

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

Andrés Serafini

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

Reconozco auditivamente en la introducción de un tango interpretado por Aníbal Troilo y su orquesta típica, la utilización del *topos* de la guitarra. Cuando accedo a las partituras manuscritas de ese arreglo, descubro que la introducción fue tachada y que la escritura original difiere de la ejecución grabada. Al constatar que el arreglo está firmado por Astor Piazzolla y que en las historiografías no aparece como autor del mismo, soy consciente de que es una fuente primaria de gran valor testimonial. El contraste del texto y sus anotaciones secundarias con sus dos versiones grabadas, fue diversificando la investigación y redefiniendo el objeto de estudio inicial. Lo que en principio fue una aproximación analítica a un recurso compositivo, se convierte en un recorrido a través de diversas metodologías de investigación que el documento propone.

Este artículo es un estudio de caso acerca del funcionamiento del arreglo y la praxis interpretativa en la orquesta típica de tango. Troilo como director y Piazzolla como arreglador, dos de los músicos más importantes de la historia del género, son estudiados en este trabajo que aporta datos significativos sobre la recepción y la conformación de los estilos del tango en su época de oro.

Palabras clave: arreglos, práctica interpretativa, modernidad, tópicos, época de oro

Pichuco and his “eraser”: differences between text and execution in a tango arranged by Astor Piazzolla for the typical Aníbal Troilo orchestra

In the introduction of a tango interpreted by Aníbal Troilo and his typical orchestra, I aurally recognize the use of the *topos* of the guitar. When I access the manuscript of that arrangement, I discover that the introduction was crossed out and that the original writing differs from the recorded performance. When verifying that the arrangement is signed by Astor Piazzolla and that in the historiographies he does not appear as the author, I become aware that it is a primary source of great testimonial value. The contrast of the text and its secondary annotations with its two recorded versions, have diversified the research and redefined the initial object of study. What in principle was an analytical approach to a compositional resource, becomes a journey through various research methodologies that the document proposes.

This article is a case study on the operation of the arrangement and the interpretive praxis in the typical tango orchestra. Troilo as director and Piazzolla as arranger, two of the most important musicians in the history of the genre, are studied in this work providing significant information on the reception and conformation of tango styles in his golden age.

Keywords: arrangements, performance practice, modernity, topics, golden age

Introducción

Entre 1935 y 1955 el tango alcanzó su período de esplendor como música popular. La llamada época de oro del tango se caracterizó por la gran cantidad de orquestas típicas que actuaban y grababan en la ciudad de Buenos Aires para audiencias multitudinarias.¹ Una de las orquestas más exitosas de ese momento fue la de Aníbal Troilo alias “Pichuco”, que se mantuvo durante tres décadas como uno de los más altos exponentes de la música popular argentina. Su orquesta típica de tango, fue un modelo de equilibrio entre el estiloailable y el tango cantado de estilo Gardeliano.²

Troilo creó la orquesta en 1937 y a partir de 1941 forjó una gran producción discográfica caracterizada por la fuerte presencia de sus cantores y un estilo instrumental que recogió los avances musicales de la llamada Guardia Nueva. La orquesta, integrada por un grupo de músicos fundamentales para la historia del tango como Orlando Goñi, Kicho Díaz, el cantor Francisco Fiorentino, y a la que en 1939 se incorporó el joven Astor Piazzolla, formalizó completamente su estilo en el primer lustro de la década de 1940.³

En paralelo a su éxito, Troilo agrandó la plantilla instrumental de la orquesta típica que quedó configurada por cuatro bandoneones, cuatro violines, viola y violoncelo, piano y contrabajo.⁴ A su vez, Troilo encargaba los arreglos y les imprimía su carácter de director y solista modelándolos con la ejecución. Hay numerosos testimonios de la forma en que Troilo borraba o sustituía de los arreglos lo que no le gustaba.⁵ Uno de sus primeros arregladores fue Astor Piazzolla que se desempeñó como bandoneonista en la orquesta de Troilo entre 1939 y 1944. Piazzolla comentó posteriormente y en numerosas oportunidades que probaba en aquellos arreglos lo que estudiaba con Alberto Ginastera y

-
1. Para la clasificación sobre las épocas del tango ver Omar García Brunelli, “Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile”, *El Oído Pensante* 3/2 (2015): 3.
 2. Aníbal Carmelo Troilo [Pichuco]: bandoneonista, compositor y director de orquesta argentino (1914-1975). Para consideraciones sobre el estilo de Troilo ver Horacio Ferrer, *El libro del tango. Arte popular de Buenos Aires* (Barcelona: Antonio Tersol, 1980 [1977]), 1038-1054.
 3. Para una reseña completa sobre la carrera de Troilo ver Omar García Brunelli y Laureano Fernández, “Troilo, Aníbal”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dir. Emilio Casares Rodicio, vol. 10 (Madrid: SGAE, 1999-2002), 464-466.
 4. Tomo esta plantilla pues fue la más utilizada por la orquesta de Troilo, en los arreglos del corpus que analizo. El número de integrantes fue variable para cada rol; en bandoneones (entre tres y cinco), violines (entre tres y cinco) y hasta dos violas.
 5. Astor Piazzolla y Julián Plaza comentan esta práctica en Oscar del Priore: “Orquesta”, en *Tango de Colección: Aníbal Troilo*, vol. 9, 1ª. ed. (Buenos Aires: Clarín, 2005), 81-93. También el violinista José Votti en Julio Nudler, “Pichuco o el mejor sello del bandoneón”, *Página 12* (11 de julio 2004). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-37878-2004-07-11.html>

que Troilo borraba lo que consideraba innecesario: “Yo ponía doscientas notas él me borraba cien”.⁶ Este hecho acabó por generar diferencias entre ambos y que finalmente Piazzolla se alejara de la orquesta.⁷

Al dejar a Troilo, Piazzolla dirigió en 1944 la orquesta de Francisco Fiorentino hasta que en 1946 armó la suya propia, consiguiendo en ambas plasmar sus arreglos sin intervenciones. Sin embargo en 1948 Piazzolla disuelve su orquesta con la idea de convertirse en compositor académico, mientras se sustenta económicamente como arreglador de tango. En 1951 compone una sinfonía con dos bandoneones y la presenta en el concurso Fabien Sevitzy, el cual gana en 1953.⁸ Esto significó un giro importante en su carrera pues el premio le permitió realizar un viaje a París y tomar clases con la pedagoga musical Nadia Boulanger, la cual le aconsejó no abandonar el tango.⁹ De vuelta en Buenos Aires en 1955 crea el Octeto Buenos Aires, el cual es considerado como el conjunto que marca el comienzo del tango de vanguardia y el fin de la época de oro.¹⁰

A comienzos de la década del cincuenta Troilo vuelve a encargarle arreglos a Piazzolla. Esto ocurre en forma paralela con varios hechos que marcan un punto de inflexión en la carrera de Pichuco.¹¹ En este segundo período de trabajo conjunto entre Piazzolla como arreglador contratado, y Troilo como director consagrado, se producen resultados musicales diferentes al primero.

Presento a continuación como estudio de caso, un arreglo del tango *Mi Vieja viola* escrito por Piazzolla para la orquesta de Troilo en este segundo período. El objetivo es indagar de qué forma Troilo interviene dicho arreglo para adaptarlo a su estilo.¹² Están en juego dos enfoques diferentes acerca del lenguaje del tango: por un lado el de Troilo basado en la tradición oral y la práctica interpretativa, y por el otro el de Piazzolla, que realiza lo compositivo de los arreglos y por tanto a la partitura como texto. Al estudiar

6. Natalio Gorín, *Astor Piazzolla. A manera de memorias* (Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1990), 47.

7. María Susana Azzi y Simon Collier, *Astor Piazzolla. Su vida y su obra* (Buenos Aires: El Ateneo, 2002), 78-79.

8. *Buenos Aires, tres movimientos sinfónicos* (Opus 15).

9. Azzi y Collier, *Astor Piazzolla. Su vida y su obra*, 102-106.

10. García Brunelli, “Los estudios sobre tango”, 3.

11. Los cambios de sello discográfico —de RCA a TK—, la creación del cuarteto con Roberto Grella, el paso de Radio El Mundo a Radio Belgrano, su participación en teatro y cine, sus viajes a Brasil y Chile. Ver García Brunelli y Fernández, “Troilo, Aníbal”, 464-466.

12. La investigación forma parte de la tesis doctoral que realizo actualmente en la Universidad Católica Argentina (UCA) con el título tentativo de “Los arreglos de Astor Piazzolla para la orquesta típica de Aníbal Troilo”.

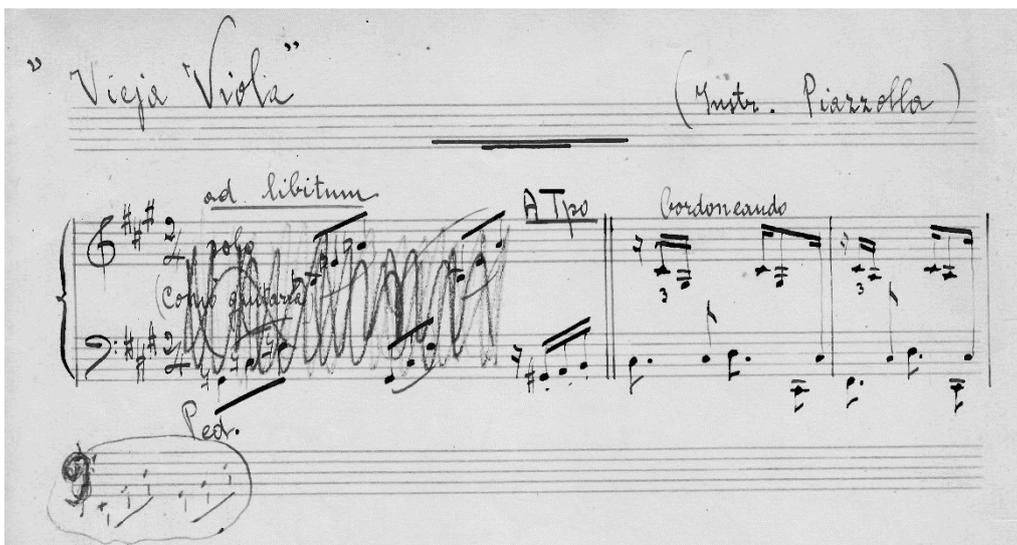
el tránsito del texto a la ejecución se puede comprender mejor el funcionamiento del arreglo, tanto para el caso de la orquesta de Troilo como para el género tango.

1. Los documentos como fuente primaria:¹³

1.1. La partitura del arreglo

A continuación, en la figura 1 contemplamos los primeros compases de un arreglo escrito por Astor Piazzolla para Aníbal Troilo y su orquesta típica. Es un fragmento de la *particella* para piano del tango *Mi vieja viola* (Frías y H. Correa – Humberto Correa, c. 1932).¹⁴ Como veremos más adelante, este arreglo fue escrito probablemente en 1950 cuando Piazzolla ya no estudiaba con Alberto Ginastera,¹⁵ pero aún no había conocido a Boulangier.

Figura 1. *Mi vieja viola*. Arreglo Astor Piazzolla. *Particella* de piano: introducción. Manuscrito original digitalizado.



13. Archivo de la familia Troilo como gentileza de Francisco Torné. El trabajo de digitalización lo encabezó Javier Cohen y alumnos de la Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA) en el marco del *Proyecto Pichuco* realizado en el centenario del nacimiento de Aníbal Troilo (2014).

14. Humberto Correa fue un guitarrista uruguayo, nació en Minas, capital del departamento de Lavalleja, el 4 de abril de 1904 y falleció en Montevideo, el 9 de junio de 1964. Para una semblanza sobre el autor, el tango y sus versiones ver Ricardo García Blaya, “Mi vieja viola. Humberto Correa y su vieja viola”, en <http://www.todotango.com/historias/cronica/192/Mi-vieja-viola-Humberto-Correa-y-su-vieja-viola/>.

15. Oscar del Priore, “Cantores: tan notables como el repertorio”, en *Tango de Colección: Aníbal Troilo*, 107.

Obsérvese el primer compás tachado: se puede reconocer un grupo de seis corcheas ascendentes organizadas en dos grupos de tres notas para cada mano, y dispuestos en intervalos de cuartas justas (sol, do, fa, si^b, mi^b, la^b). Es un *solo* en forma de arpeggio y entre paréntesis Piazzolla indicó que se debe ejecutar “como guitarra”, usando también el pedal para obtener el ligado. El gesto se repite dos veces *ad libitum*, para luego continuar con tres semicorcheas en *stacatto* que se deben tocar *a tempo*. Estas tres últimas notas conforman un modelo de práctica común en el tango llamado *levare*¹⁶ y en este caso con la indicación *a tempo*, le indica al pianista abandonar el *ad libitum* estableciendo el tempo para la entrada de la orquesta. La doble barra indica el fin del *solo* y el comienzo de la introducción con la indicación para el piano de continuar *bordoneando*.¹⁷ En la figura 2 transcribo el pasaje sin tachaduras.

Figura 2. *Mi vieja viola*. Arreglo Astor Piazzolla. *Particella* de piano: introducción.

The musical score is written for piano in 2/4 time, F# minor. It consists of two systems. The first system has three measures. The first measure is marked 'ad libitum' and contains two groups of three eighth notes each, one in the right hand and one in the left hand, forming an arpeggio. Above this is the annotation 'arpeggios x cuartas'. The second measure is also 'ad libitum' and contains a similar arpeggio. The third measure is marked 'solo (como guitarra)' and contains a triplet of eighth notes in both hands. Above this is the annotation 'solo (como guitarra) 3'. The second system has three measures. The first measure is marked 'A Tpo' and contains a triplet of eighth notes in both hands. Above this is the annotation 'A Tpo' and 'bordoneando'. The second measure is marked 'bordoneando' and contains a triplet of eighth notes in both hands. Above this is the annotation 'bordoneando 3'. The third measure is marked 'bordoneando' and contains a triplet of eighth notes in both hands. Above this is the annotation 'bordoneando 3'. The key signature is F# minor, indicated by two sharps (F# and C#) and a natural sign on the B. The time signature is 2/4. The instrument is labeled 'Piano'.

El centro tonal de la introducción se establecerá como indica la clave en Fa[#] menor pero recién en el compás tres, pues luego del *levare* del piano entra la orquesta sobre la dominante (Do[#]). Los arpeggios del *solo* tachado, comenzando sobre la nota sol (II grado descendido) tienen todas sus notas fuera de la tonalidad pero la última del grupo y más aguda es la^b, que enarmónicamente es sol[#] y por lo tanto la dominante de la dominante (V de Do[#]). Al repetirse el gesto dos veces, alarga y refuerza el efecto de suspensión que reposa parcialmente sobre la dominante al entrar la orquesta. Finalmente el acorde por cuartas “como guitarra” y el bordoneo sobre la dominante resolverán en la tónica en el tercer compás. En el *levare* de semicorcheas, Piazzolla usa una línea de bajos melódica

16. Un recurso utilizado generalmente en el piano como impulso rítmico para anticipar un cambio de tempo. Ver Hernán Possetti, *El piano en el Tango / The piano in tango: Método fundamental para aprender a tocar tango* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2015), 218.

17. Forma de acompañamiento que realiza la guitarra en las milongas sureras. Consiste en arpeggiar los acordes en ritmo de corcheas agrupadas en 3+3+2, tocando los bajos con el pulgar en las 3 cuerdas graves de la guitarra (bordonas). En el tango se utiliza también en el piano. Ver Possetti, *El piano en el Tango*, 130.

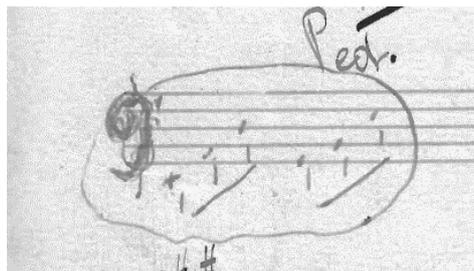
construida desde la supertónica (sol[#], la, si) que también cadencia sobre la dominante (Do[#]).

Las doce corcheas de la introducción tachada son en realidad 6 alturas, un acorde por cuartas que remite a varias influencias musicales posibles como trataremos luego en detalle, pero que no vuelve a aparecer en el arreglo que despliega Piazzolla sobre el tema. Menos aún forman parte de los materiales compositivos del tango *Mi vieja viola*, ni son un gesto estilístico característico del lenguaje musical del género tango.

El arreglo continúa con seis compases en los que el piano, contrabajo y bandoneones *bordonean* a ritmo de milonga mientras la sección de cuerdas sostiene notas largas y agudas. Piazzolla propone así un fuerte contraste estético y estilístico, dado que los elementos de la introducción remiten claramente a la milonga, mientras que *Mi vieja viola* es un tango. Finalmente, la aparición del ritmo *marcato* característico del tango se establece con toda claridad a partir del compás siete.¹⁸

Por último, observemos en la figura 3 un detalle del ángulo inferior izquierdo de la *particella* de piano donde aparece resaltado en un círculo un grupo de seis corcheas en clave de Fa. Es la disposición de las cuerdas al aire de la guitarra (mi, la, re sol, si, mi). Observemos también que está escrito con otra caligrafía y en lápiz, como la tachadura de la introducción, mientras el arreglo está escrito en tinta.

Figura 3. *Mi vieja viola*. Arreglo de Astor Piazzolla. *Particella* de piano: anotación secundaria. Manuscrito original digitalizado.



1.2. La letra

La introducción que analizamos es una selección de elementos musicales que ilustran a modo pictórico una letra que hablará de la guitarra. Los gestos elegidos por Piazzolla parecen adecuados para un tema que ya desde su título incluye la palabra “viola” como una evocación al instrumento en lunfardo, siendo a su vez el nombre coloquial con que se llama a la guitarra en el Río de la Plata. El adjetivo “vieja” antecediendo al

18. Para definición y precisiones sobre el *Marcato* ver Hernán Possetti, *El piano en el Tango*, 64.

sustantivo y en sentido literal, le suma una dimensión temporal que es recurrente en la simbología del tango y representa mucho más que una descripción del instrumento.¹⁹ El pronombre posesivo “mi” le da posesión (valga la redundancia) del instrumento al protagonista, aunque en el título de la *particella* se lo omite y en la letra del tango no se lo utiliza.²⁰

La sonoridad de ambas palabras y su métrica, proponen un juego rítmico que se profundiza en la letra, combinando versos octosilábicos y heptasilábicos en las estrofas, con un estribillo endecasílabo y dodecasílabo. En el estribillo pueden interpretarse opuestos semánticos binarios basados en metáforas. A continuación presento la letra del tango con el detalle de la métrica y los opuestos binarios posibles de interpretar en el estribillo. Puede observarse el equilibrado uso de términos lunfardos y criollismos combinados en una estructura formal de castellano culto.

Mi vieja viola

Vieja viola, garufera y vibradora (12)
 de las horas de parranda y copetín, (11)
 de las tantas serenatas a la lora (12)
 que hoy es dueña de mi cuore y patrona del bulín, (15)
 ¡cómo estás de abandonada y silenciosa, (12)
 después que fuiste mi sueño de cantor! (11)
 Quien te ha oído sonar papa y melodiosa (12)
 no dice que sos la diosa de mi pobre corazón. (15)

Es que la gola se va (7) (voz/mudez = vida/muerte)
 y la fama es puro cuento (8) (éxito/fracaso = verdad/mentira)
 y andando mal y sin vento (8) (riqueza/pobreza = mal/bien)
 todo, todo se acabó... (7) (todo/nada = vida/muerte)
 Hoy sólo queda el recuerdo (8) (presente/pasado = poco/mucho)
 de pasadas alegrías, (8) (tristeza/alegría = vejez/ niñez)
 pero estás vos, viola mía, (8) (vos/yo = amor = pertenencia)

19. “Vieja”: afectivamente, por madre. José Gobello, *Diccionario Lunfardo*, 4ª. ed. (Buenos Aires: Peña Lillo Editor, 1989), 224.

20. En la actualidad los músicos de tango nos referimos a este tango como *Vieja viola*.

hasta que me vaya yo. (7) (quedarse/irse = vivir/morir)

Cuántas noches bajo el brazo de la zurda
 por cubrirte del sereno te llevé
 y por más que me encontrase bien en curda,
 conservándome en la línea, de otros curdas te cuidé.
 Si los años de la vida me componen
 y la suerte me rempuja a encarrilar,
 yo te juro que te cambio los bordones
 me rechiflo del escabio y te vuelvo a hacer sonar.

La temática general despliega el tópico de la guitarra como añeja compañera de un cantor que pierde la voz, la fama y está entregado al alcohol. Nótese la profusión de imágenes sonoras donde la guitarra, aun con las cuerdas viejas pareciera mantener sus condiciones sonoras, si se cambiaran los bordones. Su entrega y capacidad de acompañar son incondicionales y eternas. El cantor la cuida porque ella representa sus mejores años y alegrías, incluso cuando la guitarra le sirviera para conquistar a la “lora” que hoy es dueña de su corazón y “patrona del bulín”.²¹

1.3. Las versiones grabadas²²

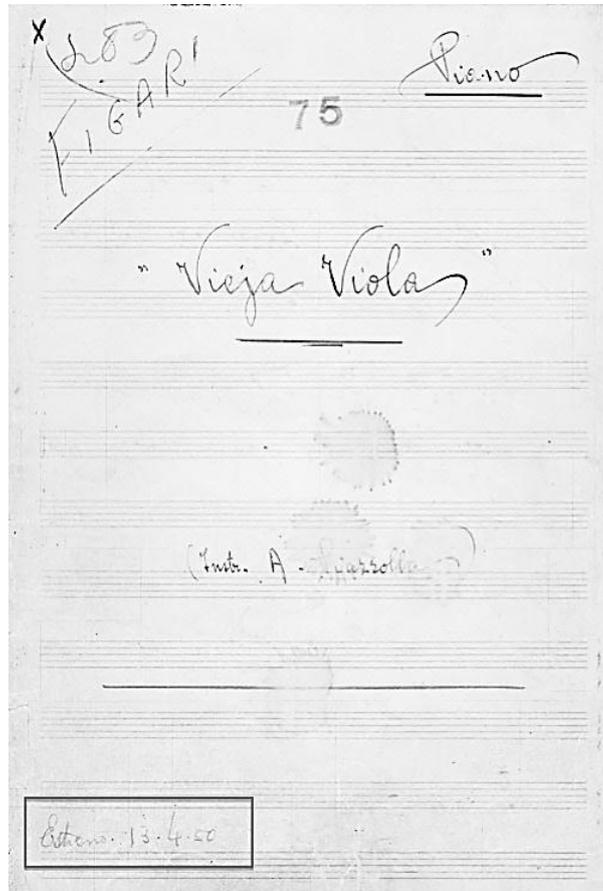
La orquesta de Aníbal Troilo realizó dos grabaciones de este tango con el mismo arreglo de Piazzolla y en ambas se alteró la escritura original del *solo* de piano de la introducción. La primera versión data de 1951,²³ sin embargo en la portada del manuscrito puede leerse en el margen inferior izquierdo: “Estreno 13-4-50” (figura 4). Nótese que la caligrafía de la fecha es distinta a la de los títulos y está escrita en lápiz, por lo tanto podemos inferir que es posterior a la escritura del arreglo.

21. La lora que es patrona del bulín (la mujer que manda en el aposento del protagonista). Gobello, *Diccionario Lunfardo*.

22. Para la información sobre las versiones utilicé la discografía de Aníbal Troilo recopilada por Nicolás Lefcovich, gentileza de Omar García Brunelli.

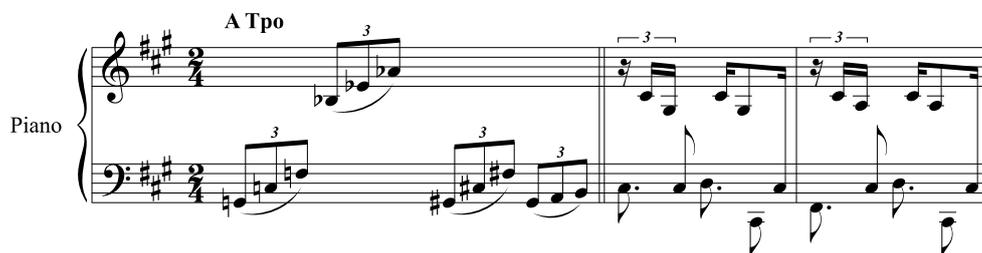
23. Canta Jorge Casal con la Orquesta de Aníbal Troilo. Fecha: 19-2-1951, Buenos Aires. Sello: T.K. Disco: S 5028 Matriz: 62.

Figura 4. *Mi vieja viola*. Arreglo de Astor Piazzolla. Portada de *particella* de piano. Manuscrito original digitalizado (El recuadro en la fecha es mío).



En dicha grabación²⁴ el pianista Carlos Figari²⁵ ejecutó el *solo* con la siguiente modificación:

Figura 5. transcripción de la ejecución del *solo* en la grabación de 1951 (la transcripción es mía).



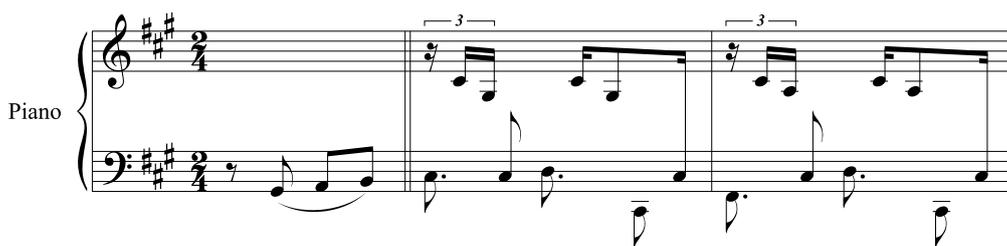
24. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MzHPNBgtwT4>

25. Carlos Figari fue pianista de la orquesta de Troilo entre 1947 y 1953. Nótese que su apellido figura en la portada de la *particella* así como cada uno de los músicos de la orquesta en la suya propia: Figari (pno), Pichuco (1er band.), Mattio (2do band.), Marino (3er band.), David (Díaz, 1er vln), 1er vln B, Votti (2do vln), Alzina (3er vln), viola, Fanelli (vcello), Kicho (Díaz, Cbajo). Hago esta mención por el valor que tiene el manuscrito para conocer la formación de la orquesta en cuanto a integrantes. Contrastando estos datos con las existentes en bibliografía secundaria sobre las formaciones podría determinarse por ejemplo si alguna *particella* fue escrita o modificada en otro período que la grabación.

Figari unificó la rítmica en tresillos *a tempo* fijo todo el *solo* incluyendo el *levare* que ya no actúa como impulso rítmico, pues al desaparecer el *ad libitum*, la orquesta puede contar dos compases sin depender de ese gesto que marca el tempo de entrada. Se evitó la repetición del arpeggio por cuartas eliminando el cuarto grupo de tres corcheas (si^b, mi^b, la^b). Al tercer tresillo se lo elevó un semitono manteniendo la estructura interválica pero ya convirtiéndolo en un acorde de G[#]7(sus4) sin la quinta. Esa transposición reduce el efecto de suspensión de cuartas cromáticas que se daba sobre el II descendido, convirtiéndolas en notas de la tonalidad. Luego, el último tresillo mantiene la línea melódica del *levare*, a modo de escala que cadencia sobre la dominante.

En la segunda grabación²⁶ de 1964 se eliminó por completo el acorde por cuartas, ejecutando solamente el *levare* de la siguiente manera:

Figura 6. transcripción de la ejecución del *solo* en la grabación²⁷ de 1964 (la transcripción es mía).



Nótese que en esta versión grabada, se perciben diferencias de tempo entre el piano, los bandoneones y el contrabajo al ejecutar el bordoneado en los primeros compases de la introducción. El *levare* de tres corcheas en el piano parece no haber sido suficiente como impulso rítmico para establecer un tempo claro en la entrada de la orquesta.

1.4. Análisis musical

Hay suficientes elementos manifiestos en la partitura para considerar que la intención de Piazzolla en el *solo* fuera usar al piano como una evocación de la guitarra. Luego del acorde por cuartas, la entrada de la orquesta produce un paisaje estático con una típica sonoridad de la música pampeana en la que se emula una guitarra bordoneando

26. Canta Tito Reyes con la Orquesta de Aníbal Troilo. Fecha: 03-02-1964. Buenos Aires. Sello: RCA-Victor. Matriz: AVL-3528- Disco: 4162.

27. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=bryElq5X_cw.

(en los bajos) bajo un cielo lejano, representado por la sección de cuerdas agudas tocando notas largas (en lo alto).

Los tópicos de la guitarra y la milonga se funden en esta introducción, donde sostengo que Piazzolla usó el acorde arpegiado para emular una guitarra desafinada. De hecho, la repetición del gesto ascendente dos veces, es característico de los guitarristas cuando están templando el instrumento. La disposición por cuartas, que no corresponde con la afinación de la guitarra,²⁸ podría emular el mal estado de las cuerdas o la embriaguez del cantor: “yo te juro que te cambio los bordones / me rechiflo del escabio²⁹ y te vuelvo a hacer sonar”.

Más allá de la intención poética por la cual eligió Piazzolla el acorde, el gesto musical es una clara cita al *topos* de la guitarra utilizado en la música nacionalista argentina. Más concretamente podría provenir del acorde “simbólico” que usaba su maestro de composición, Alberto Ginastera.³⁰ Con él, Piazzolla estudió a Stravinsky y Bartók siendo ambos otra evocación posible en la introducción del acorde por cuartas. Es conocido que Ginastera alentaba a Piazzolla a usar lo que aprendía con él en sus arreglos para formaciones tangueras.³¹

En cualquier caso hay una utilización consciente de elementos a los que Melanie Plesch considera tópicos del nacionalismo musical argentino y que describe así:

La imagen de la guitarra es también uno de los tópicos más significativos de la retórica del nacionalismo musical argentino, desde las evocaciones relativamente directas e icónicas de acompañamientos rasgueados y punteados empleados por los primeros compositores nacionalistas, como Alberto Williams y Julián Aguirre, hasta el más abstracto “acorde simbólico” formado por los sonidos de las cuerdas abiertas de la guitarra (mi-la-re-sol-si-mi) que se convirtió en una de las marcas registradas de Alberto Ginastera.³²

28. En el acorde que presenta Piazzolla, las últimas dos notas del grupo mi^b y la^b corresponderían a la segunda y primera cuerda respectivamente. Para ser semejante al temperamento de la guitarra, las notas deberían ser re y sol. Entiéndase que todo el grupo está transportado una tercera menor arriba de la afinación de la guitarra para adaptarlo a la tonalidad que era cómoda para el cantor.

29. “Me rechiflo del escabio” aduce a que dejaría la bebida. Gobello, *Diccionario Lunfardo*.

30. Sobre el uso del acorde simbólico en las obras de Alberto Ginastera ver Pola Suarez Urtubey, “Ginastera, Alberto”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dir. Emilio Casares Rodicio, vol. 5 (Madrid: SGAE, 1999-2002), 625-642. También en los trabajos de Melanie Plesch mencionados en la bibliografía de este artículo.

31. Azzi y Collier, *Astor Piazzolla. Su vida y su obra*, 74.

32. Melanie Plesch, “The *topos* of the guitar in Late Nineteenth- and Early Twentieth-Century Argentina”, *The Musical Quarterly* 92/3-4 (2009): 242. La traducción es mía.

El acorde simbólico representando la afinación de la guitarra aparece en la figura 2, en una anotación secundaria escrita en lápiz, en un círculo y fuera de la *particella*. Quizás podría ser una explicación que Piazzolla dio sobre el origen de la idea a Figari, al pianista que grabó el tema. Quizás estaba proponiendo una variante al acorde por cuartas para rescatar algo de la idea original ante la “goma de borrar” de Troilo. El hecho es que en ninguna de las dos grabaciones el *solo* fue tocado como estaba escrito en la partitura, y si bien la tachadura corresponde a la segunda versión grabada, en la primera también fue intervenido por Troilo de la forma que ya expuse.

2. Piazzolla y la modernidad: un tópico invasivo para el tango

Este ejemplo es oportuno para analizar la tensión entre Piazzolla y Troilo, representada por confrontaciones entre académico/popular, moderno/antiguo, innovación/tradición, alto/bajo. En el tango estas pulsiones han sido estructurales para el relato histórico y estilístico que se ha conformado del género.

Piazzolla definía sus intenciones con el tango, en la contratapa del disco debut con el Octeto Buenos Aires *Tango Progresivo* (1957):

Era necesario sacar al tango de esa monotonía que lo envolvía, tanto armónica como melódica, rítmica y estética. Fue un impulso irresistible el de jerarquizarlo musicalmente y darles otras formas de lucimiento a los instrumentistas. En dos palabras, lograr que el tango entusiasme y no canse al ejecutante y al oyente, sin que deje de ser tango, y que sea, más que nunca, música.

Desde su temprana juventud como arreglador en la orquesta de Troilo, Piazzolla quiso romper la monotonía que imponían el ritmo y la forma de danza a la música de tango. A su juicio la matriz del tango bailado impedía el lucimiento a los instrumentistas, coartaba el desarrollo armónico y formal de la música. Su manifiesto con el disco del octeto sin embargo llevaba implícita una polémica: Piazzolla se refería a *la música* como música “culta”, o al menos “alta”. Su referencia a que la elaboración composicional compleja, el virtuosismo instrumental y la condición “concertante” de su tango lo convertía en música, implicaba que todo “el otro tango” no lo era.

Piazzolla propondría en su carrera como compositor novedades melódicas, armónicas y rítmicas que dieron forma a una nueva estética de tango plasmada en partituras. Si bien su formación como compositor fue en música académica, su gran

experiencia como bandoneonista y arreglador de tango, le permitió moverse con soltura en la frontera entre lo popular y lo erudito.

El soporte (la partitura) y los procedimientos eran de la música académica pero los materiales y aun más, sus praxis interpretativas provenían del tango. Consiguió un híbrido que permitió poner los *yeites* tangueros³³ en primer plano de la expresión, sobre un andamiaje de recursos compositivos típicos de la música académica. En su intención de modernizar al tango, cristalizó en la partitura muchos de los tópicos de la praxis interpretativa tradicionales que circulaban de forma oral. A su vez, al tratar al lenguaje de tango con tópicos compositivos de la música erudita, acabó por redimensionar su recepción entre nuevos públicos. La operación de Piazzolla con el Octeto Buenos Aires fue proponer “guiños de complicidad”³⁴ con un oyente ajeno al tango y eso le causó entre otras cosas el rechazo del público tanguero tradicional, de buena parte de la crítica y de los propios músicos de tango.

En el ejemplo de la introducción de *Vieja viola* se produce una fricción entre la escucha del creador Piazzolla y la del oyente Troilo. El conflicto se restringe a doce corcheas arpegiadas por cuartas, pues sobre la introducción a ritmo de milonga bordoneando hubo acuerdo y no fue modificado. El *topos* de la guitarra fue representado por Piazzolla con dos recursos distintos, el acorde “simbólico” modificado y un bordoneo de milonga en piano. El segundo pasó el control de Troilo, el primero no; para Pichuco y quizás para su público, las cuartas eran la “modernidad invasiva” mientras que el bordoneo de milonga en el piano, ya era un tópico del tango.

Se puede concluir aquí que Piazzolla intentaba modernizar el tango con recursos que aprendía con Ginastera, y tenemos una fuente primaria que así lo demuestra. Para ahondar en las posibles razones de edición de Troilo debemos conocer más sobre el contexto cultural en el que esto ocurrió.

Si bien para 1950 ya podemos encontrar numerosos ejemplos con menciones a la guitarra en las letras del tango, así como usos musicales de la milonga que evocan la pena, la tristeza y la soledad, el recurso usado por Piazzolla en el acorde por cuartas era ajeno a los *topoi* de la época dentro del contexto del tango.

33. Constituyen maneras concretas de ejecutar que responden a un *habitus* del intérprete. Ver Ramón Pelinski, “Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística”, en *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, comp. Omar García Brunelli (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2008), 35-56.

34. Melanie Plesch, “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”, *Revista Argentina de Musicología* 1 (1996): 61.

3. El contexto histórico y los personajes

3.1. La praxis interpretativa y el arreglo

A comienzos de la década del cincuenta el tango estaba en plena época de oro y la orquesta de Aníbal Troilo alcanzaba su máxima popularidad. El director encargaba arreglos que se estrenaban en radio y se tocaban en el circuito habitual de cafés, cabarets y bailes. Estos arreglos llegaban al estudio de grabación con modificaciones fruto de dicha práctica.

Según contó el violinista José Votti³⁵ los arreglos pasaban por un proceso en el que se le daba forma a la orquestación, y una vez que se llegaba a la versión final “se lo baqueteaba un tiempo en el cabaret, y recién después se lo estrenaba en radio”.³⁶ Oscar del Priore afirma que el cantor Jorge Casal, debutó con la orquesta de Troilo en 1950 estrenando el tema en el cabaret Tibidabo.³⁷ También agrega que Troilo actuaba allí en otoño e invierno y eso coincide con el mes de abril consignado en la portada de la *particella* como día del estreno (13 de abril 1950).

Más allá de su fecha y lugar de estreno, el arreglo fue intervenido por Troilo hasta llegar a la primera grabación y probablemente se tocó en Radio El Mundo, donde la orquesta actuaba en aquellos años. En noviembre de 1950 Troilo cambia del sello discográfico RCA a TK donde grabó la primera versión de *Mi vieja viola* en un disco doble junto a la milonga *Tata no quiere*, que saldría a la venta el 19 de febrero de 1951.³⁸ Debido a la diferencia de fechas entre el estreno anotado en partitura, el ingreso de Troilo al sello TK y la salida a la venta del disco, podemos suponer que el arreglo fue tocado entre siete y diez meses antes de grabarse. La grabación podría haber ocurrido entre noviembre de 1950 y febrero de 1951.

Las diferencias entre la escritura original y su grabación, contrastado con estas estimaciones temporales, confirman las versiones de que Pichuco ajustaba a su gusto los arreglos usando si era preciso la “goma de borrar”. Como ya hemos dicho, varios músicos

35. José Votti, Violinista y compositor (1927 – 2009) formó parte de las orquestas de Aníbal Troilo, Miguel Caló, Osvaldo Fresedo y Pedro Laurenz.

36. Nudler, “Pichuco”, 2004.

37. Oscar del Priore, “Cantores: tan notables como el repertorio”, en *Tango de Colección: Aníbal Troilo*, 107.

38. Según consigna Nicolás Lefcovich en su discografía, el sello TK publicaba en la etiqueta de los discos el día de salida a la venta y el número de matriz, pero no la fecha de grabación.

proporcionaron versiones sobre esta práctica que consistía en que Troilo realizara una edición estilística de la partitura de orquesta que había presentado el arreglador. No importaba quien fuera el autor del arreglo, la presencia del director como editor del estilo propio, buscando el equilibrio entre innovación y tradición es notable en toda su trayectoria.³⁹

3.2. Troilo el director

Fue en el terreno de los estilos donde los directores de orquesta de tango pusieron su sello personal. El tango, siendo una música popular, posee características de transmisión oral y performativa⁴⁰ que convierten el registro sonoro en composición definitiva. Sin embargo, durante el período de las orquestas típicas y sobre todo a partir del segundo lustro de los 40, el arreglo se convierte en mucho más que una guía sobre la que improvisar. Es una verdadera partitura, escrita al estilo de la orquesta que lo encargó. De esta forma el arreglo, en palabras de Ramón Pelinski “remite a una pluralidad de lecturas del tango que fundamenta su movilidad estilística, y en consecuencia, le asegura una actualización dinámica, transitoria y siempre renovada. Permite también un sistema de cruzamientos re contextualizados de los textos musicales”.⁴¹

Mi vieja viola es un claro ejemplo de cómo se manejaron estos procedimientos de encargo y edición por parte de Troilo. Desde la escritura original de Piazzolla —pasando por la intervención de la “goma de borrar” en la primera versión grabada— hasta la segunda versión, pasaron catorce años. En esos años Troilo acabó borrando por completo el arpeggio por cuartas, por considerar que poseía materiales ajenos al lenguaje del tango. Me inclino a afirmar esto ya que en la segunda versión, con el acorde borrado completamente, se percibe que sin la pulsación que brindaban los tresillos del piano, la orquesta tiene problemas para establecer el tempo. Si en la primera versión se modificó el pasaje y en la segunda se eliminó, incluso a costo de resultar menos práctico para la interpretación, fue porque a Troilo no le gustaba la idea del arpeggio por cuartas.

Tanto para Piazzolla como para Troilo el arreglo de temas tradicionales era una posibilidad de practicar el cruzamiento de textos musicales que menciona Pelinski, la

39. Sierra, *Historia de la orquesta típica*, 96-99.

40. Me refiero a *performance* en sentido lato, como acto de ejecución musical.

41. Ramón Pelinski, *Decir el tango. Invitación a la Etnomusicología. Quince Fragmentos y un tango* (Madrid: Akal, 2000), 39.

diferencia entre ellos estaba en el tipo de textos que les interesaba utilizar. Piazzolla opinaba:

En general, el arreglo musical del tango consiste en tomar un tema para embellecerlo o para arruinarlo, para variarlo orquestalmente en el color y en la forma... Es como si se tomara un dibujo en blanco y negro y se coloreara enriqueciéndolo en cierta forma. Si el dibujo tiene su propia belleza no hay por qué arreglarlo mucho. Si no la tiene, hay que destruirlo completamente y salvarlo.⁴²

Es notable la búsqueda de la excelencia de Troilo en los arreglos que encargó. Podría decirse que contrató a los mejores arregladores de cada época como Héctor Artola, Astor Piazzolla, Argentino Galván, Ismael Spitalnik, Oscar de la Fuente, Alberto Caracciolo, Eduardo Rovira, Emilio Balcarce, Julián Plaza, Héctor Stamponi y Raúl Garello, entre otros.⁴³ Siendo un compositor exitoso y bastante prolífico,⁴⁴ es al menos llamativo que delegara los arreglos, excepto en unas pocas ocasiones y en los comienzos de su orquesta.⁴⁵

Troilo optó por el arreglo encargado porque fue consciente de que con el crecimiento de la orquesta en la cantidad de músicos, el conjunto requería mayor control en la ejecución. Constriñendo la libertad interpretativa de las primeras épocas a una partitura colectiva, buscó sin embargo un desarrollo armónico y contrapuntístico que lo modernizó, al menos para no quedar en la historia del tango como un tradicionalista.⁴⁶

Dado que el arreglo por encargo no fue la única modalidad de la época usada por las orquestas típicas y que él mismo podría haberlos creado, optó por esta forma y le imprimió su estilo propio desde su papel de director del conjunto. Sobre este punto Pelinski sostiene que “el arreglo se revela como una reescritura de modelos precedentes,

42. Alberto Speratti, *Con Piazzolla* (Buenos Aires: Galerna, 1969), 98.

43. del Priore, “Orquesta”, 87.

44. Troilo grabó 41 temas propios. Este número incluye sólo el estreno discográfico de las composiciones y no incluye las versiones posteriores, ni los temas inéditos de Troilo. Héctor López, “Aníbal Troilo, apuntes para una biografía”, en *La Historia del Tango 16: Aníbal Troilo/Edmundo Eichelbaum*, 2ª. ed. (Buenos Aires: Corregidor, 2014), 2923.

45. El propio Piazzolla menciona tres arreglos de Troilo grabados por la primera orquesta: *Comme il Faut* (1938), *Milongueando en el 40* (1941), *CTV* (1921). Oscar del Priore, “Orquesta”, 86.

46. Me refiero a la línea que continuaron cultivando Francisco Canaro o el propio Osvaldo Fresedo quien fuera renovador en su momento. Para un panorama comparativo sobre el estilo de Troilo con otras orquestas típicas de tango ver Luis Adolfo Sierra, *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango* (Buenos Aires, Corregidor, 2010), 96-99 [1ª., 1966].

que al renunciar a la creación de nuevos ‘temas’, se arriesga a asignar cada vez al tango una nueva equivalencia, una nueva originalidad”.⁴⁷

Troilo, con sus borriones y tachaduras de los arreglos, buscaba eliminar toda superficialidad o gesto que distrajera a los bailarines del ritmo y a los oyentes de la letra. Así muchas veces, como en la tradición académica, el director era quien imprimía el estilo a las obras siendo el primer intérprete de la partitura. En los detalles no escritos que Troilo iba sumando o modificando, el arreglo se acababa definiendo en la práctica interpretativa.

3.3. Pichuco y “el gato”⁴⁸

El paso de Piazzolla por la orquesta de Troilo entre 1940 y 1944 se caracterizó por el ascenso del joven bandoneonista de *fan* a miembro estable del conjunto, convirtiéndose luego en arreglador y en primer bandoneón cuando se lo pedía Pichuco.⁴⁹ Piazzolla fue depositario de la confianza de Troilo, sin embargo la “goma de borrar” del director fue implacable con lo que consideraba innecesario de sus arreglos. Hubo diferencias entre ambos acerca de la importancia del tango para bailar o escuchar. Dijo Troilo de Piazzolla en 1965, cuando “el gato” ya era un compositor tan admirado como controvertido para el medio tanguero:

Creo que es un gran músico; sobre todo, un compositor inspirado. Lo único que me molesta en él es que a veces quiere asustar a la gente con arreglos extraños. Me río de los que creen que Piazzolla debería dejar el tango y hacer música sinfónica. Para el tango, un músico como Piazzolla es impagable.⁵⁰

Dijo Piazzolla de Troilo también en la misma entrevista de 1965, cuando Pichuco estaba en el cenit de su carrera: “Troilo está detenido. Pero sigue siendo la esencia más depurada, y a la vez más rica, del tango. Van a pasar muchos años hasta que aparezca un artista de su grandeza”.

Es reconocible en estas y otras tantas declaraciones de ambos, más los abundantes datos biográficos sobre la relación, que Troilo ejerció una cierta paternidad artística sobre

47. Pelinski, *Decir el tango*, 39.

48. Troilo apodó a Piazzolla “gato” porque era muy inquieto.

49. Piazzolla llegó a reemplazar a Orlando Goñi en el piano o al mismo Troilo ocasionalmente, en la dirección de la orquesta. Ver Azzi y Collier, *Astor Piazzolla. Su vida y su obra*, 71-79.

50. Bernardo Neustadt, “Entrevista a Astor Piazzolla y Aníbal Troilo”, *Revista extra* 1/5 (1965). Disponible en http://www.bernardoneustadt.org/contenido_86.htm.

Piazzolla. No sería descabellado proponer una interpretación acerca de esta filiación artística, que acaba por proyectar su fricción al interior del tango y articularía con muchas y variadas formas de confrontación características del género.⁵¹ A través de su carrera y en su contexto de época, Piazzolla ejerció de artífice de la modernidad en el tango, separándose así del amparo de Troilo. Pichuco con el solo hecho de no cuestionarlo, ratificó su propio lugar en el centro del género y fue erigido en reservorio de la tradición.

Como ya señalamos Astor Piazzolla, se alejó de la orquesta de Aníbal Troilo en 1944, cansado de la “goma de borrar” y buscando un horizonte propio donde plasmar su visión del tango. Como director de la orquesta de Fiorentino y luego de su propia orquesta típica, no alcanzó gran repercusión. Por eso quizás, desde la disolución de su orquesta en 1948 y el viaje a París para estudiar con Nadia Boulanger en 1953, una de sus fuentes de trabajo principal fue la escritura de arreglos por encargo para orquestas de tango. Mientras soñaba con ser compositor académico, Piazzolla declaraba haber llegado a odiar al tango y tener el bandoneón en el ropero.⁵²

A su vez, en 1950 Troilo le encargó *Mi vieja viola* en un momento clave de su propia carrera, cuando dejó el sello RCA y comenzó a delinear la estética del tango de la nueva década. El hallazgo de estas *particelle* escritas por Piazzolla, me llevó a investigar sobre documentos asociados a *Mi vieja viola* y sus posibles ramificaciones dado el contexto histórico de ambos músicos.

3.4. Piazzolla arreglador, Troilo editor

En 1950 Troilo dejó el sello RCA para pasar a TK, donde *Mi vieja viola* formó parte de los primeros temas grabados para la compañía. Como en su debut discográfico, este año de 1950 sería en el que la orquesta menos grabó, registrando solo dos temas.⁵³ En la tabla 1 observamos el detalle de los dos primeros discos de Aníbal Troilo y su Orquesta Típica para el sello TK.

51. Esta tensión se tradujo en muchos binomios de confrontación en el género tango: tradición/modernidad, intuición/erudición, genuino/artificial, nacional/extranjero,ailable/escuchable, popular/académico, barrio/centro (de la ciudad), campo/ciudad.

52. Natalio Gorín, *Astor Piazzolla. A manera de memorias*, 46.

53. La orquesta de Troilo debutó grabando dos temas en 1938 para el sello Odeón, que lo retuvo luego sin grabar durante dos años. Entre 1941 y 1949 registró en RCA con una copiosa producción.

Tabla 1. Discografía de Aníbal Troilo recopilada por Nicolás Lefcovich. La fecha es la de salida a la venta del disco.

Fecha	Sello	Código	Título	Género	Compositor, Autor	Tipo
24.11.1950	TK S5001	37	Para lucirse	Tango	Piazzolla, Astor	Instrumental
24.11.1950	TK S5001	38	Che, bandoneón	Tango	Troilo, Aníbal Manzi, Homero	Canta: Casal, Jorge
19.02.1951	TK S5028	62	Mi vieja viola	Tango	Frías Correa, Humberto	Canta: Casal, Jorge
19.02.1951	TK S5028	63	Tata no quiere	Milonga	Ruiz, René Márquez “Charrúa”, Gualberto	Canta: Calderón, Aldo

Luego de ubicar temporalmente el registro de *Mi Vieja viola* junto a estos tres temas en la discografía, busqué en la lista de arreglos escritos por Piazzolla para Troilo donde sólo se le adjudican *Para Lucirse* y *Che, bandoneón*.⁵⁴ Dando por cierta esta información y contando con el manuscrito de *Vieja viola* firmado por Piazzolla, sólo faltaba comprobar la autoría de *Tata no quiere*. Al buscar en el archivo encontré las *particelle* de los tres arreglos que acompañaron a *Mi vieja viola*, confirmando que todos fueron arreglados por Piazzolla.

En una primera especulación me apresuré a inferir que como los cuatro temas fueron grabados en dos discos consecutivos, pudo haberse tratado de un mismo encargo de arreglos, o de dos encargos consecutivos de dos temas para cada disco. Sin embargo, el análisis de las partituras arrojó los siguientes datos:

Para lucirse y *Tata no quiere* están escritos con la caligrafía de Piazzolla en lápiz y autografiadas sin fecha.

Mi vieja viola y *Che, bandoneón* están copiadas en tinta por un copista, firmados por Piazzolla y en las dos aparece la fecha de estreno 13 de abril 1950, agregada en lápiz como muestra la figura 7.

54. Ramiro Carambula, “Orquestaciones de Piazzolla para Troilo”, *Tanguedia* 2/5 (2005): 8-10.

Figura 7. *Che, bandoneón*. Arreglo Astor Piazzolla. Portada de *particella* de piano. Manuscrito original. El recuadro que marca la fecha: Estreno 13 de abril 1950. (El recuadro es mío).



Posiblemente *Che, bandoneón* y *Mi vieja viola* fueron parte del mismo encargo a Piazzolla, copiado por un mismo copista y estrenados el 13 de abril de 1950. Pero si salieron en discos diferentes, ¿fueron grabados el mismo día? Si así fuera, tuvo que ser los primeros días de noviembre pues Troilo firmó en ese mes para TK, y el primer disco con *Che, bandoneón* y *Para Lucirse* salió el 24 de noviembre 1950.

24.11.1950 (fecha de salida del disco TK S5001)

Para Lucirse (caligrafía Piazzolla, sin fecha)

Che, bandoneón (fecha de estreno en *particella* 13 de abril 1950, caligrafía de copista, firma Piazzolla)

19.02.1951 (fecha de salida del disco TK S5028)

Mi vieja viola (fecha de estreno en *particella* 13 de abril 1950, caligrafía de copista, firma Piazzolla)

Tata no quiere (caligrafía Piazzolla, sin fecha)

En la sección 3.1. de este trabajo propuse que *Mi vieja viola* se grabó entre noviembre de 1950 y febrero de 1951, y este último hallazgo no lo contradice, pero abre distintas hipótesis acerca de cómo se desarrolló la zaga. Sostengo que los cuatro temas se grabaron los primeros días de noviembre y que se editaron en distintos discos, por razones comerciales. La otra opción es que los cuatro temas ya formaban parte del repertorio y se grabaron en el orden que salieron a la venta. En cualquier caso, Troilo tocó *Mi vieja viola* (y *Che, bandoneón*) entre el estreno en abril y la grabación a finales de 1950 o principios de 1951. Tuvo varios meses para probar el arreglo y usar la “goma de borrar”.

Cabe destacar también que la elección de los cuatro temas ratifica la singularidad del momento de Troilo en 1950 ya que tanto *Mi vieja viola* como *Tata no quiere* son de autores uruguayos en un momento donde Troilo buscaba proyección internacional, como ya hemos comentado. A su vez el tango *Che, bandoneón* compuesto por Aníbal Troilo y Homero Manzi, fue uno de sus tangos más exitosos, siendo esta su primera versión grabada. Por último, podemos destacar que *Para lucirse* compuesto por el propio Piazzolla, es el primero de los seis temas que Troilo le grabaría entre 1950 y 1954,⁵⁵ antes de que “el gato” “arañara” la cara del tango con su Octeto Buenos Aires en 1955.

4. Conclusiones

Si bien cada orquesta de tango tuvo su forma particular de balance entre texto y práctica interpretativa, la de Troilo mantuvo un estilo siempre reconocible y definido como clásico, aun habiendo trabajado con muchos arregladores. Pichuco forjó la cohesión de su estilo usando varias herramientas, y aquí hemos reparado particularmente en su capacidad para editar, cambiando o quitando. Troilo como director fue un modelo de pragmatismo entre la escucha del aficionado, la corporeidad del bailarín, la expresividad del intérprete y la creatividad del compositor.

El contacto con fuentes primarias ha aportado datos que requieren de variada metodología de análisis. Un fragmento breve de una sola *particella* que contiene correcciones y anotaciones secundarias en la portada de la misma junto con sus grabaciones han proporcionado valiosos datos fácticos que no pueden soslayarse a la hora del análisis musical. Si bien mi objeto de estudio inicial son los procedimientos compositivos y su aplicación interpretativa en el tango, un proyecto de investigación

55. Troilo en toda su discografía, grabó nueve composiciones instrumentales de Piazzolla para la orquesta típica, incluyendo dos versiones de *Lo que vendrá*, dando un total de diez registros entre 1950 y 1968.

como mi tesis, que analiza los textos de la orquesta de Troilo a partir de los arreglos manuscritos, no puede limitarse a un análisis neutro.

Con respecto al uso de la teoría tópica, no era el objetivo de este trabajo demostrar su aplicación al tango, pero inferimos que Piazzolla podría haber usado más procedimientos de este tipo en los arreglos que escribió por encargo. En cualquier caso dicha teoría, que no puede desvincularse de aspectos culturales, puede ser utilizada para ensayar hipótesis que nos permitan volver al análisis musical con una perspectiva enriquecida.⁵⁶ Por ejemplo sino conociéramos el lunfardo y no reparáramos en el significado de palabra viola, difícilmente podríamos pensar que el *solo* por cuartas tocado por un piano, es una metáfora de una guitarra desafinada.

Este trabajo empezó con un análisis tradicional de la partitura y uno interpretativo sobre la ejecución grabada, combinado luego con los datos “secundarios” que aportaban los documentos contrastado con las fuentes secundarias. Este abordaje analítico flexible entre fuentes primarias y secundarias, permite entender el funcionamiento de esta orquesta como un núcleo central del tango de la época de oro, además de comprender de qué tipo eran las limitaciones que imponía la recepción para que un arreglo de tango no fuera tenido en cuenta por el director más exitoso de la época.

Qué puede aparecer detrás de un borroneado de Troilo sobre una partitura: ¿eran la aspereza de los acordes por cuartas *ad libitum* considerados por Troilo como una agresión hacia sus oyentes? ¿dificultaban el baile unos pocos segundos de piano solo, previos a la entrada de un tango? El acorde por cuartas usado por Piazzolla ¿es una cita a alguna obra de Stravinski o Bartók?, ¿es una apropiación del acorde simbólico de Ginastera modificado?

Las diferencias entre fecha de estreno y grabación dejan otro interrogante ¿hay archivos sobre las audiciones de Troilo en Radio El Mundo o sus presentaciones en el Marabú? En el cambio de década del cuarenta al cincuenta, ¿podemos encontrar más ejemplos en partitura de un Troilo cambiando de estilo, arriesgando más hacia lo musical que a loailable? ¿Hay relaciones entre los procedimientos de Piazzolla en los cuatro arreglos registrados por Troilo en 1950?

Por último, dado que la obra de Troilo se extiende durante más de tres décadas es necesario acotar o al menos delimitar períodos históricos para analizarlo. El corpus de

56. Kofi Agawu, *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012), 18 [1ª., en inglés, 2009].

obras es extenso y hay documentos de varios tipos. No es lo mismo analizar una *particella*, que todas las *particelle* o la partitura orquestal de un arreglo; no todos los arreglos están firmados y los catálogos acerca de ellos son incompletos. Hay en algunos casos varias grabaciones de un mismo arreglo hechas en épocas distintas y conocer, por ejemplo, los nombres de los intérpretes puede ser fundamental dada la intervención de los mismos en los documentos.

Bibliografía

- Agawu, Kofi. *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012 [1ª., en inglés, 2009].
- Azzi, María Susana y Simon Collier. *Astor Piazzolla. Su vida y su obra*. Buenos Aires: El Ateneo, 2002.
- Carámbula, Ramiro. "Orquestaciones de Piazzolla para Troilo". *Tanguedia*, 2/5 (2005): 8-10.
- Del Priore, Oscar. "Cantores: tan notables como el repertorio". En *Tango de Colección: Aníbal Troilo*, 1ª. ed., vol. 9, 96-119. Buenos Aires: Clarín, 2005.
- . "Orquesta". En *Tango de Colección: Aníbal Troilo*, 1ª. ed., vol. 9, 81-95. Buenos Aires: Clarín, 2005.
- Ferrer, Horacio. *El libro del tango. Arte popular de Buenos Aires*. Barcelona: Antonio Tersol, 1980. [1ª. ed. 1977].
- García Blaya, Ricardo. *Mi vieja viola. Humberto Correa y su vieja viola*.
<http://www.todotango.com/historias/cronica/192/Mi-vieja-viola-Humberto-Correa-y-su-vieja-viola/>
- García Brunelli, Omar. "Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile". *El Oído Pensante* 3/2 (2015): 1-32.
- García Brunelli, Omar y Laureano Fernández. "Troilo, Aníbal". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dir. Emilio Casares Rodicio, vol. 10 (Madrid: SGAE, 1999-2002), 464-466.
- Gobello, José. *Diccionario Lunfardo*, 4ª. ed. Buenos Aires: Peña Lillo Editor, 1989.
- Gorín, Natalio. *Astor Piazzolla. A manera de memorias*. Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1990.
- Lefcovich, Nicolás. *Estudio de la discografía de Aníbal Troilo*. Buenos Aires: El autor, 1982.
- López, Héctor. "Aníbal Troilo, apuntes para una biografía". En *La Historia del Tango 16: Aníbal Troilo/Edmundo Eichelbaum*, 2ª. ed. Buenos Aires: Corregidor, 2014.
- Neustadt, Bernardo. "Entrevista a Astor Piazzolla y Aníbal Troilo". *Revista extra* 1/5 (noviembre 1965). http://www.bernardoneustadt.org/contenido_86.htm.

- Nudler, Julio. “Pichuco o el mejor sello del bandoneón”. *Página 12* (11 de julio 2004). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-37878-2004-07-11.html>
- Pelinski, Ramón. *Decir el tango. Invitación a la Etnomusicología. Quince Fragmentos y un tango*. Madrid: Akal, 2000.
- . “Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística”. En *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, comp. Omar García Brunelli. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2008.
- Plesch, Melanie. “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”. *Revista Argentina de Musicología* 1 (1996): 57-68.
- . “The *topos* of the guitar in Late Nineteenth- and Early Twentieth- Century Argentina”. *The Musical Quarterly* 92/3-4 (2009): 242-278.
- Possetti, Hernán. *El piano en el Tango / The piano in tango: Método fundamental para aprender a tocar tango*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2015.
- Sierra, Luis Adolfo. *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 2010 [1ª. ed. 1966].
- Speratti, Alberto. *Con Piazzolla*. Buenos Aires: Galerna, 1969.
- Suarez Urtubey, Pola. “Ginastera, Alberto”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dir. Emilio Casares Rodicio, vol. 5, 625-642. Madrid: SGAE, 1999.