

Martín Vidal, Paloma

El tango instrumental en la orquesta de Osvaldo Pugliese : expresión rioplatense y metalenguaje. Aproximaciones y análisis de su lenguaje musical instrumental

Octava Semana de la Música y la Musicología, 2011
Jornadas Interdisciplinarias de Investigación
“La Investigación Musical a partir de Carlos Vega”
Facultad de Artes y Ciencias Musicales - UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Martín Vidal, Paloma. El tango instrumental en la orquesta de Osvaldo Pugliese : expresión y metalenguaje. Aproximaciones y análisis de su lenguaje musical instrumental [en línea]. Ponencia presentada en la Octava Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación “La Investigación Musical a partir de Carlos Vega”, 2, 3 y 4 de noviembre 2011. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. Universidad Católica Argentina. [Fecha de consulta:]

<<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/tango-instrumental-orquesta-pugliese-lenguaje.pdf>>

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

EL TANGO INSTRUMENTAL EN LA ORQUESTA DE OSVALDO PUGLIESE: EXPRESIÓN RIOPLATENSE Y METALENGUAJE. APROXIMACIONES Y ANÁLISIS DE SU LENGUAJE MUSICAL INSTRUMENTAL

PALOMA MARTÍN VIDAL (*Informe de Investigación*)

Resumen

La obra de Osvaldo Pugliese (1905-1995) –y la creación en su orquesta típica– se sitúa como hilo conductor de la evolución instrumental del tango rioplatense, manifestado en el ‘pugliesismo’ y su estilística de vanguardia. Este tipo de repertorio posee elementos que conforman un ‘metalenguaje’ de expresión e identidad en el tango. Intrínsecamente, su lenguaje musical se expresa con sus propios medios y prescinde del texto, al ser tanto expresivo de emociones de naturaleza más abstracta y subjetiva, como expresión absoluta de sí misma en la configuración de sus componentes musicales. Bajo este contexto y paradigma, nos aproximamos –desde un análisis musical– a la naturaleza de su lenguaje instrumental como ‘metalenguaje’ de ‘expresión’ en el tango, constituyéndose en un ejemplo de sincretismo e identidad.

Palabras clave: tango - Pugliese - análisis musical – expresión - metalenguaje.

Abstract:

The Osvaldo Pugliese’s work (1905-1995) –and his musical creation inside the orchestra– places as a mainstream inside the rioplatense instrumental evolution of tango, manifested in the ‘pugliesism’ and its avant-garde musical style. This type of music owns elements that conforms a ‘metalanguage’ of expression and identity into the tango art. Intrinsically, its language express itself by its own way, prescribing text whereas being such expressive emotions giving an abstract and subjective nature, as an absolute expression of itself into the configuration of the musical components. In this context and paradigm, we approach his instrumental language nature –from a musical analysis–, as a ‘metalanguage’ of ‘expression’ in the tango art, giving and meaning an example of syncretism and identity.

Key words: tango - Pugliese - musical analysis – expression - metalanguage.

El tango instrumental rioplatense

El tango instrumental rioplatense constituye un estilo tanguero original e irreplicable, que ha marcado tendencias en su futuro desarrollo y fusión con las músicas actuales alrededor del mundo. Se compone musicalmente de elementos cuya dimensión estética

caracteriza el especial uso de los parámetros del sonido –configurando un estilo–, además de otra dimensión semiótica, que empalmaría rasgos musicales con significaciones abstractas emotivas o extramusicales.

En este ensayo, nos introducimos en la problemática de la naturaleza del lenguaje musical del tango instrumental y su potencialidad expresiva como ‘metalenguaje’ de identidad rioplatense, desarrollado por la orquesta de Osvaldo Pugliese. El objetivo es investigar dicho repertorio como estilo compositivo, en el sentido de su lenguaje intrínseco como música y objeto de arte sonoro, más allá del texto (las letras) que acompañará para siempre la historia del tango y que avasallará con el rol primordial de este género en sus inicios, cuando nació siendo instrumental.

Expresividad en música y ‘metalenguaje’

Partiendo desde la teoría de expresión musical de Peter Kivy¹, la música posee una capacidad intrínseca expresiva, y al mismo tiempo puede ser expresión de ciertos fenómenos emocionales o referenciales. Focalizándonos en el caso de la música del tango instrumental, ésta también se expresa con sus propios medios musicales, prescindiendo del texto en su valoración estética. Mientras que el tango cantado transmite sentimientos que son dirigidos a través de las palabras (metáfora-lenguaje), el tango instrumental es –referencialmente– tanto ‘expresivo’ de emociones de naturaleza más abstracta y subjetiva, como es ‘expresión’ absoluta de sí misma en la conformación de sus componentes musicales que caracterizan su estilística.

Desde una primera arista, se debe reconocer que la ‘expresión referencial’ emotiva implícita en un determinado repertorio, responde a la construcción de subjetividades basadas en convenciones culturales del gesto, el habla y la música misma². En este sentido, la música del tango instrumental “puede ser *expresiva* de emociones porque ella puede imitar la emoción expresada por la voz y el gesto humano –el comportamiento expresivo del hombre”³. En un segundo escenario paralelo, la expresión en música remite a la ontología o naturaleza de la música, gracias a su virtud polidimensional –que involucra al compositor, al intérprete, al auditor y a la partitura⁴–, definida en una estética musical particular e identificable.

La expresión –referencial y absoluta– del lenguaje musical del tango instrumental en general, desarrollado de manera importante en el repertorio la orquesta de Osvaldo Pugliese en particular, representa un ‘metalenguaje’ de ‘expresión’ en el tango. A través de una perspectiva humanista –y junto con una revisión musical paramétrica en su naturaleza abstracta–, es posible abordar el análisis musical expresivo de estas obras desde su contexto histórico y la red semiótica cultural en la cual se sitúa, para revelar los elementos de su lenguaje y ‘metalenguaje’. Al mismo tiempo, el resultado de estos componentes estético-semióticos significa un paradigma del estilo rioplatense, como centro articulador a lo largo de la trayectoria y evolución del tango instrumental, período que bien podría definirse en sus extremos por Julio De Caro en sus inicios y por Astor Piazzolla hacia el fin de la época clásica del tango en su lenguaje.

¹ GONZÁLEZ, J. P., 1990: 14.

² GONZÁLEZ, J. P., 1990: 16.

³ GONZÁLEZ, J. P., 1990: 24.

⁴ GONZÁLEZ, J. P., 1990: 13.

Oswaldo Pugliese

Con una carrera artística desarrollada a lo largo de toda su vida, Oswaldo Pugliese (Buenos Aires, 1905 – 1995) fue pianista, compositor, arreglador y director de una orquesta que duró más de 50 años. Muy tempranamente, Pugliese integró agrupaciones con músicos que participaron de la orquesta de Julio De Caro, siendo enormemente influenciado por este nuevo sonido⁵ que se inclinó por un trabajo de renovación estilística.

Desde 1939, su orquesta irrumpió en el circuito del tango, cristalizando el sonido decareano junto a elementos propios que aportarían un sello singular a la orquesta – durante el período de apogeo del tango–, materializados en el ‘pugliesismo’. Se preocupó de armar una agrupación de músicos con formación musical especializada, adoptando el formato de “cooperativa”, donde cada uno de sus integrantes componía y arreglaba para la orquesta, demostrando su valor creativo en expresiones instrumentales. Su obra se extendió más allá de la caída del auge del género en el Río de la Plata, continuando con una profusa actividad musical alrededor del mundo hasta los últimos días de su vida.

El sonido de la orquesta de Pugliese, congregó los principales gestos vanguardistas de la nueva era decareana, situándose al centro del período evolutivo tanguero. Refiriéndose personalmente a su estilo: “Llevamos una línea de evolución progresiva, pero conservando una inalterable continuidad en el camino estético que parte desde los orígenes mismos del tango”⁶. Así, su creación se encargó de sembrar elementos característicos de un camino de renovación musical, con proyección identitaria hasta el último eslabón del tango contemporáneo piazzolleano, enraizado en lo esencial de la música rioplatense.

Análisis musical del ‘pugliesismo’

Para comprender el ‘fenómeno Pugliese’, es necesario realizar un análisis comparativo de audición. Están, por un lado, las composiciones fuera de la orquesta –a las que agrega su estética musical– y, por otro, sus propias composiciones (o las creadas al interior de la orquesta por sus demás miembros); fuera de ellas, existen grabaciones importantes desde otros grupos que tocan a Pugliese (o al estilo de Pugliese)⁷. Este cotejo triangulado nos revela la condición permanente de ‘compositor-intérprete’: los elementos estilísticos son, en el fondo, elementos compositivos –ya sean desde la ejecución musical como de la creación compositiva misma–, presentes en su propia estética. Muchos de ellos no están expresados en la partitura, por lo que la audición crítica es fundamental. Por todo esto, es necesario abordar su música desde un análisis auditivo paramétrico.

La creación instrumental de la “trilogía” de Pugliese⁸ –*La yumba* (1946), *Negracha* (1948) y *Malandraca* (1949) –, marca un antes y un después en la evolución del tango. En ella, podemos constatar –a modo de ejemplo– los siguientes elementos musicales, responsables del contenido estético-semiótico que determinará su ‘metalenguaje’:

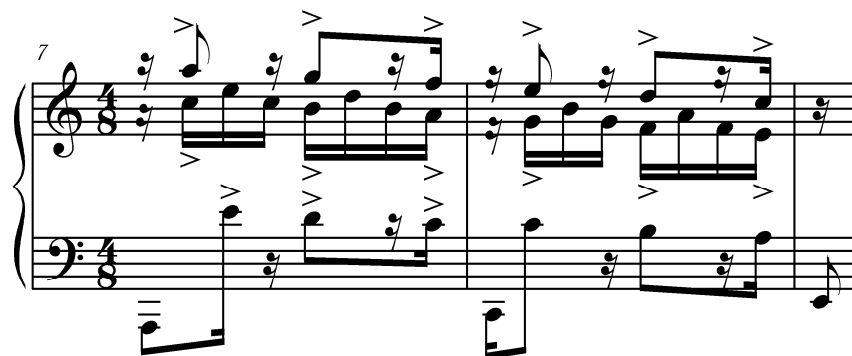
⁵ SIERRA, L. A., 1979: 2464.

⁶ SIERRA, L. A., 1979: 2489.

⁷ Ver el caso del movimiento artístico “La Máquina Tanguera”, profundizado en LISKA, M. M., 2005: 23-25.

⁸ LOZZA, A. M., 1985: 31.

- Dimensión rítmica y agógica: prima la irregularidad en el uso del tiempo. María Mercedes Liska (2005), aborda perspectivas cruciales en este sentido. Con el *rubato*⁹, Pugliese hace que la marcación bailable se vea interrumpida por repentinos o paulatinos cambios en el *tempo*, acelerando o desacelerando el pulso. Esto afecta la psicometrocronía del auditor¹⁰, provocando una participación discrepante en el deseo de ordenar el devenir latente y dramático, en un efecto displacentero y necesario a la vez.
- Otras destacadas manifestaciones de la dimensión rítmica se hallan tanto en el uso combinado de acentos, *marcato*¹¹ y ‘arrastre’—cuyo efecto sonoro da la sensación de un latigazo instrumental agitador—, como en las síncopas y contratiempos¹² (ver ejemplos¹³ 1, 2 y 3) —produciéndose, incluso, el caso amalgamante de “contratiempo sincopado” en *La yumba*—. Además, según el mismo Pugliese, ello reflejaría su deseo de arraigo en elementos musicales locales e identitarios (pamperos, milongueros), a través del ritmo¹⁴, los que invitaron a las masas del '40 - '50 a bailar con entusiasmo su música en las milongas¹⁵. La agógica, entonces, afecta no sólo al *tempo* y a la duración, sino que se combina con el parámetro intensidad a través de la acentuación, especialmente usada para desestabilizar al ritmo con un valor métrico diferente e irregular (ver imagen 4).



Ejemplo 1: *La yumba*, compases 7-8, 15-16, versión para piano.
Uso desestabilizante de acentos.

⁹ LISKA, M. M., 2005: 34-35, 41-47.

¹⁰ ADVIS, L., 1979: 16-26.

¹¹ LISKA, M. M., 2005: 32-33; PERALTA, J., 2008: 56, 65.

¹² LISKA, M. M., 2005: 34.

¹³ Los ejemplos musicales escritos presentados en este ensayo, corresponden a la reproducción exacta de trozos extraídos de las partituras originales para piano, comercializadas por casas editoras musicales. Detalles en lista de referencias bibliográficas.

¹⁴ LOZZA, A. M., 1985: 66.

¹⁵ LISKA, M. M., 2005: 36-37; PUGLIESE, L. D., 2009: 87, 230-231.

A musical score for piano, measures 15-16. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many accents. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature has one sharp (F#).

Ejemplo 2: *La yumba*, compases 15-16, versión para piano.
Uso desestabilizante de acentos.

A rhythmic analysis of the piano score. It consists of four staves. The first two staves are labeled 'Melodía' and 'Bajo'. The third staff is labeled 'Síntesis Rítmica' and shows the rhythmic pattern of the melody. The fourth staff shows the rhythmic pattern of the bass line. Below the fourth staff is the rhythmic formula: 3 + 3 + 2.

Ejemplo 3: Síntesis rítmica (3+3+2), compases 7-8, 15-16. “Contratiempo sincopado”
en *La yumba*.

The image shows a piano score for the piece 'Malandraca'. It consists of two systems of music. The first system covers measures 13 to 15, and the second system covers measures 16 to 17. The music is written in 4/8 time and B-flat major. The first system features a complex rhythmic pattern with accents and slurs. The second system shows a more stable harmonic structure with a final cadence.

Ejemplo 4: *Malandraca*, compases 13 al 17, versión para piano.
Uso desestabilizante de acentos.

- Dimensión dinámica: los cambios de intensidad se expresan en una avalancha de fuerza que impacta con instantes de extrema tensión o dilatación. La sensación de marejada orquestal y su vaivén en volumen producto de los *sforzato*, pudieran responder expresivamente a algún aspecto de la idiosincrasia social característica que rodea el rito del tango, primordialmente en la necesidad coreográfica de “corte y quebrada”, como un recurso de isomorfismo musical debido a su capacidad de ícono sonoro de la realidad¹⁶. Junto a la dimensión rítmica, la intensidad constituye uno de los elementos estéticos más valorados por Pugliese como parámetro musical.
- Dimensión polifónica (‘vanguardismo’ en el parámetro altura): se oye –por ejemplo– al percibir el misterio implícito en el cromatismo de la melodía inicial de *Negracha*, en los primeros compases (ver ejemplo 5), donde se mezcla el lenguaje armónico clásico-romántico con la renovación melódica de ejes suspensivos en el VI grado. Este tipo de líneas melódicas (y su contrapunto)¹⁷ –presentes también en *A los artistas plásticos* de 1964 (ver ejemplo 6) –, impregnadas de disonancias, van sustentadas por una textura armónica cromática, incitando la sensación de caos, producto de la tensión extrema en *clusters* y semitonos armónicos. Homofónicamente, los solos instrumentales se desenvuelven con melodías *cantabile* (notable influencia italiana), y melodías agitanadas en las cuerdas agudas. La orquestación, entonces, conjuga estos diversos factores en una trama armónica y melódica compleja, inspiradora de nuevas perspectivas en la evolución del lenguaje musical del tango.

¹⁶ GONZÁLEZ, J. P., 1990: 19.

¹⁷ LISKA, M. M., 2005: 34.

Ejemplo 5: *Negracha*, compases 1 al 4, versión para piano. Melodías cromáticas.

Ejemplo 6: *A los artistas plásticos*, compases 4 al 11, versión para piano.
Trama armónico-melódica cromática.

- Dimensión timbrística: la elección irrenunciable –por parte de Osvaldo Pugliese como director, intérprete y compositor– de la instrumentación tradicional de la orquesta típica, permitió su desarrollo colorístico instrumental, mediante procedimientos de orquestación que brindaron mayores posibilidades expresivas, según su textura y protagonismo de los demás parámetros al interior de la composición. Han sido estos gestos los que pudieron aportar, entre otros, –desde dentro de la cultura rioplatense hacia el mundo– al establecimiento paradigmático del sonido del tango con la permanencia de la orquesta típica.

La combinación de estas características musicales funciona sobre la base de principios de lenguaje expresivo. Participa, por una parte, el principio de ‘contraste’ y, por otra, el de “variación extendida”¹⁸, un parámetro compuesto característico en el tratamiento instrumental de las orquestas de tango –presentes en Troilo, Salgán,

¹⁸ Concepto sugerido en comunicación personal por el musicólogo Alfonso Padilla (Santiago de Chile, 2011).

Piazzolla–, similar al de música de cámara, donde cada ciertos compases algún elemento varía.

Si bien en el tango, por su tradición armónica clásico-romántica, la melodía como parámetro es predominante, al igual que las fórmulas rítmicas estables que caracterizan el ritmo del tango, en Pugliese se valorizan los parámetros desde otro punto de vista. En orden de importancia creciente, su valoración de parámetros ha sido: intensidad, ritmo, timbre, altura. Tal vez por ello Pugliese se hace difícil de bailar masivamente en la actualidad: su sonido contemporáneo exige una destreza rítmico-corporal irregular, vinculada íntimamente a la audición atenta de su expresión musical. La melodía sigue siendo importante, entonces, pero no es lo fundamental. En este sentido, se produce una “valoración inversa” de los parámetros¹⁹ –cercana quizás a la concepción que de ellos tiene la música contemporánea–, demostrada en los aspectos escritos y no escritos en la partitura, en relación a las grabaciones.

Conclusiones

La música de un pueblo es el reflejo su cultura. En palabras de Baca:

“Entendemos que, como expresión que puede alcanzar un grado prominente de referencialidad colectiva, la materia musical va acotando no sólo un tiempo de representación y una espacialidad afín, sino que, progresivamente, se va cargando simbólicamente en su trascendencia social. A partir de ese momento, el objeto musical no puede eludir las variables connotativas – proyección intensional– que forman ya parte de su efecto receptivo.”

El tango-canción –sus letras, su acompañamiento– significó un libro abierto de expresión contingente y recíproca en una sociedad compleja y emergente. Sin embargo, la naturaleza esquiva de la música expresada con sus propios medios en el tango instrumental, sin programas extramusicales que nos permitan poseer su mundo de significaciones, conforma un amplio cristal de elementos estético-semióticos en la subjetividad de identidades rioplatenses. Con este discernimiento, es posible justificar la efectividad concreta que posee el lenguaje del tango instrumental en la expresión emocional de una música que, al sincretizar los elementos disímiles que dieron origen al tango, construye simbolizaciones tanto de épocas y grupos sociales, como de historias, sentimientos y existencialismos.

Los recursos del ‘pugliesismo’ en la composición y ejecución instrumental, son capaces de describir –a modo de síntesis– la cosmovisión cultural del tango, prescindiendo de las palabras. Lo anterior se justifica si partimos de la comprensión, según afirma Jesús Ángel Baca, que en la música “la primera *impresión* del receptor estará condicionada por la cualidad expresiva de la materia [...]”²⁰. De esta forma, el tango instrumental de Osvaldo Pugliese emplaza simbólicamente al receptor rioplatense²¹, al reunir elementos estéticos del tango que lo identifican en su cultura. Precisamente, lo esencial del recorrido estilístico del género en sus extremos (Julio De Caro – Astor Piazzolla), presente en el ‘pugliesismo’, ha sido capaz de expresar facetas

¹⁹ Característica apreciada en Osvaldo Pugliese por el compositor chileno de música contemporánea, Eduardo Cáceres, en entrevista personal (Santiago de Chile, 2011).

²⁰ BACA, J. A., 2008: 174.

²¹ BACA, J. A., 2008: 172.

de identidad rioplatense, al servir de telón de fondo para las actuales agrupaciones de tango que mantienen el formato de orquesta típica. En este marco, el análisis musical de la obra de Pugliese se instala no solamente en los elementos compositivos –que construyen parte de nuestra idea paradigmática de ‘metalenguaje’ en el tango rioplatense–, sino también en las características instrumentales de la ejecución de la orquesta. Esto, porque el ‘pugliesismo’ consiste en la esencialidad de un estilo interpretativo único “cooperativo” que, al destacar las potencialidades de la composición, las transforma en un sello efectivo de expresividad. Consecuentemente, se recogen rasgos musicales cruciales para la historia del tango en su vertiente evolucionista, al mantener aspectos decareanos rítmicos y de intensidad, por una parte, y al definir las posibilidades vanguardistas del género, mediante el uso de melodías y armonías disonantes, exacerbando el cromatismo. Son características estéticas que aportan un sentido de identidad, legitimando las subjetividades de pertenencia popular en el tango instrumental rioplatense.

Estas consideraciones forman parte de un imperioso deseo por ampliar los límites de la investigación sobre la naturaleza del tango instrumental, en coherencia con los que debieran ser horizontes de la nueva musicología popular, desde un punto de partida musical latinoamericano sobre lo latinoamericano en la música.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADVIS, LUIS

1979 *Displacer y trascendencia en el arte*. Santiago, Editorial Universitaria.

AHARONIÁN, CORIÚN.

2010 “El tango: dificultades para su estudio objetivo”. *Músicas populares del Uruguay*, 2ª edición corregida. Montevideo, Ediciones Tacuabé.

BACA MARTÍN, JESÚS ANGEL

2008 “La expresión musical: significado y referencialidad”. Edición digital a partir de *Signa*: revista de la Asociación Española de Semiótica, núm. 14 (2005), Madrid, pp. 161-179. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [En línea <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-expresin-musical-significado-y-referencialidad-0/>>].

DEL PRIORE, OSCAR

2008 Osvaldo Pugliese. Una vida en el tango. Buenos Aires, Losada.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO

1990 “Expresión y expresividad en música: un problema semántico y filosófico”. En *Revista Musical Chilena*, XLIV/174 (julio-diciembre), pp. 5-26. Santiago, Universidad de Chile.

LISKA, MARÍA MERCEDES

- 2005 *Sembrando al viento. El estilo de Osvaldo Pugliese y la construcción de la subjetividad desde el interior del tango.* Buenos Aires: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

LOZZA, ARTURO MARCOS

- 1985 *Osvaldo Pugliese al Colón: La vida, la obra y la yumba del maestro del tango, un reportaje exclusivo en tres jornadas y un ensayo orquestal a 'Rompe y raja'.* Buenos Aires, Editorial Cartago.

PERALTA, JULIÁN.

- 2008 *La Orquesta Típica. Mecánica y Aplicación de los fundamentos técnicos del Tango.* Buenos Aires: El autor.

PUGLIESE, LUCELA DELMA (BEBÁ)

- 2009 *Osvaldo Pugliese. Testimonios de una vida.* Buenos Aires: JVE Ediciones.

PUGLIESE, OSVALDO.

- 1946 *La yumba.* [Partitura]. Buenos Aires: Editorial Julio Korn [© Copyright 1947].
- 1948 *Negracha.* [Partitura]. Buenos Aires: Editorial M.A.I. (Música Argentina e Internacional), s. a. [© Copyright 1980].
- 1949 *Malandraca.* [Partitura]. Buenos Aires: Editorial Musical Korn S.A.I.C. [© Copyright 1975].
- 1964 *A los artistas plásticos.* [Partitura]. Buenos Aires: Editorial Melodía. [© Copyright 1965].

SIERRA, LUIS ADOLFO

- 1979 “Osvaldo Pugliese, estilo y estética del tango”. *La Historia del Tango: Osvaldo Pugliese.* Volumen 14. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Paloma Martín Vidal. Licenciada en Artes con mención en Teoría de la Música; Profesora Especializada con mención en Teoría General de la Música; Magíster en Artes mención Musicología (U. de Chile). Docente del Departamento de Música y Sonología (Facultad de Artes, Universidad de Chile) y del Conservatorio de Música de la Universidad Mayor. Miembro de la Asociación Chilena de Estudios en Música Popular (ASEMPCh). Obtiene la nota máxima en su Seminario de Título “La armonía en el tango. Un estudio desde el análisis armónico” (Santiago: Universidad de Chile, 2010). Ha participado en congresos y conferencias musicológicas en Chile. Actualmente, su área de investigación es el tango instrumental rioplatense.