



Misterioso “Azabache”: contextualización y análisis del primer arreglo de Astor Piazzolla para la orquesta de Aníbal Troilo

Mysterious “Azabache”: contextualization and analysis of Astor Piazzolla’s first arrangement for the Aníbal Troilo orchestra

Andrés Serafini

Doctorado en Musicología, Universidad Católica Argentina
Instituto de Investigación Etnomusicológica,
Universidad Nacional de Quilmes
serafiniandres@hotmail.com

Recibido: 1/11/2021

Aceptado: 15/12/2021

Resumen: A los 21 años Piazzolla escribió su primer arreglo para la orquesta de tango en la que era bandoneonista. El tema encargado por su director Aníbal Troilo fue la milonga candombe “Azabache”, que cantó Francisco Fiorentino y estrenó en un concurso de orquestas para un importante programa de radio. La ejecución en vivo de “Azabache” recibió el aplauso máximo del público y ganó el concurso, pero a pesar de eso, Troilo nunca grabó el arreglo comercialmente. En la historiografía se afirma que el suceso ocurrió en 1942 aunque no hay precisiones sobre la fecha exacta. Circularon también contradictorias versiones sobre las razones por las que “Azabache” no llegó al disco, una grabación de la radio no encontrada y dudas sobre si verdaderamente fue el primer arreglo de Piazzolla para Troilo. Luego de transcribir el manuscrito inédito, relevar la bibliografía, realizar el análisis del arreglo y producir un video con la ejecución de la obra, presento a continuación mi hipótesis general sobre este caso en el contexto de la época.

Palabras clave: Piazzolla, Troilo, tango, milonga-candombe, arreglo.

Abstract: At the age of 21 Piazzolla wrote his first arrangement for the tango orchestra in which he was a bandoneon player. The song, commissioned by his director Aníbal Troilo, was the milonga candombe “Azabache”, which Francisco Fiorentino sang and premiered for an orchestral contest on an important radio program. The live performance of “Azabache” received the maximum applause from the audience and won the contest. Nonetheless, Troilo never recorded the arrangement commercially. According to historiography, the event occurred in 1942, although there are no details as to the exact date. Contradictory accounts also circulated about the reasons why “Azabache” did not make it to the album, and about a lost radio recording, along with doubts about whether it was truly Piazzolla’s first arrangement for Troilo. After transcribing the unpublished manuscript, reviewing the bibliography, analyzing the arrangement and producing a video featuring a performance of the work, I present here my general hypothesis about this case in the context of the historical period.

Keywords: Piazzolla, Troilo, tango, milonga-candombe, arrangement.

El bautismo

A finales de 1975, poco tiempo después de la muerte de Aníbal Troilo¹, su viuda le regaló un bandoneón de su esposo a Astor Piazzolla. Sobre un escenario y antes de tocar la “Suite Troileana” que había compuesto para su amigo difunto, Piazzolla declaró: “En mi vida tuve dos

¹ Aníbal Carmelo Troilo alias “Pichuco” fue bandoneonista, compositor y director de tango. Nació en Buenos Aires el 11/07/1914 y murió el 18/05/1975.

bautismos: a los catorce años tocar en la orquesta que acompañó a Gardel y hacer el primer arreglo musical para la orquesta de Troilo” (López 2014: 2981)². Las palabras de Piazzolla frente a su público, denotan agradecimiento por aquella iniciación, pero no aportan datos sobre cuál fue su primer arreglo.

Los comienzos de Piazzolla como arreglador se mencionan en varias entrevistas que dio el bandoneonista durante su carrera. En el libro de Alberto Speratti (1969: 59-65), Piazzolla relató sus diferencias estéticas con Troilo y el entorno tanguero, pero sin dar detalles sobre su primer arreglo. En las entrevistas con su hija Diana (Piazzolla 1987: 145-148) se refirió a su iniciación como arreglador de Troilo, mencionando la milonga “Azabache”. En ese libro, la autora interviene las palabras de su padre, ensayando un relato histórico en el que Troilo aceptó solo por necesidad el ofrecimiento del insistente joven Piazzolla para escribir el arreglo. Según esta versión fue Troilo quien luego del estreno decidió no volver a tocar el arreglo por su dificultad de ejecución. Finalmente, en la entrevista concedida a Natalio Gorín en 1990, Piazzolla afirmaba:

Yo le hice el primer arreglo un poco por casualidad. No estaba disponible Argentino Galván³ y Troilo quería estrenar “Azabache”, una milonga de dos grandes del tango, los hermanos Expósito⁴, en un programa de radio El Mundo que se llamaba Ronda de Ases. Cada orquesta debía tocar un estreno en su repertorio y ganaba el más aplaudido. El que me alertó que no estaba el negro Galván fue Baralis⁵, entonces le dije a Troilo que lo hacía yo. Primero se negó, me dijo que me faltaba experiencia, que era una cosa difícil. Yo insistí y me lo dio. Había que escribirlo de un día para el otro (Gorín 1990: 47).

Como puede observarse, si bien Piazzolla menciona aquí la milonga “Azabache” y aporta otros datos, no aclara la fecha en que ocurrió el estreno. Esta versión fue recogida posteriormente en otros estudios sobre Piazzolla como los de Azzi-Collier (2002: 75) y Fischerman-Gilbert (2009: 63) que tampoco aclaran la fecha exacta⁶. En los estudios biográficos sobre Troilo es donde se afirma que el estreno del arreglo de Piazzolla fue en el año 1942 y en el programa Ronda de Ases. Aunque algunos no precisan las fuentes (Ferrer 2009: 248; Del Priore 2003: 63), la biografía de Osvaldo Sanguiao (1995: 63) le adjudica a Luis María Sierra esa versión⁷.

En un comunicado de la Academia Porteña del Lunfardo se publicó una lista de los arreglos escritos por Piazzolla para la orquesta de Troilo que fueron grabados comercialmente, en la que no figura “Azabache” (Giuseppetti 1997)⁸. Por su parte, el uruguayo Ramiro Carámbula (2005: 8)⁹ también publicó una lista de arreglos de Piazzolla para Troilo donde aparece “Azabache” en primer lugar, pero aquí además se menciona la existencia de una grabación no comercial de 1942, que no figura en las compilaciones de grabaciones radiales a las que pude acceder¹⁰.

² Héctor López cita una noticia del diario *La Razón* y señala que el hecho ocurrió el 27/11/1975 en un local de Buenos Aires llamado La Ciudad, donde Piazzolla se presentaba con su conjunto.

³ Argentino Galván fue arreglador de Troilo, aunque según Vicente y Cohen (2019:72) no es seguro que trabajara para la orquesta en ese momento.

⁴ Piazzolla se equivoca adjudicando la autoría de “Azabache” a los hermanos Virgilio y Homero Expósito. La letra es efectivamente de Homero, pero la música es de Héctor Stamponi y Enrique Mario Francini.

⁵ Hugo Baralis era violinista de la orquesta de Troilo en aquel momento.

⁶ Carlos Kuri (2008: 25) incluye una cronología de acontecimientos en la que señala que Piazzolla empieza a hacer arreglos para Troilo en 1942, detallando el tema “Azabache” y el concurso en la radio. Pero el autor no precisa sus fuentes.

⁷ Sanguiao cita palabras de Sierra publicadas en la revista *Buenos Aires Tango* (Ernié 1971, Nro.8: 33).

⁸ Citado en la tesis de Avelino Romero (2012: 428). El mismo comunicado es el que citan Azzi-Collier (2002: 75).

⁹ Publicado en la revista uruguaya *Tanguedia* a la que accedí por gentileza de Omar García Brunelli.

¹⁰ Varios estudios dedicados a Troilo como los de Silva (1978), Del Priore (2003), Lefcovich (1982), López (2014) y Ferrer (2009) incluyen referencias sobre las grabaciones no comerciales de la orquesta. Ninguna menciona la existencia de esa grabación de “Azabache”. El reciente libro de Cohen y Vicente (2019: 72) menciona que circuló un acetato que el coleccionista uruguayo Boris Puga afirma haber escuchado. Me comuniqué con los investigadores Ramón González

Por último, en las partituras¹¹ manuscritas de “Azabache” con caligrafía de Piazzolla de las que dispongo, tampoco se indica la fecha de creación del arreglo. Sin datos que documenten la fecha precisa del estreno, parto entonces de la versión más difundida, que estima que fue en 1942. Sin embargo, se debe considerar que Aníbal Troilo, poco antes de morir, dijo otra cosa acerca del asunto. En un reportaje concedido a María Esther Gilio en septiembre de 1974, Pichuco –apodo de Troilo– declaró que el primer tema que le encargó a Piazzolla fue el tango “Chiqué”. “Me gustaría hacerle una instrumentación”, le habría propuesto Piazzolla a su director (Gilio 1998: 33)¹². Esta declaración contradice la versión sobre cuál fue el primer tema que trabajaron, pero ratificaría que Piazzolla fue el que le pidió a Troilo una oportunidad como arreglador.

A continuación, presento mi hipótesis general, basada en la multiplicidad de razones contextuales que pueden haber influido para que “Azabache” no se haya grabado. Propongo que la decisión de Troilo, si fue autónoma, no se basó solamente en una mera cuestión de gustos acerca del arreglo de Piazzolla.

Los manuscritos

En la discografía completa de Troilo (Lefcovich 1982) se puede constatar que “Azabache” nunca fue grabado comercialmente por la ATOT¹³. En el archivo de partituras que estudio hay arreglos que no fueron grabados, pero que sí formaron parte del repertorio¹⁴. Incluso a veces existe más de un arreglo sobre un mismo tema, lo cual indicaría que pudo haber sido tocado en varias versiones. El arreglo de “Azabache” se trata de un único conjunto de partes manuscritas en lápiz, con la caligrafía de Piazzolla y sin firma. Yo las transcribí y armé el *score* que tiene la siguiente plantilla instrumental:

Piano	Violín 1
Bandoneón 1	Violín 1B
Bandoneón 2	Violín 2
Bandoneón 3	Violín

El tema fue cantado por Francisco Fiorentino, el único cantor de la orquesta en 1942, pero no hay parte de voz como en ninguno de los arreglos del archivo. Tampoco hay parte de contrabajo y no hay *score*, lo cual corresponde en ambos casos a la modalidad de los arregladores de Troilo de esa época¹⁵. La plantilla instrumental es la que usaba la orquesta de Troilo antes de la incorporación del violonchelo en 1943 (Del Priore 2003:174)¹⁶. Infiero en base al análisis que las partes de bandoneón 1 y las de bandoneón 2, eran tocadas por dos ejecutantes cada una y la de bandoneón 3 por uno, hasta alcanzar una fila de cinco bandoneones¹⁷.

Después de la transcripción de las partes de “Azabache”, señalo que no encontré borrones, tachaduras ni agregados en el manuscrito, excepto una pequeña modificación en los violines 1,

(uruguayo) y Gabriel Soria (argentino) que manifiestan haber escuchado la grabación, aunque no disponen de la misma a la fecha.

¹¹ Cuando utilizo el término partituras me refiero al conjunto general de documentos. Cuando uso *score* me refiero a la partitura orquestal y finalmente cuando utilizo parte/s me refiero a las *particelle*.

¹² El reportaje fue realizado en 1974 para la revista *Crisis* y publicado también en 1998.

¹³ ATOT significa: Aníbal Troilo y su orquesta típica.

¹⁴ Oscar del Priore (Ibidem: 139-142) publica una lista de temas que nunca se grabaron.

¹⁵ Los arreglos más antiguos del archivo corresponden a las grabaciones de la ATOT a partir de 1941, en las que no hay partes de contrabajo, ni *score*.

¹⁶ Se afirma que el violonchelo se incorporó a la orquesta de Troilo en 1943 tocado por Alfredo Citro.

¹⁷ La ATOT para la época del estreno de “Azabache” contaba con cinco bandoneones, ya que a los tres con los que comenzó, se habían sumado Astor Piazzolla desde finales de 1939 y luego Marcos Troilo, hermano de Aníbal, en 1940 (López H. 2014: 2907).

donde se sustituyó el patrón rítmico de milonga por blancas (compás 79-81) y luego por la melodía del tema (compás 100-103 y luego 127-130).

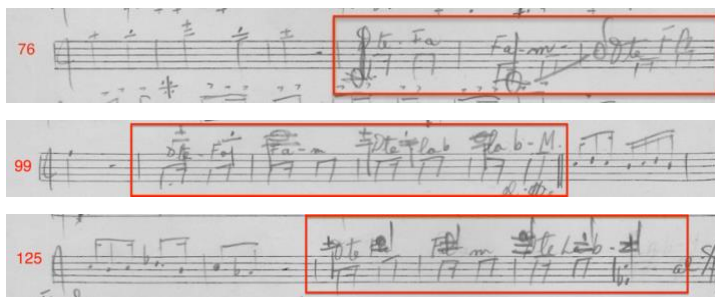


Figura 1: arreglo de “Azabache”, modificaciones en la parte del violín 1¹⁸.

Las hojas están en excelente estado de conservación, sin faltantes de páginas que además están poco manipuladas¹⁹ como puede verse en la figura 2.1. Comparando el estado general de estas partes con las de otros temas del repertorio de la ATOT, concluyo que el arreglo de “Azabache” fue muy poco utilizado. Esto ratificaría la declaración de Piazzolla acerca de que escribió el arreglo con premura, ya que, si casi no hay correcciones, probablemente “Azabache” no se ensayó o, si lo hicieron, fue muy poco tiempo antes del estreno en la radio.

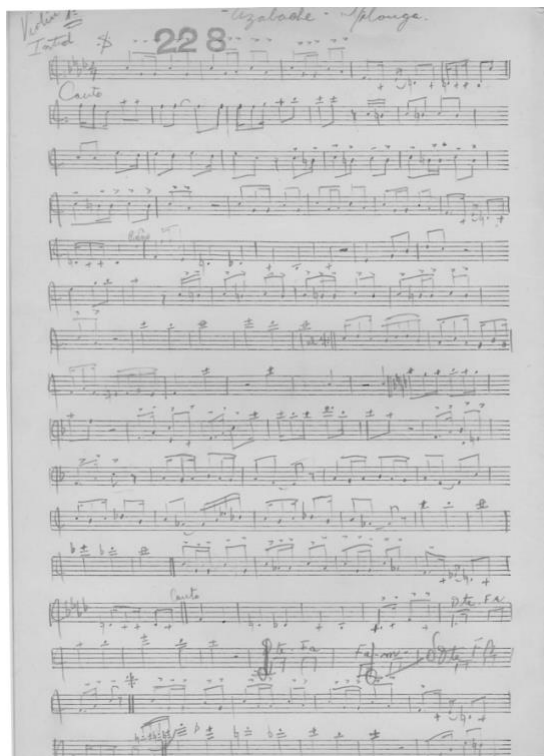


Figura 2.1: Arreglo de “Azabache”, parte de violín 1.

No es mi intención afirmar que las partes se usaban en todas las actuaciones de la orquesta, pues según puede verse en fotos de principio de los ‘40, los músicos de la ATOT tocaban de

¹⁸ Los ejemplos en partituras de este artículo corresponden a manuscritos originales del arreglo de Astor Piazzolla; transcripciones del autor hechas en el editor Sibelius; y la partitura para piano de “Azabache” de editorial Korn. El manuscrito es propiedad de Francisco Torné y la familia Troilo. Fue digitalizado por Javier Cohen y alumnos de la EMPA (2014). Actualmente el archivo radica en el Instituto de Investigación Etnomusicológica (Buenos Aires) donde soy investigador junto a Soledad Venegas. Luego de transcribir los manuscritos, el arreglo fue interpretado por la orquesta de tango de la UNA. Ver el video de la realización en www.youtube.com/watch?v=mZNNnz5Ph0I [acceso 10/ 1/2022]

¹⁹ Cuando están muy usadas se ven roturas en los bordes y el lápiz algo borroneado.

memoria. Pero la comparación entre escritura y grabación que ya practiqué con otros temas, demuestra que cuando las partituras tienen intervenciones, es porque fueron al menos ensayadas por la orquesta²⁰.

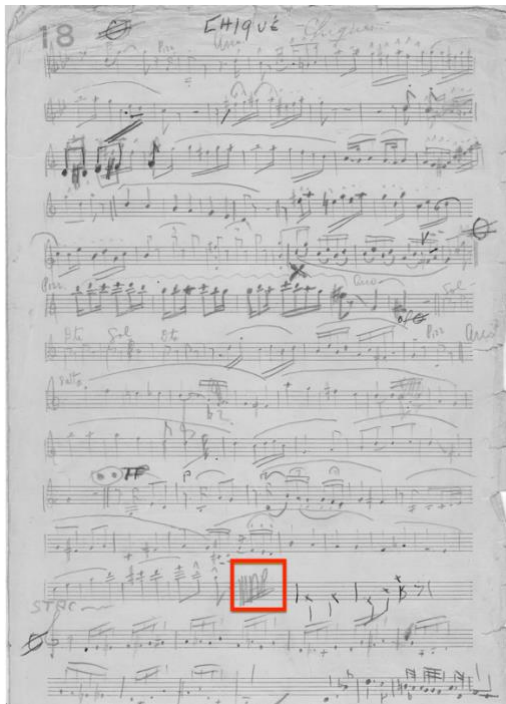


Figura 2.2: Arreglo de “Chiqué”, parte de violín.

Pichuco intervenía los arreglos con sus ideas y, si modificaba las interpretaciones, con el paso del tiempo, esos cambios dejaban marcas sobre las partituras. Esto puede comprobarse en la parte de “Chiqué” de la figura 2.2, que se ve claramente intervenida como todas las de ese arreglo. El tema fue un gran éxito de la ATOT, el mismo arreglo se grabó en 1944 para el sello RCA Victor y en 1952 para TK. Como formó parte del repertorio durante tres décadas, fue interpretado por varios músicos diferentes, ya que a veces los músicos estables tenían sustitutos. Por este motivo, es probable que en la última época de la orquesta, durante la cual hubo más rotación de intérpretes, las partes se hayan utilizado más y la reescritura sobre el arreglo original se haya tornado más frecuente²¹.

En cuanto a la contradicción entre Piazzolla y Troilo sobre cuál fue el primer arreglo, comparando el estado de las partes de la figura 2, puedo afirmar que “Azabache” fue poco ensayado y probablemente nunca estuvo en el repertorio. También agrego que en ambos temas la caligrafía es de un Piazzolla muy joven, el de la primera etapa como arreglador de Troilo²². Por último, destaco que el arreglo de “Chiqué” está firmado, como puede observarse en el recuadro de la figura 2.2 (se lee AP). Esta firma ratificaría que este arreglo fue escrito más tarde, ya que “Azabache”, junto a los tres primeros arreglos grabados de Piazzolla, no poseen firma, siguiendo la modalidad de la época²³.

²⁰ Para más detalles acerca de las intervenciones de Troilo sobre los arreglos, consultar mi estudio sobre el tema (Serafini: 2018).

²¹ Según Federico Silva (1978: 93) la última integración estable de la orquesta de Troilo es la de 1963, ya que a partir de allí la orquesta realizó apariciones esporádicas. Si bien un número grande de intérpretes estables acompañaron a Troilo hasta el final, hubo muchos reemplazos ocasionales.

²² Piazzolla escribió arreglos para Troilo a principios de los ‘40 y luego a principios de los ‘50. Su caligrafía en cuanto a su aspecto gráfico, se tornó menos cuidada en los ‘50 y denota mayor velocidad en la escritura.

²³ Los arreglos anteriores a los de Piazzolla son atribuidos en la bibliografía a Héctor Artola, Argentino Galván y Aníbal Troilo. De los 29 arreglos que dispongo en el archivo, ninguno está firmado.

Fecha de grabación	Título	Género	Cantor	Arreglador	Firma
No grabado ca.1941	Azabache	Milonga	Fiorentino, Francisco	Piazzolla, Astor	No
3/5/43	Inspiración	Tango	Instrumental	Piazzolla, Astor	No
2/6/43	Soy un porteño	Milonga	Fiorentino, Francisco	Piazzolla, Astor	No
2/6/43	Farolito de papel	Tango	Marino, Alberto	Piazzolla, Astor	No
30/6/43	Uno	Tango	Marino, Alberto	Piazzolla, Astor	Sí

Figura 3: los primeros arreglos escritos por Piazzolla para la ATOT.

En la figura anterior puede verse el inédito “Azabache” y los tres arreglos siguientes de Piazzolla que llegaron a grabarse. “Inspiración”, “Soy un porteño” y “Farolito de papel” con caligrafía de Piazzolla, no están firmados, aunque sí lo está el tango “Uno”.

El estreno

La ATOT estrenó el arreglo de “Azabache” en un programa de LR1, Radio El Mundo, llamado Ronda de Ases. La audición era muy popular y tocaban allí varias de las orquestas más exitosas del momento alternándose semanalmente. En las emisiones se hacía un concurso que consistía en la presentación de un estreno a cargo de cada orquesta, sometiéndolas a la votación del público presente a través del aplauso. A veces se tensaba la competencia, ya que cada conjunto estrenaba su propia versión de un mismo tema (Ferrer 1980, I: 421). La concurrencia de los seguidores de cada orquesta era tal, que colmaba los estudios de la radio y motivó que el programa se emitiera desde el teatro Casino (Berrade 2009: 43-44)²⁴. Según Oscar del Priore (2003: 59-60), el programa comenzó a irradiarse el 2 de agosto de 1941 y duró tres temporadas hasta 1943.

La primera grabación comercial del tema “Azabache” la hizo la orquesta de Miguel Caló para el sello Odeon en 1942, agrupación en la que tocaban sus dos compositores, Enrique Mario Francini y Héctor Stamponi²⁵. Casi dos meses más tarde también fue registrada por Francisco Lomuto y su orquesta, pero esta vez para RCA Victor:

Título	Orquesta	Cantor	Fecha de grabación	Sello
Azabache	Miguel Caló	Raúl Berón	29/ 9/1942	Odeon
Azabache	Francisco Lomuto	Fernando Díaz y Jorge Omar	20/11/1942	RCA Victor

Figura 4: primeras grabaciones de “Azabache” por las orquestas de Caló²⁶ y Lomuto²⁷.

La proximidad de las fechas de grabación demuestra la buena recepción popular del tema y la urgencia de las compañías por comercializarlo ya que el ritmo de milonga candombe estaba

²⁴ Accedí a este libro por gentileza de Leandro Donozo.

²⁵ Hector Stamponi fue pianista, compositor y arreglador. Tocó en la orquesta de Caló pero no llegó a grabar con la misma. El violinista Enrique Mario Francini sí participó de la grabación de “Azabache”.

²⁶ Lefcovich, N.: Estudio de la discografía de Miguel Caló. El autor, 1985, p. 7.

²⁷ Lefcovich, N.: Estudio de la discografía de Francisco Lomuto. El autor, 1995, p. 102.

de moda²⁸. Tanto Troilo como Lomuto eran artistas de RCA Victor, pero el último grababa desde hace una década antes para esa compañía²⁹. Este factor pudo haber intervenido en la decisión del sello acerca de qué orquesta grabaría “Azabache” en aquel momento, que era de alta competencia en cuanto a repertorio y artistas. Troilo, a su vez, en ese último trimestre de 1942 grabó otras dos milongas, pero de tipo ciudadana³⁰:

Sello	Fecha grabación	Título	Género	Compositor	Autor	Cantor
RCA Victor	9/10/42	Ficha de oro	Milonga	Di Nápoli, Carmelo	Dizeo, Enrique	Fiorentino, Francisco
RCA Victor	22/10/42	De pura cepa	Milonga	Ceglie, José	No	Instrumental

Figura 5: milongas grabadas por ATOT en el último trimestre de 1942.

Si, como se afirma, el concurso en la radio fue en 1942, a la luz de estos datos propongo que puede haber ocurrido entre octubre y diciembre, o sea, luego del estreno discográfico de “Azabache” por Caló. Quizás porque el arreglo de Piazzolla no convenció a Troilo o a la RCA Victor, fue Lomuto quien finalmente grabó el tema para la compañía, antes de los carnavales de 1943. A su vez, Troilo apostó en el último trimestre, antes del verano, por la milonga ciudadana que, como veremos, fue más afín a su estilo.

La versión de que a Troilo no le gustó la propuesta de Piazzolla no implica que no haya comprobado su capacidad como arreglador, ya que no tardó en requerir nuevamente sus servicios. El 3 de mayo de 1943 la ATOT grabó finalmente el primer arreglo documentado de Astor Piazzolla: “Inspiración”³¹. Cabe destacar que ese mismo disco contiene llamativamente en su cara B, otra milonga candombe³²:

Disco	Matriz	Fecha	Título	Género	Compositor	Autor	Cantor
60-0067	84323	03/ 5/43	Inspiración	Tango	Paulós Peregrino(h)	No	Instrumental
60-0067	84324	03/ 5/43	Ropa blanca	Milonga negra	Malerba, Alfred	Manzi, Homero	Marino, Alberto

Figura 6: datos de la grabación de los temas “Inspiración” y “Ropa Blanca” por la ATOT.

²⁸ Sebastián Piana y Homero Manzi compusieron en 1940 “Pena Mulata”. Según Piana declaró, con este tema crearon el género “milonga candombe, de carácter rítmico-tamborilero” (Benarós, 1978: 2161). El tema hizo furor en 1941 en versión de Carlos Di Sarli y su orquesta, dando lugar a la composición de otros temas registrados con las etiquetas milonga candombe, milonga negra, candombe o tango candombe.

²⁹ Lomuto había sido en la década anterior el segundo director más cotizado luego de Francisco Canaro, había ingresado a RCA Victor en 1931, previo paso por Odeon y presidía para esa época el primer directorio de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) (Ferrer 1980, III: 614).

³⁰ La milonga es una canción rural tradicional criolla, de la región central de Argentina. Su primera mención data de 1883, cuando Ventura Lynch documentó dos tipos de milonga: la campera y la urbana (Goyena 1999-2002: 582). Actualmente en la práctica de tango existe la clasificación de milonga campera y ciudadana. La ciudadana es la que se estructura en compás de 2/4 sobre el pie rítmico de habanera (corchea con puntillo, semicorchea, y dos corcheas). Ejecutada generalmente en *tempo* rápido, puede ser cantada o instrumental y de carácterailable. La milonga campera está estructurada también en compás de 2/4 pero sobre un pie rítmico de dos corcheas con puntillo y una corchea. Se ejecuta en *tempo* lento, generalmente en modo menor y evoca un imaginario gauchesco.

³¹ Todos los trabajos acerca de Troilo y Piazzolla están de acuerdo en que “Inspiración” fue el primer arreglo de Piazzolla grabado por la ATOT.

³² La partitura de editorial de “Azabache” lleva como subtítulo “milonga candombe” y la de “Ropa Blanca” dice “milonga negra”.

La milonga “Ropa blanca” fue el tema con el que debutó el cantor Alberto Marino con la ATOT en Radio El Mundo el 1 de abril de 1943 (Del Priore 2003: 62). Marino fue uno de los cantores más importantes de la orquesta y “Ropa Blanca” fue la tercera de sus grabaciones. El arreglo de “Ropa blanca” fue encargado al uruguayo Héctor María Artola³³; el arreglador de radio El Mundo, donde tocaba Troilo en aquel momento (Ferrer 1980, II: 58). La elección de Marino y Artola para interpretar el tema fue una apuesta fuerte y es posible que a Pichuco le haya convencido más esa milonga que “Azabache”.

Para solventar esta hipótesis agregó que, en el archivo de partituras de la ATOT, hay otro arreglo de “Ropa blanca” firmado por Julián Plaza, que no fue grabado y es posterior a 1958³⁴. El hecho de que existan dos arreglos de “Ropa blanca” encargados en épocas diferentes, ratifica que esa milonga formó parte del repertorio de la ATOT y por lo tanto que a Troilo le gustaba.

Por último, hay que considerar la posibilidad de que el concurso ganado por Troilo en Ronda de Ases haya sido antes de que Caló grabara “Azabache” en septiembre de 1942. Sin embargo, es muy difícil sostener que su compositor, Enrique Mario Francini, le hubiera dado el tema a otro artista antes que al director de la orquesta en la que él mismo tocaba, sobre todo porque en esa época Troilo y Caló competían férreamente por el gusto del público.

Troilo versus Caló

En 1942 la orquesta del bandoneonista y director Miguel Caló se había convertido en una de las más importantes del sello Odeon. Grababa desde 1934 sin demasiada repercusión hasta que consiguió un gran éxito con el tema “Al compás del corazón” (Ferrer 2009:198-199). Estaba integrada por extraordinarios intérpretes, varios de los cuales también fueron más tarde directores, compositores y arregladores, como Enrique M. Francini, Armando Pontier, Osmar Maderna, Eduardo Rovira y Carlos Lazzari, entre otros. Los nombres acabaron siendo tan importantes que en los años sesenta Caló volvió a reunir al conjunto bajo el nombre de La Orquesta de las Estrellas.

Según sostiene Ferrer (1980, I: 418), la competencia entre las orquestas de Troilo y Caló a principio de los cuarenta se dio en el marco de restricciones a los discos importados. Las dos empresas, Odeon y RCA Victor, se disputaban las contrataciones de artistas, condicionadas por un régimen de competencia que imponía la publicación de un disco de dos caras por mes y por intérprete. Desde “Yo soy el tango”, el primer tema grabado por Pichuco en RCA Victor que alcanzó rápidamente el éxito, se libra una competencia con Caló y su sello Odeon. Esta contienda se constata en las fechas de grabación de los mismos temas a cargo de las dos orquestas, que presento en el siguiente cuadro³⁵:

Título	Fecha de grabación Orquesta Troilo (RCA Victor)	Fecha de grabación Orquesta Caló (Odeon)
Yo soy el tango	4/ 3/41	12/ 3/41
Lejos de Buenos Aires	1/ 9/42	29/ 7/42
Tristezas de la Calle Corrientes	18/ 9/42	2/ 9/42
Margarita Gauthier	11/ 3/43	9/ 9/42
Corazón no le hagas caso	11/ 3/43	29/ 9/42
Barrio de tango	14/12/42	19/ 1/43
Pa' qué seguir	14/12/42	19/ 1/43
Inspiración	3/ 5/43	20/ 1/43

³³ Esta afirmación surge de la comparación entre la caligrafía de Artola en “Ropa blanca”, con otro manuscrito firmado por el arreglador uruguayo al que tuve acceso gracias a Omar García Brunelli.

³⁴ Julián Plaza declaró que sus primeros arreglos escritos para Troilo fueron grabados en 1958 (Del Priore 2003: 93).

³⁵ Para más detalles sobre este tema ver Ferrer H., *El gran Troilo*, cap. 54, pp.198-200.

Percal	25/ 3/43	25/ 2/43
De barro	2/ 6/43	17/ 5/43
Cuando tallan los recuerdos	27/ 4/43	21/ 5/43
La maleva	9/10/42	10/ 8/43
Gime el viento	20/10/43	29/11/43
Después	3/ 3/44	10/ 1/44
La vi llegar	27/ 6/44	19/ 4/44
La noche que te fuiste	5/ 6/45	20/ 2/45
Garras	28/ 2/45	8/ 3/45
Fruta amarga	10/ 8/45	22/ 5/45
Soledad de Barracas	28/ 6/45	5/ 7/45
Cimarrón de ausencia	5/ 6/45	7/ 8/45
Amor y tango	9/10/45	8/11/45
Margo	18/12/45	15/11/45
Canción desesperada	9/10/45	27/12/45
Que me van a hablar de amor	11/ 7/46	8/ 3/46
Flor de lino	29/ 4/47	3/12/46
Tarde gris	14/6/46	12/12/46

Figura 7: coincidencia de temas grabados por las orquestas de Troilo y Caló³⁶.

En el cuadro anterior, marco en gris la orquesta que se anticipa en la grabación de un mismo tema. Troilo y Caló coincidieron en 26 temas durante 6 años, de los cuales 12 veces se adelantó en el registro Troilo y otras 14 veces Caló. También destaco en gris que las dos orquestas grabaron “Barrio de tango” y “Pa’ qué seguir” en un mismo disco, en la misma sesión y con poco más de un mes de diferencia. Troilo graba ese disco en diciembre de 1942, justamente en la época en que estimo el estreno del arreglo de “Azabache” que no fue grabado. Destaco que “Barrio de Tango” fue el primer tema de Pichuco compuesto con letra de Homero Manzi, inaugurando una de las duplas autorales más exitosas de la historia del tango. Si “Barrio de tango” fue la apuesta de Pichuco para competir en diciembre de 1942, encontró rápida respuesta en Caló, pero el tema resultó ser uno de los más grandes éxitos de la carrera de Troilo.

La competencia entre las orquestas y discográficas en torno al repertorio era tan frontal, que evidencia la gran circulación de los temas, así como también la capacidad del público para diferenciar entre las distintas versiones. Las orquestas de Troilo y Caló tenían a principios de los ‘40 varias características similares, como la plantilla instrumental, los recursos expresivos de sus cantores y el estilo interpretativo de carácterailable. Sin embargo, la versión de cada orquesta sobre un mismo tema, contenía rasgos propios que la caracterizaban y que los oyentes podían percibir. El arreglo orquestal y su interpretación, personalizadas en la dupla director-cantante, se convertían en marcas de estilo³⁷.

Troilo y la milonga

En el subtítulo de la partitura de “Azabache”, obsérvese que fue editada como milonga candombe:

³⁶ Nicolás Lefcovich es el autor de ambas discografías, la de Troilo (1982) y Caló (1985).

³⁷ Para profundizar en la definición de arreglo ver Ferrer (1980, I: 53-54). Acerca de las diferencias entre arreglo y orquestación en la obra de Troilo ver Ferrer (2009: 34-37).

completa de 449 temas. Teniendo en cuenta las fechas de grabación, no aparece un patrón de regularidad claro en la discografía, pero, en resumen, nunca superó las tres milongas en un año. De todos esos registros solamente cuatro fueron milongas candombe, ya que eligió ampliamente la milonga ciudadana y, en menor medida, la campera.

El tema y su estructura de ejecución

La letra de “Azabache” publicada en la partitura original es la siguiente:

¡Candombe! ¡Candombe negro! ¡Nostalgia de Buenos Aires por las calles de San Telmo viene moviendo la calle!	¡Candombe! ¡Candombe negro! ¡Dolor que calienta el aire! ¡Por las calles del olvido se entretuvieron tus ayes!...
¡Retumba con sangre y tumba tarumba de tumba y sangre!... Grito esclavo del recuerdo de la vieja Buenos Aires... ¡Oh... oh... oh!... ¡Oh... oh... oh!...	¡Retumba con sangre y tumba tarumba de tumba y sangre!... Y se pierde en los recuerdos de la vieja Buenos Aires... ¡Oh... oh... oh!... ¡Oh... oh... oh!...
¡Ay, morenita, tus ojos son como luz de azabache!... Tu cala parece un sueño ¡un sueño de chocolate!... ¡Ay, tus cadelas que tiemblan que tiemblan como los palches!... ¡Ay, molenita, quisiera... quisiera podel besalte!... ¡Oh... oh... oh!... ¡Oh... oh... oh!...	¡Ay, morenita, tus ojos son como luz de azabache!... ¡Candombe! ¡Candombe negro! Nostalgia de gente pobre... Por las calles de San Telmo ya se ha perdido el candombe... ¡Oh... oh... oh!... ¡Oh... oh...

La milonga “Azabache” está estructurada en dos secciones: la primera en modo menor para las estrofas (I, I', I'') y la segunda en modo mayor para el estribillo (II). Escrita con versos octosílabos, las estrofas abarcan 12 compases en 2/4, a las que se agrega un coro de cuatro compases en I' y de ocho en I''. Cada estrofa y el estribillo comienza con una frase instrumental de carácter rítmico de cinco compases. La ejecución del tema con la letra completa es la siguiente:

Sección	I	I'	II	I	I'	II	I'' (Coda)
Tonalidad	Fa menor	Fa menor	Fa mayor	Fa mayor	Fa menor	Fa mayor	Fa menor
Compases	5+12	5+12+4	5+20	5+20	5+12+4	5+20	5+12+8

Al transcribir el arreglo de “Azabache” escrito por Piazzolla para la ATOT encontré una inconsistencia en la forma de ejecución resultante, ya que no hay la misma cantidad de compases en las partes de piano y bandoneón que en las partes de violín. Obsérvese a continuación que en estas hay una repetición más de las partes I, I' con respecto a las partes de bandoneón y piano.

Bandoneones y Piano:

I	I'	II	I	I'	II	I'
Instrumental			Cantada			Cantada

Violines:

I	I'	II	I	I'	II	I	I'	I'
Instrumental			Cantada			Instrumental		Cantada

Ante la falta de una grabación del arreglo por la ATOT, analicé la forma de ejecución de otras orquestas. En ninguna de las cuatro versiones que presento a continuación se cantó la letra completa, lo cual respeta la modalidad de la época.

Miguel Caló y su orquesta⁴⁰, canta Raúl Berón (1942), duración (03:00), *Tempo*: (112 ppm) –pulsos por minuto–

I	I'	II	I	I'	II	I	I'' (Coda)
Instrumental			Cantada			Instrumental	

Francisco Lomuto y su orquesta⁴¹, cantan Fernando Díaz y Jorge Omar (1942), duración (02:55), *Tempo*: (108 ppm). Obsérvese que Lomuto toca la milonga a un tempo sutilmente más lento, pero al no repetir la sección I, obtiene una versión más corta que Caló:

I	I'	II	I	I'	II	I''
Instrumental			Cantada			Cantada

Las versiones más modernas usaron la misma forma de Caló, aunque a un *tempo* más rápido. La versión de la Orquesta Francini-Pontier⁴² con Pablo Moreno en el canto (1954) dura 2:51” y su *tempo* es de 126 ppm. La de Astor Piazzolla y su orquesta de cuerdas⁴³ con Jorge Sobral en el canto (1956) dura 3:28” y su *tempo* es de 120 ppm. Esta versión de Piazzolla es más larga que las otras tres, dado que agregó compases con desarrollos instrumentales.

Para dilucidar la estructura de ejecución que pudo haber tenido el arreglo de “Azabache” para Troilo procedí de la siguiente forma: como Piazzolla no escribió indicación de *tempo*, medí el de las tres milongas candombe grabadas por ATOT entre 1942 y 1943 en las que oscila entre 108 y 112 ppm. Si el arreglo se tocó a 110 ppm siguiendo la parte de los violines, la duración alcanzaría casi los cuatro minutos, lo cual es excesivamente largo para el canon de la época. Sostengo entonces que la forma de ejecución que usó Troilo es más corta, como la de Lomuto o Caló⁴⁴.

Dado que las partes de violines contienen un error en la estructura de ejecución, los músicos debieron haberlo solucionado en la práctica, ya que no hay tachaduras ni señales de cambios formales. Infiero que el error pudo haber sido que Piazzolla no tenía totalmente claro cuántas repeticiones se harían del tema cantado, lo cual es probable si el encargo fue hecho con premura. Considerando que no haya sido un error, los bandoneones y el piano debían repetir otra vez las

⁴⁰ Escuchar versión (entrada 16-06-21) www.youtube.com/watch?v=e-OZahipwRk

⁴¹ Escuchar versión (entrada 16-06-21) www.youtube.com/watch?v=OvdTu3WQdiw

⁴² Escuchar versión (entrada 16-06-21) www.youtube.com/watch?v=cpEBIapmHvw

⁴³ Escuchar versión (entrada 16-06-21) www.youtube.com/watch?v=jZr52YLEL0g

⁴⁴ La forma de ejecución que inferí es la utilizada en el video grabado sobre el arreglo: <https://www.youtube.com/watch?v=mZNNnz5Ph0I>

partes I y I', por lo que les falta entonces un signo de *ritornello*. En ese caso la ejecución de “Azabache” fue larga o el *tempo* debe haber sido considerablemente más rápido.

Praxis interpretativa

Observé diferencias en el tipo de escritura para los violines con respecto a la de los bandoneones. Piazzolla les escribió a los violinistas una partitura completa, con pocos compases de notación simplificada⁴⁵ como la que se muestra a continuación:

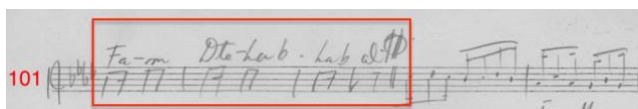


Figura 9: parte de violín 3.

En el recuadro de la figura 9 vemos que simplifica la escritura del acompañamiento de milonga, cediendo al intérprete la elección de las alturas. El resto está totalmente escrito en ritmo y alturas, aunque sin indicaciones de arco ni dinámicas, solo algunas articulaciones, como sucede en la sección I:

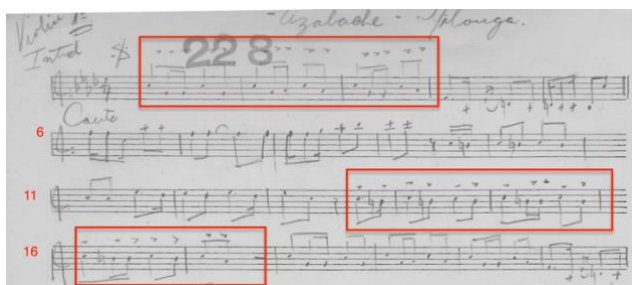


Figura 10: violín 1, compases 1 al 21.

Por su parte, a los bandoneonistas les escribe partes que contienen gran cantidad de notación simplificada y por lo tanto no pueden ejecutarse sin conocimiento de las convenciones para la praxis interpretativa del tango. Obsérvese el siguiente pasaje de acompañamiento en el que Piazzolla escribe solo el esquema rítmico, tanto para el armado de acordes de la mano derecha del bandoneón como para las líneas de bajo de milonga en la mano izquierda:

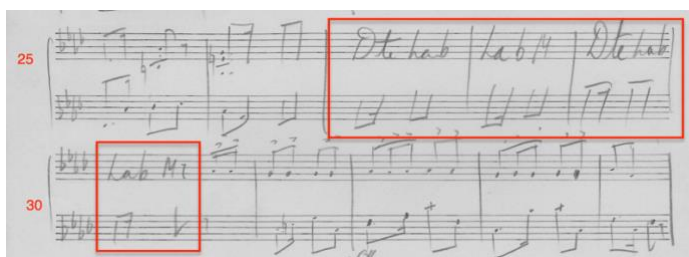


Figura 11: bandoneón 2, compases 25 al 34.

Esta parte, así como la del bandoneón 1, la ejecutan dos intérpretes, con los roles 1A y 1B. El reparto de las voces lo escribió también de una forma particular en el pentagrama y se requiere dominar las convenciones del tango para interpretarla. A continuación vemos, en el pentagrama superior, la escritura para mano derecha y, en el inferior, para la mano izquierda. El fragmento representa que la primera vez se toca solo la melodía en la mano izquierda (instrumental) y, la segunda vez, solo la mano derecha con los acordes acompañando al cantante.

⁴⁵ Escritura que se basa en esquemas rítmicos y cifrado de acordes que dejan a cargo del intérprete la elección de las alturas en base a ciertos modelos de uso común en el tango. Para más precisiones ver Possetti (2015: 163).

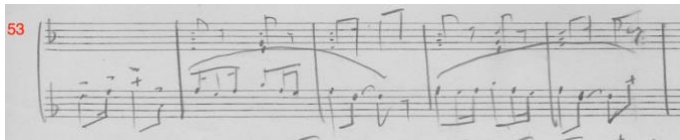


Figura 12: bandoneón 1, compases 53 al 57.

No hay parte de contrabajo y, como esa es una característica común de los arreglos más antiguos del archivo, concluyo que el contrabajista Kicho Díaz leía de la parte de piano y/o tocaba las líneas de memoria. En este arreglo Piazzolla escribió gran parte de los bajos del piano con un esquema rítmico, como puede observarse aquí:

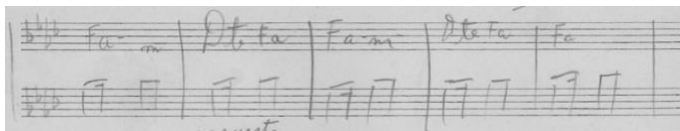


Figura 13: piano, compases 32 al 36.

En el pasaje de la figura 13 puede observarse la notación simplificada de los bajos y acordes para la mano derecha. El contrabajo y el piano crean una línea de bajos con ese ritmo seleccionando las notas de los acordes. En el ritmo de milonga es frecuente que el contrabajo haga una duplicación de los bajos del piano al unísono u octava; por lo tanto, el no disponer de parte para bajo y la libertad dada al pianista con la escritura simplificada, puede producir disonancias entre los dos instrumentos. Esto puede evitarse con acuerdos previos en los ensayos, pero teniendo en cuenta que "Azabache" se estrenó con premura, puede haber ocurrido ciertas rugosidades en la línea de bajos debido a diferencias en la elección de las notas entre el bajista y el pianista.

Bordoneo al piano de Orlando Goñi

La parte de piano también está escrita con algunas simplificaciones que, como en los bandoneones, dan cierta libertad al intérprete y requieren conocimiento de los *yeites* del tango⁴⁶. En particular, destaco el siguiente pasaje en el que Piazzolla superpone una escritura detallada a la indicación "bordoneo", una de las destrezas creativas del mítico Orlando Goñi (Sierra 1976: 97)⁴⁷:

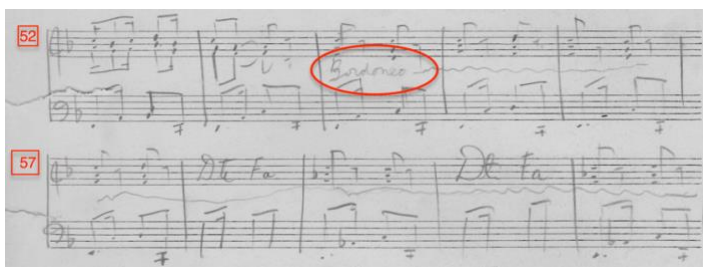


Figura 14: piano, compases 52 al 61.

Obsérvese que Piazzolla fue preciso en la escritura de los bajos y acordes de milonga, superponiendo la indicación "bordoneo" para que, en alguna de las repeticiones del pasaje, Goñi ejecutara el *yeite* con libertad. Este tipo de escritura denota conocimiento práctico del

⁴⁶ Los *yeites* son ese conjunto de recursos de ejecución, modismos rítmicos maneras de acentuar o de arrastrar, tempos rubatos, inflexiones, matices y picardías musicales o vocales, que nutren el idioma privativo del tanguista. (Ferrer 1980, III: 1097)

⁴⁷ Orlando Goñi (1914-1945) fue pianista y fundador de la orquesta de Aníbal Troilo. Fue admirado y reconocido ya en la época como uno de los creadores del estilo de Troilo en los '40. Deja la orquesta en 1943 por problemas de disciplina y para dirigir una orquesta propia a la que luego se suma el cantor Francisco Fiorentino. Muere en 1945 a los 31 años y se lo considera actualmente uno de los más importantes pianistas de la historia del tango (Ferrer 1980, Vol 2: 507).

funcionamiento de la orquesta y sus intérpretes, ya que, según se dice, Goñi era un improvisador que “poco usaba la parte escrita” (Del Priore 2003: 53). Piazzolla fue un confeso admirador de Goñi y sus recursos pueden reconocerse en su obra posterior como director, arreglador y compositor⁴⁸.

El bordoneo es un modelo rítmico de acompañamiento que se ejecutaba tradicionalmente en la guitarra y se adaptó a distintos instrumentos. Proviene de la milonga campera y se incorporó al tango como a las especies de milonga ciudadana y candombe. Según Hernán Possetti, el bordoneo de piano aplicado a la milonga ciudadana puede presentarse como simple o elaborado (2015: 160). En este caso, intuyo que Goñi pudo haber aplicado el bordoneo simple, ya que es el más frecuente en fragmentos cuya armonía está representada por el I y V7. El recurso en el piano combina un arpegiado en mano derecha de los acordes, mientras la mano izquierda ejecuta un bajo sobre el patrón rítmico de 3-3-2. El patrón de bajos se despliega sobre un giro melódico con la 6ta y 5ta de la tonalidad, en el que coinciden ambas manos a distancia de octava. El pasaje en cuestión cambia de modo mayor a menor y, como ejemplo, presento una posible ejecución en el piano⁴⁹:

Figura 15: ejemplo de bordoneo simple, compases 54 al 61.

Acorde de sexta potenciado

“Azabache” comienza con una frase instrumental de cinco compases, que abre la sección I y se repite en I’. A continuación, puede verse dicha frase en la partitura original –de editorial Korn– con su armonía, en la que el acorde de tónica del compás 4 se presenta con sexta mayor por decisión del compositor⁵⁰:

Figura 16: “Azabache”, partitura de editorial (Korn), compases 1 al 5.

Obsérvese en la figura siguiente cómo Piazzolla elige potenciar la sonoridad de ese acorde en el arreglo. El recurso es repartir sus voces entre los bandoneones, en el registro medio y agudo, lo que resulta en un timbre estridente. Piazzolla no equilibra la disonancia de la sexta mayor, sino

⁴⁸ Para un estudio sobre las influencias de Orlando Goñi y de Troilo en la música de Piazzolla ver García Brunelli (1992: 163 -175).

⁴⁹ Escuchar su ejecución en el video de “Azabache”, minutos 01:06 a 01:15.

⁵⁰ En la práctica del tango la partitura “original” es llamada comúnmente “parte de editorial”. Con ello se hace referencia a la parte que funciona como como texto de base para la creación de los arreglos. En general, son partituras de piano facilitadas, donde aparecen la melodía y los acordes.

que la expone y extiende con una duración de un compás y medio. Los bandoneones a modo de metales actúan como resonadores del acorde atacado también en el piano, y prolongando su sonido:

The image shows three staves of music for Bandoneón 1, 2, and 3. Each staff has a treble and bass clef. The right hand of each bandoneón plays a sustained chord, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. A red box highlights the sustained chord across all three staves.

Figura 17: “Azabache”, arreglo de Piazzolla, parte de bandoneones, compases 1 al 5.

Contracanto y re-armonización

La frase inicial de la sección I es acompañada en la partitura original por un bajo pedal en la tónica y con un contracanto descendente en la voz tenor de dos compases. Este se repite con un cambio de intensidad, que va del *forte* al *piano* a modo de eco. El contracanto actúa como línea de fuerza descendente que va desde la tónica a la dominante del compás 5, donde comienzan los bajos en patrón de milonga.

The image shows a musical score for piano and voice. The voice part has lyrics: "voz - - - - - tumba con sangre y tumba, ta - tumba de tumba y sangre! gr - tes - clavo del re - cuerdo de la". The piano accompaniment has a red box around it. A blue circle highlights the dominant chord in the voice part at measure 5, labeled "DOMINANTE compás 5".

Figura 18: parte de editorial de “Azabache” para piano, compases 1 al 5.

Piazzolla en su arreglo desplazó el comienzo del contracanto al compás 2, le cambió el ritmo y lo hizo completamente cromático desde la tónica a la dominante. El acorde de dominante llega en el compás 4, uno antes que en la partitura original. Por su parte la mano derecha del piano toca el acorde de tónica con rítmica sincopada y todas las alturas definidas. Pero obsérvese que, sobre el pentagrama de mano derecha, Piazzolla agregó la armonía cifrada como para dar la opción al pianista de cambiar la disposición de voces. El recurso es práctico y, a su vez, demuestra prudencia frente al cambio que le imprime al tema original y a la capacidad creativa de Orlando Goñi.

The image shows a handwritten musical score for piano. The piano accompaniment has a red box around it. A blue circle highlights the dominant chord in the voice part at measure 4, labeled "DOMINANTE (compás 4)".

Figura 19: “Azabache” arreglo de Piazzolla, parte de piano: compases 1 al 4 de la sección I.

Escalas agudas en los violines

Acerca de los supuestos motivos de Troilo para no grabar el arreglo de “Azabache”, Piazzolla decía: “Utilicé los violines haciendo escalas arriba, cosa que no era lo más común en la orquesta, pero me salió bárbaro, ganamos el primer premio. Así y todo, al Gordo mucho no le gustó. Desde entonces se convirtió en un censor de todos mis arreglos. Yo ponía doscientas notas y él borraba cien” (Gorín 1990: 47). Presento ahora dos fragmentos de instrumentación de la sección I, con los violines tocando escalas:

The image shows a musical score for the piece "Azabache". It consists of two systems of music. The first system, labeled "Compás 71 (I)", features a vocal line and four violin staves (Vln. 1º, Vln. 1ºB, Vln. 2, and Vln. 3). The vocal line has the lyrics "Can dom be Can dom be ne gro nos tal gia de Bue nos Ai res". The violin staves show a rhythmic accompaniment with ascending and descending scales. The second system, labeled "Compás 88 (I)", also features a vocal line and four violin staves. The vocal line has the lyrics "Re tum ba con san gre tum ba Ta rum ba de tum bay san gre gri to". The violin staves show a similar rhythmic accompaniment with ascending and descending scales.

Figura 20: “Azabache” arreglo de Piazzolla. Transcripción de voz y violines, desde compás 71 y compás 88.

Piazzolla utiliza nuevamente el contracanto descendente, pero ahora lo instrumenta en cuatro violines al unísono y en dos registros contrastantes. La primera vez la presenta en el registro grave (compás 71); la segunda, la transporta dos octavas arriba al registro agudo (compás 88). Estimo que este último puede ser el pasaje de violines “haciendo escalas arriba” al que se refiere Piazzolla en su declaración, ya que es el más agudo de todo el arreglo. El efecto –teniendo en cuenta que en ese pasaje la orquesta acompaña al cantor– es ciertamente llamativo, aunque muy breve su duración.

Según Horacio Salgán (2001: 66) el unísono de cuatro violines “agrega más cuerpo y sonoridad” siendo esta combinación usada “más frecuentemente” en el registro agudo y sobreagudo que en el grave. Es posible que la sonoridad del unísono agudo pueda haberle resultado a Troilo excesiva en dinámica para acompañar al cantor, o que incluso en el registro grave le haya sorprendido, pues según Salgán es menos frecuente. También es probable que le haya costado la afinación a algún violinista poco acostumbrado a subir a esos registros.

Ecós de milonga campera

A continuación, presento la frase instrumental de cinco compases, que antecede al estribillo (II):



Figura 21: parte de editorial para piano.

Con material tomado del gesto que está en el recuadro de la figura 21, Piazzolla agregó dos compases a la frase. El desarrollo está basado en arpeggios de milonga campera que operan como un eco de los originales:



Figura 22: arreglo de Piazzolla para piano, compases 38 al 45, sección II.

Este pasaje agregado en el piano, también es acompañado a modo de eco en los violines. Aquí el recurso está en la disposición de las voces de los acordes sobre el pulso débil del compás, presentándolos primero en el registro agudo y luego en el medio grave:



Figura 23: piano y violines, compases 42 al 45.

El procedimiento combina un desarrollo de la forma en el piano, con una instrumentación de la armonía en las cuerdas. En el cambio de octavas de los violines se produce un *diminuendo* por cambio de registro, generando un efecto de proximidad en el agudo y lejanía en los graves. La propuesta del efecto de eco puede ser una alusión a la letra, en la cual se usa la imagen de un coro cantado que se va perdiendo en el recuerdo. El coro, mientras cierra y extiende cada estrofa, repite las sílabas: ¡Oh... oh... oh!... / ¡Oh... oh... oh!...

El recurso compositivo del coro con onomatopeyas puede asociarse a la denominada “forma responsorial” que fue utilizada como principio de evocación afro dentro de la milonga

candombe (Cirio 2006: 31)⁵¹. Piazzolla aprovecha aquí un elemento de la letra del tema –la imagen de un coro de negros cantando– y lo convierte en un recurso creativo para la instrumentación. De esta forma, el arreglo hace referencias intratemáticas agregando otra capa de sentido a “Azabache”.

Conclusiones

A fines de 1942 hacía más de un año que Piazzolla estudiaba con Alberto Ginastera. En su primer arreglo de la milonga “Azabache” tiene la caligrafía de un joven que escribe con seguridad y precisión. Cometió muy pocos errores técnicos, como la omisión de alguna alteración luego de una modulación o la posible falta de un *ritornello* en las partes que mencioné. Domina los códigos de la praxis interpretativa del tango, la instrumentación y los recursos humanos de su orquesta. El estado de conservación de los manuscritos y las mínimas correcciones en las partes, confirman que para el estreno el arreglo fue poco ensayado y que no formó parte del repertorio posteriormente.

La escasa presencia en el repertorio de la ATOT del ritmo de milonga candombe y la casi nula experimentación con percusión, demuestran que Troilo tuvo preferencia por la milonga ciudadana, con la que sostuvo una continua presencia en el repertorio. La grabación de otras milongas candombe en el mismo período, pueden haber determinado la no inclusión de “Azabache” en la discografía y el repertorio de la ATOT.

La férrea competencia con la orquesta de Miguel Caló, más la grabación de “Azabache” para RCA Victor a cargo de Lomuto, son factores que demuestran que los gustos musicales de Troilo convivían con los criterios de la industria. El director daba especial cuidado a la recepción del repertorio por parte de su público. En ese sentido es llamativo que, si “Azabache” fue aclamado en Ronda de Ases, el máximo programa radial de la época, Troilo lo haya descartado solo porque a él no le gustó el arreglo.

Las innovaciones propuestas por Piazzolla en “Azabache” para los violines son pocas y no tan insólitas en su contexto de época si las comparamos, por ejemplo, con la versión de Caló. Desplazar un compás la llegada de la dominante, agregar compases o amplificar disonancias a través de la orquestación, denotan sobre todo su capacidad analítica para intervenir materiales del tema original con la adición de ideas propias. Esto sí que –venido de un músico joven que manifestaba sus pretensiones académicas– puede haber representado un gesto de soberbia u osadía en la época.

Piazzolla va a mantener, profundizar y defender verbalmente esta metodología de intervenir los temas originales, basándose en la idea de que algunos tangos “se deben arreglar para mejorarlos” como declaraba en 1969 (Speratti: 98). Otra idea que expresaba para defender sus “mejoras” es que nunca le importaron los bailarines (Ibid: 61), ya que modificar la forma y la melodía de los temas desconcertaba en aquella época la escucha del que danzaba.

Es probable que Troilo, intuyendo esas ideas en “Azabache” haya rechazado el primer arreglo de Piazzolla para mostrar su autoridad y defender su criterio estético. Aunque también es posible que todavía no tuviera muy entrenada la “goma de borrar” para adaptarlo a su gusto, ya que en 1942 aún era poco frecuente encargar orquestaciones. Sin embargo, pocos meses después del estreno de “Azabache”, Troilo erigió a Piazzolla como su orquestador oficial.

¿Orquestar o arreglar? Esa sutil diferencia técnica, de exclusivo y alto conocimiento musical, generó controversias que alcanzaron a toda la escena tanguera. Las disputas estéticas entre tradición y modernidad en el tango durarían décadas y comenzaron a personificarse en la confrontación entre Troilo y Piazzolla, quizás ya desde aquel misterioso bautismo con “Azabache”. La memoria de Troilo sobre cuál fue el primer tema que le encargó a Piazzolla puede

⁵¹ El autor define el principio de forma responsorial como un recurso “recurrente en muchas culturas negroafricanas. El coro es siempre masculino y hace onomatopeyas, una breve frase o estribillo” (Cirio 2006: 40).

haber fallado en el reportaje de 1974, pero su declaración contiene algo para seguir investigando y es que, tres décadas después de bautizar a Piazzolla como arreglador, Pichuco aún llamaba instrumentación a lo que Astor llamaba arreglo.

Bibliografía

- Azzi, María Susana y Simon Collier. 2002. *Astor Piazzolla. Su vida y su obra*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Benarós, León. 1978. "Sebastián Piana y la milonga porteña". *La historia del Tango. La milonga - El vals*. 1era ed. Buenos Aires: Editorial Corregidor: 2121-2177.
- Berrade, Martín. 2009. *El Mundo, la radio...: un recorrido por la BBC argentina*. 1era ed. Buenos Aires: Corregidor.
- Cirio, Norberto Pablo. 2006. "La presencia del negro en grabaciones de tango y géneros afines". *Temas de Patrimonio Cultural 16. Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura*. Lic. Leticia Maronese (comp). Buenos Aires: CPPHC: 25-59.
- Del Priore, Oscar. 2003. *Toda mi vida: Aníbal Troilo*. 1era ed. Buenos Aires: JVE.
- Ferrer, Horacio. 1980. *El libro del tango. Arte popular de Buenos Aires*. [1977] Barcelona: Antonio Tersol.
- Ferrer, Horacio. 2009. *El gran Troilo: Cien capítulos sobre su arte, persona y vida*. Buenos Aires: Ediciones del soñador.
- Fischerman, Diego y Abel Gilbert. 2009. *Piazzolla. El malentendido*. Buenos Aires: Edhasa.
- García Brunelli, Omar. 1992. "La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana", Premio Fundación Antorchas, *Revista del Instituto de Investigación musicológica "Carlos Vega" 12*: 155-221.
- Gilio, María Esther. 1998. *Aníbal Troilo Pichuco. Conversaciones*. Buenos Aires: Libros Perfil S.A.
- Gorín, Natalio, 1990. *Astor Piazzolla - A manera de memorias*. Buenos Aires: Editorial Atlántida.
- Goyena, Héctor. 1999-2002. "Milonga" en *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio ed. Madrid: SGAE: tomo 7: 582-3.
- Kuri, Carlos. 1997. *Piazzolla: La música límite*. Buenos Aires: Corregidor.
- Lefcovich, Nicolás. 1982. *Estudio de la discografía de Aníbal Troilo*. Buenos Aires: El autor.
- Lefcovich, Nicolás. 1985. *Estudio de la discografía de Miguel Caló*. Buenos Aires: El autor.
- López, Héctor. 2014. "Aníbal Troilo: apuntes para una biografía". *La historia del tango 16: Aníbal Troilo*. 2da ed. Buenos Aires: Corregidor: 2973-2986.
- Piazzolla, Diana. 1987. *Astor*. Buenos Aires: Emecé.
- Possetti, Hernán. 2015. *El piano en el Tango/ The piano in tango: Método fundamental para aprender a tocar tango*. 1era ed. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Romero, Avelino. 2012. "Buenos Aires, história e tango: crise, identidade e intertexto nas narrativas 'tangueras'". Doutorado em História. Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Río de Janeiro, Brasil.
- Salgán, Horacio. 2001. *Curso de tango*. Buenos Aires: El autor.
- Sanguiao, Osvaldo J. 1995. *Troilo*. Buenos Aires: Librería general de Tomás Pardo.
- Serafini, Andrés. 2018. "Pichuco y su 'goma de borrar'. Diferencias entre texto y ejecución en un tango arreglado por Astor Piazzolla para la orquesta típica de Aníbal Troilo". *Revista Argentina de Musicología*, 19: 195-219.
- Sierra, Luis, Adolfo. 1976. *Historia de la orquesta típica*. Buenos Aires: Peña Lillo.
- Silva, Federico. 1978. *Informe sobre Troilo*. Editorial Plus Ultra: Buenos Aires.
- Speratti, Alberto. 1969. *Con Piazzolla*. Buenos Aires: Galerna.

Vicente Fernando y Javier Cohen. 2019. *Siempre estoy llegando: el legado de Aníbal Troilo*. Libros del Zorzal: Buenos Aires.

Partituras

“Azabache”. Editorial Julio Korn: www.todotango.com/musica/tema/334/Azabache/

“Ropa blanca”. Editorial Julio Korn: www.todotango.com/musica/tema/566/Ropa-blanca/

Videos

Astor Piazzolla y su orquesta de cuerdas www.youtube.com/watch?v=jZr52YLEL0g

Francisco Lomuto y su orquesta www.youtube.com/watch?v=OvdTu3WQdiw

Miguel Caló y su orquesta www.youtube.com/watch?v=e-OZahipwRk

Orquesta de tango de la UNA www.youtube.com/watch?v=mZNNnz5Ph0I

Orquesta Francini-Pontier www.youtube.com/watch?v=cpEBIapmHvw