

COLECCIÓN PICHUCO

SOLEDAD VENEGAS - ANDRÉS SERAFINI

ARREGLOS INÉDITOS  
DE PIAZZOLLA PARA  
TROILO

---

Venegas, Soledad

Colección Pichuco : arreglos inéditos de Piazzolla para Troilo / Soledad Venegas ; Andrés Serafini ; Compilación de Soledad Venegas ; Andrés Serafini. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Soledad Venegas ; Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Instituto de Investigación en Ethnomusicología, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-631-00-0644-4

1. Música. 2. Tango. 3. Musicología. I. Serafini, Andrés II. Venegas, Soledad, comp. III. Serafini, Andrés, comp. IV. Título.  
CDD 780

---

**COLECCIÓN PICHUCO**

**SOLEDAD VENEGAS - ANDRÉS SERAFINI**

**ARREGLOS INÉDITOS  
DE PIAZZOLLA PARA  
TROILO**

## Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

### Jefe de Gobierno

Horacio Rodríguez Larreta

### Vicejefe de Gobierno

Diego Santilli

### Ministro de Cultura

Enrique Avogadro

### Subsecretaria de Políticas Culturales y Nuevas Audiencias

Luciana Blasco

### Director General de Enseñanza Artística

Alejandro Casavalle

### Dirección del Instituto de Investigación en Etnomusicología

Lucio Bruno-Videla

**Investigación y selección:** Soledad Venegas y Andrés Serafini.

**Transcripción, revisión y edición:** Andrés Serafini.

**Transcripción:** Gustavo Gómez Nardo.

**Maquetación:** Patricio Mátteri.

**Diseño editorial y maquetación:** Vanina Steiner.

**Prólogo:** Soledad Venegas.

**Introducción:** Soledad Venegas y Andrés Serafini.

**Textos adicionales:** Andrés Serafini.

**Editor responsable:** Patricio Mátteri.

IIEt-2023007III01-1

Una publicación de

Instituto de Investigación en Etnomusicología

Bolívar 191, 4to piso (C1066AAC) Buenos Aires, Argentina

institutoetnomusicologia.iiet@buenosaires.gob.ar

[www.buenosaires.gob.ar/cultura/ensenanza-artistica/instituto-de-investigacion-en-etnomusicologia](http://www.buenosaires.gob.ar/cultura/ensenanza-artistica/instituto-de-investigacion-en-etnomusicologia)

La presente edición es de libre acceso y uso, y se ofrece bajo los términos de **Atribución-NoComercial4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)**. Usted es libre de **compartir** (copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato) y **adaptar** (remezclar, transformar y construir a partir del material) en tanto siga los términos de la licencia, que son:

• **Atribución** – Usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciatario.

• **NoComercial** – Usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.

**No hay restricciones adicionales.** No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

En caso de su publicación parcial o total, o bien incorporación en programas de concierto, debe ser acompañada por la leyenda: "Partitura proporcionada por el Instituto de Investigación en Etnomusicología, Dirección General de Enseñanza Artística, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires."

## **ÍNDICE**

PRÓLOGO	7
INTRODUCCIÓN	9
OBRAS	16
Azabache	
Nostalgias	
Lo que vendrá	



## PRÓLOGO

En el mes de septiembre de 2019 el Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIEt) recibió por parte de Francisco Torné, en representación de la familia Troilo, la donación de partituras de la orquesta de Aníbal “Pichuco” Troilo con la intención de que estos documentos se radiquen en una institución oficial para su sistematización, catalogación y difusión. Luego de varios encuentros y conversaciones, Torné nos expresó con mucha claridad y visión de futuro que uno de sus mayores deseos era que estos documentos musicales pudieran resultar insumos para la actividad pedagógica en la enseñanza de la música popular argentina. Este acontecimiento motivó al IIEt a la creación de un área específica en investigaciones en tango que se dio en llamar Perspectiva Tango. El propósito fue nuclear los estudios etnomusicológicos específicos que tuvieran lugar en la institución, retratar las escenas musicales rioplatenses y desarrollar un incipiente y valioso archivo sonoro y documental.

Al tratarse de una donación de casi 500 manuscritos, inicialmente se planteó trabajar solo en la sistematización documental, teniendo en cuenta los recursos y disponibilidad técnica del establecimiento. En un segundo momento se dio inicio a las tareas de análisis y transcripción musical que estuvieron a cargo del investigador Andrés Serafini. Como cierre de este primer ciclo de trabajo, decidimos focalizar el estudio en arreglos que nunca llegaron a ser grabados, que constituyen una considerable cantidad de piezas. Entre ellos se encuentra la producción que aportó a la orquesta de Aníbal Troilo el reconocido compositor e intérprete Ástor Piazzolla, esta vez en su rol de arreglador. Luego de la selección de obras, nos dispusimos a realizar una publicación editorial compuesta de nuestras transcripciones musicales para su difusión, enseñanza y estudio. Con esta edición buscamos integrar la conservación del archivo documental con la investigación histórica, teórica y pedagógica, y brindar a la comunidad un insumo de dominio público absolutamente nuevo y vacante en el campo de los estudios del tango.

En este volumen incluimos tres arreglos que afortunadamente fueron interpretados por la orquesta de tango del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes (DAMus/UNA) y grabados como parte de una transformadora experiencia pedagógica de intercambio institucional.

En el mes de noviembre de 2021, y en conmemoración del centenario del natalicio de Piazzolla, registramos en formato audiovisual por primera vez, y a casi 80 años de su creación, la inter-

pretación de *Azabache*, primer arreglo que escribió Piazzolla en su carrera y que nunca había sido grabado. Al año siguiente y en continuidad con el trabajo interinstitucional con la orquesta, hicimos un ensayo abierto con una clase expositiva sobre los arreglos de *Nostalgias* y *Lo que vendrá* y, unos meses después, durante septiembre, la orquesta los estrenó en la Usina del Arte de la Ciudad de Buenos Aires con la presentación del reconocido cantor Guillermo Fernández.

Sabemos que las tareas emprendidas hasta ahora representan una pequeña porción de todo un gran trayecto de estudio y sistematización que requiere un valioso y voluminoso material documental tal como el que alberga actualmente nuestro Instituto. Para nuestro equipo es un honor y un desafío permanente llevar adelante este tipo de políticas de archivo e investigación etnomusicológica en torno al tango. Asimismo creemos que resulta indispensable seguir profundizando en el estudio histórico y documental de nuestra música ciudadana y continuar en la búsqueda constante de saberes escondidos en los archivos musicales del tango.

**Soledad Venegas**  
*Perspectiva Tango*  
Instituto de Investigación  
en Etnomusicología

# INTRODUCCIÓN

## 1. La orquesta de Aníbal Troilo en la historia del tango

A través de su historia la música del tango desarrolló un lenguaje propio con estilos interpretativos y diversas combinaciones instrumentales. En sus comienzos era tocado por dúos y tríos de músicos intuitivos que improvisaban los temas y las formas de ejecución. Esa práctica de transmisión oral se formalizó más tarde en composiciones anotadas en partituras para piano y/o violín que se editaron y circularon. Con estas partituras de editorial los conjuntos comenzaron a tocar en torno a un mismo atril —al que denominaban coloquialmente “parrilla”— repartiéndose los roles de ejecución. Durante el período de la Guardia Nueva,<sup>1</sup> la aparición de conjuntos con más integrantes, requería concertar los roles y la instrumentación, generando una nueva práctica de ejecución denominada “parrilla organizada”.

Durante las primeras décadas del siglo XX, la llegada de la industria fonográfica multiplicó los agentes receptores y productores del tango: músicos, públicos, letristas, bailarines, compositores y medios de comunicación masiva conformaron una escena que creció como industria cultural centrada en la ciudad de Buenos Aires y se proyectó a nivel global. El tango alcanzó entre 1935 y 1955 su Época de oro, en la cual se registró el máximo nivel de popularidad y éxito comercial caracterizado por la proliferación de temas cantados de estilo bailable y ejecutado por un conjunto instrumental denominado *orquesta típica*. Estas orquestas tenían un número de músicos variable que se consolidó en torno a una plantilla instrumental de piano y contrabajo, uno o dos cantores, cuatro bandoneones, cuatro violines, sumando en algunos casos violonchelo y/o viola.

Las orquestas típicas tenían directores que elegían y adaptaban el repertorio a su estilo interpretativo desarrollando así una versión propia de cada tema. Dicha versión se producía en dos facetas, la confección de un “arreglo” del tema elegido y la práctica interpretativa del mismo. El arreglo comprende la organización de la estructura de ejecución del tema, el reparto de roles

---

<sup>1</sup> Período histórico comprendido aproximadamente entre 1920 y 1935 en el cual se produjo un cambio en las formas de producción, recepción y circulación del tango en comparación al período anterior denominado la Guardia Vieja. Los musicólogos Ruiz y Ceñal (1980, 43) propusieron que la percepción del tango como “entidad lírico-instrumental” y “soporte para la danza” ocurrió alrededor del año 1920.

y su instrumentación que, aunque se escribían en partituras, los músicos tocaban de memoria. Por su parte, la práctica interpretativa es el conjunto de acciones para la ejecución del arreglo. Los directores y los músicos moldeaban los arreglos a su modo de ejecución, incorporando *yeites*<sup>2</sup> que eran propios de cada orquesta y que no se escribían en las partituras.

La competencia por conquistar al público fomentó, entre otras cosas, la singularidad de los estilos interpretativos y arreglos mediante los cuales las orquestas típicas buscaban diferenciarse. A su vez, la creación de repertorio nuevo y la consolidación de la dupla director-cantante como estrellas populares, intensificó la necesidad de producir repertorio específico cada vez más rápidamente. En este proceso apareció la figura del orquestador, un músico especialista que escribía los arreglos por encargo agilizando la producción. El orquestador podía formar parte de la misma orquesta o ser un músico contratado que escribía la partitura por encargo del director quien, junto a los músicos, interpretaba el arreglo para adaptarlo a su estilo de ejecución.

De esta forma, a mediados de la década de 1940 la partitura se consolidó como soporte en el que se anotaba el arreglo y se repartían los roles de los músicos en partes individuales para cada instrumento. La intervención de los orquestadores modificó la práctica interpretativa del tango pues las partituras tuvieron cada vez mayor grado de pautación y precisión, lo cual impuso la lectura musical como disciplina de trabajo. Este proceso fue dando lugar a una mutación en el nombre de la figura del orquestador a “arreglador”. Hubo incluso un debate sobre las diferencias entre orquestar, que significa realizar una instrumentación sin modificar el tema original, y arreglar, que incluye modificación de la obra, además de instrumentarla.

Una de las orquestas más exitosas de la época de oro del tango fue la de Aníbal Troilo, bandoneonista, compositor y director, que se mantuvo durante tres décadas como uno de los más altos exponentes de la música popular argentina. Su orquesta típica fue un modelo de equilibrio entre el tango bailable y el tango cantado de estilo gardeliano. Según sus biógrafos, Troilo tomó pocas clases de bandoneón y no hizo estudios formales ni teóricos de música. Luego de integrar varios conjuntos de la denominada Guardia Nueva donde se consolidó como intérprete, se convirtió en director y creó su propia orquesta típica en 1937. Para esta agrupación realizó en los comienzos algunos arreglos y luego, junto con el éxito creciente, delegó esa labor a varios de los músicos más importantes de la historia del tango como

---

2 Del portugués *jeito*. Truco, forma particular de ejecución de los elementos del lenguaje musical del tango.

Héctor Artola, Argentino Galván, Ástor Piazzolla, Ismael Spitalnik, Emilio Balcarce, Julián Plaza y Raúl Garello, entre otros.

Entre 1938 y 1972 Troilo registró una vasta discografía, adaptándose a muchos cambios en su orquesta y en la escena del tango, pero manteniendo siempre su estilo personal. Su impronta como director se basó en transmitir a la orquesta su propia forma de interpretar con el bandoneón; sus fraseos, profundidad melódica y manejo del *rubato* moldearon los distintos arreglos, que se modernizaron hacia la década de 1950. Los desarrollos formales, armónicos y texturales se hicieron más complejos, logrando una simbiosis entre texto musical y expresión tal, que aunque cambiara el arreglador o los intérpretes, la orquesta siempre sonaba a “Pichuco”. El rol de Troilo como director fue un modelo de comunicación entre la escucha del aficionado, la corporeidad del bailarín, la expresividad del intérprete y la creatividad del compositor.

## **2. La reconstrucción sonora en el proceso de investigación etnomusicológica**

Al analizar el archivo de manuscritos de Troilo surge un primer problema relevante: la identificación autoral de los arregladores de las orquestas típicas. La ausencia histórica del derecho de autor para registrar los arreglos musicales llevó a que este tipo de documentos se conservaran en archivos familiares, de coleccionistas o incluso se hayan perdido. Por otro lado, las bibliografías sobre Troilo publicaron listas de los autores de los arreglos provenientes de fuentes orales que están incompletas. Asimismo, los sellos discográficos no publicaban el nombre de los arregladores en los discos, o bien los arregladores en muchos casos no firmaban su trabajo y por lo tanto se desconoce la autoría de gran parte de los manuscritos. A su vez, este archivo carece de muchas partituras orquestales o scores y existen muchas partes instrumentales faltantes, que ocasionalmente eran escritas por un copista sin mencionar al autor del arreglo.

Todo esto nos llevó a estimar la autoría a través del análisis musical, la notación musical primaria y secundaria, la comparación caligráfica, la ubicación temporal de los arreglos en base al análisis bibliográfico y su posible contexto de creación y ejecución. En la medida en que fuimos confirmando hallazgos documentales pudimos empezar a establecer relaciones entre los manuscritos, develar incógnitas y trazar nuevas hipótesis, que nos conducen a un camino de *reconstrucción sonora* de las partituras.

Para ello emprendimos un trabajo de transcripción musical minuciosa de los manuscritos con fines de conservación, edición y estudio contextualizado. Al analizar las partituras observamos,

en muchos casos, correcciones y anotaciones de gran valor, ya que reflejan la modalidad de la práctica interpretativa de la época así como también la posibilidad de observar en qué forma Troilo intervino dichos arreglos para adaptarlos a su estilo. En el tránsito del texto a la ejecución podemos comprender mejor el funcionamiento del arreglo y la orquesta típica de la época, así como el diálogo del tango consigo mismo y con otras músicas que algunos arregladores proponían. De esta forma no se trata de aproximar la notación al resultado sonoro de los discos sino de rescatar la versión original escrita por el arreglador.

La inexistencia de archivos públicos que contengan arreglos de las orquestas típicas produjo en las últimas décadas la creación espontánea por parte de músicos y profesores de tango de transcripciones de las grabaciones de los discos que forman parte de nuestra historia. Al haberse hecho auditivamente, sin pautación previa, éstas resultan siempre apuestas aproximativas. Por lo tanto disponer de estos manuscritos originales es un legado único e invaluable para la historia del tango. Entre otras cosas, se convierte en un material ineludible para abordar el estudio de las técnicas que usaron los arregladores de la orquesta de Troilo.

En esta ocasión presentamos tres arreglos de Ástor Piazzolla<sup>3</sup> que consideramos importantes por su valor musicológico, así como por su calidad artística. Las tres piezas provienen de distintas épocas: dos de ellas nunca fueron grabadas por Troilo y la tercera la registró en dos ocasiones, pero fue modificada hasta tal punto, que al ejecutar el arreglo original de Piazzolla aparece como una nueva versión. Los tres arreglos son presentados en el orden cronológico en que fueron creados y cada uno tiene sus características de notación aclarada en las notas de edición de las partituras. Los scores estarán a disposición para libre consulta a partir de nuestra publicación.

*Azabache* es una milonga candombe compuesta por el violinista Enrique Mario Francini y el pianista Héctor Stamponi, con letra de Homero Expósito. El manuscrito conservado en el archivo se trata del primer arreglo que escribió Ástor Piazzolla en su carrera, a los 19 años de edad y él mismo denominó su “bautismo” como arreglador (López 2014, 2981). El arreglo tiene fecha de estreno incierta pero la adjudicamos a finales de 1942 y

---

3 Ástor Piazzolla trabajó con Troilo en dos períodos. Entre finales de 1939 y 1944 fue bandoneonista y escribió unos quince arreglos. Más tarde, entre 1950 y 1954, volvió a escribir arreglos por encargo para la orquesta, completando alrededor de treinta. Ambos músicos desarrollaron una amistad de más de tres décadas que atravesó polémicas y fricciones acerca de la estética del tango generadas desde la primera época de Piazzolla junto a Troilo. Es conocido que Troilo usaba la “goma de borrar” para eliminar o cambiar de los arreglos encargados, las ideas que no consideraba apropiadas para su estilo. Aunque Troilo editaba todos los arreglos, a Piazzolla no le gustaba y llegó a declarar “Yo ponía doscientas notas y él borraba cien” (Gorín 1990, 47).

ocurrió en un concurso organizado por el programa *Ronda de Ases* que se transmitía por LR1 Radio El Mundo. Durante el programa en vivo las orquestas debían presentar un estreno y competían por el aplauso del público presente que colmaba la sala. Si bien el arreglo de *Azabache* cantado por Francisco Fiorentino resultó ganador, Troilo nunca lo grabaría con su orquesta. Según declaró Piazzolla lo escribió en una noche y utilizó en el arreglo algunas novedades para la época que no agradaron a Troilo. Los manuscritos con la caligrafía de un Piazzolla muy joven no tienen casi intervenciones escritas y denotan que el arreglo se ensayó poco y se archivó después del estreno.<sup>4</sup>

El tango *Nostalgias* fue compuesto por Juan Carlos Cobián con letra de Enrique Cadícamo, dos de los autores preferidos de Aníbal Troilo. El tema que se estrenó en 1936 se convirtió rápidamente en un éxito con decenas de versiones y es llamativo que Troilo nunca lo grabara comercialmente. Según Oscar del Priore, *Nostalgias* integró el repertorio de la orquesta y fue cantado por Jorge Casal (2003, 142); por el tipo de notación del manuscrito consideramos que Piazzolla lo escribió entre 1951 y 1954. El arreglo conservado en el archivo “Pichuco” se trata de un score con caligrafía y firma de Ástor Piazzolla acompañado por las partes para instrumentos con notación de un copista profesional. Estas partes individuales muestran que el arreglo fue ensayado y tocado, pues contienen muchas intervenciones y correcciones de Troilo. La edición que publicamos rescata la escritura original de Piazzolla e incluye algunas de esas intervenciones. El estilo del arreglo y su notación revelan a Piazzolla como un arreglador de tango maduro, con clara influencia de su maestro Alberto Ginastera y anterior a su viaje a París en 1954. El arreglo de *Nostalgias* está escrito en compás de 4/8 y se cambió a 4/4 para facilitar su lectura.

*Lo que vendrá* es una composición instrumental de Ástor Piazzolla que pertenece a una serie de siete tangos<sup>5</sup> que el bandoneonista escribió a principios de la década de 1950 antes de viajar a París para estudiar con Nadia Boulanger. El estreno discográfico del tema lo hizo la orquesta de Francini-Pontier en 1955 pero el arreglo que editamos fue escrito para Aníbal Troilo y su orquesta que lo grabó en dos ocasiones: la primera en 1957 para el sello TK y luego en 1963 para RCA-Victor y fue incluida en el LP llamado *Troilo for Export*. Comparando la transcripción del manuscrito

---

4 Para más detalles consultar: Serafini, Andrés. 2022. “Misterioso ‘Azabache’: Contextualización y análisis del primer arreglo de Ástor Piazzolla para la Orquesta de Aníbal Troilo”. *Contrapulso - Revista Latinoamericana De Estudios En Música Popular* 4 (1): 54-74. <https://doi.org/10.53689/cp.v4i1.145>

5 *Para lucirse, Prepárense, Tanguangó, Contratiempo, Triunfal, Contrabajeando, Lo que vendrá*.

original que presentamos con las dos versiones grabadas por la orquesta de Aníbal Troilo, puede constatarse que la partitura fue intervenida de tal forma que ninguna de las versiones respeta la estructura de ejecución y elimina varias ideas del arreglo. Los pasajes eliminados y sustituidos reflejan claramente la estética que Piazzolla pretendía imponer y los límites que imponía Troilo para la preservación de su propio estilo.

El estudio de la Colección “Pichuco” ofrece múltiples posibilidades de abordaje. El trabajo desarrollado en este primer volumen constituye una primera fase de publicación de resultados de investigación. En la actualidad, nos encontramos trabajando en nuevos materiales. La inmensa obra de Aníbal Troilo habilita el estudio de una multiplicidad de tópicos como por ejemplo sus arregladores, las mismas composiciones de Troilo, sus compositores predilectos, las obras instrumentales y las cantadas, los diferentes géneros musicales retomados, sus obras inéditas y las diferencias entre los arreglos existentes de una misma obra. Tal como sucedió con este primer volumen, aspiramos a que el resto de las publicaciones que vendrán próximamente también puedan adaptarse a otros proyectos de tipo práctico, pedagógico y/o analítico. Finalmente, deseamos que éste y los futuros volúmenes sean bienvenidos por toda la comunidad musical y que la obra de Troilo pueda seguir difundiéndose en nuestro país y en el mundo entero.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Del Priore, Oscar. 2003. *Toda mi vida: Aníbal Troilo*. Buenos Aires: JVE.
- Gorín, Natalio. 1990. *Ástor Piazzolla - A manera de memorias*. Buenos Aires: Editorial Atlántida.
- López, Héctor. 2014. “Aníbal Troilo: apuntes para una biografía”. En *La historia del tango 16: Aníbal Troilo*, editado por Edmundo Eichelbaum y Jorge Melazza Muttoni, 2837-2986. Buenos Aires: Corregidor.
- Ruiz, Irma y Néstor Ceñal. 2018 [1980]. “La estructura del tango”. En *Antología del Tango Rioplatense Vol. I (desde sus comienzos hasta 1920)*, coordinado por Jorge Novati. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

# COLECCIÓN PICHUCO

# OBRAS

# **«AZABACHE»**

## **Milonga candombe**

(Arreglo ca. 1942/43)

Música: Enrique Mario Francini (1916-1978) & Héctor Stamponi (1916-1997)

Letra: Homero Expósito (1918-1987)

IIEt-2023007III02-1/1



Para escuchar esta obra escanear el código QR  
o hacer [click acá](#)

# «Azabache»

IIEt-2023007III02-1/1

Milonga candombe

(Arreglo ca. 1942/43)

Arreglo: Astor Piazzolla (1921-1992)  
para Aníbal Troilo y su Orquesta Típica

Música: E. M. Francini (1916-1978) & H. Stamponi (1916-1997)  
Letra: Homero Expósito (1918-1987)

The musical score consists of ten staves. From top to bottom, the instruments are: Bandoneón 1A, Bandoneón 1B, Bandoneón 2, Bandoneón 3, Voz (Voice), Piano, Violin 1A, Violin 1B, Violin 2, Violin 3, and Contrabajo (Double Bass). The score is in 2/4 time and uses a key signature of three flats. The Bandoneón parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The Voz part is mostly silent. The Piano part features a repetitive eighth-note pattern. The Violin parts play eighth-note patterns with grace marks. The Contrabajo part provides bassline support with sustained notes and rhythmic patterns. The score concludes with a section labeled '(Canto)'.

6

Band. 1A

Band. 1B

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Fm

Fm

Vln. 1A

Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

Cb.

12

Band. 1A

Band. 1B

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

C<sup>7</sup>

Fm

C<sup>7</sup>

Fm

Vln. 1A

Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

Cb.

18 A

**(Piano solo)**

Band. 1A

Band. 1B

Band. 2

Band. 3

Fm

Fm

Fm

Voz

Pno.

**solo**

A

**(Piano solo)**

Vln. 1A

Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

Cb.

arco

pizz.

24

Band. 1A Fm Eb<sup>7</sup> Ab Eb<sup>7</sup>

Band. 1B

Band. 2 Fm Eb<sup>7</sup> Ab Eb<sup>7</sup>

Band. 3 Fm Eb<sup>7</sup> Ab Eb<sup>7</sup>

Voz

Pno.

Vln. 1A

Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

Cb.

30

Band. 1A  
Band. 1B  
Band. 2  
Band. 3  
Voz  
Pno.  
Vln. 1A  
Vln. 1B  
Vln. 2  
Vln. 3  
Cb.

tutti      C<sup>7</sup>      Fm      C<sup>7</sup>      Fm      C<sup>7</sup>      Fm

B (Orquesta)

37

Band. 1A

Band. 1B

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

E<sup>b</sup>7

Vln. 1A

Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

Cb.

areo

pizz

The musical score for "Azabache", milonga, page 8, features two main sections, A and B, for orchestra. Section A consists of three staves for woodwind bands (1A, 1B, 2, 3) and a vocal part (Voz). Section B begins at measure 37 and includes staves for piano (Pno.) and strings (Vln. 1A, Vln. 1B, Vln. 2, Vln. 3, Cb.). The piano part features a dominant seventh chord (E♭7). The strings play eighth-note patterns, with the cello (Cb.) providing bass support. The vocal part continues from section A. Measure 37 starts with a forte dynamic in section B.

43

(Piano)

Band. 1A

Band. 1B

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. 1A

Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

Cb.

This musical score page contains ten staves of music for a band and orchestra. The top section, measures 1 through 12, features three staves for the band (labeled 1A, 1B, and 2) and three staves for the orchestra (labeled Voz, Pno., and strings). The band staves consist of treble and bass clef staves with various dynamics and rests. The orchestra staves show more complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth note groups. Measures 13 through 24 are identical, showing the band and orchestra continuing their respective parts. Measure 25 begins a new section, indicated by a double bar line and repeat dots. The band continues with measures 26 through 37, while the orchestra begins its section with measures 26 through 37. The score concludes with measures 38 through 43, where both the band and orchestra play together. The piano part is explicitly labeled '(Piano)' in parentheses above the staff.

48 (Piano)

Band. 1A

Band. 1B

Band. 2 F C<sup>7</sup> F

Band. 3 F C<sup>7</sup> F

Voz

Pno.

(Piano)

Vln. 1A

Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

Cb.

This musical score page contains ten staves of music. The top section (measures 48-53) includes three bands (1A, 1B, 2, 3) and a piano part. Bands 1A and 1B play eighth-note chords. Band 2 and Band 3 play eighth-note patterns with harmonic changes at measures 49 and 51. The piano part provides harmonic support. The bottom section (measures 54-59) features five violin parts (Vln. 1A, Vln. 1B, Vln. 2, Vln. 3) and a cello part (Cb.). All parts play eighth-note patterns. Measure 58 includes a dynamic instruction 'F'.

54 C

Band. 1A

Band. 1B

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. 1A

Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

Cb.

58

Band. 1A

Band. 1B

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. 1A

Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

Cb.

C<sup>7</sup>

63

**D**

68

[Voz]

Band. 1A

1B

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. 1A

Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

Cb.

Fm      Fm

iCan-dom-be! iCan-dom-be ne-gro! Nos

Fm

[Voz]

pizz

73

Band. 1A

Band. 1B

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. 1A

Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

Cb.

Fm      C<sup>7</sup>      C<sup>7</sup>      Fm      B<sup>b7</sup>      E<sup>b</sup>

tal-gia de Bue-nos Ai-res por las ca-lles de San Tel-mo vie - ne mo-vien-do la

Fm

C<sup>7</sup>

C<sup>7</sup>

C<sup>7</sup>

C<sup>7</sup>

C<sup>7</sup>

78

Band. 1A

Band. 1B

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. 1A

Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

Cb.

78

C<sup>7</sup>

Fm

C<sup>7</sup>

Fm

A<sup>b</sup>

C<sup>7</sup>

Fm

C<sup>7</sup>

Fm

ca- lle! por las ca-llas de San Tel-mo vie - ne mo-vien-do la ca-alle!

C<sup>7</sup>

Fm

C<sup>7</sup>

Fm

Vln. 1A

Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

Cb.

83      **E**

Band. 1A      Band. 1B

Band. 2      Band. 3

Voz

Pno.

Fm

iRe - tum-ba con san-gre-y

Fm

Vln. 1A      Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

arco

pizz

Cb.

**E**

89

Band. 1A      Band. 1B      Band. 2      Band. 3      Voz      Pno.      Vln. 1A      Vln. 1B      Vln. 2      Vln. 3      Cb.

Fm      Fm      C<sup>7</sup>      E<sup>b</sup><sup>7</sup>      A<sup>b</sup>

Fm      E<sup>b</sup><sup>7</sup>      A<sup>b</sup>

Fm      E<sup>b</sup><sup>7</sup>      A<sup>b</sup>

tum-ba      ta - rum-ba de tum-ba y san- gre!...      Gri-to es cla-vo del re - cuer-do de la

E<sup>b</sup><sup>7</sup>      A<sup>b</sup>

94

Band. 1A

Band. 1B

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. 1A

Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

Cb.

94

E $\flat$ 7      Ab      C $\flat$ 7      Fm      C $\flat$ 7

E $\flat$ 7      Ab      C $\flat$ 7      Fm      C $\flat$ 7

E $\flat$ 7      Ab      C $\flat$ 7      Fm      C $\flat$ 7

E $\flat$ 7      Ab      C $\flat$ 7      Fm      C $\flat$ 7

E $\flat$ 7      Ab      C $\flat$ 7      Fm      C $\flat$ 7

vie - ja Bue - nos Ai- res... Gri to es cla - vo del re - cuer-do de la vie - ja Bue - nos

E $\flat$ 7      Ab      C $\flat$ 7      Fm      C $\flat$ 7

E $\flat$ 7      Ab      C $\flat$ 7      Fm      C $\flat$ 7

E $\flat$ 7      Ab      C $\flat$ 7      Fm      C $\flat$ 7

E $\flat$ 7      Ab      C $\flat$ 7      Fm      C $\flat$ 7

E $\flat$ 7      Ab      C $\flat$ 7      Fm      C $\flat$ 7

99 Fm C<sup>7</sup> Fm E<sup>b7</sup> (Orquesta) F

Band. 1A

1B

Fm C<sup>7</sup> Fm E<sup>b7</sup>

Band. 2

Fm C<sup>7</sup> Fm E<sup>b7</sup>

Band. 3

Voz Fm C<sup>7</sup> Fm E<sup>b7</sup> A<sup>b</sup>  
Ai- res... iOh... oh... oh...! iOh... oh... oh...!

Pno. Fm C<sup>7</sup> Fm E<sup>b7</sup>

(Orquesta) F

Vln. 1A

Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

Cb. arco

105

1A  
Band.

1B

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. 1A

Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

Cb.

pizz

110

Band. 1A

Band. 1B

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. 1A

Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

Cb.

110

F C<sup>7</sup> F C<sup>7</sup> F

F C<sup>7</sup> F C<sup>7</sup> F

F C<sup>7</sup> F C<sup>7</sup> F

iAy, mo-re-ni-ta tus o-jos      son co-mo luz de a-za - ba-che! Tu

115

Band. 1A

Band. 1B

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. 1A

Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

Cb.

F B<sub>b</sub> F F B<sub>b</sub> F F C<sup>7</sup>

ca-la pa-le-ce un sue-ño iun sue-ño de cho-co - la-te!... iAy, tus ca-de-las que

F F

F

F

F

120

**Band. 1A**

**Band. 1B**

**Band. 2**

**Band. 3**

**Voz**

**Pno.**

**Vln. 1A**

**Vln. 1B**

**Vln. 2**

**Vln. 3**

**Cb.**

F C<sup>7</sup> Fm

tiem-blanc que tiem-blanc co-mo los pal-ches!... iAy, mo-le-ni-ta, qui-sie-la... qui-

C<sup>7</sup>

125

Band. 1A      Band. 1B

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. 1A

Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

Cb.

Chords indicated: C<sup>7</sup>, Fm, C<sup>7</sup>, Fm, C<sup>7</sup>, Fm, E♭<sup>7</sup>

Lyrics under Voz: sie-la po-del be - sar-te iOh... oh... oh!... iOh... oh...

130

**G**

Band. 1A

Band. 1B

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

**G**

Vln. 1A

Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

Cb.

Ab

oh!...

arco

pizz

135 (Canto)

Band. 1A

Band. 1B

Band. 2

Band. 3

Voz

(Orquesta)

Pno.

Vln. 1A

Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

Cb.

141

Band. 1A

Band. 1B

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

C<sup>7</sup>

Fm

C<sup>7</sup>

Vln. 1A

Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

Cb.

147

**H**

Band. 1A { 1B { Band. 2 { Band. 3 {

Voz

Pno.

**Fm**

Vln. 1A { Vln. 1B { Vln. 2 { Vln. 3 { Cb.

arco

pizz

[Voz]

153

Band. 1A      Band. 1B      Band. 2      Band. 3

Voz      Pno.

Vln. 1A      Vln. 1B      Vln. 2      Vln. 3      Cb.

Fm      Eb<sup>7</sup>

Fm      Eb<sup>7</sup>

Fm      Eb<sup>7</sup>

Fm      Fm      Fm      C<sup>7</sup>      C<sup>7</sup>  
dom-be! iCan-dom-be ne-gro! Nos - tal-gia de gen-te po-bre por las ca-llas de san

Fm      Fm      Eb<sup>7</sup>

Fm      Fm      Fm      Fm

F# B# D# G# B# D# G#  
B# D# G# B# D# G#

158

Band.

1A      1B

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. 1A

Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

Cb.

Ab      Eb<sup>7</sup>      Ab      C<sup>7</sup>      Fm

Ab      Eb<sup>7</sup>      Ab      C<sup>7</sup>      Fm

Ab      Eb<sup>7</sup>      Ab      C<sup>7</sup>      Fm

Fm      B<sup>b7</sup>      Eb      Ab      C<sup>7</sup>      Fm  
tel-mo ya se ha per - di-do el can-dom-be      Por las ca - lles de San Tel-mo ya se ha

Ab      Eb<sup>7</sup>      Ab      C<sup>7</sup>      Fm

163

Band. 1A      Band. 1B      Band. 2      Band. 3      Voz      Pno.

C<sup>7</sup>      Fm      C<sup>7</sup>      Fm      Eb<sup>7</sup>

Voz: per - di can-dom-be iOh... oh... oh!... iOh... oh...

Pno.

Vln. 1A      Vln. 1B      Vln. 2      Vln. 3      Cb.

C<sup>7</sup>      Fm      C<sup>7</sup>      Fm      Eb<sup>7</sup>

168

1A  
Band.  
1B

Band. 2

Band. 3

Voz      A♭      C⁷      Fm      E♭⁷

oh!...      iOh...      oh...      oh!...      iOh...      oh...

Pno

Vln. 1A

Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

arco

Cb.

172

Band. 1A

Band. 1B

Band. 2

Band. 3

Voz A♭  
oh!...

Pno.

Vln. 1A

Vln. 1B

Vln. 2

Vln. 3

Cb.

This musical score page contains ten staves of music for a band and orchestra. The top section (measures 1-4) features three staves for woodwind bands (Band. 1A, Band. 1B, Band. 2, Band. 3) in treble clef and bass clef, both in A♭ major (three flats). The middle section (measures 5-8) includes a vocal part (Voz) in treble clef, marked with a forte dynamic and the lyrics 'oh!...', and a piano part (Pno.) in treble and bass clef. The bottom section (measures 9-12) consists of five staves for strings: Violin 1A, Violin 1B, Violin 2, Violin 3, and Cello (Cb.). The music is in 2/4 time throughout. Various dynamics such as forte, piano, and accents are used to indicate performance style.

## Criterio de transcripción y edición

El manuscrito consta de un conjunto de partes para instrumentos sin firma y con caligrafía de Astor Piazzolla. No hay *score*, parte de contrabajo ni de voz.

Se dispuso la plantilla del *score* como la usó Piazzolla en otros arreglos, así como la denominación para los instrumentos.

Se creó parte de bajo basada en la línea asignada a la mano izquierda del piano y bandoneones.

Se desplegó la forma eliminando los *ritornelli*.

Se agregaron letras de ensayo y números de compás.

No se incluyeron dinámicas, *tempi*, ni expresión ya que el original carece de todas. Se trata del primer arreglo escrito por Piazzolla y optamos por no modificarlo ya que en esta primera etapa de la orquesta de Troilo, no se indicaban.

Utilizamos el cifrado americano para la armonía aunque en el manuscrito original era en castellano.

Se agregó la línea vocal con letra y cifrado armónico basado en armonía original. En aquellos momentos donde intercede la voz (y replicando las indicaciones de “(Canto)” y “(Orquesta)” propias de las fuentes originales), se agregó la indicación pertinente entre corchetes.



**Notación simplificada.** Para la marcación del acompañamiento se utilizó el siguiente criterio:

*Figuras con cabezas planas:* las figuras indican el ritmo para la ejecución del cifrado armónico, con disposición a elección de las voces en los acordes.

*Rayas oblicuas:* solo para mano la derecha del piano y/o bandoneón cuando hay cifrado armónico y bajos obligados. En la mano derecha se toca el acorde indicado en el cifrado armónico, usando la rítmica del modelo de marcación del bajo.

*Plicas sin cabeza:* para indicar un patrón rítmico en el que las alturas se repiten.



**Consideraciones particulares.** En el piano, entre los compases 54 y 61, el manuscrito original decía “bordoneo” y no había ninguna notación de alturas ni ritmo. Creamos un “bordoneo simple” que consideramos apropiado, de acuerdo con lo sugerido por Hernán Possetti en su publicación de 2015 *El piano en el Tango/The piano in tango: Método fundamental para aprender a tocar* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes).

# «NOSTALGIAS»

## Tango

(Arreglo ca. 1953)

Música: Juan Carlos Cobián (1896-1953)

Letra: Enrique Cadícamo (1900-1999)

IIEt-2023007III02-1/2



Para escuchar esta obra escanear el código QR  
o hacer [click acá](#)

# «Nostalgias»

IIEt-2023007III02-1/2

Tango

(Arreglo ca. 1953)

Arreglo: Astor Piazzolla (1921-1992)

para Aníbal Troilo y su Orquesta Típica

Música: Juan Carlos Cobián (1896-1953)

Letra: Enrique Cadícamo (1900-1999)

The musical score consists of ten staves of music arranged vertically. From top to bottom, the instruments are:

- Bandoneón 1**: The first staff in the original arrangement.
- Bandoneón 4**: The second staff in the original arrangement.
- Bandoneón 2**: The third staff in the original arrangement.
- Bandoneón 3**: The fourth staff in the original arrangement.
- Voz**: The fifth staff, representing the vocal line.
- Piano**: The sixth staff, representing the piano accompaniment.
- Violín I**: The seventh staff, representing the first violin.
- Violín II**: The eighth staff, representing the second violin.
- Viola**: The ninth staff, representing the viola.
- Violonchelo**: The tenth staff, representing the cello.

Each staff includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The music is divided into measures by vertical bar lines. The first measure of each staff is marked "molto legato". Subsequent measures include dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (pianissimo). The piano staff includes harmonic changes indicated by Roman numerals above the staff. The violins, viola, and cello play eighth-note patterns, while the bandoneones provide harmonic support. The vocal line and piano provide harmonic and rhythmic foundation.

4

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

8

arco

7

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

*confuria*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

9

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

13

This musical score page contains ten staves of music for an orchestra and piano. The staves are grouped into two sections by a vertical bar line. The first section (measures 1-6) includes four woodwind bands (Band. 1, Band. 4, Band. 2, Band. 3) and a vocal part (Voz). The second section (measures 7-12) includes strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) and brass (Cb.). The piano part is located below the string staves. Measure 13 begins with dynamic *sf*. The vocal part (Voz) is silent throughout. The piano part has a prominent eighth-note bass line. The woodwind bands play eighth-note patterns. The strings play eighth-note patterns, with Vln. I having a melodic line. The brass plays eighth-note patterns. Measure 13 ends with a dynamic *p*.

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

16

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

*molto marcato*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.



23

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

26 [Voz]

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Dm      Em<sup>7(b5)</sup>      Bm<sup>7(b5)/F</sup>      D<sup>7</sup>

Quie - ro em-bo-rra-char mi co-ra - zón pa-ra\_a pa - gar un lo-co\_a

*mp*

*div.*

*mp*

*pizz.*

29

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*sf con fuoco*

*ff furioso*

*sf con fuoco*

*sf con fuoco*

*sf con fuoco*

*sf con fuoco*

*arco*

*sf con fuoco*

Em<sup>7(b5)</sup>      A<sup>7</sup>      Dm      Dm

mor que más que a-mor es un su- frir...      Y a-quí ven-go pa-ra

32

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Gm      A<sup>7</sup>      Dm      A<sup>7</sup>

e-so, a bo - rrar an- ti guos be sos en los be sos de o tras bo - cas...

*p*      *f*      *tr*

*8va*      *8va* - *tr*

*p*      *tr*

*p*      *tr*

*p*      *tr*

*p*      *tr*

35

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Voz      Dm      Gm      C<sup>7</sup>  
Si su\_a-mor fue "flor de un dí-a" ¿por-que cau-sa es siem-pre mí-a e - sa cruel preo-cu-pa

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

38

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Voz F A<sup>7</sup>/E<sub>b</sub> Dm Dm/C<sup>#</sup> Dm/C Bm<sup>7(b5)</sup>  
ción? Quie-ro por los dos mi co-pa al-zar pa-ra ol - vi - dar mi obs-ti - na-

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

41

2

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Voz      E<sup>7</sup>/B<sub>b</sub>      A<sup>7</sup>      Dm      Dm  
 ción y más la vuel-vo a - re - cor - dar. Nos - tal - gias

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

2

*8va*

44

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Voz      Dm      Dm      Dm  
de es-cu-char su ri-sa    lo-ca y sen-tir jun-to\_a mi    bo - ca    co - mo un fue-go su res

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

47

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Gm

A<sup>7</sup>

A<sup>7</sup>

pi - ra- ción.

An - gus - - tia

*ff*

(8)

(8)

50

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

A<sup>7</sup>

Gm

A<sup>7</sup>

A<sup>7/Bb</sup>

de sen-tir-me\_a-ban-do - na-do y pen-sar que\_o-tró\_a su la-do pron - to pron-to le\_ha-bla

5

5

5

5





57

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Voz D<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gm  
jar-me, ni pe-dir-le, ni llo - rar-le, ni de - cir - le que no pue\_\_\_\_ do más vi-

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

60

Band. 1      Band. 4      Band. 2      Band. 3

Voz: Gm      A<sup>7</sup>      Dm      Dm/C#      Dm/C      Bm<sup>7(b5)</sup>  
*vir... Des-de mi triste so-le-dad ve-ré ca - er las ro - sas muer-tas de mi*

Pno.

Vln. I      Vln. II      Vla.      Vc.      Cb.

pizz.  
pizz.  
pizz.  
pizz.  
pizz.

63

3

solo

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Voz  
ju - ven - tud.

Pno.

Vln. I  
arco

Vln. II  
arco

Vla.  
[arco]

Vc.  
[arco]

Cb.

Gm<sup>7</sup>      A<sup>7</sup>      Dm

3

arco

[arco]

[arco]

*mf*

*3*

67

The musical score consists of ten staves. From top to bottom: Band. 1 (two staves), Band. 4 (two staves), Band. 2 (two staves), Band. 3 (two staves), Voz (one staff), Pno. (two staves), Vln. I (one staff), Vln. II (one staff), Vla. (one staff), Vc. (one staff), and Cb. (one staff). The score is in common time, key signature is one flat. Measure 67 starts with Band. 1 playing eighth notes and sixteenth-note pairs. The piano (Pno.) provides harmonic support with sustained notes and chords. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play rhythmic patterns, with Vc. and Cb. featuring pizzicato strokes. The vocal part (Voz) remains silent throughout the measure.

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*solo*

*espressivo*

pizz.

70

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

Cb.

tutti

tutti

tutti

tutti

tutti

[con Band. 1] tutti

tutti

tutti

tutti

arco tutti

73 *solo*

Band. 1

Band. 4 *bien fraseado*

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

This musical score page contains ten staves of music. The top four staves are for woodwind bands: Band. 1 (bassoon), Band. 4 (clarinet), Band. 2 (oboe), and Band. 3 (flute). The fifth staff is for the voice (Voz). The sixth staff is for the piano (Pno.). The bottom five staves are for strings: Vln. I (first violin), Vln. II (second violin), Vla. (viola), Vc. (cello), and Cb. (double bass). Measure 73 begins with a dynamic 'solo' for Band. 1. The piano part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The string parts provide harmonic support with sustained notes and eighth-note patterns. A dynamic 'bien fraseado' is indicated above Band. 4 in measure 73.

77 **4**

[Voz]

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Voz

Dm

iHer -

Pno.

*mf*

*sf*

**4**

[Voz]

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



81

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Am<sup>7(b5)</sup>

D<sup>7</sup>

Gm

jar-me, ni pe-dir-le, ni llo - rar-le, ni de-cir-le que no pue\_\_\_\_\_ do más vi-

84

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Voz

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Gm      A<sup>7</sup>      Dm      Dm/C#      Dm/C      Bm<sup>7(b5)</sup>

vir...      Des-de mi      triste so-le-dad ve-re ca-er las ro-sas muer-tas de mi

pizz.

pizz.

pizz.

[pizz.]

pizz.

87

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Voz       $B_b^7$        $A^7$        $Dm$

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ju - ven - tud.

arco      pizz.      arco

arco      pizz.      arco

arco      pizz.      arco

[non pizz.]

arco      [non pizz.]

## Criterio de transcripción y edición

El manuscrito consta de un *score* con caligrafía de Astor Piazzolla y *particelle* de un copista desconocido.

Se eliminó toda escritura añadida y tachaduras en lápiz para priorizar la escritura original, que podía rescatarse de los manuscritos.

Se cambió la notación de 4/8 a 4/4 para facilitar la lectura.

Se desplegó la forma eliminando los *ritornelli*.

Se mantuvo el orden de la plantilla que usó Piazzolla en el *score*, así como su denominación para los instrumentos.

Se desplegaron los bandoneones que en el *score* original estaban escritos en dos pentagramas (Band. 1-4, Band. 2-3)

Utilizamos cifrado americano para la armonía, aunque en el manuscrito original era en castellano.

Se agregó la línea vocal con letra y cifrado armónico. Este se incluyó a efectos prácticos y respeta la armonía original usando tríadas y tetradas, pero no contempla la rearmonización hecha por Astor Piazzolla.

Se agregaron los números de ensayo 3 y 4, dado que los restantes eran originales de la fuente.

Se agregaron reguladores y dinámicas que fueron fruto de la ejecución con la orquesta, y se unificaron y agregaron articulaciones. Todo agregado editorial se encuentra indicado entre corchetes, o bien con línea partida donde corresponda.



**Notación simplificada.** Las plicas sin cabeza (notación simplificada) provienen del *score* manuscrito. Ante inconsistencias utilizamos el siguiente criterio editorial:

*Piano*: en los modelos de síncopa y *marcato* se copió línea del contrabajo para la mano izquierda ya que no está en el *score* manuscrito. Se mantuvo la altura del manuscrito para los acordes de la mano derecha y para dar libertad de ejecución al modelo de síncopa.

*Bandoneón*: se mantuvo la altura de los acordes, bajos y la notación simplificada del manuscrito.

# «LO QUE VENDRÁ»

**Tango**

(Arreglo ca. 1957)

Música: Ástor Piazzolla (1921-1992)

IIEt-2023007III02-1/3



Para escuchar esta obra escanear el código QR  
o hacer [click acá](#)

# «Lo que vendrá»

IIEt-2023007III02-1/3

Tango

(Arreglo ca. 1957)

Arreglo: Astor Piazzolla para Aníbal Troilo  
y su Orquesta Típica

Música: Astor Piazzolla (1921-1992)

Bandoneón 1

Bandoneón 4

Bandoneón 2

Bandoneón 3

Piano

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

6

f

[f]

talón

[f]

talón

[f]

talón>

[f] pizz.

arco >

arco pizz.

arco >

[f]

5

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco pizz.

arco

10

1

1

14

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

pizz.

pizz.

arco

*pizz.*

*pizz.*

*pizz.*

*pizz.*

*arco*

18 **2**

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

22

The musical score consists of ten staves. From top to bottom, the staves are: Band. 1 (two staves), Band. 4 (two staves), Band. 2 (two staves), Band. 3 (two staves), Pno. (two staves), Vln. I (two staves), Vln. II (two staves), Vla. (two staves), Vc. (two staves), and Cb. (two staves). The key signature is one sharp. Measure 22 begins with a dynamic of **f**. The first four staves (Bands 1-4) play eighth-note patterns. The next four staves (Bands 2-3) play sixteenth-note patterns. The piano (Pno.) provides harmonic support with chords. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play eighth-note patterns. The violins (Vln. I, Vln. II) have a dynamic of **pizz.** in the last measure. The violoncello (Cb.) has a dynamic of **arco** in the last measure. The bassoon (Vla.) has a dynamic of **[unis.]** in the last measure.



32

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

4

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

arco

arco

arco

sol. div.

[unis.]

[div.]

38

The musical score consists of ten staves. From top to bottom:   
1. Band. 1: Treble clef, key signature of one sharp.   
2. Band. 4: Bass clef, key signature of one sharp.   
3. Band. 2: Treble clef, key signature of one sharp.   
4. Band. 3: Bass clef, key signature of one sharp.   
5. Pno.: Treble and bass staves, key signature of one sharp.   
6. Vln. I: Treble clef, key signature of one sharp.   
7. Vln. II: Treble clef, key signature of one sharp.   
8. Vla.: Bass clef, key signature of one sharp.   
9. Vc.: Bass clef, key signature of one sharp.   
10. Cb.: Bass clef, key signature of one sharp.

Measure 38 starts with a dynamic of  $\gamma$ . The woodwind bands play eighth-note patterns. The piano provides harmonic support with chords. The strings play eighth-note patterns. The cello begins a melodic line with a dynamic of *arco*.

43

The musical score for orchestra and piano consists of ten staves. The top four staves are for woodwind bands: Band. 1 (piccolo-like), Band. 4 (flute-like), Band. 2 (clarinet-like), and Band. 3 (oboe-like). The piano part (Pno.) is below them. The bottom five staves are for strings: Vln. I (first violin), Vln. II (second violin), Vla. (cello), Vc. (double bass), and Cb. (bassoon). Measure 43 begins with sustained notes from the woodwinds and piano. The strings enter with eighth-note patterns. The woodwinds play eighth-note chords. The piano has a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The strings provide harmonic support with sustained notes and eighth-note patterns.

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

47

5

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Pno.

[div.]

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

5

51

The musical score consists of ten staves. From top to bottom: Band. 1 (two staves), Band. 4 (two staves), Band. 2 (two staves), Band. 3 (two staves), Pno. (piano, one staff), Vln. I (one staff), Vln. II (one staff), Vla. (one staff), Vc. (one staff), and Cb. (one staff). The key signature is one sharp. Measure 51 starts with Band. 1 and Band. 4 playing eighth-note patterns. Band. 2 enters with sixteenth-note patterns. Band. 3 follows with eighth-note patterns. The piano (Pno.) begins its part with a forte dynamic, marked [marcato]. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The bassoon (Cb.) has a prominent role with its low notes.

55

6

This musical score page contains two systems of music. The top system, labeled '6', features four staves for 'Band. 1', 'Band. 4', 'Band. 2', and 'Band. 3'. These bands play eighth-note patterns primarily on the bass clef staff. The bottom system, also labeled '6', features five staves: 'Pno.' (piano), 'Vln. I', 'Vln. II', 'Vla.', and 'Cb.'. The piano part includes a dynamic instruction '[marcato]'. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Cb.) play sixteenth-note patterns, while the cello (Cb.) provides harmonic support with sustained notes. Measure 55 concludes with a fermata over the piano's right-hand octaves. Measure 6 begins with a forte dynamic.

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Pno.

[marcato]

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

59

The musical score consists of ten staves. From top to bottom, the staves are: Band. 1, Band. 4, Band. 2, Band. 3, Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is A major (three sharps). Measure 59 begins with a rest for Band. 1 and Band. 4. The subsequent measures show various patterns of eighth and sixteenth notes, including slurs and grace notes. The piano part features eighth-note chords and sixteenth-note patterns. The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) plays eighth-note patterns, often with grace notes. The bassoon (Cb.) provides harmonic support with sustained notes and eighth-note patterns. The measure ends with a dynamic instruction "arco" over the bassoon's notes.

64

**7**

Band. 1      *8va-----*

Band. 4

Band. 2      *#8-----8-----*

Band. 3

Pno.

Vln. I      *p*

Vln. II      *p*

Vla.      *p*

Vc.      *p*

Cb.      *p*

*pizz.*

This page contains musical staves for ten different instrumental parts. The top section includes four bands (Band 1, Band 4, Band 2, Band 3) and a piano (Pno.). The bottom section includes four strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) and a cello/bass (Cb.). The key signature is A major (three sharps). Measure 64 begins with a dynamic of *p*. The first three measures show sustained notes with grace notes above them. Measures 7 and 8 feature sixteenth-note patterns in the piano and sustained notes with grace notes in the strings. Measure 9 concludes with a dynamic of *pizz.*.

8

69

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*solo*

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.



79

tutti

Band. 1

tutti

Band. 4

tutti

Band. 2

tutti

Band. 3

[marcato]

Pno.

[div.]

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

tutti

Cb.

83

9

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

✓ solo

87

The musical score consists of ten staves. From top to bottom, the staves are grouped as follows:

- Band. 1**: Treble clef, key signature of four sharps.
- Band. 4**: Treble clef, key signature of four sharps.
- Band. 2**: Treble clef, key signature of four sharps.
- Band. 3**: Treble clef, key signature of four sharps.
- Pno.**: Treble and bass staves, key signature of four sharps.
- Vln. I**: Treble clef, key signature of four sharps.
- Vln. II**: Treble clef, key signature of four sharps.
- Vla.**: Bass clef, key signature of four sharps.
- Vc.**: Bass clef, key signature of four sharps.
- Cb.**: Bass clef, key signature of four sharps.

Measure 87 begins with a dynamic of  $\text{ff}$ . The first four staves (Bands 1-4) play eighth-note patterns. The piano (Pno.) provides harmonic support with eighth-note chords. The lower strings (Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play sustained notes or simple eighth-note patterns. The violins (Vln. I, Vln. II) play eighth-note patterns with grace notes.

92

10

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

96

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

100

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

103

Band. 1

Band. 4

Band. 2

Band. 3

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*gloss.*

*8va*

pizz.

## Criterio de transcripción y edición

El manuscrito consta de un *score* con caligrafía de Astor Piazzolla y no hay *particelle*.

Junto al título en el margen derecho del *score* y entre paréntesis puede leerse el subtítulo *La caduta*.

Se mantuvo el orden de la plantilla que usó Piazzolla en el *score*, así como su denominación para los instrumentos.

Se desplegaron los bandoneones que en el *score* original estaban escritos en dos pentagramas (Band. 1-4, Band. 2-3)

Utilizamos cifrado americano para la armonía, aunque en el manuscrito original era en castellano.

Las indicaciones entre corchetes son agregados del editor.



**Notación simplificada.** Para la marcación del acompañamiento se utilizó notación simplificada, siguiendo el siguiente criterio: *Plicas sin cabeza en acordes*: para indicar un patrón rítmico en el que la disposición de las voces puede repetirse o cambiar a criterio del intérprete.



## Consideraciones particulares.

### *Bandoneones*

- cc. 19-22: el acorde de la mano izquierda se copió igual al manuscrito.
- cc. 48-55 y 56-57: la notación abreviada en la mano izquierda respeta al original.

### *Piano*

- En toda la notación simplificada de la mano izquierda se duplicaron los bajos del contrabajo.
- cc. 52-53 y 56-57: la indicación de *marcato* se copió como en el original.





INSTITUTO DE  
INVESTIGACIÓN  
EN ETNOMUSICOLOGÍA

ISBN 978-631-00-0644-4  
  
9 786310 006444