Alan Glasscock, [http://www.ejazzlines.com/mc\\_files/2/in\\_the\\_mood.pdf](http://www.ejazzlines.com/mc_files/2/in_the_mood.pdf), consulté le 7 avril 2014.
- Piazzolla, Astor ([s.d.]), *Muerte del ángel*, partition manuscrite par José Bragato, <http://leroncosad.blogspot.fr/2011/10/astor-piazzolla-la-muerte-del-angel.html>, consulté le 4 novembre 2013.
- Piazzolla, Astor ([1970]), *Nuestro Tiempo*, Darmstadt, Tonos Music.
- Piazzolla, Astor ([1977]), *Tango del diablo*, Darmstadt, Tonos Music.
- Piazzolla, Astor ([1977]), *Tango para una ciudad*, Darmstadt, Tonos Music.

- Piazzolla, Astor (1968), *Milonga del ángel*, Buenos Aires, Editorial Lagos.
- Piazzolla, Astor (1974), *Mar del plata 70*, Buenos Aires, Editorial Lagos.
- Piazzolla, Astor (1985), *Decarísimo*, partition manuscrite par José Bragato.

## ENREGISTREMENTS

- Burton, Gary, et Astor Piazzolla (1987), *The New Tango*, CD, Atlantic Jazz 81823-2.
- Mulligan, Gerry, et Astor Piazzolla (1974), *Summit*, LP, Erre TV RTV 25046.
- Piazzolla, Astor ([1961]2012), « Decarísimo », Astor Piazzolla et son Quintette, « Piazzolla interpreta a Piazzolla », dans Astor Piazzolla, *Tanguísimo. 1945-1961, The Birth of a Revolution*, 9 CD, Le chant du monde [réédition de LP RCA VICTOR AVL-3383, Argentine].
- Piazzolla, Astor ([1962]2005), « Muerte del ángel », Astor Piazzolla et son Quintette « Nuevo Tango », *Nuestro tiempo*, CD, BMG Ariola Argentina S.A. [réédition de LP Sony Music Entertainment CBS 8351].
- Piazzolla, Astor (1965), « Mar del plata 70 », Astor Piazzolla et son Quintette « Nuevo Tango », *Concierto de tango en el Philharmonic Hall de New York*, MP3, Universal [réédition de LP POLYDOR 27136, Argentine].
- Piazzolla, Astor (1965), « Milonga del ángel », Astor Piazzolla et son Quintette « Nuevo Tango », *Concierto de tango en el Philharmonic Hall de New York*, MP3, Universal [réédition de LP POLYDOR 27136, Argentine].
- Piazzolla, Astor (1965), « Tango del Diablo », Astor Piazzolla et son Quintette « Nuevo Tango », *Concierto de tango en el Philharmonic Hall de New York*, MP3, Universal [réédition de LP POLYDOR 27136, Argentine].
- Sábato, Ernesto, et Astor Piazzolla ([1963]2005), « Introducción a héroes y tumbas », Astor Piazzolla et son « Nouvel octette », *Tango contemporáneo*, CD, Argentine, Sony BMG/Ariola [réédition de LP Sony Music Entertainment CBS 9039].