UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

"LA YUMBA DE OSVALDO PUGLIESE, ANÁLISIS Y ADAPTACIÓN MUSICAL PARA AGRUPACIÓN DE CUERDAS FROTADAS"

Presentado por el estudiante: **LUIS FERNANDO SILVA FONNEGRA**

C.c: 8.027.525

Cód: 2013275585

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

1. El estudiante tiene claros los conceptos del tema propuesto.
2. El estudiante demuestra dominio sobre el tema y realizó como trabajo práctico una cartilla de ejercicios de aplicación de la Yumba para ser aplicado en la Orquesta de Cuerdas.
3. La sustentación fue consecuente al documento escrito.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	FABIO ERNESTO MARTÍNEZ		4.7
Jurado 2 - asesor	IVAN RICARDO TOVAR		4.7

NOTA FINAL: Cuatro Siete (4.7)

OBSERVACIONES:

Dado en Bogotá D.C., a los 25 días del mes de agosto de 2016

LA YUMBA DE OSVALDO PUGLIESE, ANÁLISIS Y ADAPTACIÓN MUSICAL PARA AGRUPACIÓN DE CUERDAS FROTADAS

LUIS FERNANDO SILVA FONNEGRA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C.

2016

LA YUMBA DE OSVALDO PUGLIESE, ANÁLISIS Y ADAPTACIÓN MUSICAL PARA AGRUPACIÓN DE CUERDAS FROTADAS

LUIS FERNANDO SILVA FONNEGRA

Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título de

LICENCIADO EN MÚSICA

ASESOR ESPECÍFICO

FABIO ERNESTO MARTÍNEZ NAVAS

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Titulo del documento	LA YUMBA DE OSVALDO PUGLIESE, ANÁLISIS Y ADAPTACIÓN MUSICAL PARA AGRUPACIÓN DE CUERDAS FROTADAS
Autor(es)	SILVA FONNEGRA, LUIS FERNANDO
Director	FABIO ERNESTO MARTÍNEZ NAVAS
Publicación	BOGOTÁ. UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL, 2016. 133 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Pugliese, Yumba, Análisis, Tango, Cuerdas Frotadas, Orquesta Típica

2. Descripción

Trabajo de grado que se propone analizar el estilo tanguero de Osvaldo Pugliese basándose especificamente en su obra La Yumba, teniendo en cuenta los recursos armónicos, melódicos, rítmicos y expresivos. En base a lo anterior se realizó una adaptación para orquesta de cuerdas frotadas, buscando adoptar la sonoridad de una orquesta típica de tango, realizando ejercicios técnicos para la correcta interpretación de dicho estilo.

3. Fuentes

Arias, M. (2000) *La Triangulación Metodológica: Sus principios, Alcances y Limitaciones.*

Ferrer, H. (1980) *El Libro del Tango. Arte Popular de Buenos Aires.*

Gallo, R. (2011) *El Violin en el tango.*

Gómez, L. (2005) *Tango: Una Historia Viva.*

Graciano, J. N. (2003) *Catedra de Análisis Musical*

Hernández, S., Fernández, C., & Baptista, L. (2010) *Metodología de la investigación. Parte I: Los enfoques cuantitativo y cualitativo de la investigación científica*

Hidalgo, M. (2001) *Tango, Melodía y canción imperecederas.*

Lema, O. (2004) *Tango en Medellín del lunfardo al antioqueño*

Liska, M. (2006) *Sembrando al viento, El estilo de Osvaldo Pugliese y la construcción de la subjetividad desde el interior del tango.*

Sierra, A. (1976) *Historia de la Orquesta de Tango. Evolución instrumental del Tango.*

4. Contenidos

CAPITULO 1. Aspectos generales de la Investigación

En este capítulo encontramos la introducción, los antecedentes históricos, planteamiento del problema, justificación y objetivos, en los cuales se acerca al lector a la importancia de esta investigación.

El objetivo general de esta investigación es analizar el género estilístico de la obra "La yumba" autoría de Osvaldo Pugliese como propuesta estructurada para la interpretación del Tango en instrumento de cuerda frotada, en base a esto se derivan los objetivos específicos entre los cuales están inmersos la estructuración de ejercicios técnicos dirigidos a estudiantes de nivel intermedio – avanzados, adaptar las sonoridades específicas del estilo musical e identificar las características interpretativas, rítmicas y expresivas del estilo.

CAPITULO 2.
En dicho capítulo nos adentramos a la historia del tango, permitiéndole al lector tener un conocimiento básico del tango, pasando por sus orígenes, la historia de las orquestas típicas y principalmente la de Osvaldo Pugliese, sus antecedentes, su estilo y su obra en particular la Yumba.

CAPITULO 3.
En este capítulo desarrollamos la metodología del trabajo, en el cual está inmerso todo el análisis musical de la obra.

CAPITULO 4.
Durante el capítulo 4 encontramos la adaptación musical para la orquesta de cuerdas frotadas, donde encontramos una explicación de cómo interpretar el estilo y la partitura de todas las voces (violines, violas, violoncheios y contrabajo).

CAPITULO 5.
En este capítulo se desarrolla la propuesta metodológica, explicando detalladamente como interpretar cada ejercicio técnico para lograr un resultado óptimo en la interpretación de la Yumba.

CAPITULO 6. Conclusiones.

5. Metodologia

El tipo de metodología implementada en esta investigación es de corte cualitativo, basándose en diferentes referentes teóricos tales como Graciano
(2003), del cual se fundamenta el análisis musical, otro referente es Liska (2005), en el cual define el estilo especifico de Osvaldo Pugliese.
Se realiza como instrumento de recolección de información una entrevista semiestructurada al Maestro Ramiro Gallo.

6. Conclusiones

La realización del presente trabajo de grado nos aporta muchos conocimientos con respecto al tango, específicamente al estilo de Osvaldo Pugliese, y nos deja una reflexión importante en la cual el músico de hoy se debe caracterizar por ser una persona integra, el cual posea aptitudes investigativas optimas, que le permitan indagar más a fondo acerca de temas que sean de su interés. En base a lo anterior es importante destacar el descubrimiento y desarrollo de nuevas formas de interpretar el estilo de Osvaldo Pugliese en las cuerdas frotadas, sin restarle importancia a los instrumentos típicos de una Orquesta de tango.

Elaborado por:	LUIS FERNANDO SILVA FONNEGRA
Revisado por:	Fabio E. Martínez N.

Fecha de elaboración del Resumen:	24	03	2016

TABLA DE CONTENIDO

Capítulo 1. Aspectos generales de la Investigación 14

1.1. Introducción 14
1.2. Antecedentes Históricos del Tango 17
1.3. Planteamiento del Problema 18
1.4. Justificación 19
1.5. Objetivos 22
1.5.1 Objetivo General 22
1.5.2 Objetivos Específicos 22

Capítulo 2. 23
2.1. Marco Teórico 23
2.1.1 Los orígenes del Tango 23
2.2. Historia Cronológica de la Orquesta Típica de Tango 32
2.3. Osvaldo Pugliese, los antecedentes, su estilo y La Yumba 42

Capítulo 3. 53
3.1. Metodología 53
3.2 Del análisis Morfológico 64
3.3. Del Esquema 84
3.4. De la Forma 85
Capítulo 4. Adaptación para agrupación de Cuerdas Frotadas 87
Capítulo 5. Propuesta Metodológica 98
Capítulo 6. Conclusiones 107
Referencias Bibliográficas 108

Lista de Tablas

Tabla 1 Cronología de la Orquesta Típica de Tango 33

Tabla 3.3.1. Esquema estructural de la obra la Yumba 84

Lista de Figuras

Figura 3.1.1. Partitura de la Yumba Orquesta Típica 56

Figura 3.2.1. Motivo Rítmico-Melódico A 64

*Figura 3.2.2.*Repetición Motivo Rítmico-Melódico A 64

*Figura 3.2.3.*Motivo Melódico a.b 65

Figura 3.2.4. Modelo Rítmico-Melódico B 66

Figura 3.2.5. Frase A: Compás del 1 al 5 67

Figura 3.2.6. Frase a.b: Compás del 6 al 7 67

Figura 3.2.7. Puente Transitivo-Compás del 8 al 9 68

Figura 3.2.7.1. Puente Transitivo-Compás del 8 al 9 68

Figura 3.2.8. Melódico A Compás 10 al 13 69

Figura 3.2.9. Melódico a.b. Compás 14 al 15 69

Figura 3.2.10. Puente Transitivo Compás 16 al 17 70

Figura 3.2.10.1 Puente Transitivo Compás 16 al 17 70

Figura 3.2.11. Melódico A Compás 18 al 23 70

Figura 3.2.12. Puente Transitivo Compás del 24 al 25 71

Figura 3.2.13. Melódico A Compás 26 al 31 71

Figura 3.2.14. Gramática *guitarrita* 72

Figura 3.2.14.1. Gramática *Strappata* Corta 72

Figura 3.2.15. Melódico a.c. Compás 34 al 36 73

Figura 3.2.16. Melódico A y a.b. Compás 37 al 42 73

Figura 3.2.17. Melódico B y Contrapunto del 43 al 47 74

Figura 3..2.17.1. Melódico B y Contrapunto del 43 al 47 75

Figura 3.2.18. Yuxtaposición Melódico del Motivo Principal sobre la parte B de la obra 76

Figura 3.2.18.1. Yuxtaposición Melódico del Motivo Principal sobre la parte B de la obra 76

Figura 3.2.18.2. Yuxtaposición Melódico del Motivo Principal sobre la parte B de la obra 76

Figura 3.2.19. Puente Transitivo entre los Compases del 52 al 54 77

Figura 3.2.19.1 Puente Transitivo entre los Compases del 52 al 54 77

Figura 3.2.20. Melodía B.b del Compás 55 al 57 78

Figura 3.2.20.1. Melodía B.b del Compás 55 al 57 78

Figura 3.2.21. Melodía Expresiva del Compas 58 al 63 79

Figura 3.2.21.1. Melodía Expresiva del Compas 58 al 63 80

Figura 3.2.21.2. Melodía Expresiva del Compas 58 al 63 80

Figura 3.2.22. Puente Transitivo entre el Compás 64 y 66 81

Figura 3.2.22.1. Puente Transitivo entre el Compás 64 y 66 81

Figura 3.2.23. Melódico A. y a.b. desde el Compás 67 al 72 82

Figura 3.2.23.1. Melódico A. y a.b. desde el Compás 67 al 72 82

Figura 3.2.24. Fraseo básico, Extendido, Tocar Cuadrado entre el Compás 73 y 74 83

Figura 3.2.25. Base rítmica Chelos y Contrabajos, con melodía A, fraseada y melódica de La Yumba 83

Figura 4.1 Partitura adaptación de la Yumba para cuerdas frotadas 90

Figura 5.1 Ejercicio N° 1 para violín 99

Figura 5.2 Ejercicio N° 1 para viola 100

Figura 5.3 Ejercicio N° 2 para violín 100

Figura 5.4 Ejercicio N° 2 para viola 101

Figura 5.5 Ejercicio N° 2 para violín de Rodolphe Kreutzer 102

Figura 5.6 Ejercicio N° 1 para viola de Rodolphe Kreutzer adaptado por Consolini 103

Figura 5.7 Ejercicio N° 1 para violonchelo y contrabajo 104

Figura 5.8 Ejercicio N° 2 para violonchelo 105

Figura 5.9 Ejercicio N° 2 para contrabajo 106

Lista de Anexo en Físico

Anexo 1: Entrevista realizada por: Patricia López[1] (20 mayo 2016) Entrevistado: Gallo Ramiro Violinista y autor del libro: *El Violín en el Tango* (2011) Título entrevista: *Conversando con Ramiro Gallo.* 111

Anexo 2: Parte de violín 1, La yumba, adaptación Luis Fernando Silva Fonnegra 124

Anexo 3: Parte de violín 2, La yumba, adaptación Luis Fernando Silva Fonnegra 126

Anexo 4: Parte de viola, La yumba, adaptación Luis Fernando Silva Fonnegra 128

Anexo 5: Parte de violonchelo, La yumba, adaptación Luis Fernando Silva Fonnegra 130

Anexo 6: Parte de contrabajo, La yumba, adaptación Luis Fernando Silva Fonnegra 132

[1] Profesional en Filosofía Y Letras y Magíster en Docencia; Investigadora Universidad De La Salle. Periodista invitada por la Orquesta de Tango de Bogotá.

Lista de Anexos Digitales

Anexo 1. Audio Digital. 20 mayo 2016) Entrevistado: Gallo Ramiro, Violinista y Autor del libro: *El Violín en el Tango* (2011) Título entrevista: *Conversando con Ramiro Gallo.*

RESUMEN

El presente trabajo de grado, tuvo como propósito analizar el estilo tanguero de Osvaldo Pugliese, basándose específicamente en su obra La yumba, teniendo en cuenta los recursos armónicos, melódicos, rítmicos y expresivos. En base a lo anterior se realizó una adaptación para orquesta de cuerdas frotadas, buscando adoptar la sonoridad de una orquesta típica de tango, realizando ejercicios técnicos para la correcta interpretación de dicho estilo. Para dar cumplimiento a este objetivo, se planteó una investigación cualitativa, utilizando una entrevista semiestructurada como técnica de recolección de información, y el estudio de la obra como técnica de análisis. El resultado final son los ejercicios propuestos por el investigador, los cuales fueron diseñados cuidadosamente para la adecuada interpretación del estilo de Osvaldo Pugliese, aplicándolos en la adaptación realizada para orquesta de cuerdas frotadas, utilizando los recursos rítmicos y expresivos de este estilo.

Palabras Claves: Osvaldo Pugliese, Yumba, Análisis, Tango, Cuerdas Frotadas, Orquesta Típica

CAPÍTULO 1

1. Aspectos generales de la investigación

1.1. Introducción

El quehacer musical en Colombia se constituye desde dos perspectivas específicamente que corresponden en primer lugar, a las acciones de intérprete de instrumento musical, pertenecer a agrupaciones musicales de diversos géneros y segundo, ejercer prácticas pedagógicas; cabe señalar que dicha actividad genera prevenciones causadas por la inexperiencia, pues enfrentarse a este oficio sin tener los conocimientos propios de la pedagogía musical, sin herramientas didácticas y metodológicas necesarias y pertinentes al respecto. Sin embargo, pese a estas carencias, la pedagogía musical se ha convertido en una posibilidad laboral, profesional y académica de los músicos actuales.

Ahora bien, teniendo en cuenta todo lo anterior, el recorrido profesional y la experiencia pedagógica adquirida durante el trayecto, se convierte en el motivo principal que llevó al investigador a encontrarse con la temática propuesta, pues desde el ejercicio pedagógico de las prácticas de enseñanza de las cuerdas frotadas surge la posibilidad investigativa, de igual forma, el desconocimiento del Tango en la formación en cuerdas frotadas específicamente en el estilo interpretativo de Osvaldo Pugliese; emergen estas posibilidades que configuran el camino inicial de este proyecto de investigación.

El Tango a través del tiempo y las circunstancias culturales se instauró en Colombia como un género representativo y con una difusión que circula en ambientes específicos para bailadores y oyentes que han llevado al Tango a convertirse en un género musical de culto; el Tango a nivel instrumental ha venido configurando un nuevo auge desde hace algunos años con expertos en el orbe nacional que han estudiado el género en Buenos Aires, sin embargo, ha sido muy limitado el Tango musicalmente para quienes estén capacitados en arreglos y partituras para diversos formatos, la ausencia y restricción de campos de acción (agrupaciones) y en el público oyente. A partir de aquí, el punto de partida sería entonces, acercarse a los diversos estilos interpretativos para centrarse específicamente en el estilo de Osvaldo Pugliese, quien promovió inicialmente la agrupación orquestal e impulsó la creación compositiva en los miembros de su orquesta logrando unas sonoridades nuevas, muy expresivas a partir del desarrollo rítmico, elemento determinante en la enseñanza de las cuerdas frotadas, así como el estilo del manejo del arco en el talón y las acentuaciones a la corda, entre otros elementos.

Cabe señalar otro motivo importante en la realización de esta investigación: la vinculación del investigador con la orquesta de Tango de Bogotá, agrupación musical reciente, en la cual se interpreta música de diferentes estilos de Tango; conformación vista como escuela, de tal forma que se aprenden de manera directa las técnicas interpretativas y expresivas del género con maestros colombianos formados en Argentina durante mucho tiempo y con maestros nativos argentinos que no han dejado olvidar la tradición oral que tienen los estilos y las técnicas de interpretación; a partir de allí surgen las inquietudes acerca de poder llevar este género musical a las prácticas de enseñanza en las cuerdas frotadas que son los instrumentos musicales que el investigador emplea en su quehacer docente.

Pero este nuevo auge en la conformación de la orquesta de Tango en Colombia lo inicia Gabriel Jaime Caro, guitarrista de la Universidad de Antioquia, quien aproximadamente hace 10 años se dio a la tarea de realizar adaptaciones y arreglos para cuerdas de múltiples temas de Tango, varios géneros y estilos, en donde las interpretaciones se centraron en el canto. Al mismo tiempo, Miguel Vanegas, periodista quien estuvo vinculado al concejo de Medellín y tanguero de tradición; su hija es violista y estudiaba en la escuela de música *El Limonar*. Miguel propuso la idea a Gabriel de formar la orquesta con nombre y razón social "Orquesta de cuerdas de Tango ciudad de Medellín". Así se da comienzo a un movimiento musical en varios escenarios de la ciudad[2].

A partir de este proyecto, surge el encuentro con la orquesta de Tango y el ingreso como segundo violín, allí se estudia el estilo, se escuchan los Tangos y por medio de la mímesis interpretativa de los tangos se buscan herramientas técnicas que permiten una interpretación llana, es decir, carencias que se dan a partir de los efectos estilísticos propios del Tango. Durante este proceso se puede entrever la poca difusión y pocos intérpretes de Bandoneón, a raíz de esto, las escuelas de Tango de Medellín bajo la dirección del músico Sebastián Montoya violinista, quien trabaja el método de Ramiro Gallo, junto con el método de Hernán Posseti equivalente al piano. Montoya es el profesor de la red de escuelas de Medellín formados con el método; aproximadamente hace 5 años proyectaron rescatar las músicas tradicionales existentes en Medellín y se retoma el Tango como una de ellas. Posteriormente, llega la maestra Argentina Carla Algeri, Bandoneonista invitada al festival internacional de Tango y comienza una red de contactos para crear la orquesta y la formación de músicos. De esto resulta la agrupación *F31 quinteto* (número

[2] El investigador de este proyecto participa activamente como profesor.

de placa de la aeronave en la que muere Carlos Gardel[3]), conformación de estudiantes avanzados de Carla;, de esta red se da inicio al trabajo y fruto de ello graban disco; así mismo, la orquesta de cuerdas *Ciudad de Medellín* alterna con reconocidos compositores e intérpretes argentinos del Tango como Rubén Juárez, Bandoneonista y por cofradía amistosa se comparten y transmiten conocimientos por tradición oral la cual persiste en el Tango; aprender efectos tales como: *el estilo, los golpes de arco,* establecer diferencias sonoras, se explica el fraseo o en palabras comunes, "tocar cuadrado", tocar con expresividad, todo este ejercicio interpretativo permite la escucha entre sí, corrigen efectos sonoros por ejemplo: la "pelotita" es un fraseo en el que el primer golpe es más fuerte, la oscilación de frecuencia se va acelerando rítmicamente, empieza lento y va acelerando y es de un solo compás y en una sola frase. Efecto que se conoce en la orquesta de Bogotá, bajo la dirección de Giovanni Parra y que más adelante se abordará de manera más específica.

1.2. Antecedentes Históricos del Tango

En la revisión de la literatura se encontró el título: "Transcripciones adaptaciones y composiciones de tangos y milongas para dueto en guitarras", trabajo dedicado exclusivamente al tratamiento del estilo tanguero para guitarra. Tal como lo indica el título, el enfoque está dado en la transcripción instrumental y adaptaciones exclusivas para guitarra. También se encontró el trabajo dedicado a la música argentina, ubicado en un periodo histórico que comprende la organización nacional de Buenos Aires en (1951). En línea con lo anterior, se encontró la música

[3] Carlos Gardel, (1890-1935) cantante, compositor y actor de cine. Fue el representante de los cantores por excelencia en el género del Tango. Revolucionó la forma de interpretar las líricas, lo que a su vez transformó la composición y lo constituye como Tango-Canción. Falleció en Medellín el 24 de junio de 1935.

popular argentina enfocada en la *fraseología*, dedicada fundamentalmente a las líricas de la canción en el periodo histórico de (1941). Finalmente, se encontró el trabajo "fortaleza interpretativa, gusto por el tango"; el estilo tango con cuerdas por el ámbito profesional y de la enseñanza. Las investigaciones anteriormente mencionadas dan cuenta de los trabajos llevados a cabo en torno al Tango y permiten hacer un estado del arte que abre aún más la iniciativa planteada en este trabajo basado específicamente en el género musical del Tango en el estilo de Osvaldo Pugliese pero con la particularidad que se especializa en las cuerdas frotadas.

1.3. Planteamiento del problema

Actualmente en Colombia son pocas las agrupaciones de tango que logran hacer del Tango un estilo serio, esto porque aún hoy el género musical conserva la transmisión oral para la interpretación instrumental y la calidad de efectos sonoros que no se logran *trasponer* en la partitura por más que se cuente con los recursos gramáticos; esta minucia del sonido, se logra como fina artesanía, que todavía mantiene en el Tango cierto carácter de misticismo. Dentro de los propósitos de esta investigación está en primer lugar analizar el estilo musical de Osvaldo Pugliese de "La Yumba" de igual forma adaptarlo instrumentalmente, así como propender por la intervención para agrupación de cuerdas frotadas. De este propósito deviene el más fino de ellos, es recurrir a la transmisión oral a través de las escuelas de tango para que logren usarlo como un recurso de enseñanza para el aprendizaje del género Tango y así aprender un estilo clásico y universal a través de "La Yumba" de Osvaldo Pugliese.

En concreto, la pretensión de esta investigación es difundir el estilo interpretativo del Tango en las cuerdas frotadas, con el estilo impulsado por Osvaldo Pugliese**.** Por lo anteriormente argumentado, sobre este trabajo de investigación requiere el estudio detallado de un tema característico del estilo de Osvaldo Pugliese "La Yumba", analizar sus recursos rítmicos y expresivos e identificar los demás estilos de la época de oro 1940, y de esta manera realizar una propuesta metodológica para la interpretación correcta de dicho estilo en grupos de cámara de cuerdas frotadas (violín, viola, violonchelo y contrabajo), y finalmente difundir dicho genero a distintos lugares del país.

1.4. Justificación

El Tango como expresión cultural convertido en patrimonio cultural de la humanidad, según la UNESCO (2009), es un género consagrado a través del mestizaje y sincretismo cultural que hace parte de la riqueza fundacional de la música en Argentina. El género musical del Tango comulga con Colombia hacia 1926 por Augusto Berto, bandoneísta de la Compañía de Comedias de Camila Quiroga y por el dueto Wills y Escobar señala Gómez (2005), pero aun así ya desde esa época se conocía música colombiana con ritmo de tango *La Sabanerita,* y el tango *Bogotano,* compuestos por el maestro Emilio Murillo en 1915, son prueba de ello. Pero es la radiodifusión y también el ambiente fulgurante de grabar las músicas típicas de los países latinoamericanos que permiten esta comunión con la música en diversidad de géneros y cantores que como Carlos Gardel, estrechan los lazos culturales como expresión estética y demuestra de esta manera que el arte trasciende las fronteras. Se tiene como representación del Tango la idea generalizada en el común del colectivo que es el baile el ícono que identifica el género como lo esencial, pero parte

de esta investigación es identificar el género musical del Tango en su preeminencia musical y estética, así como los alcances culturales.

En Colombia perdura el arraigo musical con el Tango por el impacto que tuvo la muerte de Carlos Gardel (1883-1935) en Medellín, por ser el exponente más conocido del Tango-canción, así lo referencia Gilberto Moncada, uno de los mayores expertos y exponentes del género en Medellín, con base en lo que dice Gómez (2005)

> (...) Aunque no creo que haya sido una explicación única para dar razón de la atracción por el tango, lo que sí es cierto es que Medellín se constituyó en tal vez el único rasgo sin controversia en relación con la historia de Carlos Gardel toda ella llena de mitos y puntos oscuros. A Medellín le ha correspondido ser el único mojón histórico no controvertible de la vida de El Zorzal Criollo, es decir, el del lugar de su muerte. Hasta que en estas locuras de la historia no aparezca con el paso de los años "el revisionista" que sea capaz de poner en tela de juicio la veracidad de este hecho. Para los curiosos, El museo -Casa Gardeliana- ofrece información al respecto. (p. 57)

A esto se añade que las similitudes del entorno frente al lenguaje del *Lunfardo*, demuestra que el lenguaje que adaptan las culturas está provisionado de la historia y las experiencias sociales que lo construyen en el tiempo y el entorno del contexto. El lenguaje lírico del Tango nace de la simplicidad de las vidas de sus gentes, pero también nace de la mezcla criolla de una nación que entreteje cultura en los estratos más bajos de un país. Esa afinidad se reconfigura en Medellín con la llegada del Tango al ambiente paisa, que además se convierte en "presa fácil delas influencias foráneas" (p.57). Luego alude Gómez (2005), porque "era algo que faltaba". Recuérdese que el boom del Tango fue tan explosivo, que invadió a Latinoamérica en una moda

que atravesó el Cine internacional, el espectáculo y el ambiente mundial alrededor de los Gánster, que había endiosado las películas del actor italiano Rodolfo Valentino, cuando aparece en varias películas bailando Tango; esto de cualquier manera había convertido al Tango en una posibilidad de relacionarlo con esa rudeza del hombre gaucho argentino, pero más de esa visión espectacular y enamorada de la estética que rodea el género: la música, el baile y las líricas de sus canciones, convirtiéndolo en un mito y símbolo cultural que aún mantiene su vigencia a lo largo y ancho de Latinoamérica.

Es significativa la importancia que adquiere la investigación en tanto retoma el género del Tango en sus cualidades musicales y estéticas para crear un material que proponga un estilo particular "La Yumba", una forma de interpretación en este género musical. Con base en esto y teniendo en cuenta que actualmente en Colombia son pocos los aprendices o estudiantes con rigor académico del Bandoneón y en general los instrumentos que componen el estilo musical es motivo importante avizorar este proyecto de investigación en prospectiva, ya que pretende vislumbrar algunos lineamientos técnicos fundamentales en la formación musical del género Tango en el estilo particular de "La Yumba" de Osvaldo Pugliese.

1.5. Objetivos

1.5.1. General

- Analizar el género estilístico de la obra “La Yumba” autoría de Osvaldo Pugliese como propuesta estructurada para la interpretación del Tango en instrumentos de cuerda frotada.

1.5.2. Específicos

- Identificar las características interpretativas, rítmicas y expresivas del estilo musical de Osvaldo Pugliese para el desarrollo de propuesta metodológica en la interpretación del Tango, aplicado a grupo de cámara de cuerdas frotadas.

- Estructurar ejercicios técnicos, adaptados a las cuerdas frotadas con base en el estilo de Osvaldo Pugliese y dirigidos a estudiantes de nivel intermedio – avanzado.

- Adaptar sonoridades específicas del estilo musical de la obra “La Yumba” de instrumentos de orquesta típica a las cuerdas frotadas.

CAPÍTULO 2.

2.1 Marco Teórico

A lo largo de este capítulo se hará una descripción y contextualización sobre los principales aspectos que han marcado el desarrollo del Tango en Latinoamérica, así como también un acercamiento a la historia de este género musical que surge aproximadamente a finales del siglo XIX. De igual forma, se tratarán los puntos principales dentro de la evolución y expansión del Tango, pasando por sus orígenes y representantes más destacados.

2.1.1. Los Orígenes del Tango

Para hacer más comprensible los orígenes del Tango es necesario observar los elementos que se relacionan con este género musical y que constituyen las raíces más lejanas. Es oportuno ahora ubicar cronológicamente los sucesos que culturalmente acontecían a finales del siglo XIX en Argentina y que influenciaron su nacimiento así como su posterior desarrollo. En primer lugar, la modernización del país bajo la presidencia del general Roca, convirtió a Buenos Aires en la capital del Estado federal más importante en ese momento en Latinoamérica; la modernización que se implementa alrededor de la infraestructura económica ferroviaria y marítima, aunado a esto, la llegada de los medios de comunicación, fomentó en el país una percepción de nación próspera frente al mundo, tal como lo señala Hidalgo (2001); en segundo lugar, en consecuencia gran parte de este desarrollo, trajo consigo un suceso migratorio importante causado en gran parte por este paso hacia el progreso en la cambiante y fulgurante Argentina en la que encontrarían oportunidades o, al menos, los medios de vida que les liberasen de la miseria en la

que se encontraban dentro de los lugares en los que habían nacido o malvivían. Turcos, eslavos, nórdicos, alemanes y sustancialmente españoles e italianos. (Hidalgo, 2001, p.20)

En síntesis al respecto, desde 1880 a 1895 la población creció sustancialmente en el área urbana, con la particularidad que el número de habitantes no criollos superaba el 56% comparada con los criollos o nativos del país argentino. Con todo esto, el gobierno del general Julio Argentino Roca que por más de 30 años había liderado una lucha armamentista que dejó a la postre un gran número de integrantes del ejército licenciados, quienes a su vez, tuvieron que integrarse a la población civil, ubicándose en labores manuales a los que según Hidalgo (2001), refiere que "no estaban acostumbrados, no perdieron sus antiguos hábitos y con actitud de gente brava y pendenciera contribuyeron, junto con otros, a configurar el ambiente donde se gestó el Tango. (p. 20) Es así que, los aspectos de identidad cultural de este numeroso grupo social incidieron conforme a la idiosincrasia como práctica pendenciera; ubicados en su gran mayoría en los suburbios, arrabales y en las condiciones más precarias que fomentaron el manejo del arma blanca con la bravura de su larga trayectoria militar.

Se debe insistir en este punto que como tercer elemento constituye la raíz cultural del género Tango; la reinserción del gaucho en las actividades propias de la vida urbana estuvo centrada en el desarrollo económico y la adaptación normativa, acomodándose así a las nuevas formas y costumbres exigidas por la vida citadina. De aquí, surge que el gaucho obligado a cambiar el terruño amplio e inmenso de la pampa argentina, deja de cabalgar como señor de la tierra y pujanza para convertirse irremediablemente y pese al desconsuelo, en un integrante urbano y poco preparado para ubicarse en medio de la ola migratoria que obliga al campesino al destierro

de sus costumbres, sus praderas, sus correrías vaqueras y sobre todo, al exilio de sus viejas canciones que entonaban únicamente acompañadas por guitarras pero confinadas a desaparecer. Con todo y lo anterior, el gaucho se introduce a la sociedad urbana de manera que es empujado a ganarse la vida en "actividades tan reprobables como son hacer servicios de cualquier índole o ser guardaespaldas de potentados y resolver sus necesidades económicas a expensas de mujeres (…) en el ámbito del comercio sexual" (p.24), según lo refiere Hidalgo (2001), todo lo dicho hasta ahora explica por qué en la configuración social de Buenos Aires hay una tendencia cultural costumbrista, basada en la dificultad de adaptación a las nuevas formas de vivir en la ciudad, sumado a esto, la bravuconería como idiosincrasia del militar y del gaucho.

De todo esto resulta una amalgama de formas de ser, configurados por las costumbres propias de la diversidad colectiva, de igual manera las tradiciones que les son propias tanto de los nativos-criollos y los inmigrantes extranjeros que hicieron sus aportes desde la coexistencia en una nación en vías de desarrollo. Consecuentemente, con lo hasta aquí expuesto, se podría hacer una apreciación más concreta de los aportes hechos a la cultura por parte de estos grupos colectivos a la sociedad bonaerense. De lo anterior se desprende que los españoles: vascos, canarios, asturianos, castellanos, andaluces, valencianos, catalanes, mallorquines y en gran mayoría gallegos, estos últimos se ubicaron en oficios dedicados a la atención de bares denominados "pulperos, mozos de cafés, tan importantes para el proceso de desarrollo de la posterior conformación de Orquesta Típica de Tango, de igual manera las gallegas ejerciendo más como jefas de "lupanar[4]", ejemplo de ello, la casa de María "La Vasca", que adquirió merecida fama;

[4] Lupanar: prostíbulo, que en general fue un recurso de tipo económico que adoptaron tanto nativos-criollos por parte de los gauchos-compadritos y los inmigrantes escoceses quienes tuvieron bajo su mando la trata de blancas como fuente de ingreso y

también como tenderos de confiterías y finalmente culminan como propietarios de inquilinatos y conventillos, según lo señala Hidalgo (2001); los vascos se dedicaron al campo, también al negocio comercial urbano en lecherías mataderos, saladeros y también llegaron a ser propietarios; de los italianos en mayor porcentaje se ubicaron en Buenos Aires en trabajos industriales: albañilería, construcción; artesanales: zapateros, comerciantes y carpinteros; los napolitanos se ubicaron como gremio de verduleros o fruteros; los genoveses como marineros. El aporte al Tango por parte de los italianos se dio por medio de la popularización de la "acordiona", instrumento que tenía de siete a trece teclas y la contribución lingüística a través del "lunfardo[5]" como lenguaje popular adaptado por la idiosincrasia rica en diversidad lingüística; estas transformaciones al lenguaje, según Lema (2004), sufren mutaciones de épocas y costumbres y es casi siempre la obra colectiva de las capas más bajas de la población que hacen posible el uso a través de la interacción social y colectiva. (p. 51) Visto así, esta riqueza idiomática deja entrever que:

> A pesar de que las jerigonzas siempre se forman dentro de lenguajes de gran riqueza, mucha de esa riqueza idiomática no está al alcance de todos los que la necesitan por lo que estos "lenguajes", o mejor diríamos proto-lenguajes, existen para que el ser humano pueda expresar las cosas que están en su entorno y en su centro de vida. No teniendo para ello ninguna dificultad en inventar palabras, a veces nuevas, la mayoría de las veces simplemente modificaciones de

concomitar así los lugares de "mala vida" como escenario social del inicio del tango para esconder la prostitución, según la revisión de la literatura y específicamente en (Sierra. 1976, p. 15).

[5] Lunfardo: es una modalidad lingüística especial de un determinado grupo social, que recoge vocablos del caló español, lenguas indígenas (sustancialmente el guaraní), modismos franceses, portugueses, ingleses y en primera línea, de dialectos italianos. A todo ello se suman una serie de inversiones silábicas, aféresis y metáforas, plenas de agudeza y fantasía. Iniciado como un lenguaje de ocultación, más tarde, razonablemente, se interpreta como una forma de entender la vida, como cabe considerar al Tango. (Hidalgo. 2004, p. 49)

> palabras existentes, algunas veces oídas (ocasionalmente malinterpretando palabras de otro idioma). (Lema, 2004, p.51)

En consecuencia, el sincretismo cultural de diversos grupos proporciona al interior de la vida en Argentina una mezcla de tradiciones, configuración de sus costumbres, intercambio económico y social; evidentes aportes culturales, arquitectónicos, artísticos y conformación de nuevos patrones lingüísticos. Esta influencia permea el uso del lenguaje cotidiano pero también a la postre, llega a las líricas del Tango-canción, como rasgo peculiar que lo caracterizará universalmente.

Ahora bien, estos vectores de fuerza, representan la magnitud de cada uno de los elementos que influyeron en el nacimiento del Tango; las variables que propenden culturalmente al surgimiento del Tango a través de la confluencia multicultural de los agentes involucrados: hechos históricos sociales y personas que determinan las características de fondo anclados al mestizaje y nacimiento del Tango como género musical.

Dentro de los elementos que constituyen el origen del Tango están fundamentalmente enraizados a través de la Milonga, que etimológicamente significa “palabra”; se encuentra relacionado con el lenguaje “quimbunda” de origen africano de los pueblos “bundas” que se asentaron en Brasil, Uruguay y Argentina. De la Milonga, se puede decir que es un género folclórico rioplatense dividido en dos modalidades: pampeana o sureña, perteneciente a la forma original de interpretación cantada (por el *payador:* persona que improvisa un recitado de rima, acompañado

de guitarra, ésta mezcla musical está culturalmente emparentado con el versolarismo[6] vasco, la regueifa[7] gallega, el trovo alpujarreño[8] y el repentismo cubano[9]) y acompañada por la guitarra; la milonga ciudadana establecida por los albores rioplatenses, con componentes más elaborados alrededor de la composición instrumental de guitarra.

Visto así, la Milonga representa en esencia una serie de confluencias de varias culturas, con mayor porcentaje de tipología española, luego afrocubanas y en menor grado pero no menos importantes rioplatenses. De la Milonga su aportación más importante al Tango es el canto, la esencia molecular es la "cifra" o "cantar por cifra" en relación con la división de sus versos según lo enuncia Hidalgo (2001).

Consecuentemente, el segundo elemento constitutivo del Tango, es la habanera cubana, que hacia la mitad del siglo XIX se acentúa en Buenos Aires con una gran aceptación popular. La habanera cubana tal como la Milonga, también habría de tener su propia configuración cultural y estética-musical mucho antes de llegar a la Argentina. (Rivera 1976, citado en Hidalgo, 2001) Si bien es cierto que la Habanera es de raíz cubana, también emerge de la contradanza española y

[6] Versolarismo Vasco corresponde al arte de cantar en verso de manera improvisada para conversar o pronunciar un discurso, rimando y con una métrica establecida. La palabra *bertso* en euskera equivale a lo que en castellano es una *estrofa* escrita según una métrica.

[7] La regueifa es un canto o cántiga entre dos o más personas que siguen un mismo cantar o sonido durante el tiempo que dura una disputa sobre un tema determinado. De origen gallego-portugués.

[8] El trovo alpujarreño, marca las grandes coordenadas culturales de La Alpujarra, entre los siglos XVII y XVIII, existen numerosos textos literarios sobre el trovo en otros lugares cercanos, es la más importante manifestación cultural de la zona: el repentismo poético, donde se manifiesta el modo de ser, sentir, pensar de los hombres y mujeres de esa tierra, hacen referencia a los trovos de La Alpujarra, zona muy deprimida social y económicamente de la época, en consecuencia, en La Alpujarra, de hecho, diversos textos del siglo XVI muestran que el sur de la península era famosa por sus *decidores* y *trovadores de repente.*

[9] El repentismo cubano corresponde a un tipo de poesía oral improvisada en Cuba, la historia y evolución del repentismo en Cuba se divide en tres grandes bloques, el punto de partida cronológico 1940, año en el que Naborí comienza sus andanzas radiales y televisivas como figura emergente de la poesía improvisada, a la vez que publica su primer libro de poemas (*De bandurria y violín*, 1939).

de los tangos andaluces, es en Buenos Aires que se transforma para otorgar elementos de tipo lírico al Tango, de donde se colige que la inmigración cultural por parte de los marineros enlazan vía marítima por las costas argentinas y los territorios antillanos la concepción lírica musical y bailable, de allí que las habaneras se acentúan en los barrios de orbe costero, en los "cuartos de chinas"; la Habanera cubana adaptada a la idiosincrasia rioplatense, adquiere matices estilísticos definidos como personal, tan "definido como la Milonga tanto para el cante como para el baile" (p. 42), por ser incorporado por las clases más populares, también se convierte en uno de los estilos musicales preferidos, es así como confluyen el estilo Milonga y Habanera cubana para que se entrelace líricamente por parte de los "compadritos" o "payadores", quienes en este caso también corresponden a los nativos-criollos gauchos. Dentro de los mayormente nombrados está el payador Gabino Eceiza quien difunde el carácter folclórico de la Milonga-Habanera cubana al espectáculo del baile. Al respecto señala Hidalgo (2001)

> Es así como al llegar a la década de los 80 esta milonga bailada y cantada, emanada de la habanera antillana, toma carta de naturaleza, bien en forma aislada o como milonga espectáculo, que es la que interviene auténticamente en la génesis del tango. Claro es, (…) que no sólo en la milonga están los orígenes el tango, sino en otros estilos musicales entre los que ocupa el primer lugar el candombe africano. El período de adaptación de una u otra forma de expresión musical ha precisado los veinticinco o treinta años (…) para que entre la habanera y las primitivas formas de tango se transformasen. (p.43)

De estas circunstancias nace el hecho de que hacia finales del siglo XIX, llega definido el sello auténtico del Tango como espectáculo, así como por los afines de su ascendencia, las letras no entran en esferas de rango superior y el Tango es acogido por los burdeles "la mala vida

configuraba el escenario social del tango." (Sierra, 1976, p.15) Otro elemento que constituye la raíz africana es el incorporado por la danza y la música a través del ritmo del Candombe, que fue desde siempre una "danza de negros"; componente que le agrega al Tango motivos "religiosos" casi litúrgicos, de igual, forma también "hermética" por la constitución secreta del ritual dancístico resguardado por la cultura negra en la Argentina. El legado del Candombe se da en lo rítmico y se lo concede específicamente a la danza precisamente por la selección instrumental para llegar a la fuerza expresiva de los membranófonos e idiófonos. A este propósito se unen características específicas del baile de Tango porteño, sacralizando con esto el ritual africano a una práctica social.

> Desde el punto de vista coreográfico, el candombe puro está caracterizado por el hecho de que el bailarín tiene el torso erecto e inmóvil con los hombros elevados y adelante, la cabeza hacia atrás y elevada, mientras que la movilidad está en la pelvis, donde se producen los quiebros que siguen el compás musical, movimientos de vientre que siguen efectuándose avanzado mediante un cruzamiento de pies en zig - zag, que se detiene en paradas muy expresivas en el momento en que se producen silencios musicales. Esta movilidad de la mitad superior del cuerpo y movilidad excitante de la mitad inferior, a nivel de las zonas sexuales. (Hidalgo, 2001, p. 35)

Ahora es oportuno hacer mención de la importancia que adquieren los elementos que constituyen las raíces del Tango; todos estos logran acoplarse cadenciosamente al encuentro y en el espacio, tiempo propicios. Algunos de los elementos llegaron al Tango ya mezclados como la Habanera, precisamente porque la data de su origen se ubica en las raíces africanas en Cuba; el Tango andaluz por su parte, recoge elementos rítmicos de la percusión y expresivos de la textura de las cuerdas andaluces, resultado de la mezcla de músicas africanas y españolas; permanecieron los

aportes líricos de los payadores e instrumentales de la guitarra con la Milonga y los aportes expresivos configurados estéticamente entre la danza y el ritmo que aporta el Candombe. Todos ellos hacen posible que se origine el género del Tango, que poco a poco irá acentuando características propias para darle vida a otros elementos estilísticos, estéticos, instrumentales y también llevarán a la danza al espectáculo y al canto hecho poesía a otro nivel.

A continuación se hará una revisión a los orígenes de la Orquesta Típica rioplatense, que según Sierra (1976), al final del siglo XX, "en el umbral de su última década"; el inicio parte desde la "danza, nada más que danza, elemental en su música y zafada en su coreografía, arrastraba el Tango los estigmas infamantes de una cuna bastarda" (p. 14), inicio que se contrasta junto con el progreso social de una ciudad cosmopolita en cultura y desarrollo económico. Sólo hasta el inicio de la transición que propone al género musical del Tango transformarse musicalmente, le propone una evolución musical contemplada desde "los compositores, sus ejecutantes, sus estilos, sus modalidades." (p.14) Esta evolución explaya la manifestación musical del Tango como el género musical y a la danza como uno de los espectáculos de mayor difusión en el mundo.

El Tango es una forma de expresión que unifica el sentido estético en torno a la música, la danza y la poesía. Desde sus inicios, el origen del Tango fue reconocido a través del baile, y esta relación constante lo popularizó culturalmente en Argentina, específicamente en Buenos Aires a finales del siglo XIX. La particularidad rítmica que caracterizó al Tango como un género vinculado con la habanera, la milonga y el tango andaluz, que según Gallo (2011), definieron y desarrollaron herramientas que dieron forma y definieron al género en lo relativo al ritmo (p. 10).

A partir de aquí, los intérpretes encontraron un terreno fértil de exploración que cosechó la expresión como forma de configurar este género y a partir de esta raíz creativa encontraron sus propias herramientas. Dentro de este contexto, se pretende fundamentar la historia de la orquesta típica con el fin de reencontrar los orígenes estilísticos y estéticos que encarnan la diversidad creativa de los intérpretes y sus orquestas, hasta llegar a reencontrar los matices definitorios del estilo creador de Osvaldo Pugliese.

2.2. Historia cronológica de la Orquesta típica de Tango

En el siguiente cuadro se pretende recoger de manera sintética y cronológica la historia de la orquesta típica, con el propósito de observar los inicios evolutivos del Tango como género estilístico propio de la música tradicional argentina. Esto permitirá observar sus principales representantes, características musicales y, reagrupar el estilo y los tipos de instrumentación utilizados en las diferentes épocas.

Tabla 1

Cronología de la orquesta típica de Tango

HISTORIA CRONOLÓGICA DE LA ORQUESTA TÍPICA DE TANGO		
Representantes	**Características musicales**	**Características: estilo e instrumentos**
Conjuntos primitivos **Finales Siglo XIX**	- Músicos intuitivos; conocimiento de tonalidades simples - Recogen de oído, precariedad técnica y sin escritura musical. - Tercetos	**Estilo**: Expresión del tango: retozón, travieso y picaresco, requerido por la acrobática coreografía para baile. **Instrumental** - Integrados por Violín, Flauta, Arpa y en menor grado Acordeón o Mandolín. - Utilización de instrumentos de doméstica procedencia como la Concertina y la Armónica de boca. - Posteriormente, la Guitarra entra a reemplazar el Arpa
Las casas de baile **(Bandas y rondallas)** **INICIOS SIGLO XX**	- El Tango se ejecuta para bailar y escuchar. - Algunos versos difundidos de Villoldo "La morocha" de Saborido. - Creaciones humorísticas de "Los Gobbi"-"Tocá fierro" - Hacia 1917 aparece Pascual Contursi incorpora letra argumentada "Mi noche triste"; Carlos Gardel crea interpretación vocal de carácter definido en el Tango canción.	**Estilo**: Tango depura modales, templa o modera los excesos de los afectos y acciones; el atrevimiento de sus cortes y quebradas y, algunas veces procaz (desvergonzado, atrevido, cínico); aún no alcanza a conferirle carácter de canción. **Instrumental:** - Bandas musicales (orfeones: Conjuntos corales y carnavalescos); Banda municipal, de la Policía, Bandas militares - Integrados por mandolines, bandurrias, guitarras y violines
Tangos criollos	- Comienza la escritura musical de los tangos primitivos. - Difusión de partituras para	**Estilo**: Los tangos salen del cerrado ámbito de los conjuntos de creación para incorporarse a los repertorios musicales.

para piano **Primeros Veinte** **años siglo XX**	conjuntos y fonográfica comercial.	**Instrumental:** - Piano, guitarra, violín
Piano, Violín y **Bandoneón**	- El piano estuvo confinado a ser solista por el valor de adquisición de los recintos. - Roberto Firpo incorpora definitivamente el piano en los conjuntos de Tango. Tríos y cuartetos - Surgen bandoneonistas con gran actividad técnica e interpretativa. - Se modifica el modelo del bandoneón (32 voces, luego, 53; 65 teclas, hasta lograr el modelo definitivo de 71)	**Estilo:** - El piano logró mayor expansión y vencer la resistencia de escuchar Tango en las clases sociales altas. - Se intercala el Tango entre valses y trozos clásicos. El piano origina una manifestación atractiva y especial en el Tango. - Se compagina la fisonomía musical del tango; Con la desaparición de la flauta desaparece la travesura y picardía, fioritura de la flauta. El tango pierde el carácter retozón y bullanguero. Adopta una modalidad temperamental, severa, cadenciosa, adusta, apagada. El bandoneón le concede características quejumbrosas y sentimentales, adquiriendo así voz instrumental. Despierta la curiosidad en el público, exaltando ejecutantes a un plano de apasionado fervor artístico. El tango adoptó un carácter temporalmente más apagado y menos movido, por el influjo del bandoneón, abona el terreno para el posterior advenimiento de la letra argumentada. El bandoneón desplaza definitivamente a la flauta. - Formas de composición: se acentúa mayor musicalidad, uniendo a su estructura esencial para la danza cierta riqueza el aspecto armónico; volcándose así para la composición, ofreciendo similitudes interpretativas en las ejecuciones.

A partir de 1920		**Instrumental:** - La flauta le cede el lugar al Bandoneón, - Piano, Violín y Bandoneón - La guitarra cumple la función exclusiva de cantores solistas.
	- En los cafés con orquestas, el tango se gana la atención y el silencio de los asistentes. - Vicente Greco Bandoneonista y Francisco Canaro violinista graban disco surge la labor fonográfica; inicia pues, la Orquesta típica - El barón Antonio de Marchi redime al Tango elevándolo a los salones de baile de las clases sociales altas. - Sexteto 2 violines; 2 bandoneones; piano y contrabajo.	**Estilo:** - Por la nueva forma de escuchar el tango, los intérpretes por razones naturales tratan de superarse técnica e interpretativamente creando nuevas formas de expresión. Sin embargo, los recursos técnicos de los ejecutantes son notoriamente precarios y desprovistos de atractivos armónicos. - El piano se convierte en el instrumento conductor por excelencia de la orquesta típica. - Las formas de ejecución simples de concepción musical, uniformidad de criterio interpretativo sobre estructuras armónicas elementales dentro de tonalidades de menor dificultad técnica **Instrumental:** - El alemán Berstein impuso gran dominio en la ejecución y perfeccionamiento del Bandoneón. Posteriormente Eduardo Arolas propone fraseos “octavados”, “pasajes terciados a dos manos” de la definitiva modalidad interpretativa del Bandoneón en el Tango. - Piano, Violín (2) y bandoneón (2); se aumentan en cantidad por la fuerza sonora del piano. Para reforzar la base rítmica se recurre a la batería, en algunos conjuntos y por poco tiempo. Vicente Rossi introduce estos cambios a la orquesta típica. Se introduce el Contrabajo para darle sonoridad y volumen a la familia de las cuerdas y

Orquesta típica criolla **1920 en adelante**		apoyo a la marcación rítmica. - Leopoldo Thompson creó un aserie de recursos técnicos (efecto "canyengue" consistente en golpear con el arco y la mano extendida sobre el cordal del instrumento), los cuales fueron adoptados por todos los ejecutantes del género.
Sexteto de Julio de Caro **A partir de 1920**	El desarrollo de la labor interpretativa de la orquesta, se condensa en la fórmula "el tango es también música". Esa musicalidad para el Tango requeriría incuestionablemente por parte de los instrumentistas mayor capacidad técnica. Define las funciones de los instrumentos de la *orquesta típica.* Temas característicos: - Tierra querida (J. De Caro) - Boedo (J. De caro)	**Estilo:** Incorpora los recursos de la técnica musical, especialmente en materia de armonía y contrapunto, sin desvirtuar sus propias esencias rítmicas y melódicas. - Variaciones de los bandoneones - Contracantos de los violines, - *arrastres* [10]en la marcación rítmica hacia los tiempos 1 y 3. - Soli de bandoneones - Solos de piano. **Instrumental:** - Aumenta la línea de violines de 2 a 6 - Aumenta la línea de bandoneones de 2 a 6 - Se acentúa la participación del piano

[10] Arrastre: es una anticipación a la nota real y se utiliza indistintamente en base rítmico-armónica o en melodía rítmica. Enfatiza comienzos articulados o llegadas hacia sonidos acentuados dentro de un discurso, casi siempre articulación breve. (Gallo, 2011), p.103)

Orquesta de Juan D`Arienzo **Fundada en 1935**	Precursor del furor bailable de la década del 40. Temas característicos: - La cumparsita (G. Matos Rodríguez) - La puñalada (P. Castellanos)	**Estilo:** Orquesta rítmica y vigorosa, con contrastes dinámicos permanentes. **Instrumental:** - Bandoneones y violines tocan generalmente juntos. - Bajos del piano: staccato; contrabajo: pizzicato. - Típicos solos de violín en la cuarta cuerda, llamados *la vaca*, - Variaciones veloces tocadas staccato. - Texturas: cambian por frase.
Orquesta de Carlos Di Sarli **Fundada en 1929**	De convocatoria masiva, orquesta modelo que combina con excelencia las posibilidades rítmicas y expresivas del género. Temas característicos: - Comme il faut (E. Arolas) - A la gran muñeca (J. Ventura)	**Estilo:** Di Sarli tiene vinculaciones con la modalidad orquestal de Osvaldo Fresedo. Interés sonoro que logra una gama de matices muy precisos y a la vez, muy sutiles, alternando en acertados contrastes los "stacattos" con los ligados y los "crescendos" con los "pianísimos". **Instrumental:** - El piano es el motor rítmico y rellena el espacio entre las frases. - Ornamentación: *campanitas* - Bandoneones y violines tocan generalmente juntos, con predominio de estos últimos - Texturas: cambian por frases diferenciando claramente lo rítmico de lo expresivo.
	Por primera vez, el cantor interpreta el tema completo. Orlando Goñi (piano) realiza aportes trascendentales. Es la orquesta que canta. Temas característicos:	**Estilo:** Gran aporte de Goñi: marcato con una doble articulación, rítmica en la percusión armónica y ligada en los bajos. **Instrumental:** - Grandes líneas de fraseo en toda la orquesta. - Soli y solos de bandoneón pausados. - Las cuerdas cantan en el registro grave, los bandoneones octavan en el agudo: flautita. - Texturas: las filas contrastan

Orquesta de Aníbal Troilo **Formada en 1937**	- Sur (A. Troilo) - Recuerdos de Bohemia (E. Delfino, con arreglo de A. Galván)	asumiendo roles diferentes.
Orquesta de Alfredo Gobbi **Fundada en 1942**	Gobbi es un verdadero compendio de recursos tanguísticos y musicales con un alto nivel expresivo Orquesta de línea "Decareana" Temas característicos: - Orlando Goñi (A. Gobbi) - Camandulaje (A. Gobbi)	**Estilo:** Heredero de la escuela Decareana. Marcación rítmica, preferentemente lenta y acentuada. Los pasajes instrumentales, siempre ubicados con exactitud, permiten el amplio lucimiento de los solistas. La forma de orientar la conducción del piano, guarda profunda afinidad con la de Orlando Goñi. **Instrumental:** - Arrastres en la marcación rítmica hacia los tiempos 1 y 3. - Variaciones con inflexiones expresivas. - solos de violín en casi todos los temas. - El piano realiza segundas menores sincopadas en el registro grave y bordoneos típicos de O Goñi - Texturas: las filas contrastan asumiendo roles diferentes.
Orquesta de Osvaldo Pugliese **Fundada en 1939**	Lleva al extremo la enfatización de los recursos rítmicos y expresivos, sin alejarse de su conexión con la danza. En el estilo particular de Pugliese, convergen elementos expresivos de fuerza rítmica. Temas característicos: - La Yumba (O. Pugliese) - Negracha (O. Pugliese)	**Estilo:** Logra la perfecta adaptabilidad para la danza, con una concepción armónica de compleja estructura y avanzada realización técnica. Logra la fuerza de su acentuación rítmica sobre una singular superposición de planos sonoros, tejiendo un sutil engranaje polirítmico dentro del cual las diferentes secciones instrumentales marcan conforme a distintas divisiones de tiempo en medio de una inagotable riqueza de recursos y efectos a veces de casi imperceptible realización. **Instrumental:** - Marcación rítmica Yumba - Expresión: se resalta cada nota de la melodía utilización del rubato. - Solos típicos del primer bandoneón

		(O. Ruggiero) y del primero violín (E. Camerano). - Solos de Piano (O. Pugliese) - Acentuaciones ternarias desplazadas - Texturas: riqueza contrapuntística y cambios de texturas permanentes. Gran desarrollo armónico.
Horacio Salgán **Fundó 1ª Orquesta** **en 1944**	Las características musicales tienen sólidas estructuras técnicas; de ascendencia decareana. se le considera audaz en sus proposiciones, con un vuelo orquestal que busca el recurso armónico o del efecto de síncopa logrando expresividad, elementos que se logran en los arreglos orquestales con minuciosa artesanía.	**Estilo:** De gran refinamiento estilístico, basado en un ritmo sincopado y una expresividad elegante. Con el quinteto Real desarrolla un alto grado de precisión en la ejecución conjunta. **Instrumental:** - Marcación rítmica umpa – umpa - El piano es el conductor de la orquesta - Utiliza el contrapunto - incorpora la síncopa en las melodías - Utiliza contracantos, llamados "especiales" éstos nacen como melodías secundarias de larga riqueza melódica. Temas característicos: - La llamo silbando (H. Salgán) - A fuego lento (H. Salgán)
	Comienza en la orquesta de Aníbal Troilo y conserva ese estilo en su primera orquesta solista. Luego explora los límites del género con elementos armónicos y contrapuntísticos de música clásica y formales del jazz. Se convierte en referente de vanguardia. Temas característicos: - Triunfal (A. Piazzolla) - Adiós Nonino (A. Piazzolla)	**Estilo:** - Marcación "en 4", a veces yumbeada, y 3-3-2- - Realiza muy usualmente un adagio lento como Tema B. - Los solos suelen ser improvisados. - Incorpora pasajes fugados. - Introduce timbres a veces lejanos al género, como el saxo, los sintetizadores, el vibrafón y la percusión. - Desde la década del 60, su repertorio se basa en sus propias composiciones. **Instrumental:** - Línea básica violines, violas, Violonchelo, contrabajo, piano, saxo,

ASTOR PIAZZOLLA **Fundó su 1ª Orquesta en 1946**		sintetizadores, vibráfonos y percusión alterna.

Fuente: Creación propia. Referentes teóricos retomados de: Sierra (1976) y Gallo (2011).

A lo largo de esta exposición se presenta la transformación del Tango como género estilístico, demostrando con esto que los representantes según el momento histórico tuvieron características musicales que se evidenciaron en el estilo. Los factores estilísticos que heredaron de sus antecesores originaron a su vez propuestas que se vieron reflejadas en compositores e instrumentistas y esa apertura que tuvo el Tango sobre todo en la evolución instrumental; del mismo modo se puede observar cómo emerge la adquisición de conceptos en la plenitud de la década de oro, contemplado entre los años 30 y los 50, alrededor del estilo musical, logrando extrapolar sonoridades, armonías, recursos técnicos y virtuosismo en sus instrumentistas y un auge de cantores con unas líricas cercanas a la poesía que lograron llevar el género a un lugar perennemente creativo e innovador y por qué no, dentro de la industrialización del Tango en el instante que explota la radiodifusión.

El Tango nace desde la diversidad y esta magnitud de aportes hechos con el sincretismo cultural del *Lunfardo* y lo musical a partir de la Milonga, la Habanera, el Tango Andaluz y el Candombé le otorgan distintas texturas y una riqueza que varía en su proceso evolutivo, entendiéndose como la forma en que se enriqueció a partir de los aportes musicales, estéticos, estilísticos que lo

sitúan como uno de los géneros de mayor riqueza cultural en Argentina. Según lo explica Gallo (2016). (Ver Anexo 1).

> (...) antes que surja el género surge un estilo, el padre del género es el estilo, porque lo que primero surge es una forma diferente de tocar una música que ya existe, entonces lo que sucedió con los primeros músicos de Tango, es que ellos no tocaban propiamente Tango, porque el Tango en sí mismo no existía, tocaban milongas, habaneras, tangos andaluces y todos estos ritmos, todas estas músicas tenían algunas características rítmicas en común, principalmente la del 3,3,2 (...) por ejemplo, la tan conocida habanera de la ópera Carmen, (tarareo de la ópera), las habaneras, las milongas, los tangos andaluces, todas comparten esta raíz rítmica y, eso aparentemente eran los ritmos de moda, por así decirlo, hacia finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, esos son los ritmos que tocan los primeros músicos de Tango, pero qué pasa, como decía, lo que primero surge es el estilo, ellos empiezan a tocar ritmos que ya existían, pero los empiezan a tocar de una manera diferente, es decir, en un estilo diferente, cuando las características estilísticas crecen en cantidad, en complejidad, y a su vez, representan cada vez a una porción mayor de territorio, porque en principio habrá sido un par de barrios de Buenos Aires, después se extendió a todo el río de la Plata, es decir, eso por así decir, pasa a una masa crítica y se puede hablar que empieza a existir el nuevo género, en este caso que es el Tango. (Entrevista a Gallo, 2016).

Conforme a lo anterior, se puede inferir que la riqueza que resguarda el Tango referente a los elementos que le configuran como un estilo emergente, da comienzo a un género que parte desde el sincretismo cultural y musical, pero que se define paulatinamente en el tiempo y, de esta forma adquiere a través de cada uno de sus compositores e instrumentistas características que lo vivifican hasta convertirlo en un género musical con estilo propio.

2.3. Osvaldo Pugliese, los antecedentes, su estilo y La Yumba

Osvaldo Pugliese nació el 2 de diciembre de 1905, su infancia transcurre en el barrio de Villa Crespo en Buenos Aires Argentina. Su padre le dio las primeras lecciones de solfeo y de esta manera le señala el camino para la vida y la música; también haber sido su primer editor de música para sus primeras composiciones, entre ellas *Recuerdo*. Si bien es cierto que sus estudios iniciaron con el Violín, fue con el Piano que estuvo durante su adolescencia haciendo acompañamiento musical para películas mudas en los cines de barrio, según lo indica (Ferrer, 1980, p. 104) *"*debutaba con el conjunto de Paquita Bernardo en el Café Iglesias y más tarde en el Café La Chancha, donde compuso *Recuerdo*, su primer Tango, luego pasó a dirigir Pollet, en donde estrena *Ausencia* y *Recuerdo"*. Estos Tangos le abrieron las puertas y la ingente expectativa del escenario tanguero que aproximaba hacia él, un entorno que empezaba a crecer; con el tiempo y su personalidad en el escenario del Tango, iría colocando su propio sello y un nombre que paulatinamente iría posicionando frente a los adeptos de una música que genera frenesí en toda Latinoamérica, Europa y sobre todo en la cultura argentina.

Antes de seguir adelante conviene saber que Osvaldo Pugliese fue un activista cultural y en ese sentido político; fue cofundador del Sindicato de Músicos Populares y fue el gestor de la Sociedad de músicos Argentinos, según se encuentra en la revisión de la literatura biográfica de Pugliese. Dado que los fulgurantes cambios a nivel global en el inicio del siglo XX, habían preparado a la Argentina en una oleada inmigratoria que ocasionó socialmente una considerable amalgama de cambios culturales, económicos y políticos; agregado a esto, alrededor de las crisis

económicas traídas con la I guerra mundial, estuvo marcada por el desempleo y, un sistema económico que apenas llegó a reactivar la economía solo después de pasada la II guerra mundial.

De aquí se puede decir que en la década de los años 20 hubo un marcado desempleo y desocupación que hizo de los contratos laborales una forma de indignidad humana al rededor del rubro por la mano de obra. Por este hecho se distingue en Pugliese un afán por sentirse parte de la solución desde su posición y por esto es que da inicio a una conformación social alrededor de opciones de trabajo para los músicos pero aunado a esto condiciones dignas y de equidad frente al trabajo que hacen todos por igual. Según Liska (2006)

> Esto nos permite comprender, al Pugliese cooperativista, el hombre dispuesto a realizar en la práctica su compromiso socialista aun en las difíciles condiciones del capitalismo perverso del siglo XX, que transforma el arte en industria cultural para construir un negocio de fabulosas ganancias para los empresarios, en detrimento del artista y con progresiva degradación estética. En la Orquesta de Osvaldo se producía la distribución equitativa de la riqueza, es decir, de los ingresos monetarios, llegando incluso alguno de sus integrantes a recibir mayores beneficios como estímulo a que compusieran nuevos Tangos, y la realización de los arreglos orquestales, en cada etapa estéticamente más complejos y elevados. (p.9)

La percepción de Pugliese es generar desde su quehacer una forma de construcción social alrededor de la cultura y el respeto profesional del músico. De esto se desprende que la forma *cooperativista* mantuviera el ejercicio profesional de manera equitativa e igualitaria al rededor del ejercicio artístico. Tal como lo reafirma Gallo (2016)

> Pugliese tuvo la sabiduría de no acaparar él absolutamente toda la atención en la orquesta sino que dividió el trabajo de manera, como él le llamaba, cooperativa, y esa forma de trabajo cooperativo por lo menos en las generaciones actuales, han aprendido mucho los jóvenes. Por lo menos en Buenos Aires, hoy en día, hay un montón de orquestas cooperativas, que se basan en lo que es el trabajo de Pugliese, entonces eso es un legado muy importante de él. (Entrevista Gallo, R.2016)

Estas características sitúan a Pugliese como un personaje coherente, frente a sus convicciones sociales y artísticas, todas llevadas en conjunto al plano de su labor musical. La forma como Pugliese concibió su forma de compartir el trabajo artístico, permitió en sus músicos una alternancia en el papel protagónico e incentivó de alguna manera la creatividad individual de los instrumentistas. Estas libertades que aparentemente parecieran no tener ninguna relación con el trabajo y la propuesta musical, tiene para los estudiosos y herederos de Pugliese, modos de hacer y de ser en la Orquesta de Tango.

Por otro lado, al indagar por los antecedentes musicales de Osvaldo Pugliese, se logró encontrar que, tuvo en su haber practicar y conocer a Beethoven, precursor del romanticismo y observar en él, sus sinfonías clásicas, sus estructuras, lo que es más, ejecutar las últimas composiciones que fueron altamente expresivas y con un nuevo estilo compositivo; del mismo modo, la línea de músicos que constituyen el periodo clásico del romanticismo como uno de sus más fervientes referentes musicales. También se ha mencionado en Liska (2006), que en algunas oportunidades ejecutó públicamente a otros músicos oberturas de Rossini y valses de Strauss, todo esto reafirma que Pugliese tenía conocimiento sobre los estilos pianísticos provenientes de la corriente romántica. Del mismo modo referencia músicas que según Ferrer (1980), tienen que ver con un

ambiente mucho más enriquecedor para practicar y escuchar músicas de diversas proveniencias, como referencias de las músicas populares "El jazz, pero la época de los cuarenta: Armstrong, Count Bassie, Duke Ellington. Pero por sobre todo la música española". (p. 318). Otro tanto podría decirse de Pugliese, según lo señala Liska (2006)

> Todas las mañanas, para estirar los dátiles (los dedos) toco a los compositores clásicos que me han gustado toda la vida: Schumann, Chopin, Ravel, Debussy, Stravinsky, Prokofiev y Kachaturian. Los toco muy lentamente, claro está. Y para escuchar prefiero a Beethoven. Es lo máximo, lo supremo. Un gigante de la escritura. Puede ser que los románticos tengan más vuelo, pero Beethoven es, lejos, mucho más profundo. Escucharlo es sumergirse en un océano de lo Humano (La Maga, 1996, Citado en Liska, 2006, p. 47)

Con todo y eso, sus percepciones musicales giran en torno a la captación de esos "*elementos técnicos que dio la música"* (p. 47) es decir, la perspectiva de Pugliese abarca conocimientos de otras músicas, lo cual le permite tener en cuenta los aspectos universales de la armonía, la composición, el contrapunto, la orquestación, la instrumentación etc. Aspectos fundamentales si se reconoce en Osvaldo Pugliese un artista comprometido con sus tradiciones, su cultura y sobre todo por esos *"aires folclóricos"*, que de una u otra forma tiene el Tango, ingredientes importantes que interrelacionan los saberes que fundamentan la música.

En la evolución de la Orquesta Típica de Tango, tal como se evidenció en el cuadro arriba señalado cronológicamente, hubo expositores que fueron innovando pero que a su vez, trajeron consigo herencias sonoras, armónicas y de virtuosismo que los mismos directores de orquesta

asumen como parte de su aprendizaje y también de sus inicios básicos. Por ejemplo, se podría decir que Pugliese proviene de La Orquesta Típica de Tango posterior a Vicente Greco y de Roberto Firpo, quienes introdujeron un segundo violín, un segundo bandoneón que dotaría a la Orquesta de *"calidad tímbrica y equilibrada"*, según lo señala (Liska, 2006, p.51) Esto quiere decir que, Pugliese entra hacer parte de la Orquesta extendida, que tendría más instrumentos en su línea de cuerdas y de fuelles para enriquecer fuertemente el sonido. Esto último tiene que ver con la oleada de Tango para el baile que da inicio a conjugar estos dos lenguajes artísticos: la danza y la música, que en definitiva, marcaría una nueva etapa del Tango respecto a la dimensión sonora y el espectáculo relacionado con un arquetipo social, aspecto que cerraría las brechas sociales y haría entrar al Tango en las clases media, alta de la sociedad argentina.

Posteriormente, son estos precursores que abren puertas a nuevas cosas, fundan con su creatividad estilos de los cuales cada compositor va a buscar rumbo para lograr desarrollarse plenamente y se encuentra con las hermandades y, a su vez, también con las diferencias estilísticas. La Orquesta de Tango es el origen de esta fuente creativa del estilo que configura la identidad que sella las diferencias entre las orquestas. Ejemplo de esto lo muestra Varela (2005)

> "Julio De Caro y Juan Carlos Cobián inventan la orquesta de Tango. Polifonía resuelta en unidad, las diferencias sonoras y de matices de cada uno de los instrumentos deben reunirse en una sola forma y esa forma es la identidad. Un arco que va desde D´Arienzo hasta Pugliese, desde el machacante *marcato* hasta el rimo sincopado de *La yumba;* de fragilidad y contundencia de la orquesta de Troilo al octeto electrónico de Piazzolla. Magma de múltiple sentidos y posibilidades reunidos en una sola forma de decir, la orquesta introduce en la música el misterio de la multiplicidad que se hace uno, la pluralidad que se resuelve en la unidad. (p. 119)

El inicio del periodo de gestación creativo se lleva a cabo al interior de la Orquesta Típica y de los diferentes estilos, sonoridades e instrumentación, el ejemplo ilustrativo es el que señala Ferrer (1980), citando a Astor Piazzola: "(…) Gobbi y Goñi influyeron mucho en mí. Tratando de hacer lo que ellos hacían empecé a encontrar lo mío, mi cosa, mi música. También Osvaldo Pugliese, cuyo estilo está muy unido al de Gobbi, me empujó a revelar mi propia expresión". (p. 526). Todo esto revela que si buscamos detectar en Osvaldo Pugliese un estilo propio sólo se puede definir en tanto se reconocen las características esenciales de la orquesta D`Careana, sin embargo, son las determinantes personalidades de su líder de bandoneón y, de su líder de cuerdas, quienes permiten una fuerza innovadora que permite ensanchar las posibilidades estéticas del estilo de la orquesta de Pugliese. Al respecto Gallo (2016) afirma:

> El legado de Pugliese ha sido muy vasto, yo me quedo con sus composiciones, justamente La Yumba, Negracha, Malandraca y la Beba, para mí son los favoritos en el tango; eh// yo creo que para ser justos, al hablar del legado de Pugliese, hay que hablar del legado de Osvaldo Ruggiero y de Enrique Camerano, que como líderes de la fila de bandoneones y cuerdas, este // quienes influyeron características esenciales del género, así que no es todo Pugliese, también Emilio Valcárcel que fue el principal arreglador durante 10 años de la orquesta y// o sea, estoy nombrando otros músicos de la orquesta de Pugliese. (Entrevista, Gallo, R. 2016)

Esto equivale a decir que, la diversidad de elementos que constituyen la Orquesta, estimula las formas de expandir el género y así crear nuevos estilos, características que buscan definir las diferentes orquestas; propuestas artísticas y estéticas muchas veces que emergen a través del virtuosismo de sus instrumentistas y la capacidad inventiva que tiene cada uno de explorar elementos armónicos y, los instrumentos a partir de los elementos ya existentes.

El eje central de Pugliese en el desarrollo de su estilo estuvo marcado en las posibilidades que le otorga el manejo de las variantes –estilos ya existentes- frente a la variedad de voces y contrastes que le pueden ofrecer, a partir de aquí, a nivel instrumental y tener en su haber más cantidad de instrumentación en la alineación de cuerdas frotadas. Frente a la pregunta hecha al maestro Ramiro Gallo (2016) "¿Cuál fue la importancia de la incorporación de la viola y el violonchelo, en el Tango?, su respuesta fue: "Pugliese no quería incorporar violonchelo, pero sus músicos le pidieron de hacerlo y él terminó aceptándolo y en las últimas formaciones de su orquesta, siempre, desde la década del 50, por lo menos él tuvo violonchelo". (Entrevista Gallo, R. 2016)

El estilo musical ha sido considerado en el marco histórico del género del Tango, como una necesidad de entender cómo se articulan conceptos con base en la construcción de subjetividad que tiene un compositor en relación con los elementos que le preceden tanto en su propia formación musical como aquellos saberes que le anteceden. En el Tango sobre todo, se dice que "el padre es el estilo", se referencia los rasgos musicales que definen al compositor, sin embargo, según Liska (2006) el estilo se refiere:

> (...) cuestiones alejadas de lo estrictamente conceptual. En el estilo musical se aprecia una connotación de lo inasible, de lo profundo que subyace en el significado de la música, como es común a todos aquellos aspectos de la vida sobre los cuales no poseemos explicaciones convincentes desde la razón, recurrimos a su representación en un imaginario que ordene el mundo en el pensamiento. Frente a la imposibilidad de poner en palabras lo que transcurre en el lenguaje sonoro. (p. 29)

Esto nos conduce a reflexionar el estilo de Osvaldo Pugliese como una esfuerzo de explicar los fenómenos sonoros, ante los cuales no se poseen explicaciones convincentes desde la razón; se refiere a lo imaginario para que ordene el mundo y en el pensamiento de cada autor. Frente a esto Liska (2006), plantea estéticamente, que el arte musical representa un modo de expresión o funcionamiento. "Respecto a la composición musical, el estilo remite a los métodos para tratar todos los elementos: forma, melodía, ritmo, armonía" (p. 29) Otro modo de pensar el estilo, requiere ordenar elementos característicos a nivel técnico-instrumental y más profundamente, el compositor desde su saber realiza el proceso que reúne y selecciona elementos, que revisten de creatividad e ingenio, sensibilidad, de tal manera que concentra parte de un momento histórico, una forma de percibir el estilo en quienes lo escuchan. De esto afirma Liska (2006) en entrevista hecha a La Maga, hija de Pugliese donde el mismo Pugliese afirma:

> El estilo no lo hice yo: lo hizo el público. Yo me metí en esto porque me gustaba. Después vino la evolución. A medida que aprendía cosas se me ocurrían otras nuevas. Las ensayaba y se las proponía al público, si el público lo aprobaba entonces eso quería decir que yo había interpretado su sensibilidad, sus aspiraciones. Y la idea quedaba. Así se fue formando eso que la gente llamó el estilo Pugliese. (La Maga, 1996, Citado en Liska, 2006)

Cabe señalar entonces, que el estilo es la configuración de elementos que constituyen un proceso generado durante el tiempo, es la forma en que el compositor aprende y crea a partir de lo existente, es decir, mantiene orígenes pero a través de ellos reúne componentes nuevos y, a su vez, transcribe las manifestaciones artísticas que se dan tanto personales y colectivas.

El estilo de Osvaldo Pugliese, se puede definir de dos maneras, de las cuales se ha explicado en primer lugar desde el contexto social- político y, segundo, musical; aspectos que Pugliese no separó de su vida hasta el final de sus días. Frente a esto, afirma (Lozza, 2003, Citado en Liska, 2006)

> Desgraciadamente Maffia, Láuren y De Caro no tuvieron atrás la fuerza social para luchar contra las circunstancias impuestas por el golpe. Se vino encima la crisis económica, la falta de laburo (...) Y no han tenido ellos ni la ideología ni la fortaleza para luchar y continuar adelante trabajando como músicos. (...) porque la Yumba, por ejemplo, no es únicamente la obra de un músico, notable, es también momento histórico, es sociedad que late, es estado anímico de una ciudad, es movimiento, avance, retroceso, y la electricidad que comunicaba a don Osvaldo Pugliese con su pueblo (...) Y si Pugliese ha sido un ídolo, lo ha sido por su estilo de ejecución (p. 60)

De aquí se concluye que el arte se involucra socialmente y, que La Yumba fue en su momento histórico la transgresión de la cultura, en su materialización ideológica y en la conceptualización expresiva, la cual estaba fundamentada desde la fuerza sonora y rítmica compositiva. Al respecto refiere musicalmente Liska (2006), que:

> El estilo de Pugliese rompe con la estructura temporal a través de diferentes recursos, entre los que se destaca el de agregación en las frases estructuradas tradicionalmente de 4/4 compases y el uso del tempo *rubato*, factores que actúan como modificadores del estatus métrico. El concepto de ruptura temporal constituye un factor de diferenciación y de internalidad sistemática del estilo. El manejo temporal se relaciona con el desarrollo de las intensidades, tensiones y contrastes que acentúan determinadas inflexiones de las frases, énfasis con el que se perciben diferentes

> instancias musicales, materializando en el transcurso temporal el comportamiento expresivo como detonante de una identidad" (p. 45)

Esto indica que la ruptura métrico-temporal es una característica ineludible del estilo de Osvaldo Pugliese, entendiéndose que es a partir de la interpretación y ejecución musical que se define el criterio identitario de su Orquesta. Esto indica que La Yumba es el concepto clave en donde se solidifica los rasgos de la personalidad expresiva del estilo del Tango de Pugliese y, se alcanza a observar una síntesis de su labor respecto al estudio, lectura, la partitura; en ese sentido el Tango adquiere un realce académico y pierde ese carácter primitivo que lo ha identificado en sus orígenes.

> (...) el aporte que dentro de su orquesta se dio, fue principalmente la Yumba; la Yumba, el Tango la Yumba es en realidad la onomatopeya que él inventó para describir lo que es su concepción de la marcación rítmica del Tango, cuando él explicaba cómo era la marcación, él decía Yum-ba, Yum-ba, Yum-ba, este tipo de rítmica es uno de sus principales aportes, y luego, el permanente cambio de tempo en función de la expresión cuando estamos hablando de las partes expresivas; en esos dos pilares, el ritmo y la expresión, se dan las principales herramientas y los principales aportes del estilo de Pugliese al Tango en particular y a la música en general. (Entrevista, Gallo, 2016)

En este sentido, La Yumba es generada por el arrastre del bajo desde el cuarto tiempo al primero y del segundo al tercero de cada compás. En la variación del tempo en Pugliese no hay regularidad constante en la marcación del pulso, se establecen distintos "momentos" que estructuran el tempo de una manera que se diferencia durante el transcurso de la totalidad de cada composición de Tango. Generalmente, las características del Tango los desfasajes se

producen dentro del compás sin alterar la regularidad métrica como variaciones en el desarrollo del Tango. Sin embargo, según Liska (2006)

> El uso del *rubato* en Pugliese implica una ruptura métrica. Además del carácter expresivo que posee, constituye una manera de organizar el tiempo que lleva a segmentarlo en tres instancias: retardo, aceleración y regularidad. A su vez, se distinguen dos formas de uso del quiebre de la continuidad: a) La aceleración se ve rápidamente compensada con un retardo y viceversa, estabilizando las tensiones. Esto es considerado como el "retorno al tiempo". b) La aceleración o el retardo son el puente para construir nuevas instancias tempo-musicales que se estabilizan sin retorno inmediato o mediato a una instancia anterior o de estabilización complementaria. En estas situaciones, la tensión lleva a puntos culminantes o de clímax. (p.41)

De aquí se desprende el hecho que hace de La Yumba una obra fundamentalmente de carácter rítmico y expresivo, que resguarda estructuralmente la fuerza sonora tanto en las secciones y las frases como en el conjunto global de la obra. Esto además nos conduce a pensar en el lenguaje común de la interpretación expresiva de las notas; al ser las mismas notas, cambia la expresividad en cuanto a la maniobrabilidad instrumental, esto tiene que ver con el saber específico del instrumentista y su capacidad individual de interpretación. La configuración estética se da por la insinuación de los tiempos, la percepción estética que transgrede lo semántico de las notas. Por eso los cambios de tempo se dan en función de la expresión; en este caso el músico debe escuchar más y recurrir a su sensibilidad para lograr capturar la intensidad expresiva, sobre todo para el acople entre el bandoneón y el violín; la cadencia, la fuerza, sumado a eso la expresión logran la sensibilidad y es el juego de los contrastes para lograr comprender la expresividad de cada instrumento en comitiva con el "todo" y la "parte".

CAPÍTULO 3.

3.1. Metodología

En el siguiente capítulo se desarrollará fundamentalmente la investigación de corte cualitativo, que de acuerdo con Hernández, S., Fernández, C., & Baptista, L. (2010) "se utiliza para la recolección de datos" (p. 9), consiste en descubrir o afirmar preguntas de investigación y puede o no probar hipótesis en su proceso de interpretación de los datos; otra característica es su flexibilidad, pues se mueve entre las preguntas y la teoría.

Además, para el uso de los recursos bibliográficos apoyados en los estudios morfológicos y musicológicos, primer lugar, desde los referentes teóricos con base en Graciano (2003), quien fundamenta a través de la cátedra de análisis musical realizado para el conservatorio Argentino Galván, donde se describe el análisis morfológico basado específicamente en el Tango; retoma diferentes estilos y épocas, lo que a su vez permite diferenciar las propuestas estéticas de las diferentes orquestas e intenciones estilísticas de los instrumentistas; los aspectos en mención permiten un enfoque cualitativo de acuerdo con el proceso de argumentación interpretativa desarrollado para esta investigación.

En segundo lugar, se retoma a Liska (2005), como referente de musicología, quien define el estilo específico de Osvaldo Pugliese en "Sembrando al Viento", libro que parte del análisis contextual e histórico político, musical y paradigmático de la figura de Pugliese como representación consagrada del género del Tango. Y para efectos de realizar la triangulación de

los referentes teóricos anteriormente señalados, se retoma a Arias (2000), en la *triangulación de datos*, el cual consiste en la triangulación teórica "del uso de múltiples perspectivas, más que de perspectivas singulares en relación en el mismo *set* de objetos". (p. 3), desde aquí se explica el hecho de tomar los referentes teóricos-morfológicos de Graciano (2003); los referentes musicológicos de Liska (2006) del estilo y obra de Pugliese; la entrevista semiestructurada al Maestro Gallo (2016) (Anexo 1); y de manera fundamental La Yumba como base de esta investigación.

Finalmente se llevó a cabo una entrevista semiestructurada, con un instrumento: el Guión de entrevista, el concepto y su relevancia para esta investigación se hace desde la propuesta de (Kvale, 2011, p. 79-80) lo cual sirve para obtener descripciones del mundo de la vida del entrevistado a través de éstas y preguntas propuestas en un diálogo recíproco que sitúa y relaciona al entrevistado para aprender aspectos relevantes de una experiencia. Posterior a esto, el procesamiento de los datos de la entrevista semiestructurada está trabajada en tres momentos: a) Transcripción literal, supone una recuperación de la información de manera informal; b) asignación de signos prosódicos, de puntuación y estructura escritural, todo con el fin de concederle al texto de entrevista un nivel de comprensión y sentido que no solo resguarda la información de manera veraz, sino que recoge el significado implicado en el ejercicio de la oralidad: tonalidades, espacios, alimentados por la postura connatural del entrevistado; la información suministrada está incorporada al corpus del análisis de la investigación por medio de "recortes" señalados en otro color, con el propósito de evidenciar los "relatos", es decir, las enunciaciones: que son fragmentos que permiten establecer relaciones de sentido entre: el entrevistado, la experiencia del investigador y el saber que proporciona para este proyecto.

En el seminario sobre interpretación del Tango. La conversación es abierta con el maestro Ramiro Gallo (2016), quien en la visita a la Orquesta de Tango de Bogotá, dirigida por el maestro Giovanni Parra, nos permite obtener una valiosa información de acuerdo con el estudio antropológico realizado con algunos de los maestros que aún sobreviven de la década de oro del Tango y, que de manera fundamental alimenta esta investigación porque a través de él, se comprenden minuciosamente aspectos que solamente la oralidad en su perenne transmisión en el Tango lo colman de sentido, así mismo a esta investigación.

Ahora es oportuno hacer específicos los aspectos que se retoman de Graciano (2003), a partir del análisis morfológico[11], análisis armónico[12] y melódico[13]. Teniendo en cuenta el rigor de los aspectos anteriormente mencionados se hace preciso el análisis musical de la Yumba; no sin antes decir que en 1943 Osvaldo Pugliese se le atribuye ser el creador del ritmo que autodenominó con la obra del mismo nombre Yumba; onomatopeya de la marcación fuerte en el 1 y 3 del 4/4 (Graciano, 2003, p. 6). Tal es la importancia, que se puede encontrar este ritmo en toda la vanguardia posterior del Tango tanto en Piazzolla, Rovira y Mederos.

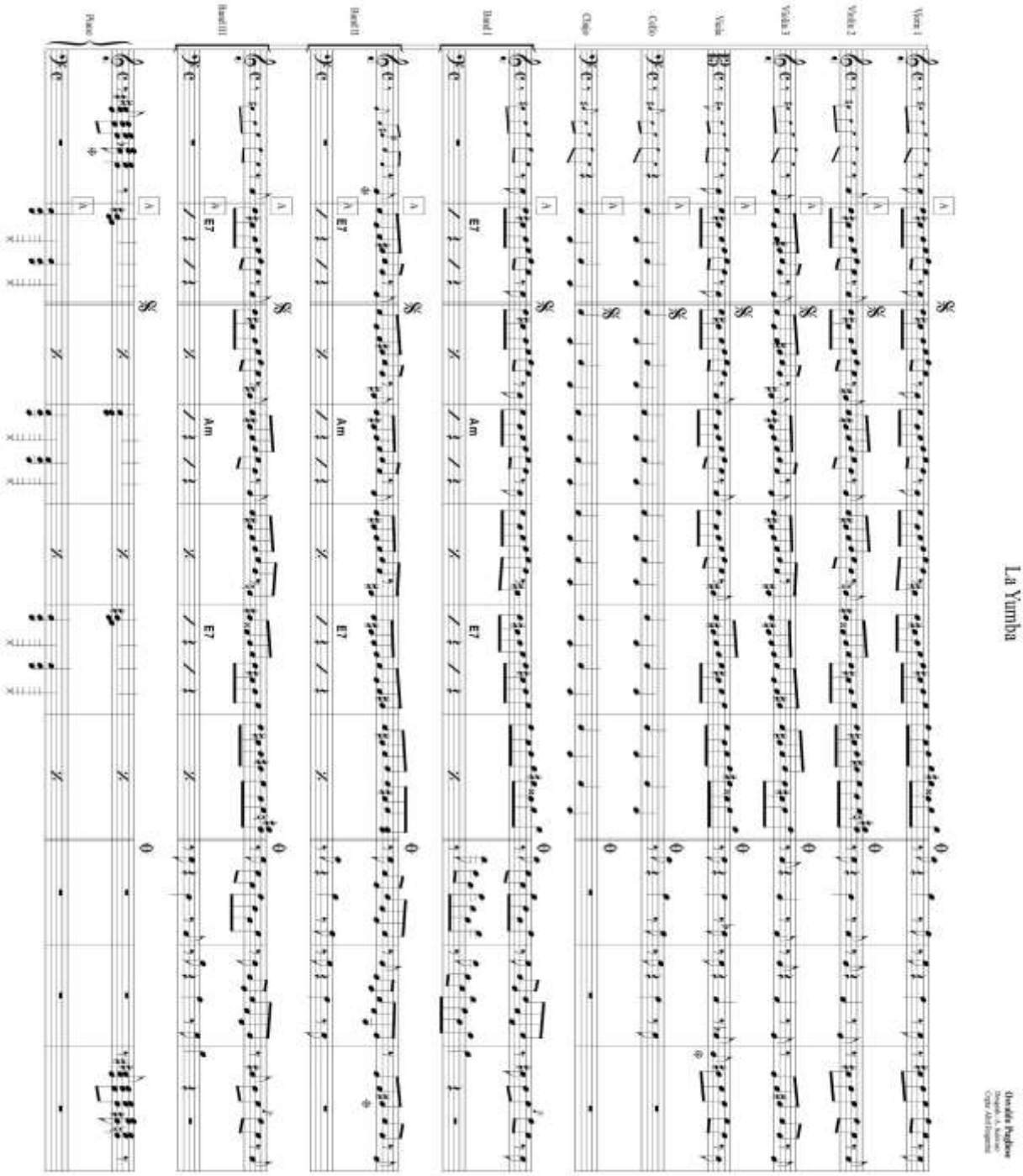
[11] Motivo: Mínima porción melódica que permite el reconocimiento de la obra. Generalmente un compás, mínimo. Semifrase o segmento: Primera manipulación del motivo. No siempre queda claro si es parte integral del motivo o una pequeña manipulación depende de cada oyente. Frase: Porción musical que contiene dos semifrases. Su presencia se determina por la aparición de una media cadencia. (V7 en el cuarto compás). Periodo: Unión de dos frases (periodo binario) o tres (ternario; no tan común); se logra el efecto pregunta-respuesta, llamado musicalmente antecedente y consecuente. (Graciano, 2003, p. 10 -11)
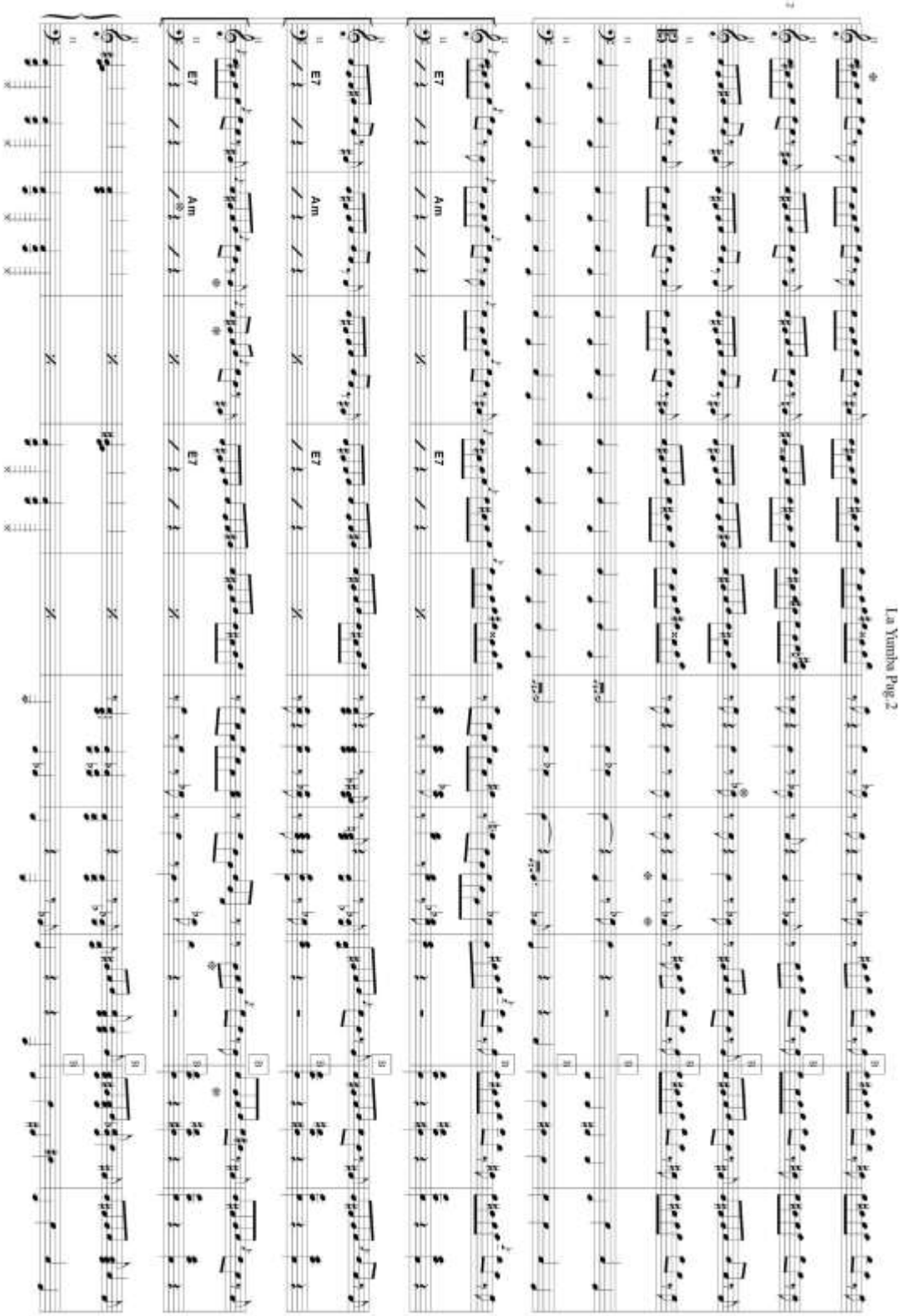
[12] Constituido por el análisis de los diversos grados que integran una obra. Armonía mayor: I II- IV V VI- VIIº
Armonía menor: dividida en natural: I- IIº bIII IV- V- bVI bVII; Armónica: I- IIº bIII IV- V VIIº; Melódica: I- II- bIII IV V VIº VIIº. Intercambio Modal: El intercambio de acordes de una modalidad en otra (Por ejemplo: composición basada en armonía mayor y utilizar acordes de la armonía menor paralela); Cadencias: Puntos de reposo o medio reposo de las frases o secciones. Auténtica V I; Plagal IV I; Media cadencia: V (en el cuarto compás, precedido por cualquier acorde) Completa o tradicional IV V I; de jazz II- V I plagal alterada IV- I; Frigia IV-/3era I; Deceptiva o rota V VI- . (Graciano, 2003, p. 10 -11)
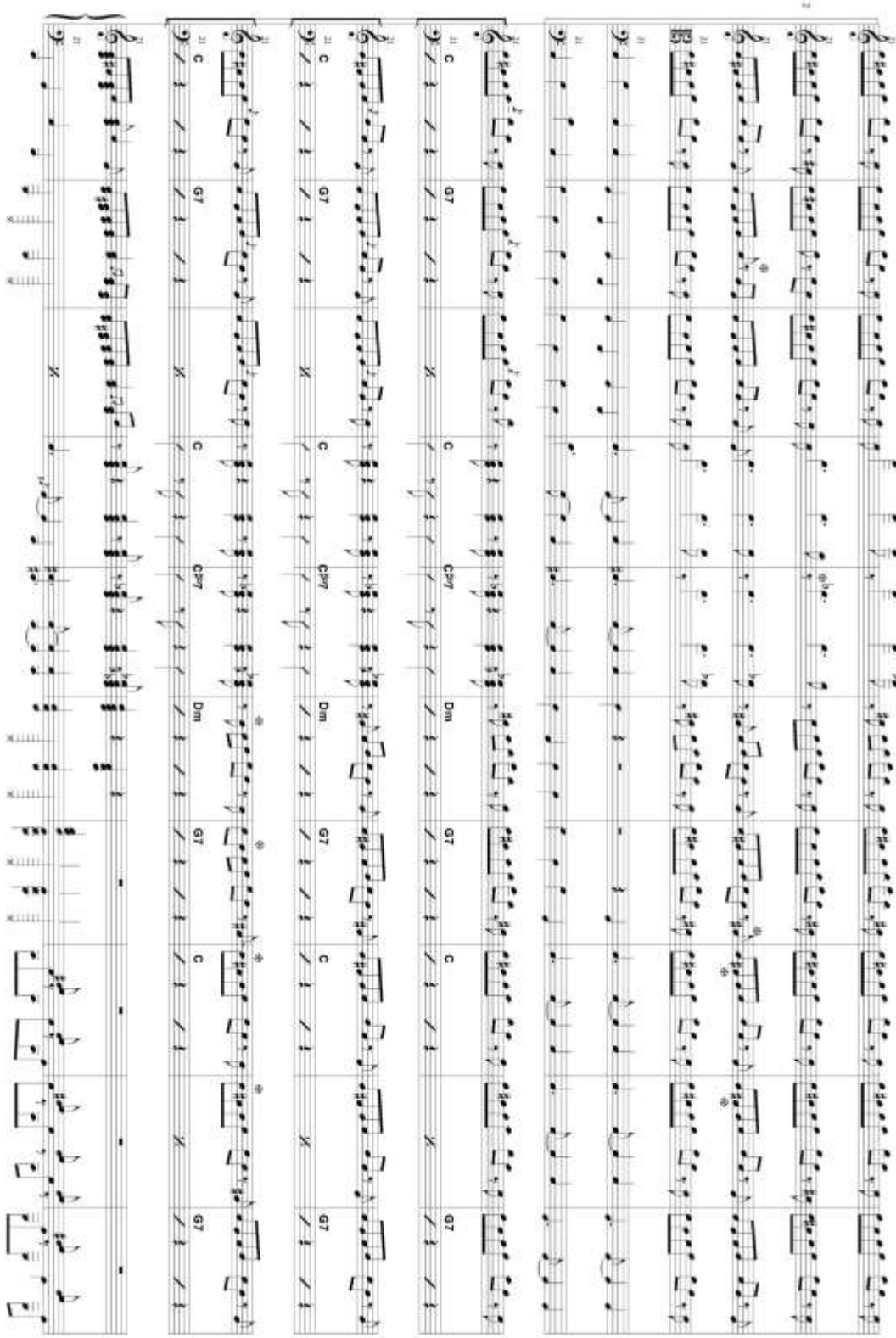
[13] Curva melódica: Trazar con una línea las notas de la melodía; dicho grafismo nos revela el contorno de la melodía y clasificándola en: Movimiento conjunto: Movimiento melódico careciente de saltos entre sus notas. Movimiento disjunto: Movimiento melódico trabajado con saltos. Clímax: Punto más agudo de una melodía generalmente precedido por un salto interválico grande, lo cual hace que la nota más aguda quede isolada. No conviene que esa nota se repita; de modo contrario perdería su originalidad. El clímax se encuentra a tres cuartos del final de la obra. Manipulación Melódica: Repetición, secuencia (recursos más comúnmente usados). Retrogrado, inverso, retrogrado inverso. Aumentación, disminución, fragmentación. Subdivisión del motivo en células más pequeñas y utilización de estas a modo de desarrollo creativo. Análisis de la relación armónica melódica, determinado que función cumple cada nota de la melodía contra la armonía. Nota del acorde, tensión o extraña al acorde. Nota de paso, vecina, bordadura. Ubicación de las notas respecto al espacio rítmico: anticipaciones y entradas retrasadas. Aumentaciones y disminuciones rítmicas. (Graciano, 2003, p. 10 -11)

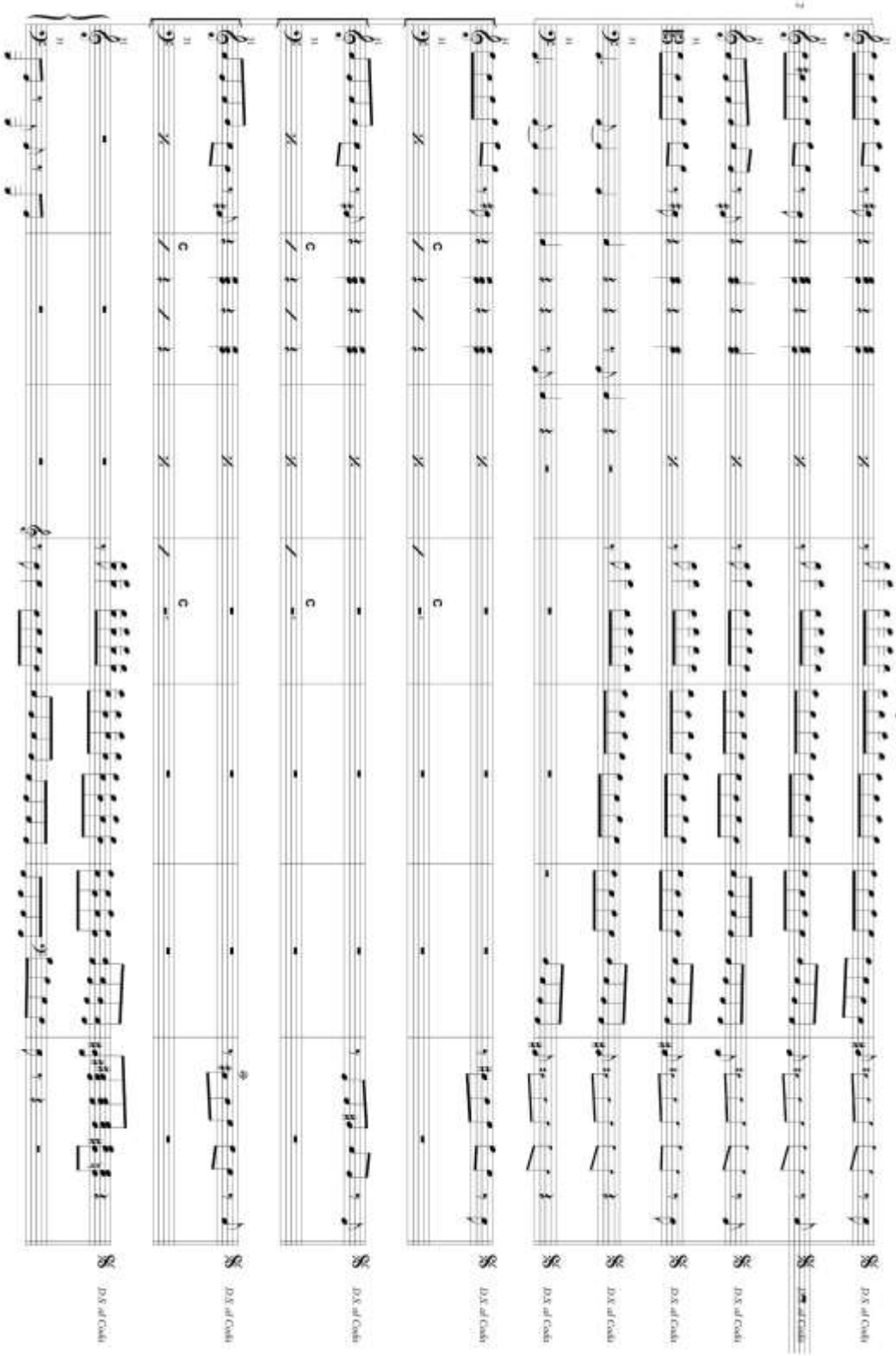
Figura 3.1.1
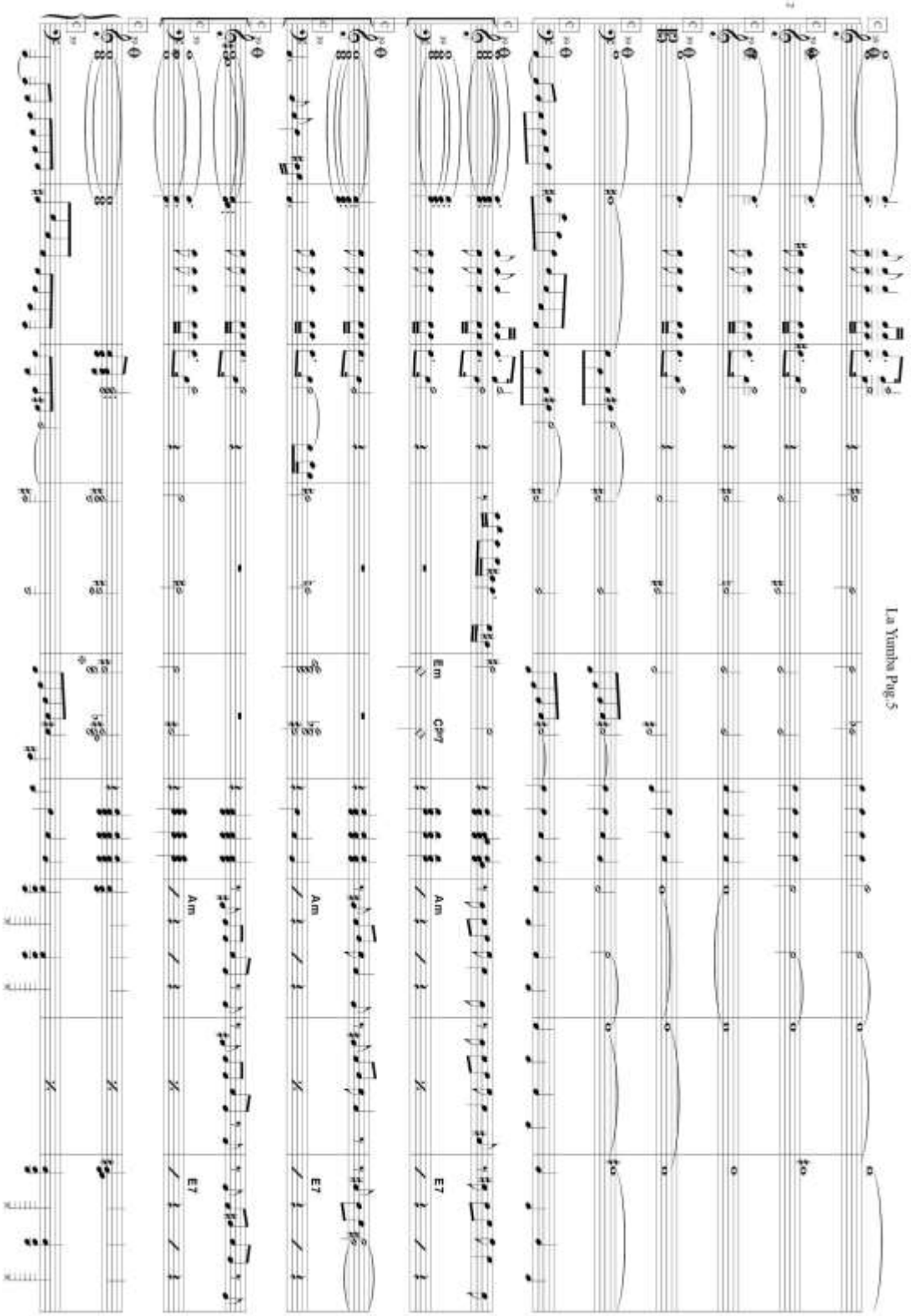
Score de la Yumba Orquesta Típica
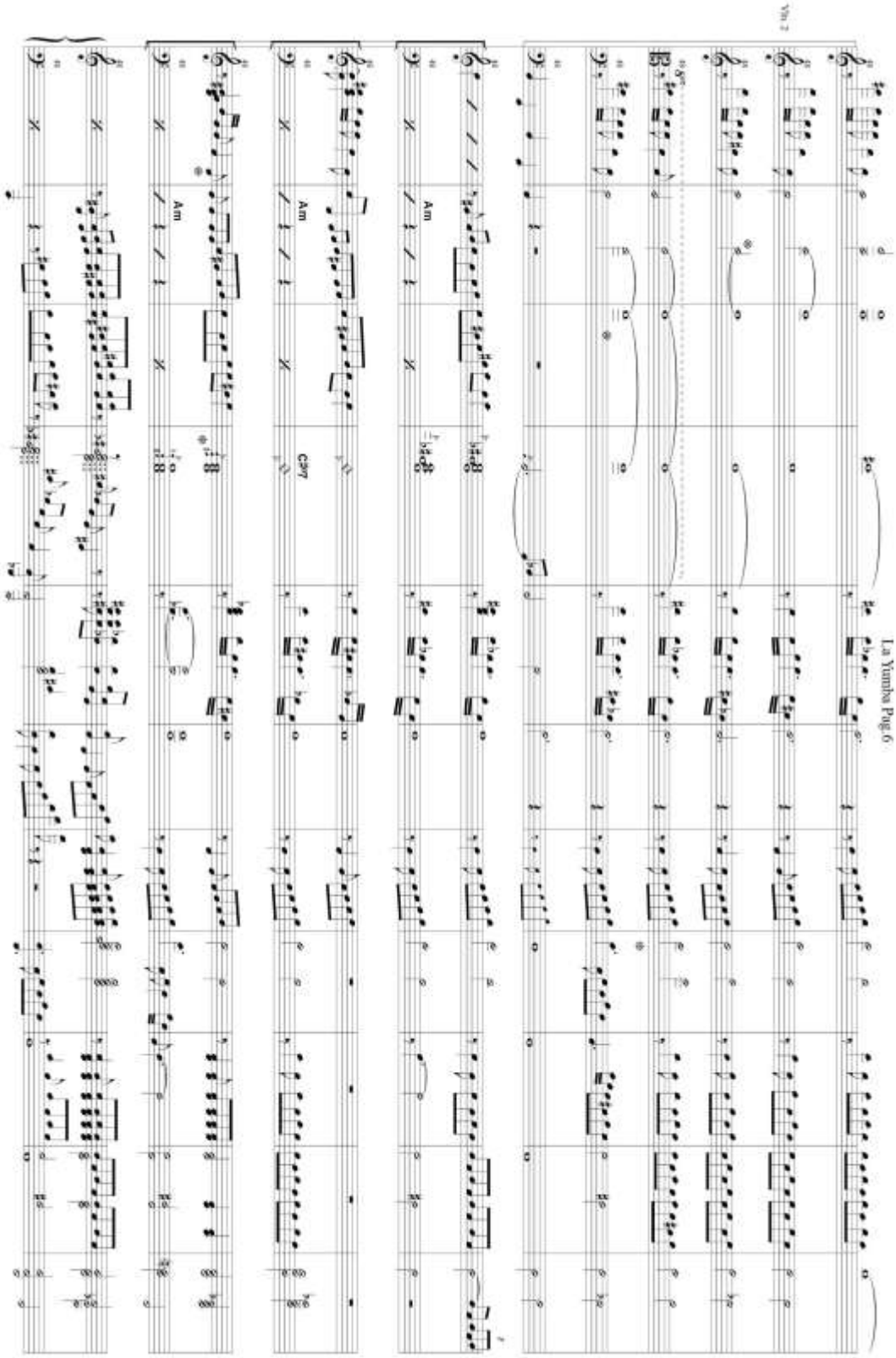


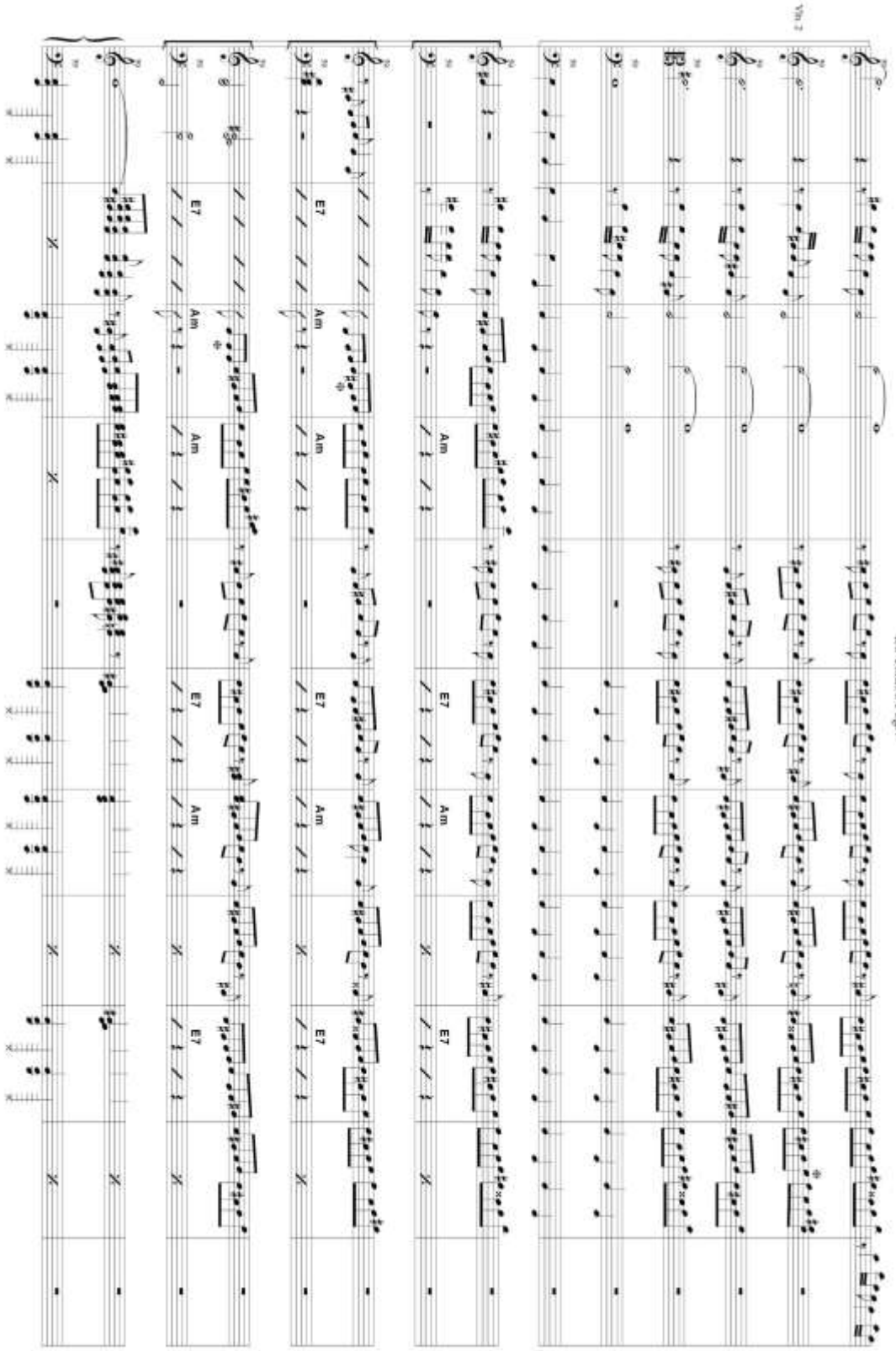

La Yiamba Pag. 2
Vln 2
E7
Am
E7
E7
Am
E7
E7
Am
E7
E7
Am
E7
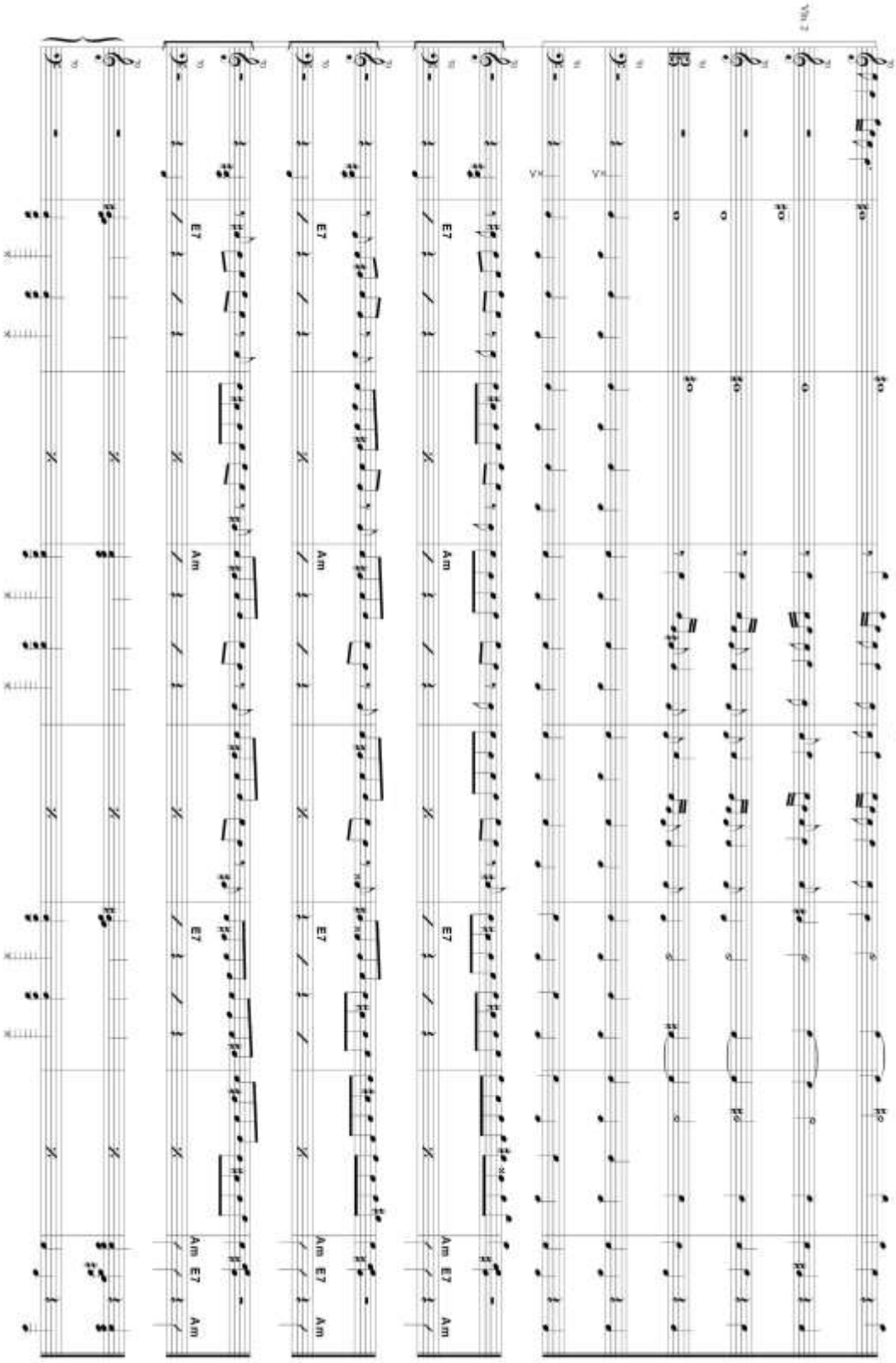

La Yiamba Pag.3
Vln 2
C
G7
Dm
C
G7
C
G7
C
G7
C
G7
C
G7
C
G7


La Yiamba Pag.4
Vln 2
D.S. al Coda


Vln 2
La Yumba Pag.5
Em
C#m7
Am
E7
Am
E7
Am
E7


La Yiamba Pag 6
Am
Am
Am
G7sus


La Yiamba Pag. 7
Vln 2
Am
E7
Am
E7
Am
E7
Am
E7
Am
E7
Am
E7


La Yiamba Pag 8
Vln 2
E7
Am
Am E7 Am

3.2. Del análisis morfológico:

El primer paso para realizar el análisis es encontrar el motivo principal de la obra; La Yumba, grabada en 1946, en la plenitud de la época dorada del Tango, particularmente contiene dos motivos principales, los cuales se muestran a continuación:

- El primer motivo que se encuentra en La Yumba, según Graciano (2003), se denomina Melódico A:

Figura 3.2.1

Motivo Rítmico - Melódico A



El motivo anterior es anacrúsico y se repite cada compás, completando una frase de 5 compases y finalizando la frase con dos compases en corcheas simultáneas, tal como se muestra:

Figura 3.2.2

Repetición motivo Rítmico-Melódico A



Dicho motivo se repite en diferentes secciones de la obra, tales como en los compases del 1 al 5; 10 al 13; 18 al 23; 26 al 31; 37 al 40; 67 al 70 y del 75 al 78.

El motivo anterior se complementa con una semifrase, que según Graciano (2003), nomina a.b, la cual aparece en algunos finales del motivo melódico A, ejemplo:

Figura 3.2.3

Motivo Melódico a.b



Este motivo aparece en los compases 6 y 7; 14 y 15; 41 y 42; 53 y 54; 65 y 66; 71 y 72. Se debe tener en cuenta que dicho motivo en los diferentes compases varían las notas, según los enlaces armónicos. Ahora bien, el segundo motivo que categoriza Graciano (2003) lo denomina Melódico B:

- El segundo motivo que encontramos en la Yumba lo llamaremos Melódico B:

Figura 3.2.4

Modelo Rítmico – Melódico B



Este motivo es tético y la semifrase sólo se realiza en los compases 43 al 45. Porque en tales compases se desarrolla el motivo B.
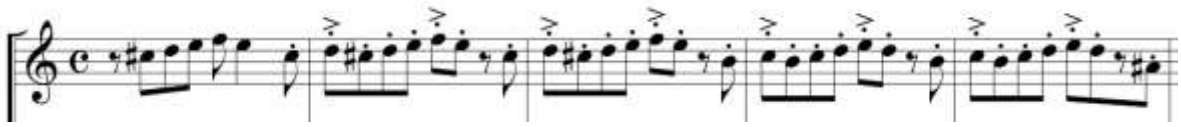
De las frases:

Según Graciano (2003), las frases de la obra se dividen principalmente en dos (frase A y frase B), pero en el caso particular de la frase A, a lo largo de la obra tiene una segmentación, las cuales se denomina (a.b, - a.c). A continuación se hace mención de las frases que se encuentran inmersas durante la obra La Yumba:

Conviene subrayar que esta primera frase adopta el motivo Melódico A en los 5 compases, manteniendo el mismo patrón rítmico. Tal como se puede observar en la siguiente figura:

Figura 3.2.5
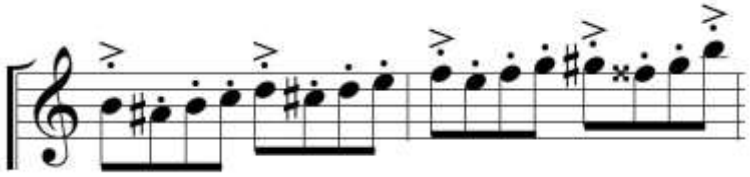
Frase A: compás de 1 al 5



Con esta sección se puede decir que es la finalización de la primera frase. Se muestra a continuación:

Figura 3.2.6

Frase a.b: compás del 6 al 7
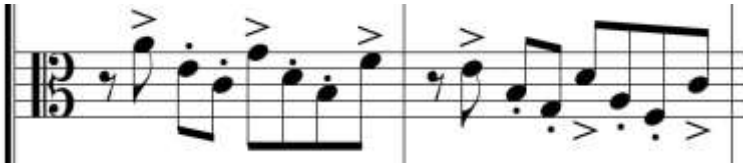


Puente transitivo: compás del 8 al 9

Según Graciano (2003), el puente transitivo se constituye porque crea la unión entre dos frases. Tal como se señala a continuación.

Primero muestra la melodía del puente con sus respectivos acentos.

Figura 3.2.7

Puente transitivo: compás del 8 al 9



Y posteriormente señala la parte rítmica sincopada.

Figura 3.2.7.1

Parte rítmica sincopada



Melódico A compás 10 al 13

En este fragmento se repite la frase del compás del 1 al 5 Melódico A; se retoma la frase del patrón rítmico de La Yumba.

Figura 3.2.8
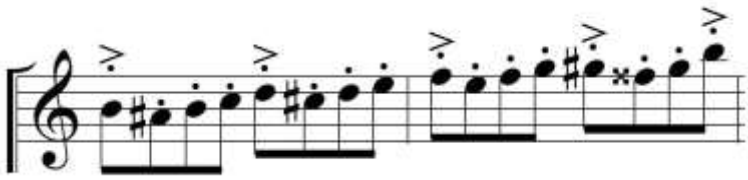
Melódico A compás 10 al 13



Esta sección retoma el final de la frase a.b

Figura 3.2.9

Melódico a.b compás 14 al 15



Puente Transitivo compás 16 al 17
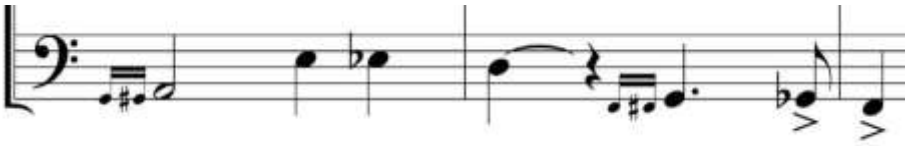
El Puente transitivo del contrapunto del 16 al 17, en el cual las voces agudas realizan la melodía con sus respectivos acentos y las voces bajas llevan a cabo una contramelodía con blancas y negras.

Figura 3.2.10.

Puente Transitivo compás 16 al 17



Figura 3.2.10.1



Melódico A compás 18 al 23

En este segmento se repite la frase A, tocando una 5ª arriba.

Figura 3.2.11

Melódico A compás 18 al 23
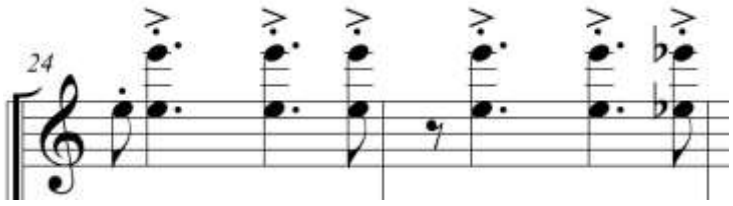


Puente Transitivo compás 24 al 25

En esta sección se realiza este puente transitivo marcando la síncopa característica de La Yumba (3-3-2). Tal como se muestra en la imagen:

Figura 3.2.12

Puente Transitivo compás 24 al 25
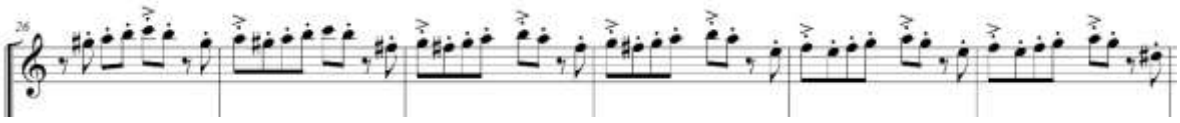


Melódico A compás 26 al 31

En esta sección se reitera la frase A que se realizó en el compás 18 al 23.

Figura 3.2.13

Melódico A compás 26 al 31



Puente Transitivo y marcación del Tempo Fuerte del compás 32 al 33

En este punto las cuerdas altas (Violín y Viola) realizan el pizzicato rasgueado, en la decodificación de los efectos sonoros particulares del Tango se denomina *guitarrita*[14]; los

[14] Guitarrita: Es un efecto sonoro que se realiza con los tres dedos de la mano derecha realizando un movimiento continuo desde el dedo anular, hasta el índice; simulando el rasgueado que se realiza en una guitarra.

Violonchelos realizan la marcación del tiempo fuerte y los contrabajos realizan el efecto "*Strappata*[15] Corta". A continuación se muestra escrito según la gramática musical:

Figura 3.2.14

Gramática La *guitarrita*
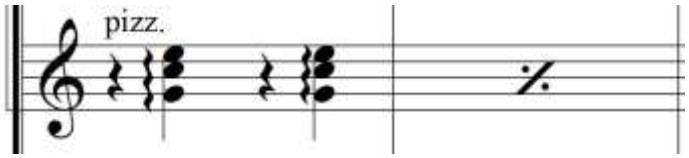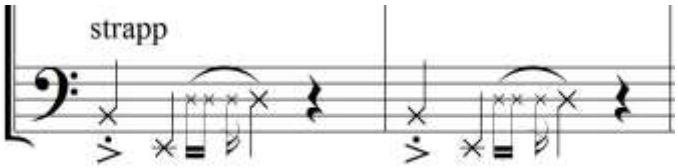


Figura 3.2.14.1

Gramática *Strappata* Corta
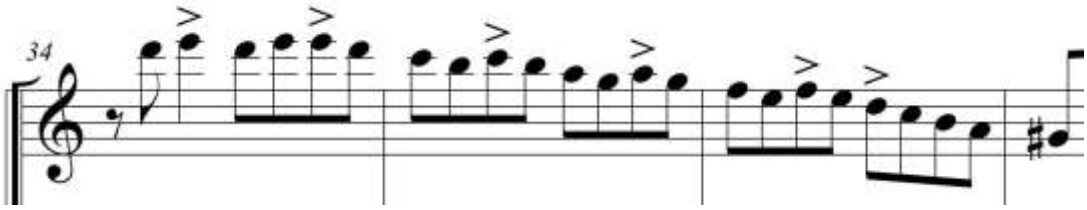


Melódico a.c. compás 34 al 36

En este fragmento hay un Tutti realizando el mismo ritmo, enfocándose en los acentos agógicos e interpretando la sección en pizzicato, dirigiéndose a retomar la melodía principal en el compás 37. Tal como lo señala la figura a continuación:

[15] Strappata: Viene del italiano *desgarrado.* El efecto es similar al ricochet, pero siempre muy rítmico y acentuado en el final.

Figura 3.2.15

Melódico a.c. compás 34 al 36
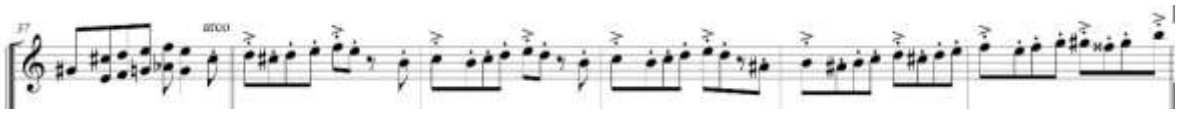


Melódico A y a.b compás 37 al 42

En este fragmento se reitera la frase Melódico A y a.b para dirigir a la parte B de la obra.

Figura 3.2.16

Melódico A y a.b compás 37 al 42



Melódico B y Contrapunto compás 43 al 47

Desde este momento comienza el periodo contrastante de la obra, pasa de ser movimientos rítmicos a movimientos melódicos y fraseados. Aparece el fraseo característico en el estilo de Osvaldo Pugliese denominado *Rubato*, que según Gallo (2011), en el Tango es:

Se llama Rubato a la aplicación de la *Pelotita* en la textura de un tutti, la pelotita se ejecuta un compás con aceleración hacia el primer tiempo del siguiente compás, acompañado por el crecimiento de la dinámica. (p. 80) (...) La *Pelotita,* fue primero utilizada por los solistas, mientas la orquesta marcaba sin

variaciones en el tiempo. Fue quizás en la Orquesta de Osvaldo Pugliese donde los fraseos de los solistas comenzaron a aplicarse en los Tutti orquestales, creando una gran variedad de recursos expresivos a cargo de toda la Orquesta. (...) (p. 71 y 80-81)

De lo anterior se puede decir que, el Rubato como recurso expresivo en Pugliese, adquiere una connotación importante, ya que fue Frédéric Chopin quien usó esta forma en la cual la mano izquierda persiste tocar en el tiempo exacto de la pieza, conforme a esto, la mano derecha que lleva la melodía interpreta con autonomía, es decir, con Rubato; tomando en cuenta que Pugliese adecúa referentes técnicos y teóricos del romanticismo, de Chopin, para reincorporarlos implícitamente en su estilo particular. Este término de ascendencia italiana (Robado). En el Tango, el estilo Pugliese, mientras una sección o fila de la Orquesta interpreta una frase en el tiempo exacto de la pieza, la otra sección puede tocar la melodía con libertad.
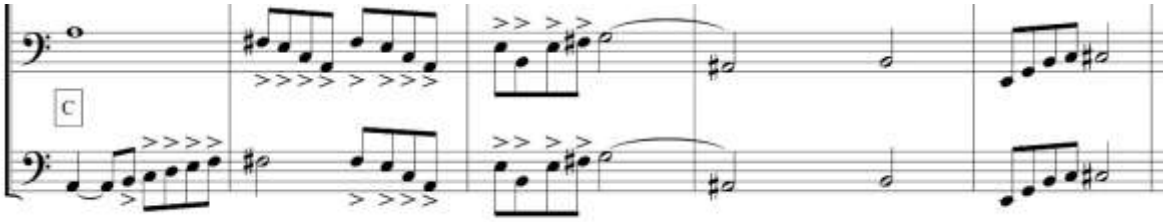
Figura 3.2.17.

Melódico B y Contrapunto compás 43 al 47



Figura 3.2.17.1

Melódico B y Contrapunto compás 43 al 47



En el siguiente fragmento que comprende los compases 48 al 51, se encontrará inmersa en la frase el acompañamiento rítmico característico en las cuerdas bajas (Chelos y contrabajos), el motivo melódico principal en el segundo violín y una melodía en los primeros violines y violas, que según Graciano (2003) se llama "yuxtaposición melódico del motivo principal sobre la parte B de la obra". (p.39) De modo que se trata de una sobre-posición de una frase sobre la otra. En este momento de la obra comienza un contraste, en el cual hay una mezcla entre la parte melódica y la parte rítmica, que según Gallo (2011), denomina "*melodía rítmica"*. Es decir, el sostén rítmico lo hace el contrabajo y los violonchelos y la parte melódica la viola y el primer violín.

Figura 3.2.18.

Yuxtaposición melódica del motivo principal sobre la parte B de la obra

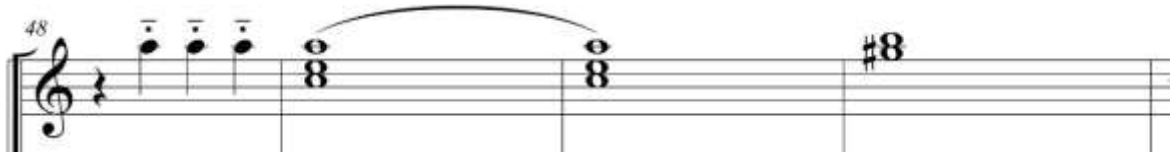


Figura 3.2.18.1

Yuxtaposición melódica del motivo principal sobre la parte B de la obra
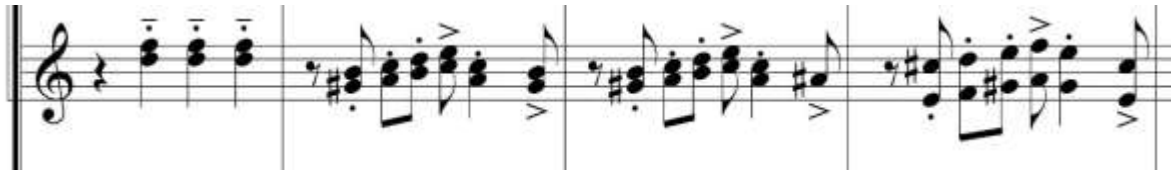


Figura 3.2.18.2

Yuxtaposición melódica del motivo principal sobre la parte B de la obra



Puente transitivo entre los compases 52 al 54.

En estos tres compases se efectúa un unísono en todas las voces en el compás 52, en los siguientes compases se realiza una frase rítmica acompañada por una melódica. Se muestra a continuación:

Figura 3.2.19.

Puente transitivo entre los compases 52 al 54
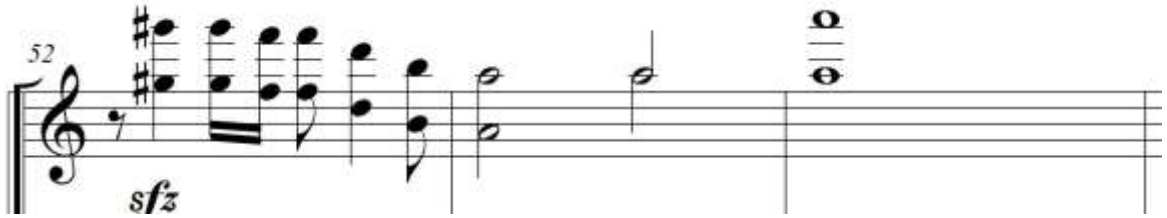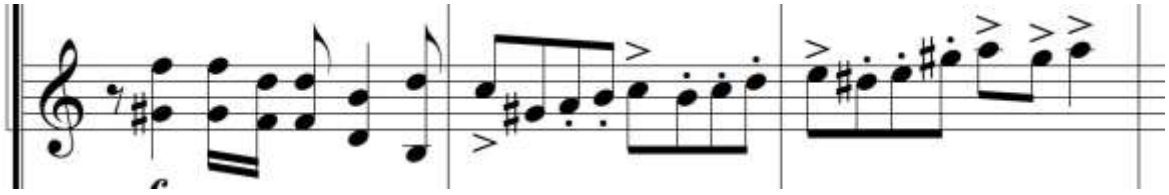


Figura 3.2.19.1

Puente transitivo entre los compases 52 al 54



Melodía B.b del Compás 55 al 57

En los compases 55 al 57 retomamos la melodía B con una variación, la cual llamaremos **B.b** en las cuerdas altas (violines y violas) y la cuerda baja (Chelos y bajos) realizan un contrapunto.

Figura 3.2.20.

Melodía B.b del Compás 55 al 57
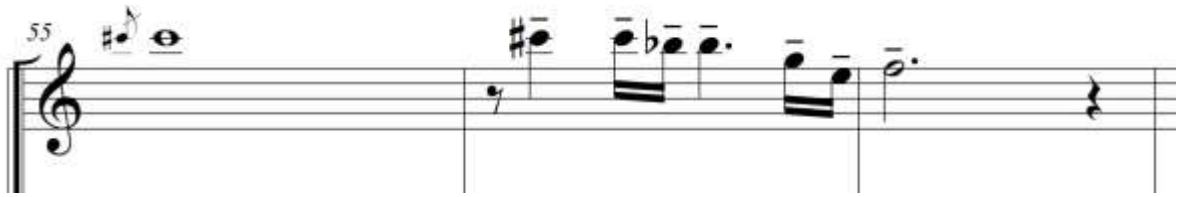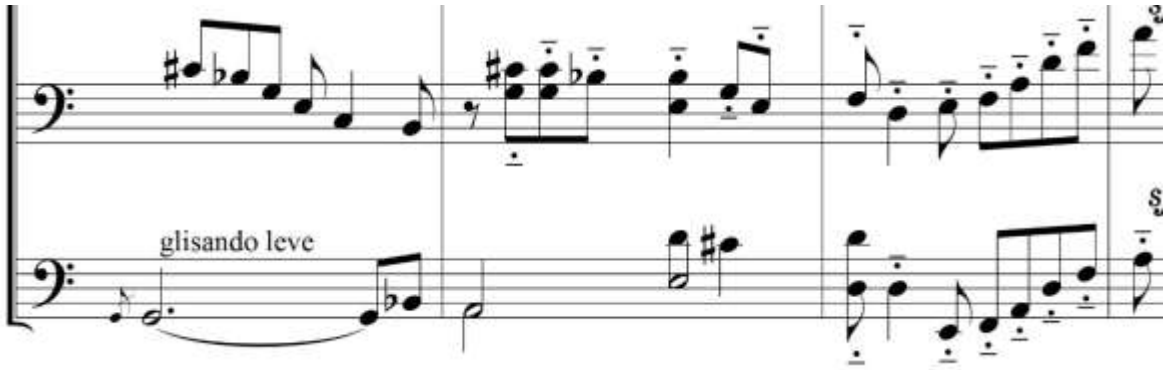


Figura 3.2.20.1

Melodía B.b del Compás 55 al 57



Melodía expresiva del Compás 58 y 63

A continuación se entrará en la melodía más fraseada y expresiva de la obra, donde los violines tienen la melodía; las violas y violonchelos tienen en los compases 59 y 62

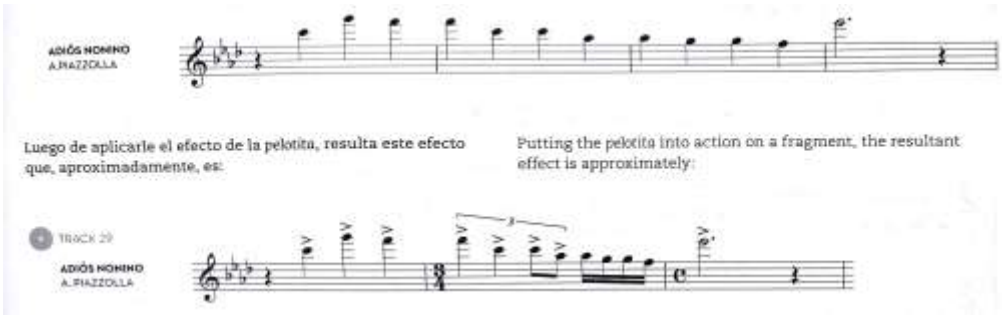
Contrapunto y los contrabajos realizan la base armónica, logran realizar el efecto *"la Pe lotita*[16]*"***,** en el compás 58 y 60 y, un *fraseo abierto*[17] en el compás 61.

Figura 3.2.21.

Melodía expresiva del Compás 58 y 63



[16] La Pelotita es un tipo de fraseo, en el cual el mayor peso expresivo de una nota acelera al resto de las notas hacia sí misma. Esta aceleración ha sido descrita por los músicos de Tango como la pelotita. Esta es una imagen clara de cómo se puede pensar este tipo de fraseo. Si arrojamos una pelota hacia el piso desde una altura determinada, la pelota rebotará varias veces con intervalos cada vez más breves, que se van acelerando antes de detenerse. Imitar el sonido producido nos acerca a la sonoridad buscada. Este es el típico caso en el que la expresión llega al punto de relativizar la línea de los compases, devorándose al tempo. Ejemplo gráfico de la pelotita (Gallo, 2011, p. 71)



[17] Fraseo abierto según el género estilístico del Tango, forma de frasear que utiliza valores atresillados, lo que genera un mayor distanciamiento entre las notas expresadas abiertamente. La ejecución se acerca a la forma de escribir, pero, antes de una división metronómica del ritmo, es una intención interpretativa. No obstante, se adopta esta forma de escritura para una mayor claridad, recordando siempre que es sólo una aproximación orientativa. Aparece a mediados de la década del 40, aproximadamente. (Gallo, 2011, p. 60 y 164)

Figura 3.2.21.1

Melodía expresiva del Compás 58 y 63



Figura 3.2.21.2

Melodía expresiva del Compás 58 y 63



Finalmente, culmina esta frase melódica expresiva y luego continua un puente transitivo para retomar la parte A de la obra.

Puente transitivo entre el Compás 64 y 66.

Figura 3.2.22.

Puente transitivo entre el Compás 64 y 66.
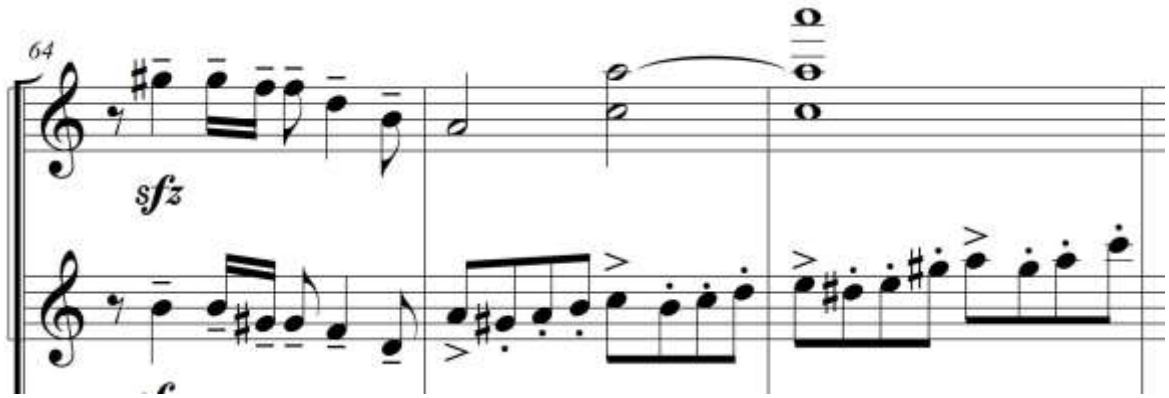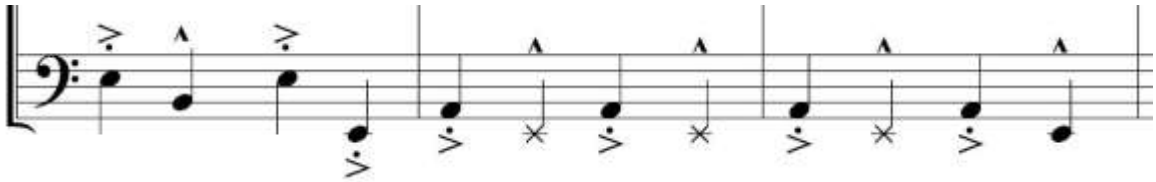


Figura 3.2.22.1

Puente transitivo entre el Compás 64 y 66.



La frase siguiente es la recapitulación del tema principal que lo llamamos Melódico A y a.b desde el compás 67 al 72.

Figura 3.2.23.

Melódico A y a.b desde el compás 67 al 72.
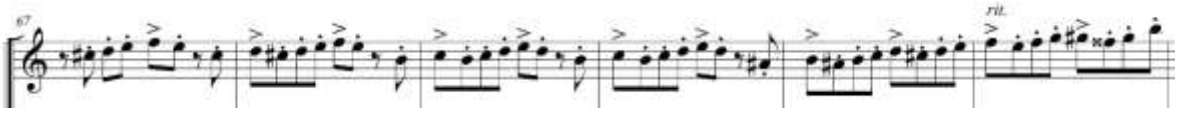


Figura 3.2.23.1

Melódico A y a.b desde el compás 67 al 72.



Luego de este pasaje llega un solo del primer violín interpretando dos compases melódicos muy fraseados a gusto del intérprete, algunas sugerencias pueden ser: *fraseo básico*[18], *extendido*[19], *tocar cuadrado*[20] entre el compás 73 y 74.
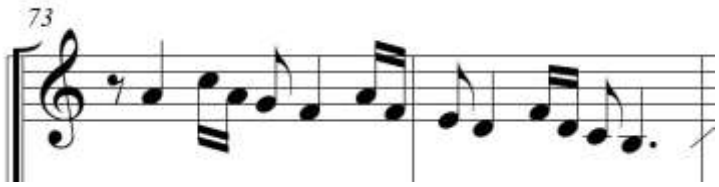
[18] fraseo básico: es aquel que modifica el ritmo escrito pero respeta como puntos de llegada los tiempos 1 y 3 del compás, pues ubica en ellos la nota de destino (Gallo, 2011, p. 61)

[19] Fraseo extendido: es aquel que rompe la barrera de los tiempos 1 y 3, ubicando la nota de destino en el lugar que el intérprete libremente decida. El ámbito en el que se desarrolla ya no es una célula rítmica, sino la frase. (p. 69)

[20] Tocar cuadrado: llamamos así a la ausencia de fraseo. Este recurso puede ser muy efectivo para subrayar momentos de calma o comienzos de frase, en contraste con los fragmentos fraseados.

Figura 3.2.24
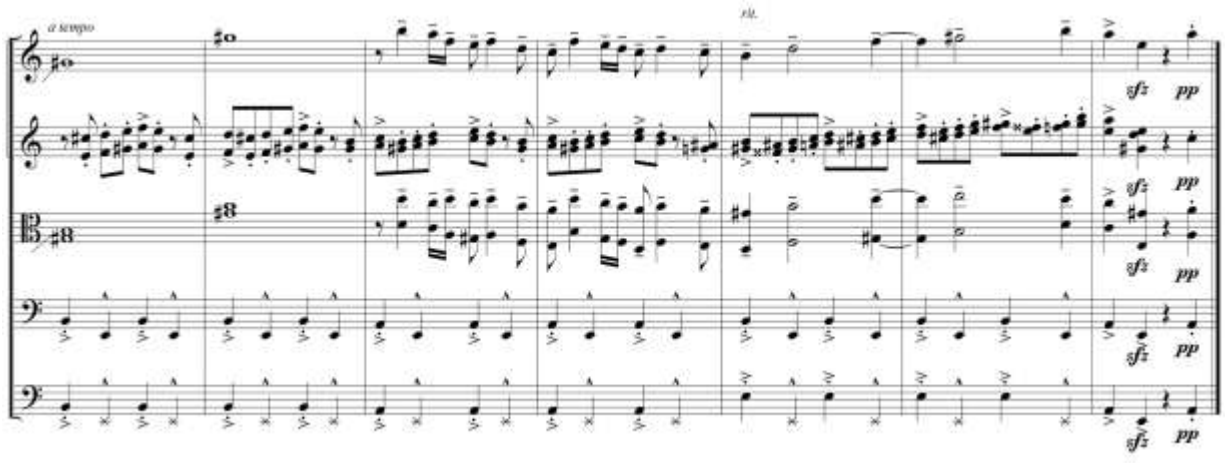
Fraseo entre el compás 73 y 74.



Se da lugar a la frase final de la obra, desde el compás 75 al 81, la cual termina con la base rítmica en los Chelos y Contrabajos, con la melodía A en los violines segundos y con una contramelodía en los violines primeros y las violas, con un *ritardando* desde el compás 79 hasta el final, logrando terminar la obra con la fuerza característica y contrastando con la parte fraseada y melódica de la gran obra La Yumba.

Figura 3.2.25

Base rítmica Chelos y Contrabajos, con melodía A, fraseada y melódica de La Yumba



3.3. Del Esquema

El Esquema de la obra, está organizado en 4 secciones y cada sección con un periodo según Graciano (2003) dice que:

> Periodo: Unión de 2 o 3 frases, logrando un efecto de pregunta – respuesta, musicalmente llamado antecedente y consecuente. Se puede clasificar de la siguiente manera: Período Paralelo: segunda frase similar a la primera. Período contrastante: segunda frase totalmente diferente a la primera. Repetición: cuando ambas frases son iguales. (p. 10)

Tabla 3.3.1. Esquema estructural de la obra la Yumba.

<table>
<tr><td colspan="3">SECCIÓN A1</td></tr>
<tr><td colspan="2">Periodo contrastante
Frase a y frase a.b</td><td>Periodo contrastante
Frase a y frase a.b</td></tr>
<tr><td colspan="3">SECCIÓN A2</td></tr>
<tr><td>Período paralelo
Repetición
Frase a y Frase a.b</td><td>Período Paralelo
Frase a</td><td>Periodo contrastante
Frase a.c Frase a Frase a</td></tr>
<tr><td colspan="3">SECCIÓN B</td></tr>
<tr><td colspan="2">Período contrastante
Frase b y frase b.a</td><td>Período contrastante
frase b y frase b.b.</td></tr>
</table>

Fuente: (Graciano, 2003, p. 10)

3.4. De la forma

La revisión de la literatura musical, señala que la forma es una estructura musical de una obra, en ella se pueden reconocer ideas, conceptos, expresividad y una serie de elementos de los cuales se sirve el compositor para definir el tipo de obra, por ejemplo: Sonata, Fuga, Aria, Rondó, Minuet entre otras. Según Graciano (2003) corresponde al "r*esultante de la unión de todas las secciones o partes de una obra".* (p.10) Del mismo modo, Graciano (2003) afirma que la obra La Yumba, se caracteriza por la forma de "*canción americana"*, la cual se compone de la siguiente manera:

Forma de "La Yumba"

Exposición		**Desarrollo**	**Recapitulación**
A1	**A2**	**B**	**A1**
16 Compases	**24** Compases	**24** Compases	**16** Compases

Después del recorrido hecho a través del análisis de la obra La Yumba de Osvaldo Pugliese con base en referentes teóricos de Graciano (2003) y Gallo (2011), se puede decir que en la Yumba se encuentran los diferentes golpes de arco, que se pueden utilizar dentro del género del Tango, entre los cuales se pueden nombrar: El Marcatto y Detaché; se encuentran dificultades técnicas en la interpretación, para poder llevar a cabo dicha obra, se debe tener un nivel medio-avanzado, en el cual se domine el instrumento particular a cabalidad. (Violín, Viola, Violonchelo, Contrabajo). Dentro del análisis de La Yumba se encontraró la característica rítmica y fuerte con la cual se identifica el estilo de Osvaldo Pugliese, utilizando el Marcatto *en dos* –acentos en los tiempos fuertes 1 y 3- Y en los tiempos débiles 2 y 4 se deben tocar las notas muy livianas casi imperceptibles sonoramente. Posteriormente se encontró una parte melodiosa o fraseada, la cual

nos permite interpretar el Tango de una manera particular según el intérprete, sin embargo se debe tener en cuenta la expresividad, el carácter, la intensidad y la huella estética de Pugliese. También se encontró en dicha obra algunos efectos sonoros que fueron tomando ciertos nombres particulares en los cuales se transmitieron oralmente generación tras generación, uno de estos nombres particulares que se encontraron son: *La Pelotita, el arrastre*. En ciertos fragmentos de la obra todos los instrumentos de la obra, tienen un aspecto protagónico a nivel melódico, el cual permite que todos los instrumentistas tengan la posibilidad de conocer los fraseos básicos y extendidos, permitiendo interpretar su melodía libremente como instrumentista, tal como lo menciona Gallo (2016).

A través del análisis de Graciano (2003) abrió aspectos rítmicos, melódicos y armónicos, en los cuales se evidenció el conocer la obra desde su interior, el fraseo en las melodías respecto a su división y repercusión que tiene cada instrumento, conforme a la participación orquestal; en segundo lugar, saber los efectos sonoros y peculiares del Tango, comprender los golpes de arco, sus fraseos, la forma de la obra, también permitió identificar los motivos principales en los cuales se repiten y se mezclan en ciertos puntos específicos de la obra, en suma, Graciano (2003) aporta referentes teóricos. En línea con lo anterior, Gallo (2011) aporta apartes teóricos-prácticos que fundamentaron la obra La Yumba, transmitiendo sus conocimientos oralmente, los cual los ha recibido directamente del creador, así como de varios músicos pertenecientes a la orquesta de Osvaldo Pugliese; dicha transmisión oral afianza los conceptos anteriormente mencionados, específicamente del Tango, en el cual por parte de los nuevos intérpretes lo pueden transmitir a otras generaciones sin perder la esencia tradicional del Tango.

CAPÍTULO 4. Adaptación para agrupación de cuerdas frotadas

Ahora interesa extraer de lo dicho que, la adaptación realizada desde la Orquesta Típica a la Orquesta de cuerdas frotadas, se lleva a cabo a través de un análisis realizado rigurosamente en el cual se busca optimizar los sonidos particulares que tiene el piano y el bandoneón y realizar una adaptación en la cual los instrumentos de cuerdas frotadas logren asemejar la sonoridad de los instrumentos, de lo cual se describe a continuación: El papel del piano y el bandoneón cumplen entre la orquesta típica ser la base, el motor que conlleva la obra, dicha importancia se adapta en las cuerdas frotadas repartiendo las voces en los diferentes instrumentos optimizando las sonoridades de cada uno, logrando que esa fuerza que brinda el piano y el bandoneón no se pierda en las cuerdas frotadas; para tal motivo, se requiere de un formato orquestal grande para la interpretación de dicha obra.

Dotarle de la importancia que las cuerdas frotadas vienen inmersas en la orquesta de Osvaldo Pugliese, es decir que esta adaptación es completamente viable y pertinente, se pueden trabajar los factores rítmicos, expresivos y técnicos que conlleva la obra, la cual nos puede acercar al género del Tango de una manera muy avanzada.

Por ejemplo el Contrabajo cumple la misma función en el formato de la orquesta típica y en la adaptación que se requiere para la orquesta de cuerdas frotadas; mantener la base rítmica y la base armónica, la cual sigue como referencia para los demás instrumentos de la orquesta. En cambio, la viola y el violonchelo en una orquesta típica cumplen un papel secundario en la obra La Yumba; ahora bien, para la adaptación orquestal de cuerdas frotadas tendrán un papel

protagónica en ciertos fragmentos de la obra, como los son los motivos melódicos principales; el violonchelo apoya al Contrabajo al realizar la base rítmica en algunos fragmentos y en otros tienen su parte protagónica con la melodía al igual que la viola, la cual mantiene un protagonismo en toda la obra; esta a su vez sirve como base para la afinación de los primeros violines, teniendo varios pasajes octavados. Al respecto Gallo (2016) afirma acerca de la alienación de cuerdas frotadas:

> Bueno, en general, el violín, la cuerda, antes de la incorporación del Chelo, estaba quizá más involucrado en el discurso rítmico, ya sea melodía rítmica, o también a veces sostén rítmico como base rítmica, a medida que se incorporan los instrumentos más graves, y se utiliza la cuerda en estos contra-cantos, se va definiendo para la cuerda un rol más cantábile digamos, y paulatinamente la cuerda se aleja de base rítmica, yo te podría decir que es contemporáneo a la incorporación de viola y violonchelo, más el rol de la cuerda hacia ese lugar, es decir, dejamos de hacer marcatos, de hacer síncopas, solo en algunas instancias, pero en general el rol se vuelve más cantor, cantábile. (Entrevista, Gallo, R. 2016)
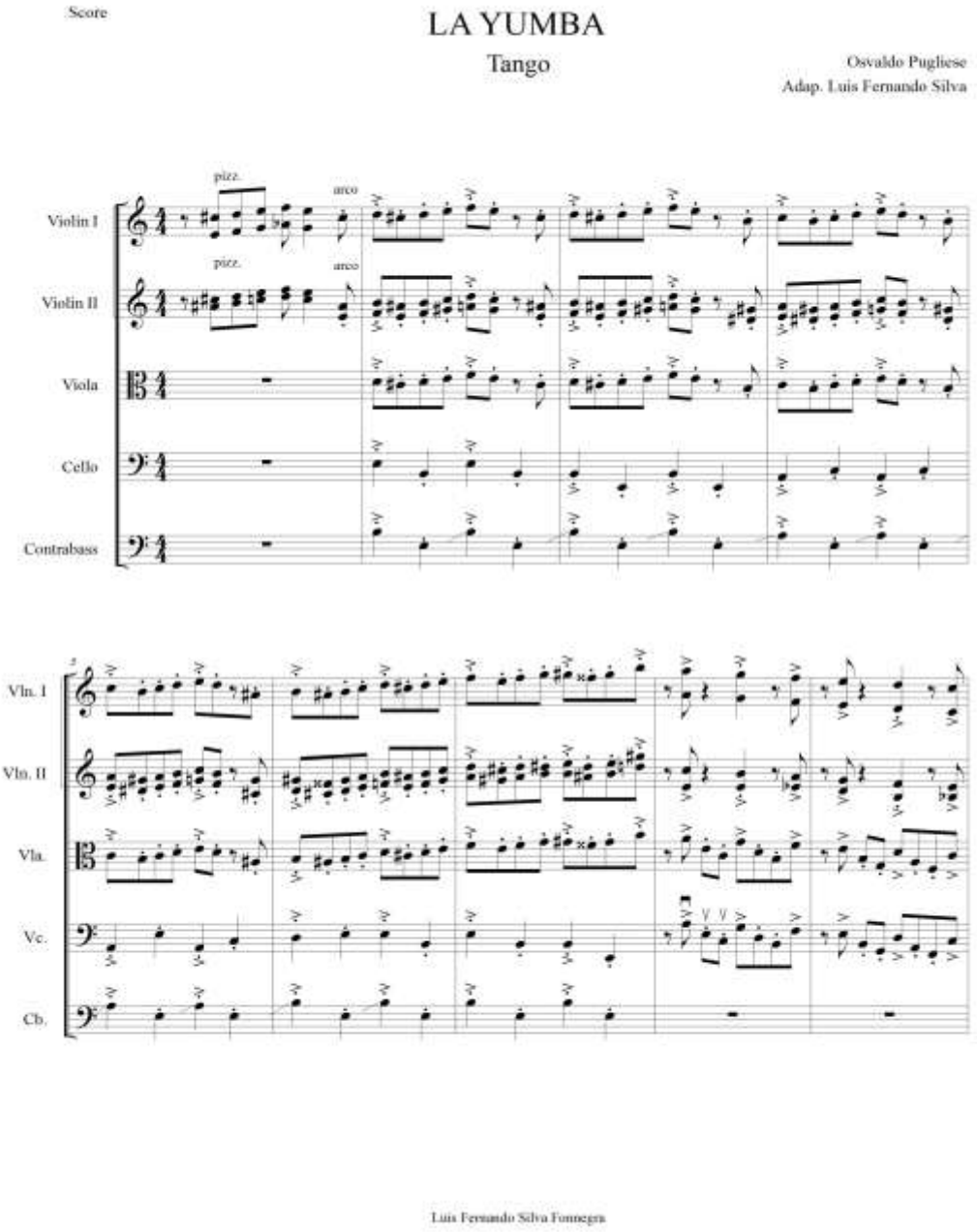
Los violines cumplen la misma función, tanto en una orquesta típica, como en la orquesta para cuerdas frotadas. Para finalizar es importante recalcar que la importancia de la adaptación de la Orquesta de Tango a la agrupación de cuerdas frotadas, tiene que ver con la incorporación de los elementos estilísticos que logre recrear el ritmo y la forma expresiva, de esta forma Gallo (2016) termina diciendo que:

> (...) no importa si el Tango lo tocamos con copas, cacerolas, con violines, con lo que sea; el medio es en alguna medida secundario, lo importante es conocer los elementes estilísticos, entonces,
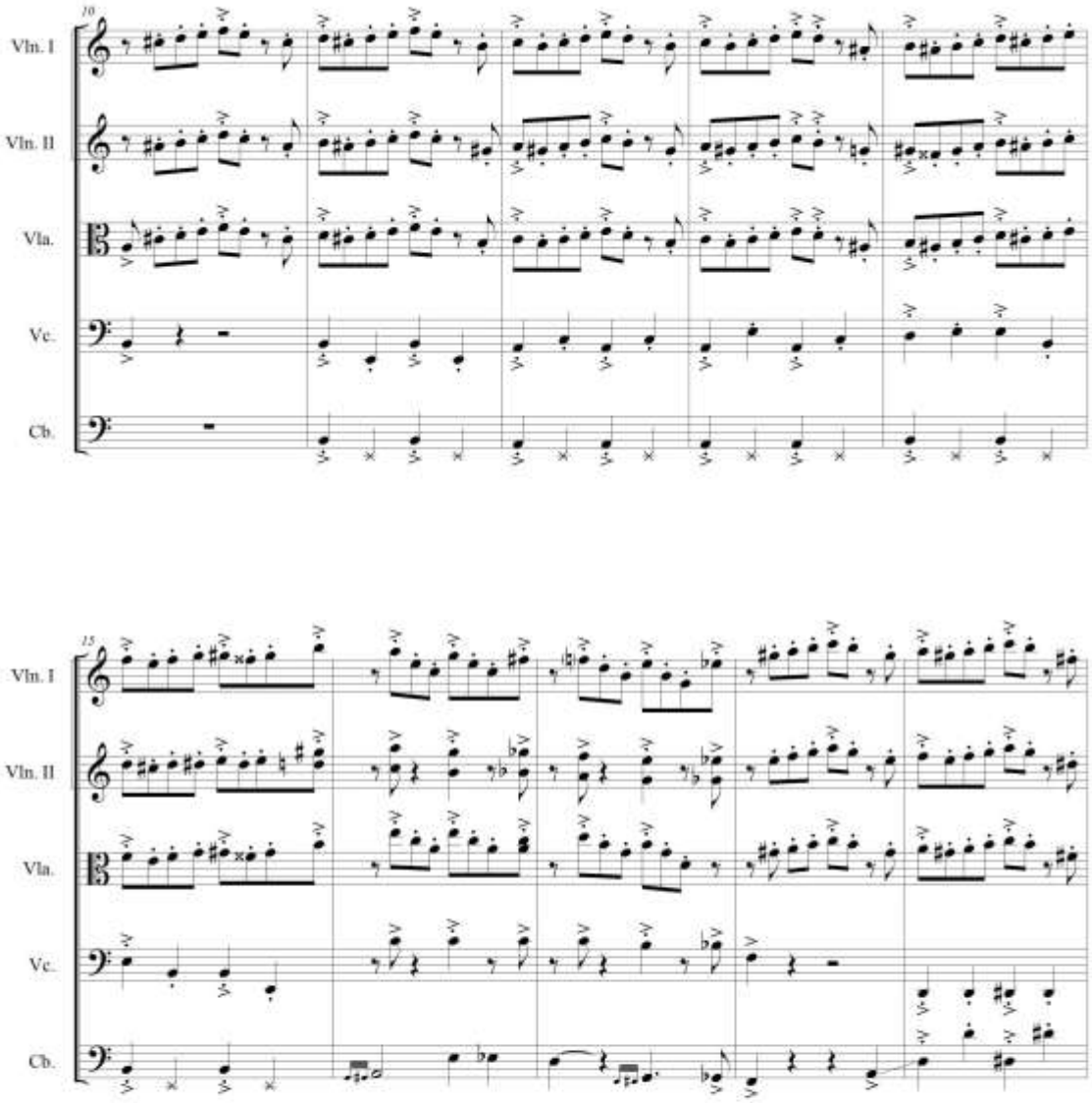
este// bueno, por otro lado, como decíamos en una pregunta anterior, las cuerdas frotadas, están en el género desde el comienzo y es una familia que entiende perfectamente lo que ocurre estilísticamente en el Tango, de manera que, es perfectamente viable hacer el estilo de Pugliese, prescindiendo de todos los demás instrumentos, todo se puede, traducir a cuerdas. (Entrevista, Gallo, R. 2016)
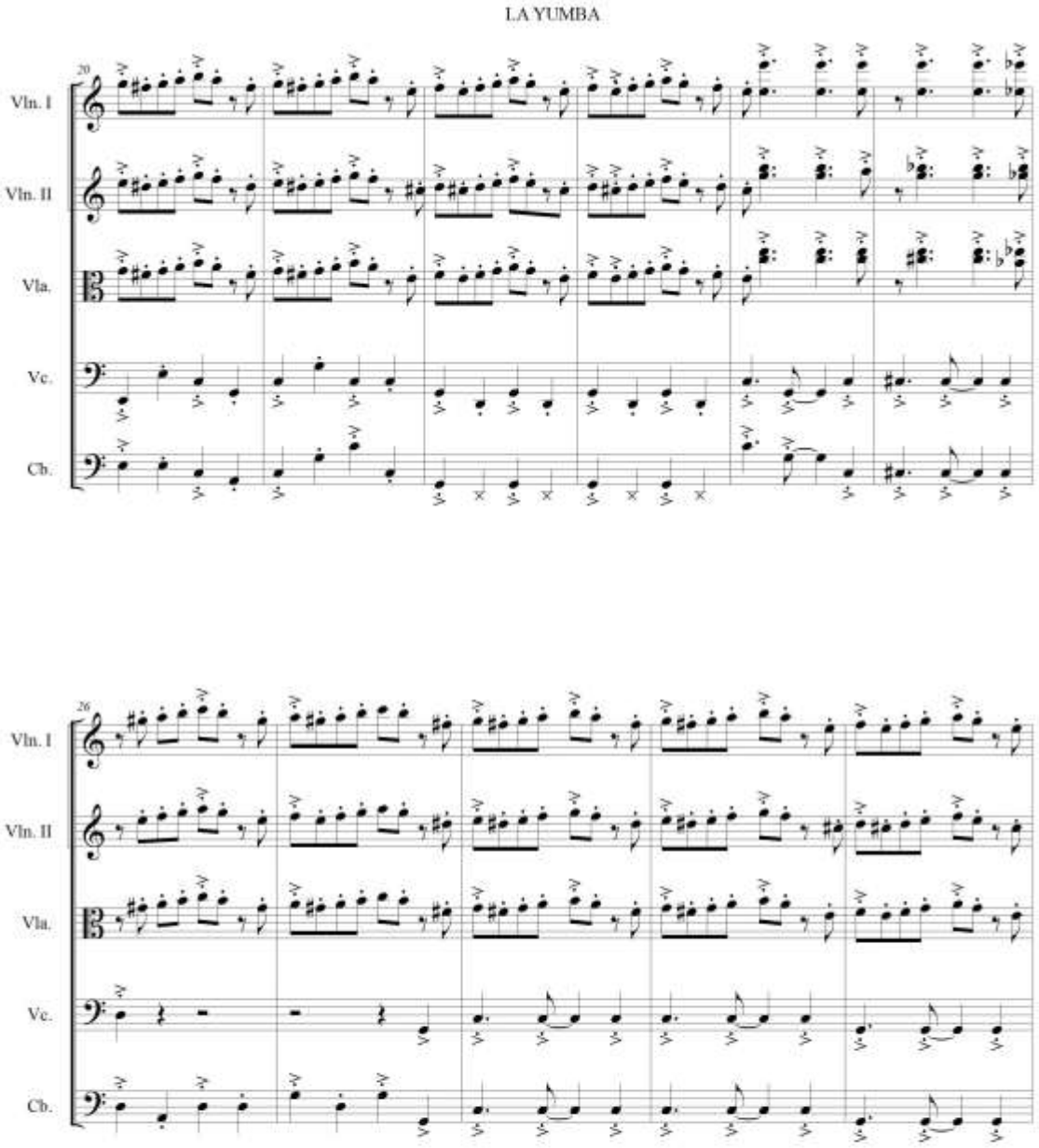
Figura 4.1

Score adaptación de la Yumba para cuerdas frotadas
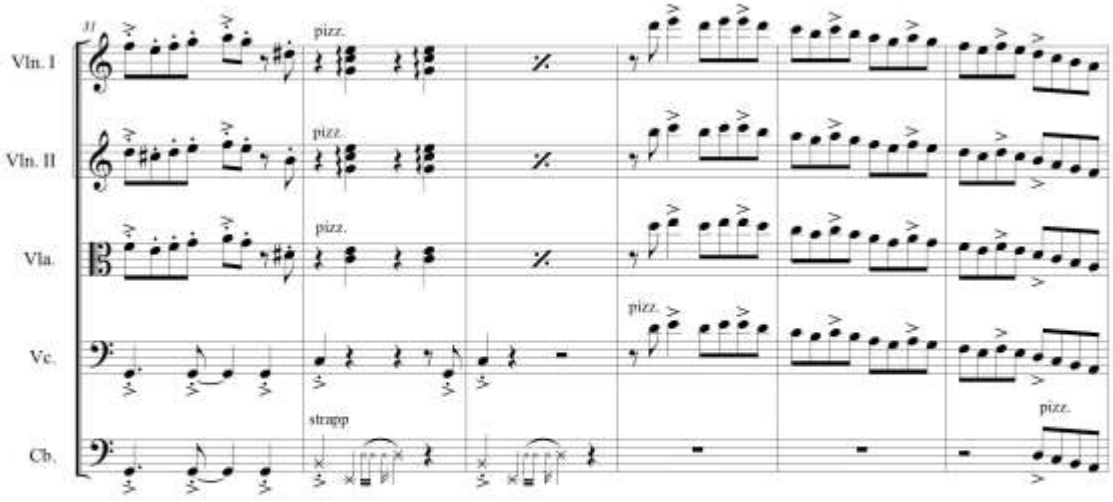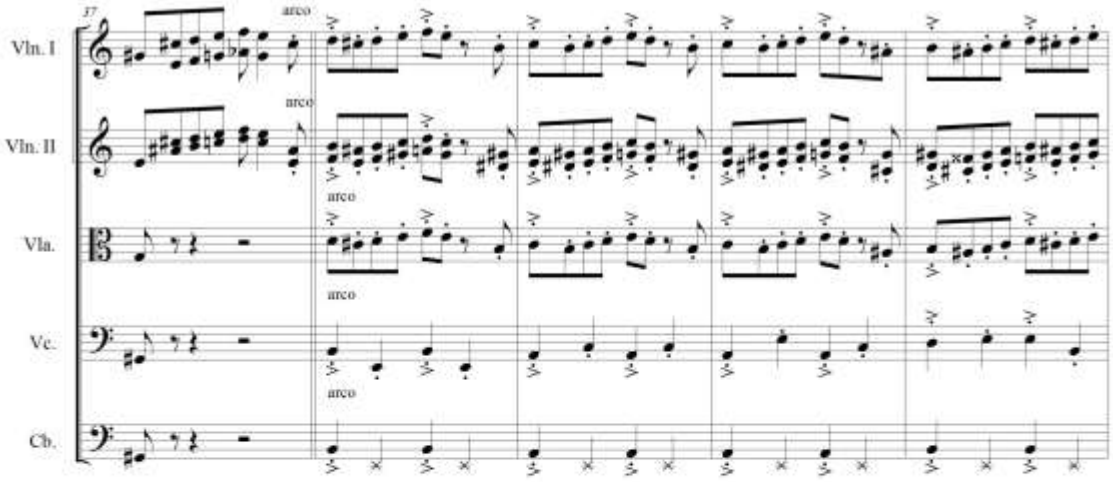


LA YUMBA
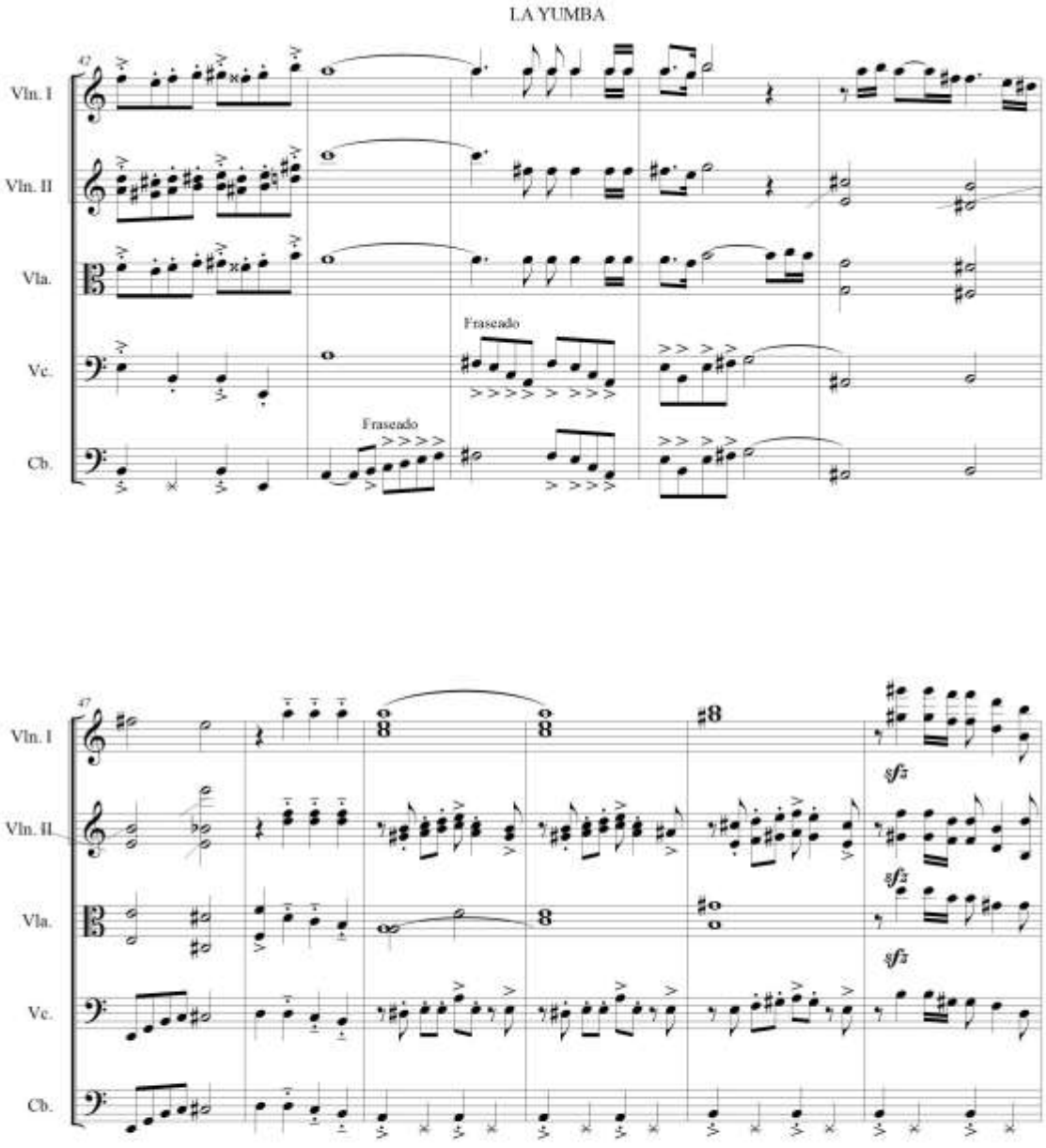



LA YUMBA
20
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
26
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
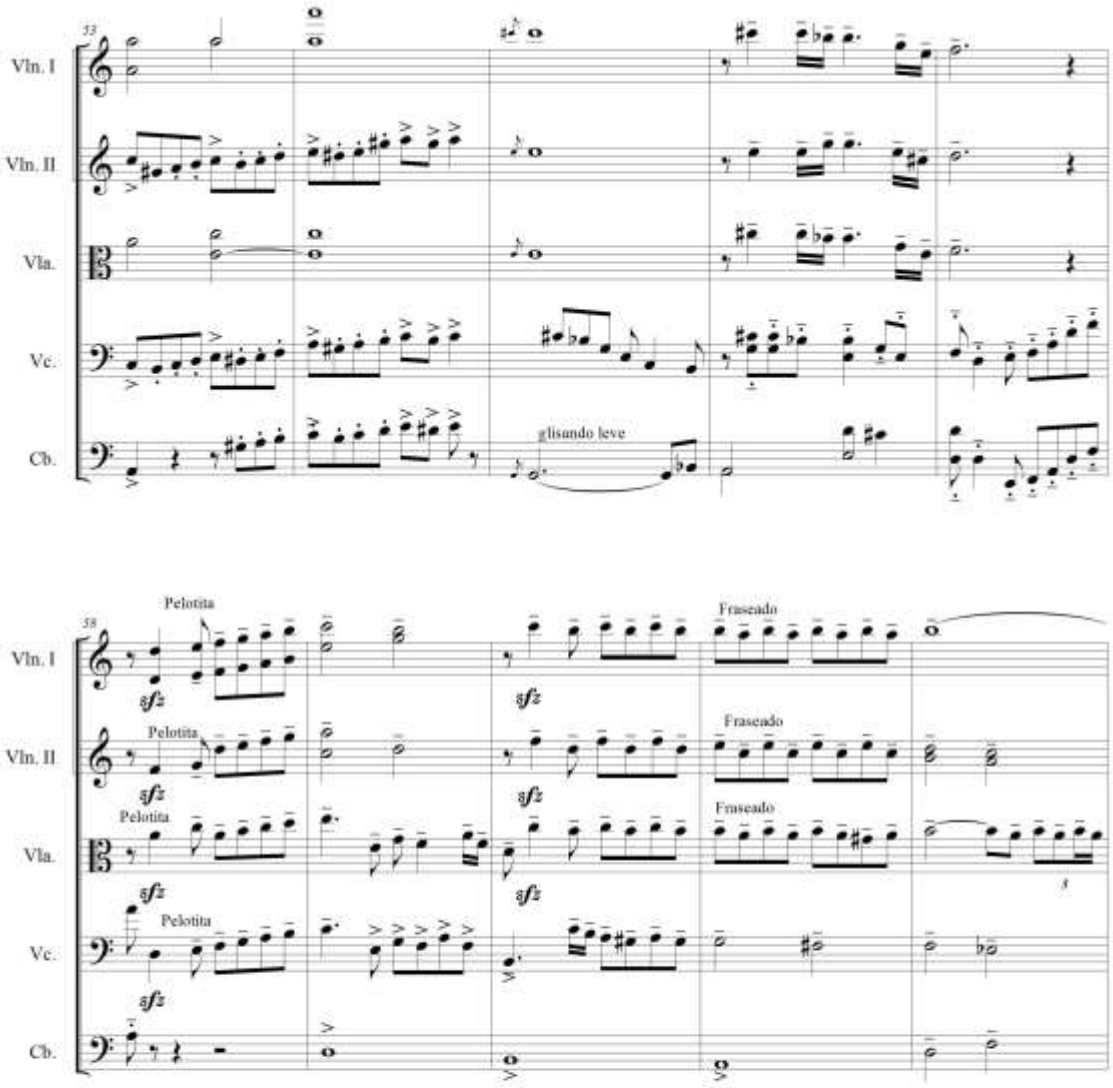
LA YUMBA


31
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
strapp
pizz.
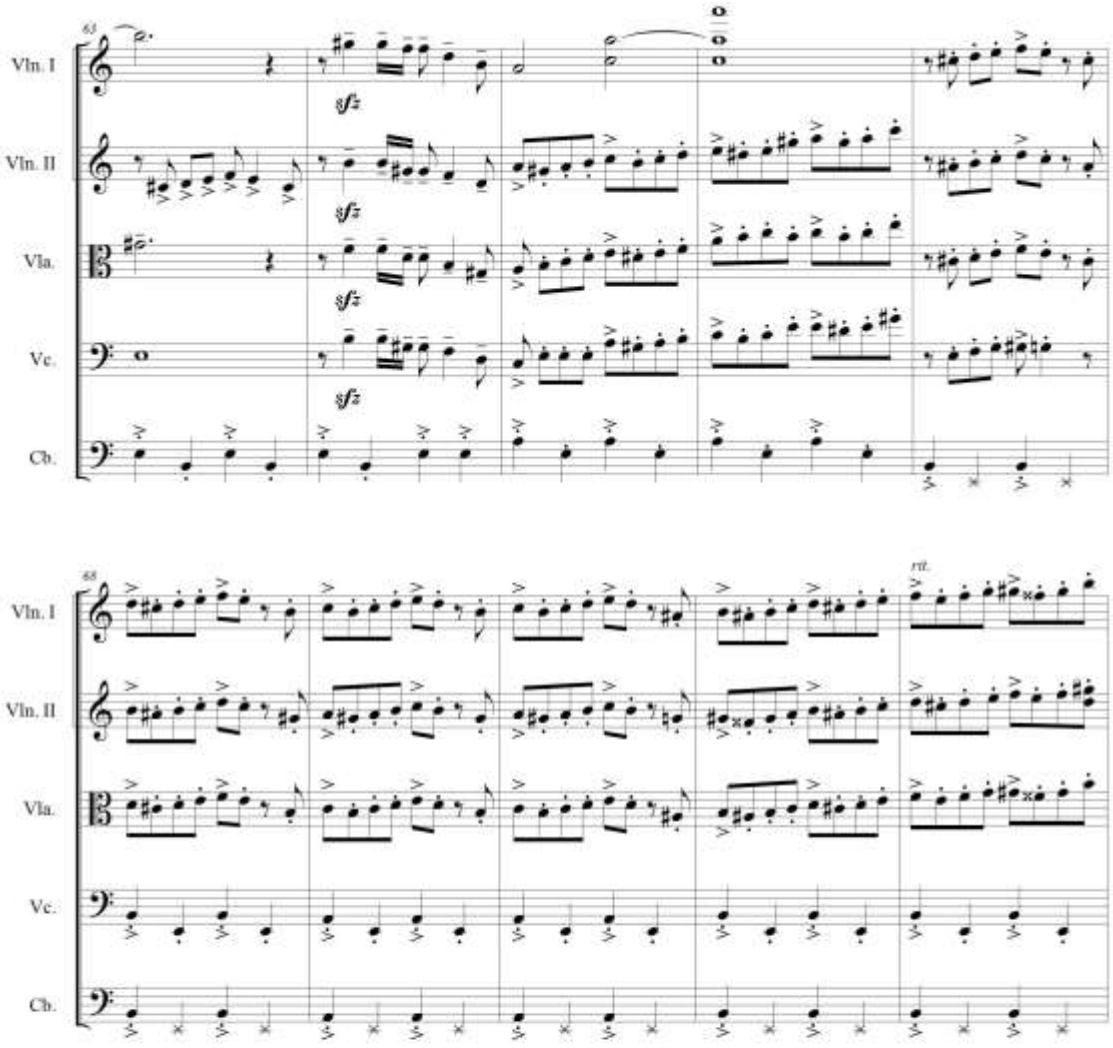

37
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
arco
arco
arco
arco


LA YUMBA
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Fraseado
Fraseado
sfz
sfz
sfz
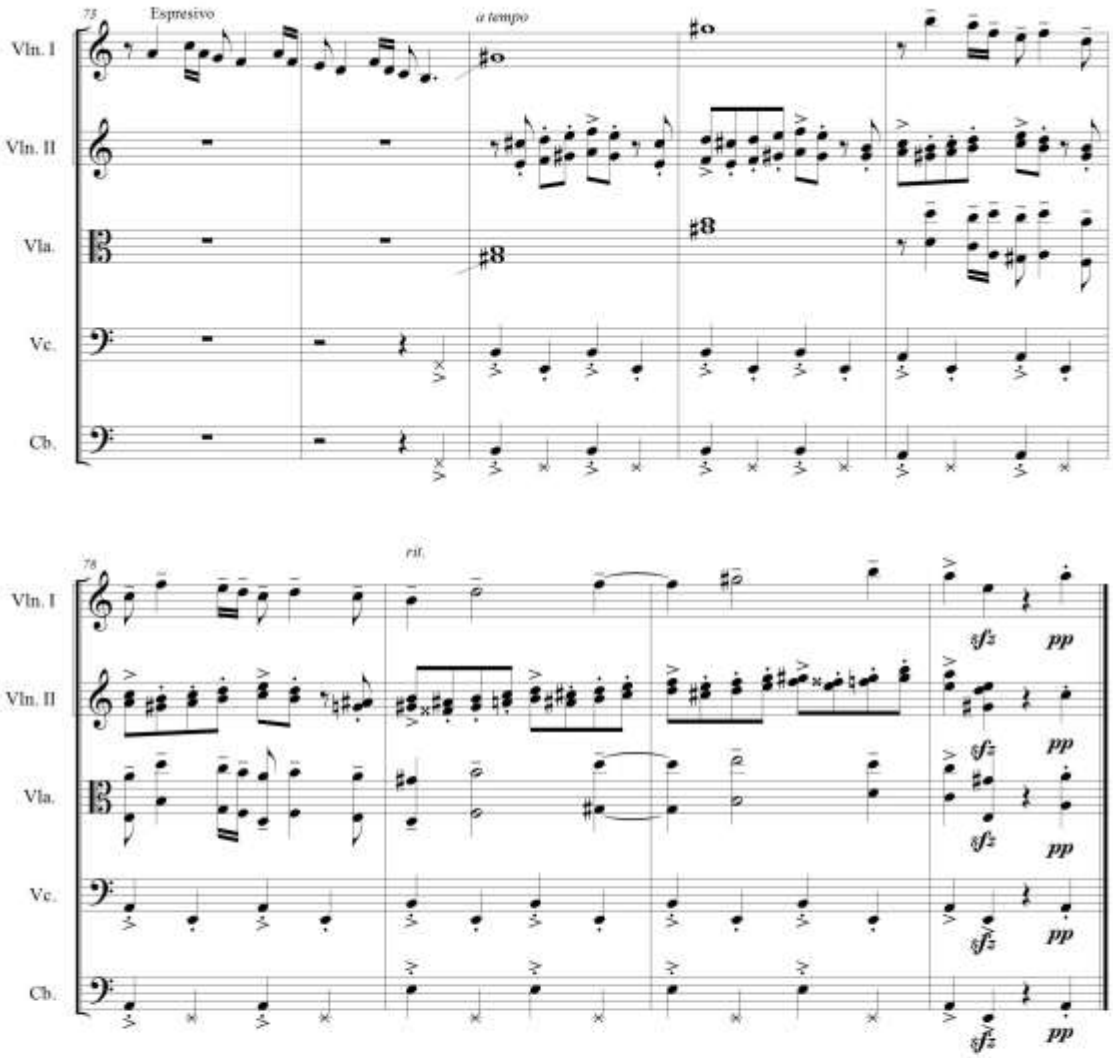
LA YUMBA


33
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
glisando leve
38
Pelotita
Fraseado
sfz

LA YUMBA



LA YUMBA



CAPÍTULO 5. Propuesta Metodológica

Para realizar la interpretación de la Yumba en las cuerdas frotadas, se deben llevar a cabo distintos ejercicios técnicos que aporten al instrumentista una guía clara en la cual pueda reconocer los diferentes aportes estilísticos brindados por la Orquesta Típica de Osvaldo Pugliese.

A continuación se muestra una explicación detallada de cada uno de los ejercicios técnicos a desarrollarse durante el montaje de la obra la Yumba.

Ejercicios de Violín y Viola N° 1 y 2

Para lograr esta sonoridad, se debe realizar una articulación percusiva con énfasis en las acentuaciones de los tiempos 1 y 3 del compás. En la ejecución de dicho ritmo se debe tocar al talón del arco desde la cuerda, con el arco siempre tirando hacia abajo, las notas en los tiempos 2 y 4 se ejecutan tan livianas que es recomendable casi no tocarlas. (Gallo, 2011, p. 92)

El ejercicio N° 1 muestra cómo realizar la escala de La menor melódica en una octava, logrando el efecto mencionado anteriormente, tocando la primera nota hacia abajo y las tres siguientes hacia arriba, estas últimas casi insonoras. Consiguiendo este resultado, nos permitirá interpretar el estilo de la Yumba correctamente.

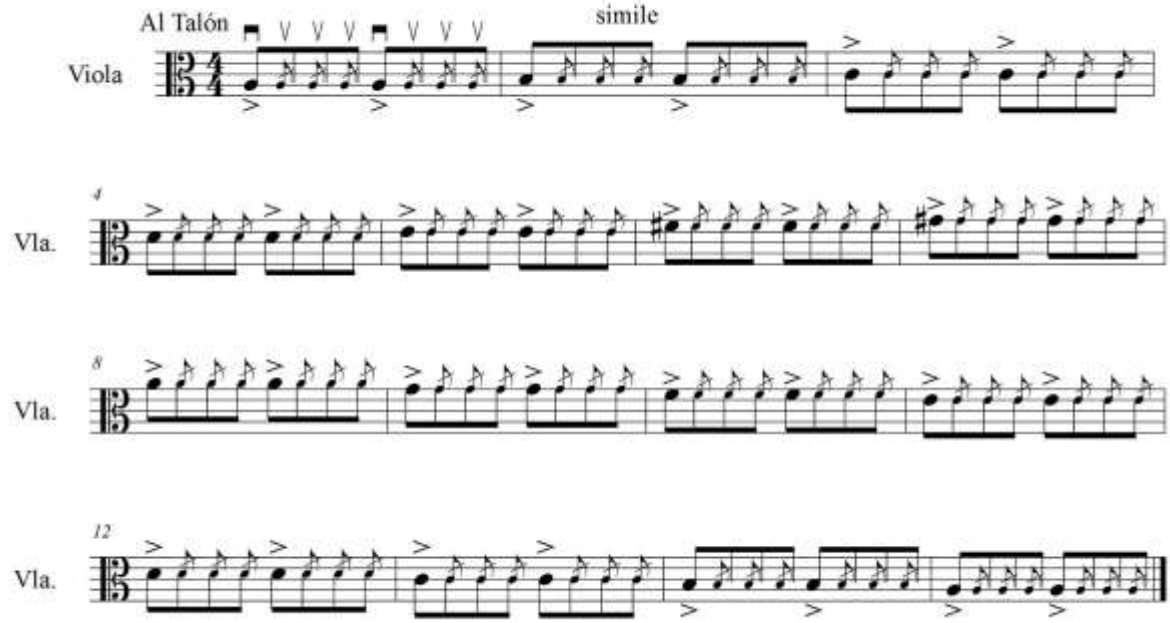
Figura 5.1

Ejercicio N° 1 para violín
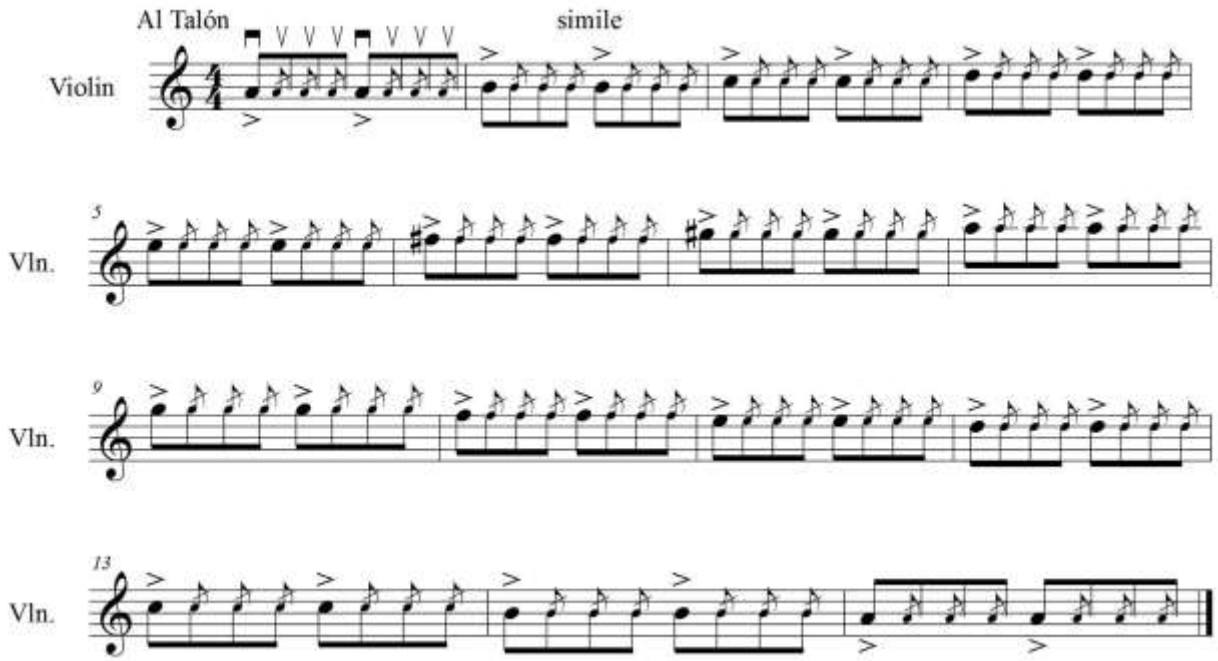


Figura 5.2

Ejercicio N° 1 para viola



El ejercicio N° 2 constituye en ejecutar una secuencia rítmica y melódica aplicando el mismo efecto del ejercicio N° 1 y de esta manera adaptarnos fácilmente al estilo.

Figura 5.3

Ejercicio N° 2 para violín

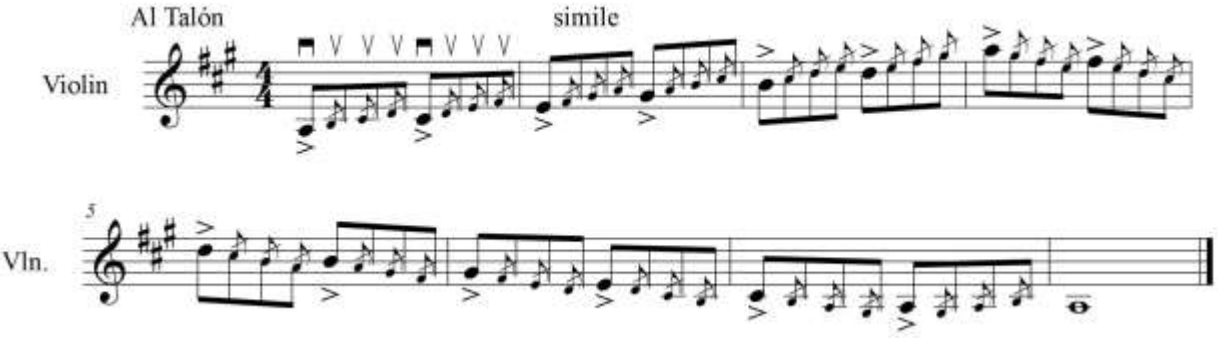
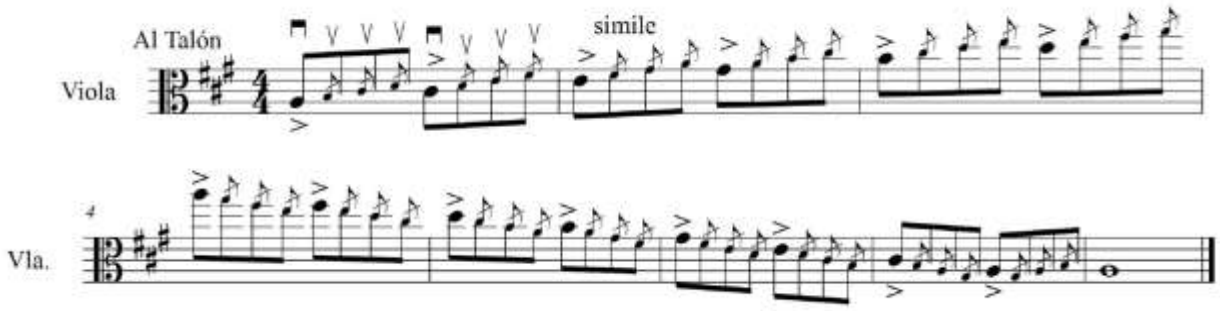


Figura 5.4

Ejercicio N° 2 para viola



Ejercicio N° 2 de Rodolphe Kreutzer

Se toma como ejercicio N° 2 del método Kreutzer (1923) para una referencia técnica instrumental en la cual nos podemos apoyar para aplicar el estilo de la Yumba y, a su vez, lograr técnicamente un mejoramiento individual en cada intérprete. Así mismo se utiliza el ejercicio N°1 de Kreutzer en la transcripción hecha para viola (Consolini), para lograr el mismo objetivo propuesto para los violines. Dichos ejercicios se deben plasmar aplicando el estilo anteriormente trabajado enfocado en la Yumba de Osvaldo Pugliese.

Figura 5.5

Ejercicio N° 2 para violín de Rodolphe Kreutzer
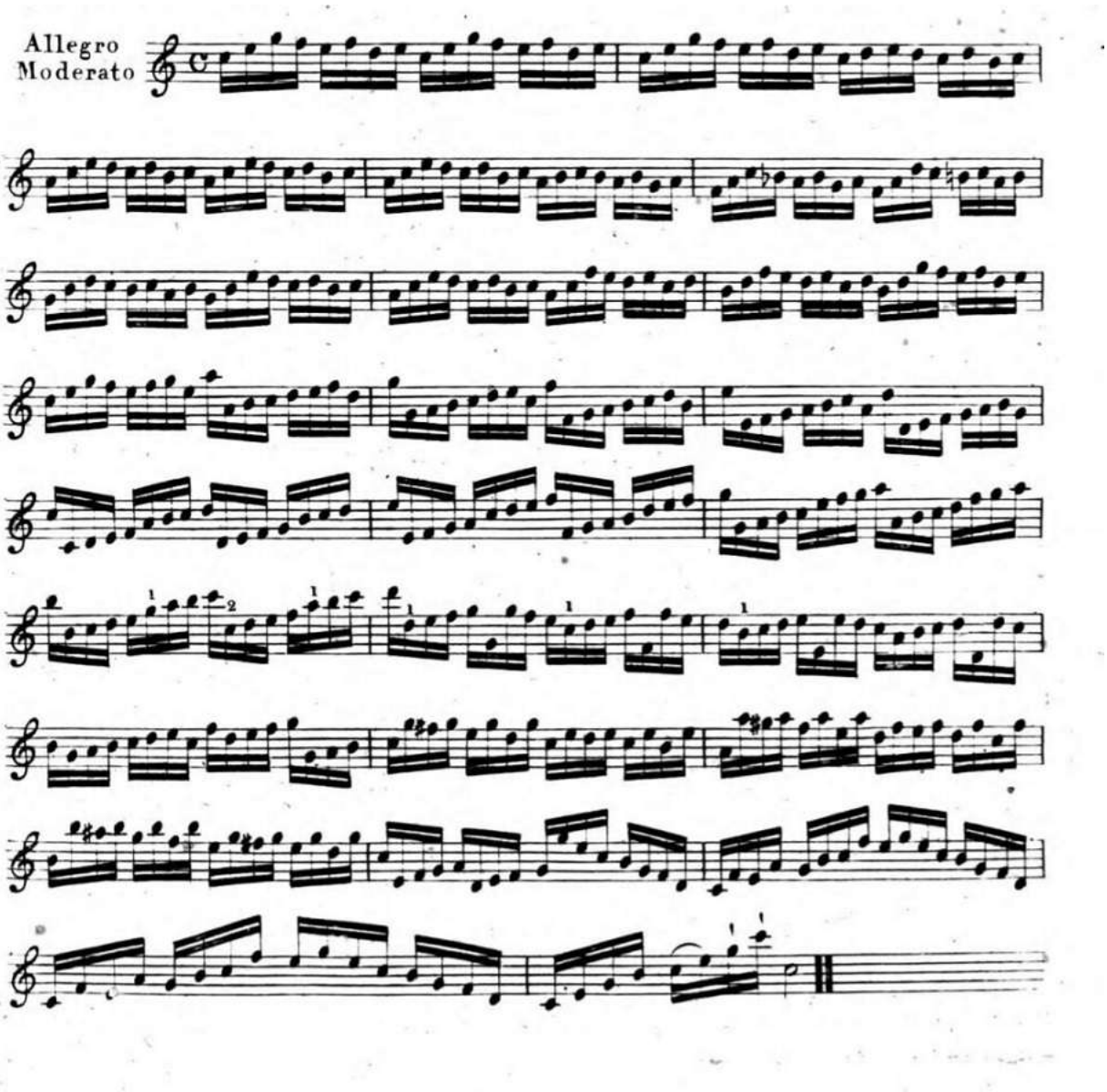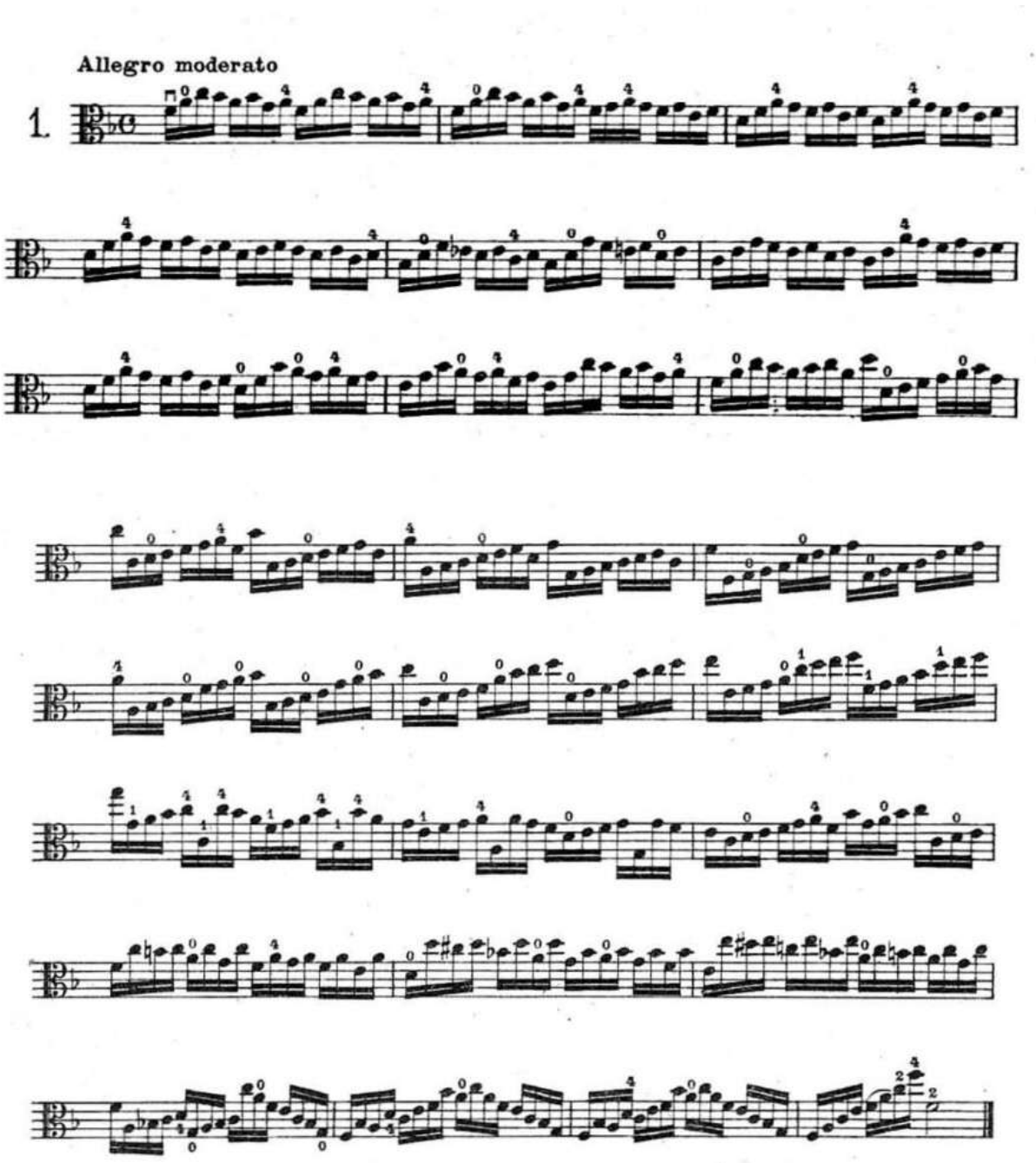


Figura 5.6

Ejercicio N° 1 para viola de Rodolphe Kreutzer adaptado por Consolini
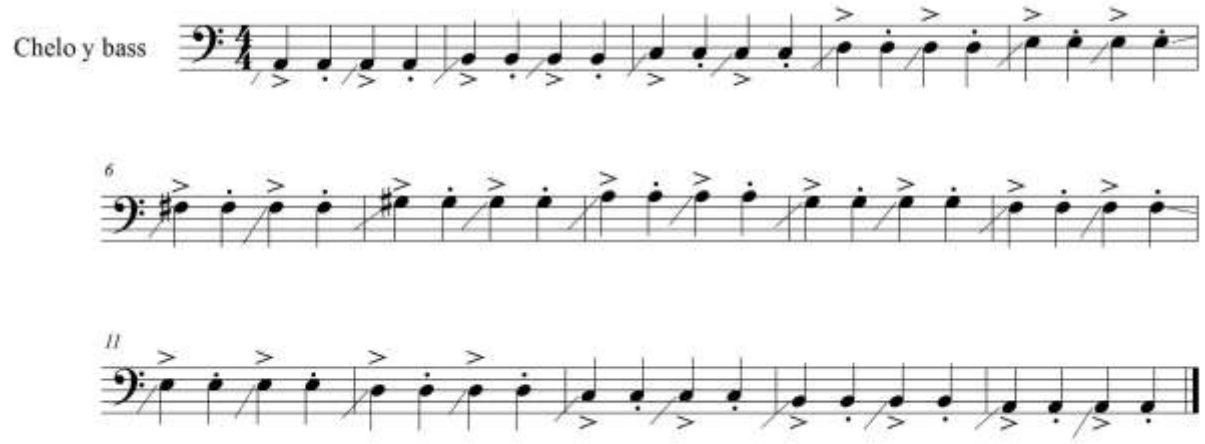


Ejercicio N° 1 para violonchelo y contrabajo

En el siguiente ejercicio encontraremos el golpe característico de la Yumba en los chelos y contrabajos, los cuales en gran parte de la obra llevan el motivo rítmico motor; para lograr este ejercicio se debe estudiar primeramente los glisandos en los tiempos 1 y 3, logrando un *arrastre*[21] con el arco hacia los tiempos fuertes y, los tiempos débiles (2 y 4) deben ser casi insonoros realizando un rebote con el arco en la cuerda en la cual está tocando.

Figura 5.7

Ejercicio N° 1 para violonchelo y contrabajo



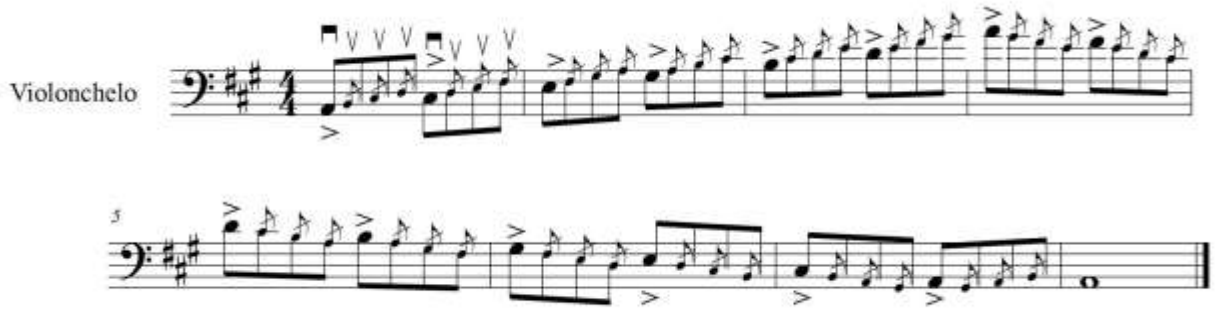
[21] Arrastre: es una anticipación a la nota real y se utiliza indistintamente en base rítmico-armónica o en melodía rítmica. Enfatiza comienzos articulados o llegadas hacia sonidos acentuados dentro de un discurso, casi siempre articulación breve. (Gallo, 2011), p.103)

Ejercicio N° 2 para violonchelo

Este ejercicio se debe tocar en el talón del arco, interpretando las notas de los pulsos 1 y 3 hacia abajo, aplicando el arrastre del arco realizado en el ejercicio N° 1, las 3 notas siguientes deben ser casi insonoras, brindando el efecto característico de la Yumba.

Figura 5.8

Ejercicio N° 2 para violonchelo
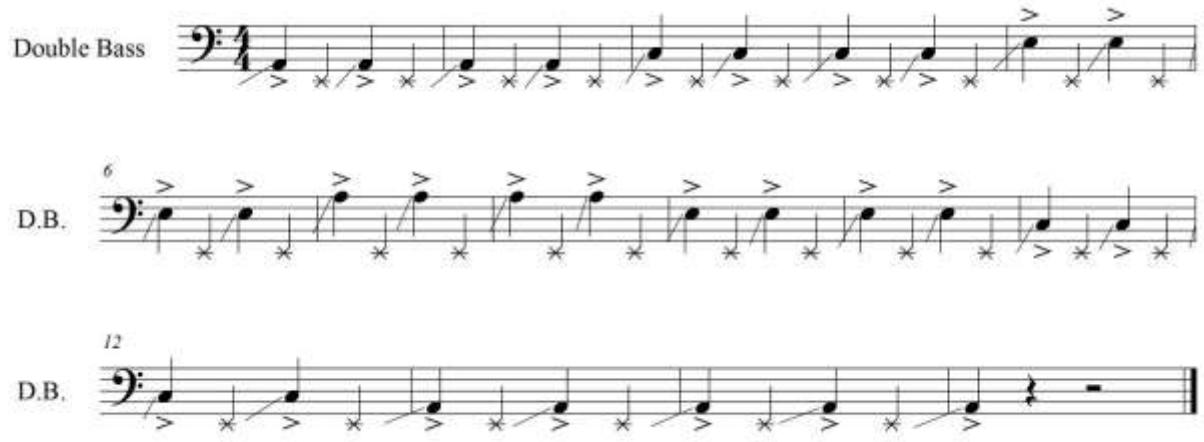


Ejercicio N° 2 para Contrabajo

El ejercicio que encontramos a continuación es el más importante en el contrabajo, teniendo en cuenta que este es el ritmo motor de la obra y dentro del cual está inmerso un efecto percusivo similar al *clúster* [22]del piano. Dicho ejercicio se debe realizar en el talón, tirando el arco y generando un acento en los pulsos 1 y 3 del compás, también se debe realizar un *arrastre* con el arco y un pequeño glisando hacia los tiempos fuertes; en los tiempos débiles (2 y 4) se realiza un golpe con la mano izquierda en la tapa posterior del instrumento o en su defecto, en el diapasón del mismo, dicho efecto le da fuerza a la obra.

[22] Clúster: Es realmente un acorde musical compuesto de semitonos cromáticos consecutivos distintos ej: (do, do#), fue el compositor italiano Giuseppe Verdi, quien escribió en una obra musical un clúster para la ópera en cuatro actos, *Otello* de autoría literaria de Shakespeare. Estrenada en 1887.

Figura 5.9

Ejercicio N° 2 para contrabajo



CAPITULO 6. Conclusiones

La realización del presente proyecto de grado fue un proceso extenso y complejo, del mismo modo, una experiencia importante para el autor en el ámbito académico y profesional. Se habla de la importancia ilustrada de realizar un trabajo de este tipo con el fin de fortalecer las habilidades en la investigación, lo cual se ve reflejado en todo momento durante la elaboración del proyecto.

Siendo el violín el instrumento principal del autor y el Tango un género popular dentro de la escena musical, la primera idea que surgió fue realizar un estudio de las cuerdas frotadas dentro del género. Para iniciar se encontró que, en el caso del Tango, existen múltiples materiales que describen tanto su historia como su aprendizaje en diferentes instrumentos, uno de ellos y muy importante el método *El violín en el tango* de Ramiro Gallo (2011), que cuenta detalladamente la interpretación del violín en el tangos, dichos elementos aplicados desde el inicio de las orquestas de tango entre ellas la de Osvaldo Pugliese.

Cabe resaltar el desarrollo de un trabajo de este tipo en un ámbito profesional, teniendo en cuenta que el músico de hoy se debe caracterizar por ser una persona íntegra, el cual posea aptitudes investigativas optimas que le permitan indagar más a fondo acerca de temas que sean de su interés. Con base en lo anterior es importante destacar el descubrimiento y desarrollo de nuevas formas de interpretar el estilo de Osvaldo Pugliese en las cuerdas frotadas, sin restarle importancia a los instrumentos típicos de una orquesta típica de tango.

Referencias Bibliográficas

Arias, M. (2000) *La Triangulación Metodológica: Sus principios, Alcances y Limitaciones.* Revista Universidad de Antioquia, Facultad de enfermería. Marzo, Medellín: Recuperado de: https://www.uv.mx/mie/files/2012/10/Triangulacionmetodologica.pdf

Ferrer, H. (1980) *El Libro del Tango. Arte Popular de Buenos Aires.* Vol. I. Argentina: Editorial Antonio Tersol. Editor 1980.

Gallo, R. (2011) *El violín en el Tango*. Munich - Germany: Editorial G. Ricordi & co.

Gómez, L. (2005) *Tango: Una historia viva*. Bogotá D. C: Editorial ABC.

Graciano, J. N. (2003) *Cátedra de Análisis Musical.* Buenos Aires: Editorial, "Conservatorio Argentino Galván".

Hernández, S., Fernández, C., & Baptista, L. (2010) *Metodología de la investigación. Parte I: Los enfoques cuantitativo y cualitativo en la investigación científica.* México D. F: Ed. Mc Graw Hill.

Hidalgo, M. (2001) *Tango, Melodía y canción imperecederas.* Madrid: Editorial, Biblioteca Nueva.

Kreutzer, R. (1923) *Forty-two studies or caprices for the violín/Rodolphe Kreutzer:* Edited and revised by Edmund singer- New York: G. Schirmer.

Kvale, S. (2011) *Las Entrevistas en investigación cualitativa.* Madrid, España: Ediciones, Morata.

Lema, O. (2004) *Tango en Medellín del lunfardo al antioqueño*. Medellín: Poligráficas Apartado 1049.

Liska, M. (2006) *Sembrando al viento, El estilo de Osvaldo Pugliese y la construcción de subjetividad desde el interior del tango*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.

Patricia López (20 mayo 2016) Entrevistado: Gallo Ramiro, Violinista y autor del libro: *El Violín en el Tango* (2011) Título entrevista: *Conversando con Ramiro Gallo.* Seminario sobre interpretación del Tango. (Anexo 1), documento físico; Audio Digital. Monografía de Grado: La Yumba de Osvaldo Pugliese, Análisis y Adaptación Musical para Agrupación de Cuerdas Frotadas. Autor: Luis Fernando Silva Fonnegra.

Sierra, A. (1976) *Historia De La Orquesta de Tango. Evolución instrumental del Tango.* Buenos Aires-Argentina: Editorial, A. Peña Lillo, Editor S.R.L.

Varela, G. (2005) *Mal de Tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana,* Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF.

Verdi, G. (1886) *Otello in Full Score*. Mineola, Italia: Dover Publications. Recuperado de: http://imslp.org/wiki/Otello_(Verdi,_Giuseppe)

Anexo. 1

ENTREVISTA 30 de Mayo 2016

MAESTRO RAMIRO GALLO

Lugar: la Esquina del Tango. Ensayo Orquesta de Tango de Bogotá.

Seminario sobre interpretación del Tango.

Entrevistador: Patricia López[23]

Conversando con Ramiro Gallo

Vamos a grabar maestro para poder transcribir la entrevista.

Y porque debe tener sustento en tesis. Solamente para efectos de una interesante investigación que se está haciendo alrededor del Tango.

Buenas tardes estamos con el Maestro Ramiro Gallo quien viene a hacer un taller enseñando, transmitiendo sus conocimientos sobre el Tango, a la orquesta de Giovanni Parra en Bogotá. Vamos a apuntar a varias preguntas desde varias perspectivas.

P1: Qué hace o hizo distinto genial a Pugliese en el género del Tango

R1: Bueno:: Pugliese, cuando empieza con su orquesta, eh//, al igual que otras orquestas que empezaron más o menos contemporáneamente. Él tiene un estilo muy Decareano, eh// incluso en algunos proyectos anteriores, él había co- dirigido un sexteto con Emilio Vardaro, donde todas

[23] Profesional en Filosofía y Letras, Magíster en Docencia, Investigadora Universidad De La Salle. Periodista en el "Seminario sobre interpretación del Tango.

esos primeros intentos de plasmar una estética dentro del Tango de él, fueron Decareanos y cuando él funda su propia orquesta en los primeros años, se escucha esa influencia decareana, se pueden escuchar después también, es una orquesta que es efectivamente decareana; ahora con el correr del tiempo, él estilísticamente se va diferenciando de las otras orquestas. Ahora eh// no es solamente el trabajo de Pugliese lo que hace diferente estilísticamente a su orquesta, como en otras orquestas también, los líderes de las distintas secciones imponían su personalidad, y desde ahí cambiaban el sonido de la orquesta. Entonces el primer Bandoneón de Osvaldo Pugliese fue Osvaldo Ruggiero un bandoneonista con una personalidad muy particular, muy definida, y el solista de cuerdas, de violines, fue Enrique Camerano. Entre ellos: Ruggiero, Camerano, Pugliese al piano y Aniceto Rosi, el papá de Alcides quien fue miembro fundador de la orquesta, se puede decir que empezaron a plasmar los rasgos estilísticos esenciales de la orquesta de Osvaldo Pugliese// eh:: él así como nosotros hemos hablado en el taller acá, y hemos dicho que los dos pilares que sustentan el género son el ritmo y la expresión. Pugliese mismo, esto yo se lo escuché en una entrevista a Osvaldo Pugliese, decía exactamente lo mismo, que el Tango era una combinación de ritmo y expresión y en ese contexto el aspecto rítmico de Pugliese; el aporte que dentro de su orquesta se dio, fue principalmente la Yumba; la Yumba, el Tango la Yumba es en realidad la onomatopeya que él inventó para describir lo que es su concepción de la marcación rítmica del Tango, cuando él explicaba cómo era la marcación, él decía Yum-ba, Yum-ba, Yum-ba, este tipo de rítmica es uno de sus principales aportes, y luego, el permanente cambio de tempo en función de la expresión cuando estamos hablando de las partes expresivas; en esos dos pilares, el ritmo y la expresión, se dan las principales herramientas y los principales aportes del estilo de Pugliese al Tango en particular y a la música en general.

P2: Gracias Maestro. a ver // la siguiente pregunta, ¿En qué aspectos se puede decir que se ha transformado los diferentes instrumentos de la orquesta Típica, pero sobre todo el violín?, pues// en lo que hemos encontrado hemos visto que hay una transformación, que hay una evolución no, una serie de cosas que ellos mismos//:: -salen, unos instrumentos, entraron otros, se agrandó, ¿pero el violín específicamente cómo se transformó en la orquesta típica?

R2: El violín es el único instrumento que está desde los comienzos del Tango y que nunca se movió en los conjuntos de Tango, al comienzo estamos hablando de la primera década del siglo XX, quizás, si bien hay registros anteriores del Tango, esto desde más o menos 1870 se han encontrado ya partituras que dicen Tango, el Tango más antiguo que todavía está en los repertorios es el Tango el Entreriano que es 1897, o sea que hay registros anteriores al 1900, pero a partir de 1900 como fecha aproximada, podemos decir que se plasma el género como una cosa diferente, a ver, cómo para explicarlo más o menos sintéticamente, antes que surja el género surge un estilo, el padre del género es el estilo, porqué, porque lo que primero surge es una forma diferente de tocar una música que ya existe, entonces lo que sucedió con los primeros músicos de Tango, es que ellos no tocaban propiamente Tango, porque el Tango en sí mismo no existía, tocaban milongas, habaneras, tangos andaluces y todos estos ritmos, todas estas músicas tenían algunas características rítmicas en común, principalmente la del 3,3,2: un, dos, tres; un, dos, tres; un, dos; un, dos, tres; un, dos, tres; un, dos; si uno toma por ejemplo, la tan conocida habanera de la ópera Carmen, (tarareo de la ópera), las habaneras, las milongas, los tangos andaluces, todas comparten esta raíz rítmica, y eso aparentemente eran los ritmos de moda, por así decirlo, hacia finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, esos son los ritmos que tocan los primeros músicos de Tango, pero que pasa, como decía, lo que primero surge es el estilo, ellos empiezan a

tocar ritmos que ya existían, pero los empiezan a tocar de una manera diferente, es decir, en un estilo diferente, cuando las características estilísticas crecen en cantidad, en complejidad, y a su vez, representan cada vez a una porción mayor de territorio, porque en principio habrá sido un par de barrios de Buenos Aires, después se extendió a todo el río de la Plata, es decir, eso por así decir, pasa a una masa crítica y se puede hablar que empieza a existir el nuevo género, en este caso que es el Tango.

Bien, en aquellos primeros grupos el violín siempre estuvo, se supone que los primeros grupos que se tiene documentación de Tango propiamente, ya conocidos como grupos de tango, incluían violín, guitarra y flauta traversa, a veces en lugar de la guitarra había un arpa, que yo veo que en la música colombiana el arpa todavía se usa; bien, en la música argentina, en el folclor argentino, en aquella época se usaba también, // y entonces por mucho tiempo los conjuntos típicos, fueron tríos de flauta, violín y arpa, con el tiempo el flauta, violín y arpa, lo que se intercambiaba era el arpa por el violín. Con el correr del tiempo la flauta fue reemplazada por el bandoneón esto fue un fenómeno que se dio en la primera década del siglo XX, después a partir de la década del 10 se incorpora el piano, si uno ve las fotos o se fija en los registros o las grabaciones en las primeras dos décadas del siglo XX encuentra que las orquestas típicas pueden estar integradas en simultáneo por guitarras y piano o por flautas traversas y violines, pero eso es un proceso que se va decantando, en algún momento los músicos se dieron cuenta que el piano se amalgamaba mucho mejor con el contrabajo que con la guitarra y entonces algunos guitarristas; los primeros contrabajistas del Tango fueron guitarristas; tomaron el contrabajo y paulatinamente la flauta fue desapareciendo reemplazada por el bandoneón :: eh// esto fue un proceso de aproximadamente dos décadas para los fines de la década del 10 del 1918 aproximadamente se constituye la base de lo que es la actual orquesta típica, lo que en ese

momento se llamaba los sextetos típicos. Los sextetos típicos estaban integrados por dos violines, dos bandoneones, piano y contrabajo y esa fue la formación emblemática del Tango durante por lo menos 15 años. Durante la década del 30, ahí de repente hay un boom del Tango, un auge mucho mayor, de mucho más popularidad, principalmente porque se convierte en música bailable; es decir, había sido bailable al principio, pero después la gente eligió bailar otras cosas, en la década del 30 se convierte en la música principal elegida por la gente para bailar y eso le da al Tango acceso a tocar en lugares donde hay muchísima más gente en una época donde no había los medios de amplificación que hay ahora; los sextetos empezaron a expandirse y este// y terminaron lo que hoy en día es la orquesta típica, primero: tres violines, tres bandoneones, contrabajo y piano; después, cuatro violines, cuatro bandoneones, contrabajo y piano, después se extendió a la fila de cuerdas completa, // ya en la década del 40 y // bueno, las orquestas pueden ser más grandes, más chicas y en general son extensiones de lo que fue el sexteto típico que se plasmó en 1918, con el sexteto de Juan Carlos Cobián, que fue el primero de ese tipo.

La denominación típica viene de la época de la gran inmigración, cuando los criollos empiezan a recibir inmigración europea para distinguir lo propio de lo extranjero, empiezan a decir típico-criollo, o// orquesta:: digamos, por ejemplo: la guitarra española pasó a ser guitarra criolla y la orquesta de Tango se llamó orquesta típica criolla, después se perdió la palabra criolla y quedó orquesta típica, de ahí viene más o menos el primer disco donde se ve la denominación viene el primer disco, no estoy seguro de la fecha pero más o menos en 1905 o 1908, esa es más o menos la historia de la evolución. El violín siempre estuvo en las orquestas.

P3: ok, maestro, vale:: maestro, en línea con lo anterior, ¿Cuál fue la importancia de la incorporación de la viola y el violonchelo, en el Tango?

R3: Bueno, al que primero se le ocurrió incorporar viola y violonchelo, fue a Aníbal Troilo a él le gustaba mucho la sonoridad de la cuerda grave y buscaba eso en los violines, pero necesitaba más grave; hay muchos contra-cantos; en algunos de los repertorios que estamos tocando, eh// hay ejemplos, por ejemplo en nostálgico (tarareo), esa melodía es típica troiliana de la cuerda grave, el violín tiene un grave hasta un sol, hasta en el tercer espacio adicional inferior, que para una tesitura orquestal es, // una tesitura media grave, no se trata de un grave profundo como puede dar el Chelo, entonces él primero incorporó el Chelo,// y después de no tenerlo aislado, es decir, de articularlo con el resto de los violines, se incorpora la viola, casi inmediatamente, // y después que lo hizo Aníbal Troilo, luego otras orquestas comienzan a imitar eso. Pugliese no quería incorporar violonchelo, pero sus músicos le pidieron de hacerlo y él terminó aceptándolo y en las últimas formaciones de su orquesta, siempre, desde la década del 50, por lo menos él tuvo violonchelo.

P4: Listo maestro, en línea con lo que viene diciendo acerca de la incorporación de la viola y el violonchelo, ¿Qué sentido, qué significado estético adquirió el Tango? ¿Ya con toda esta alineación de cuerdas frotadas?

R4: Bueno, en general, el violín, la cuerda, antes de la incorporación del Chelo, estaba quizá más involucrado en el discurso rítmico, ya sea melodía rítmica, o también a veces sostén rítmico como base rítmica, a medida que se incorporan los instrumentos más graves, y se utiliza la

cuerda en estos contra-cantos, se va definiendo para la cuerda un rol más cantábile digamos, y paulatinamente la cuerda se aleja de base rítmica, yo te podría decir que es contemporáneo a la incorporación de viola y violonchelo, más el rol de la cuerda hacia ese lugar, es decir, dejamos de hacer marcatos, de hacer síncopas, solo en algunas instancias, pero en general el rol se vuelve se vuelve más cantor, cantábile.

P5: Ok, maestro, pensando muchísimo en la manera de usted enseñar que me pareció hermosísimo ese sentir pedagógico, ahí tan sutil, tan bonito, que es darle a sus pupilos todo a carta abierta, cosa que me pareció muy bello, yo tenía una pregunta acerca de la enseñanza. Es que vimos en los registros que aparece mucho sobre la oralidad de la enseñanza de todos estos efectos sonoros, porque como lo hemos visto, -me lo ha transmitido Luis Fernando, es decir, la transcripción, la lectura, la gramática dice una cosa, pero la sonoridad, es dónde está ese misticismo del Tango, ¿qué tiene el aprendizaje de estos efectos, qué logran, en el Tango, qué hace posible, pensando sobre todo en la interpretación de los diferentes estilos?

R5: Bueno, mirá, nosotros cuando empezamos los primeros intentos de plasmar proyectos pedagógicos en el género, no fuimos los primeros allá eh// existieron, yo me refiero a la fundación de la escuela de Tango en el año 2000, anteriormente si no me equivoco desde la época del 80, viene existiendo la escuela musical de Avellanedo, aproximaciones en la parte pedagógica, que como vos lo decís, en toda su historia se había transmitido de forma oral; nosotros lo primero que hicimos fue hacer un acercamiento generacional, los músicos de mi generación empezamos a entender que había determinado conocimiento que se empezaba a perder concretamente, aunque suene fuerte o suene duro se estaban muriendo los referentes de

una etapa anterior del género, no?// digamos que en un momento se corta la cadena de transmisión oral, y entonces, habiéndose cortado esa cadena, ese conocimiento queda eh// en los viejos referentes y con la desaparición de ellos no iba a haber un reciclaje de todos esos elementos.

Entonces lo primero que nosotros concebimos fue un acercamiento a los viejos maestros, (esto lo expone usted en su libro no? maestro), sí, claro, esto fue una cosa muy importante para nosotros porque desde el punto musical, estético, eh// identitario, generacional; fue reconstruir una cadena que se estaba cortando, por motivos precisamente de una elección estética del pueblo nuestro, sino por un avasallamiento cultural realmente atroz, que ocurrió de manera global; la industria global, arrasó con las expresiones regionales de todo el mundo y hoy en día, no importa si uno está en Japón, o en Colombia o en Noruega, va a escuchar sonoridades similares que están direccionadas desde un lugar; desde el lugar de la industria musical; entonces estos conocimientos que pertenecían, nos pertenecían y sin embargo, de alguna manera esta transmisión oral se estaba cortando, lo primero que deseamos y concebimos ese primer acercamiento a los viejos referentes, cuando nosotros empezamos a trabajar con ellos, es que ellos no sabían cómo transmitir su conocimiento, para ellos era simplemente sentarse a tocar arreglátelas como podás, copiate lo que puedas; no tenían ellos la experiencia de explicar nada, entonces, era como estar haciendo un estudio casi antropológico con ellos, era musical, pero a su vez aprender en el lenguaje en el que ellos expresaban estas cosas que yo decía por ejemplo: “arrebatado”, ese lo escuchamos de ellos, nosotros lo interpretamos como pianísimo, allegro, presto, era el lenguaje común de ellos, no es que se propusieron crear un término musical, entonces para nosotros fue primero eh// entender las intenciones desde lo musical, sin palabras,

después empezar a tratar:: de traducir ciertos términos o bueno, como ese término “arrebatado”, tomarlo y plasmarlo y directamente conceptualizarlo y comenzarlo a usarlo de manera consciente.

Bueno y ese fue el trabajo durante muchos años conceptualizar, entender primero lo que ellos estaban haciendo y hacer todo ese proceso por así decir, de plasmar un conocimiento concreto y consciente, para poder transmitir; en ese proceso, quizás el peligro esté en que se pierda la espontaneidad de esa cosa oral, de esa oralidad, entonces creemos que hay un punto en el que hay que preservar eso, todo lo podemos llevar al plano consciente, pero también es importante mantener vivo el proceso de creación, que continúe en el género que se mantenga vivo y, que se mantenga vivo desde un lugar de espontaneidad y de intuición eh// y no terminar de plasmar todo, porque de lo contrario volveríamos al género algo mecánico, y no es eso lo que pretendemos, lo que pretendemos, es que el conocimiento no se pierda y que siga evolucionando, teniendo en cuenta que la palabra evolución es cambio y no necesariamente progreso, porque también hay un discurso también evolucionista que dice que hay que progresar, progresar, progresar y como que hay que ir hacia adelante, la búsqueda de una vanguardia; que esto es un territorio bastante incierto, nosotros creemos que lo más concreto es aprender lo que tenemos y tratar de ser espontáneos nosotros de expresarnos y si eso que concebimos como nuestro lenguaje, no es vanguardia lo dirá el tiempo, pero no es lo central, lo central es aprender la corriente que viene de atrás y mantenerla viva para proyectarla hacia el futuro.

P6: Bueno maestro muchas gracias, a ver eh//¿Qué piensa de la incorporación del estilo La Yumba para cuerdas frotadas, qué pensaría sobre eso?

R6: bueno mirá, los elementos estilísticos tienen que ver con una forma de articular, una forma de llevar el ritmo, una forma de expresar, eh// conociendo los elementos estilísticos, eh// no importa si el Tango lo tocamos con copas, cacerolas, con violínes con lo que sea; el medio es en alguna medida secundario, lo importante es conocer los elementes estilísticos, entonces, este// bueno, por otro lado, como decíamos en una pregunta anterior, las cuerdas frotadas, están en el género desde el comienzo y es una familia que entiende perfectamente lo que ocurre estilísticamente en el Tango, de manera que, es perfectamente viable hacer el estilo de Pugliese, prescindiendo de todos los demás instrumentos, todo se puede, traducir a cuerdas.

P7: Listo maestro, eh// pensando yo en la nueva ola o enseñanza del Tango, se podría hablar de la perpetuación de todos los estilos?

R/: si, bueno, es una palabra un poco, eh// pesada lo de perpetuar, yo creo que lo que tenemos que hacer es conocer eh// digamos, imaginemos que esto es una corriente que viene, entonces nosotros tenemos que conocer de dónde viene y sumarnos a esa corriente eh// a partir de ahí uno va seguir incorporando elementos, otros van a ir quizás perdiendo, así como el Tango ha dejado de lado muchos elementos, qué sé yo, hoy en día nadie marca como marcaba Roberto Firpo, pianista de la década del 10, 20, nadie marca más de esa forma, porque el Tango evolucionó; evolucionó en el sentido que cambió algunas cosas, encontró cada vez este eh// digámoslo más y

mejor a los tiempos, entonces este... no sé si será mejor perpetuar los estilos, conocerlos y determinados estilos fundamentalmente, Pugliese, Troilo, D`Arienzo, Sairano, Gobbi, Di Sarli, todos estos son estilos fundamentales, digamos que, los estilos además, paradójicamente, la riqueza de un estilo no radica que tenga muchas herramientas diversas sino más bien tiene pocas, cada estilo descarta cosas, es decir, Pugliese marca en 1 y 3; Di Sarli también y descarta marcar en 4, entonces este// los estilos se definen más por la escasez de elementos, pero si uno conoce muchos estilos de esta manera amplía más su paleta y tiene más información para usar en la producción propia.

P8: Genial maestro, gracias, ¿Qué es lo que hace tan especial a la enseñanza del Tango maestro?
R8: bueno, algo que se te dijo y te lo vuelvo a repetir, para mí personalmente este// digamos, yo toqué Tango desde muy chico, en mi familia se escuchó mucho tango, y tocamos, mis viejos son músicos y tocábamos con ellos tango, después hice un montón de otras músicas, eh// y cuando ya estaba en mi década de los 20, en los 20, este// empecé a tocar Tango de nuevo y empecé a ver que el Tango era como recuperar mi idioma de cuna, me di cuenta que con cualquier otro género, cualquier otra música, tenía que pensar mucho más, tenía que dar vueltas en mi cabeza, para que la información llegue a mis dedos con cierta seguridad y lo del tango era más directo, era mi lengua materna por así decirlo; el descubrir esto para mí fue encontrar mi identidad musical eh// profundizar esto, era profundizar mi identidad, y para mí la enseñanza del Tango se ha vuelto para empezar en lo musical y en lo estético descubrir un universo infinito y luego en el aspecto ya cultural y de identidad se ha convertido en una bandera, en posicionamiento, es decir, no es lo mismo decir que estoy enseñando Tango, que estoy enseñando cualquier música, estoy enseñando una música que me representa y que además este eh// se posiciona claramente ante

otras músicas, es un posicionamiento cultural importante, este eh// en eso, uno se apoya para este trabajo tan lindo que estamos realizando.

P10: Gracias maestro, ¿cómo es enseñar el género Tango a músicos que saben de él, pero no tienen esa marca genética?

R10: yo creo que el conocimiento del Tango, como en cualquier cosa es una especie de cebolla con capas, que uno va sacando este// en música uno es, uno se convierte en lo que escucha, entonces en la medida que escucha más, va comprendiendo aún más y va sacando capas y capas a ese conocimiento quizás no se llegue a dominar todo, pero descubriendo nuevas capas uno se siente más adentro, el tema es que esas capas; la existencia de ciertas realidades sonoras que a uno lo envuelven, por así decirlo, el estilo de Di Sarli, el estilo de Di Sarli es rico, muy complejo, pero para el oyente actual quizás demore mucho más en prestarle atención, porque, no tiene una gran complejidad armónica, no tiene una gran complejidad virtuosística, no tiene una gran complejidad contrapuntística formal, es por así decirlo, pareciera ser música simple, pero toda la complejidad en Di Sarli está en el estilo, en la medida que uno empieza a escuchar, alguien le muestra a uno la complejidad y la riqueza del estilo, uno empieza a escuchar lo difícil que es lograr eso, y empieza a quererlo, y empieza a producirse algo que tiene que ver con el amor, con la entrega amorosa a esa actividad, este eh// yo creo que en definitiva es eso, el aprendizaje se logra, el proceso de aprendizaje se logra a partir del amor por la materia que está estudiando este eh// y en ese sentido el Tango tiene esa magia de enamorar y a veces se convierte en una obsesión con la gente, y de esa forma va entrando y va escuchando más y, más y, más y puede hacer este proceso de las capas de la cebolla, eh// después bueno, qué se yo, es infinito, nunca se llega conocer todas las Orquestas, es decir, es un proceso que no termina nunca.

P11: Para terminar, venga maestro, eh qué legado musical le ha dejado Pugliese al Tango y de fondo La Yumba?

R11: el legado de Pugliese ha sido muy vasto, yo me quedo con sus composiciones, justamente La Yumba, Negracha, Malandraca y la Beba, para mí son los favoritos en el tango; eh// yo creo que para ser justos, al hablar del legado de Pugliese, hay que hablar del legado de Osvaldo Ruggiero y de Enrique Camerano, que como líderes de la fila de bandoneones y cuerdas, este // quienes influyeron características esenciales del género, así que no es todo Pugliese, también Emilio Valcárcel que fue el principal arreglador durante 10 años de la orquesta y// o sea, estoy nombrando otros músicos de la orquesta que Pugliese tuvo la sabiduría de no acaparar él absolutamente toda la atención en la orquesta sino que dividió el trabajo de manera, como él le llamaba, cooperativa, y esa forma de trabajo cooperativo por lo menos en la generaciones actuales han aprendido mucho los jóvenes. Por lo menos en Buenos Aires, hoy en día hay un montón de orquestas cooperativas, que se basan en lo que es el trabajo de Pugliese, entonces eso es un legado muy importante de él.
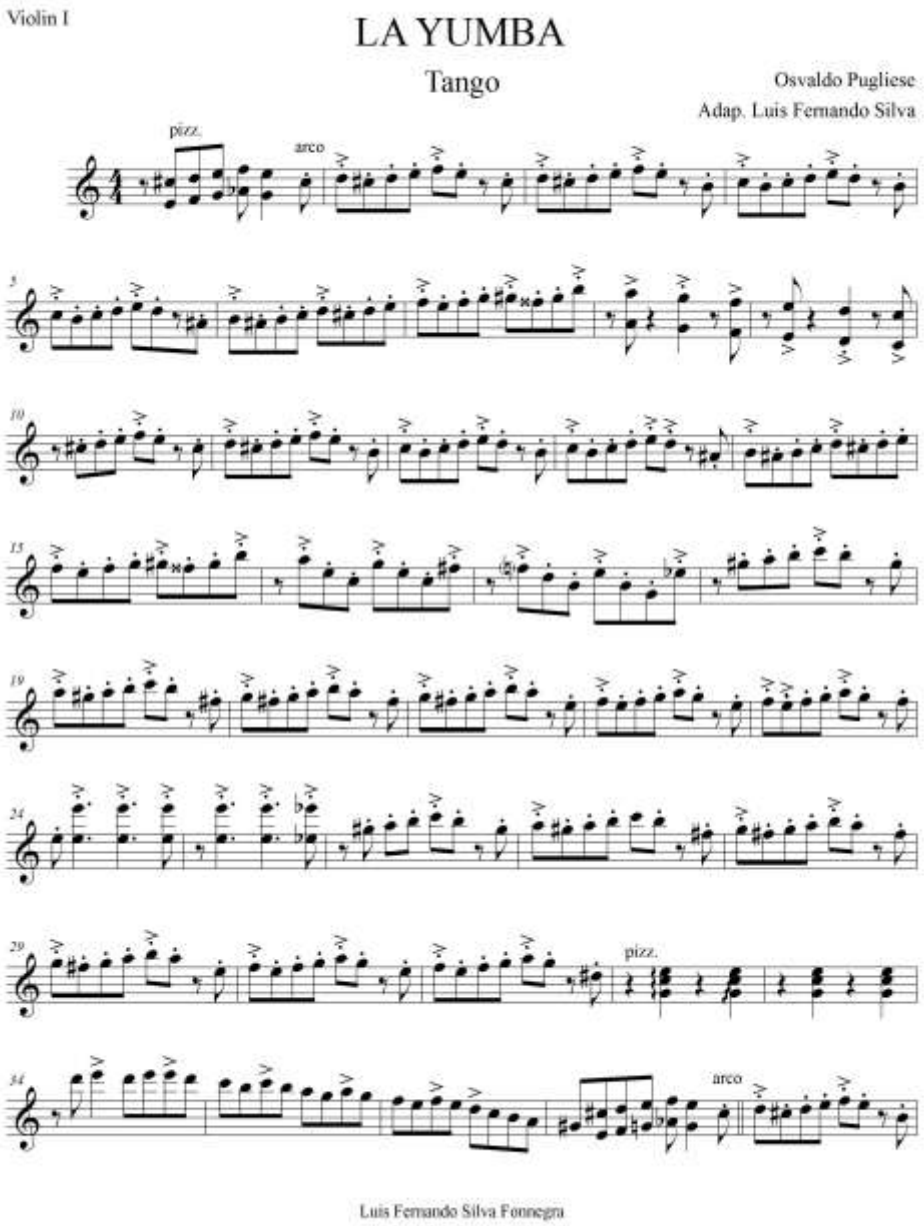
Gracias Maestro, muchísimas gracias, ha sido todo un honor para nosotros.

Anexo. 2
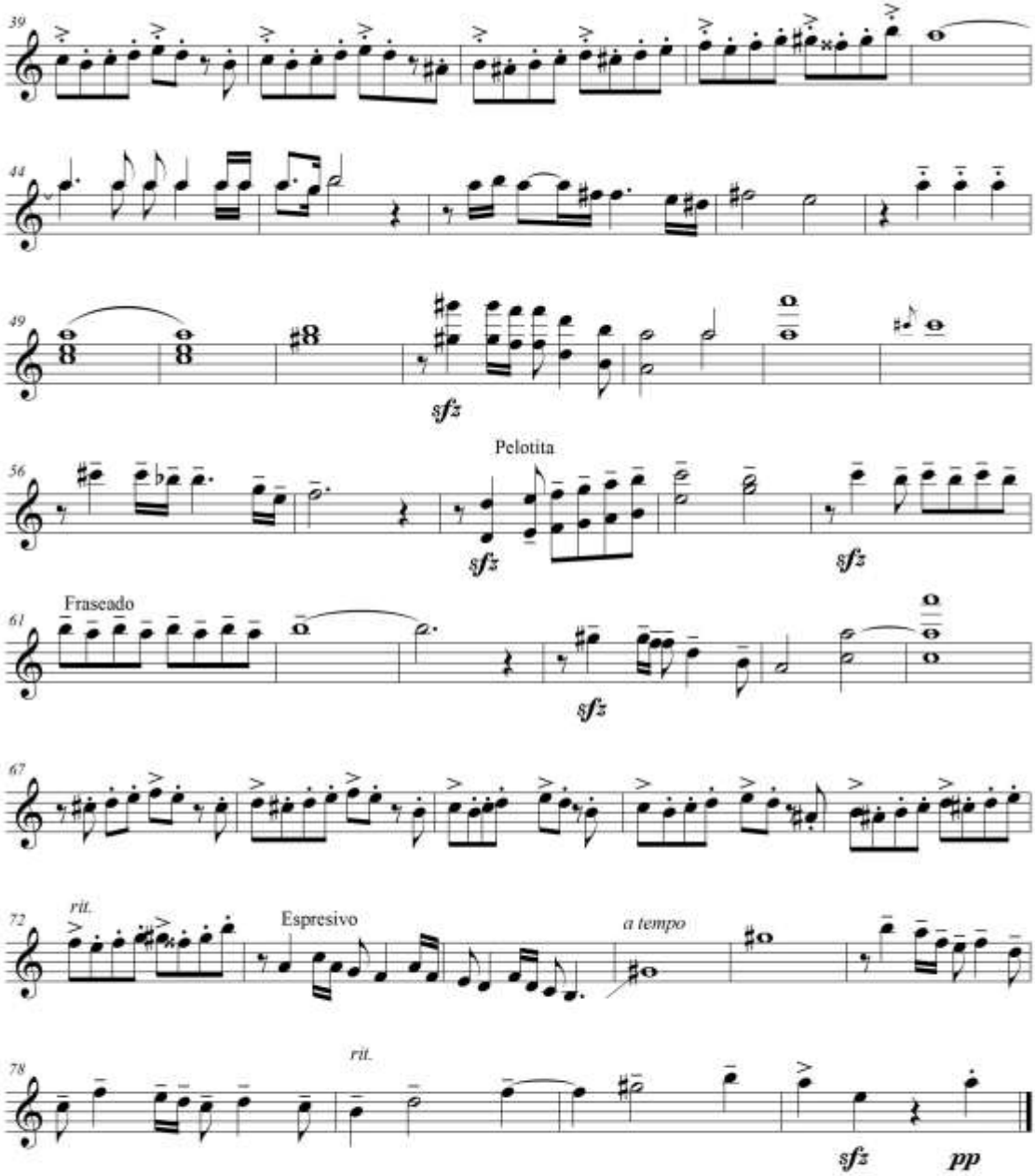
PARTE DE VIOLÍN 1

LA YUMBA

Adaptación Luis Fernando Silva Fonnegra



LA YUMBA
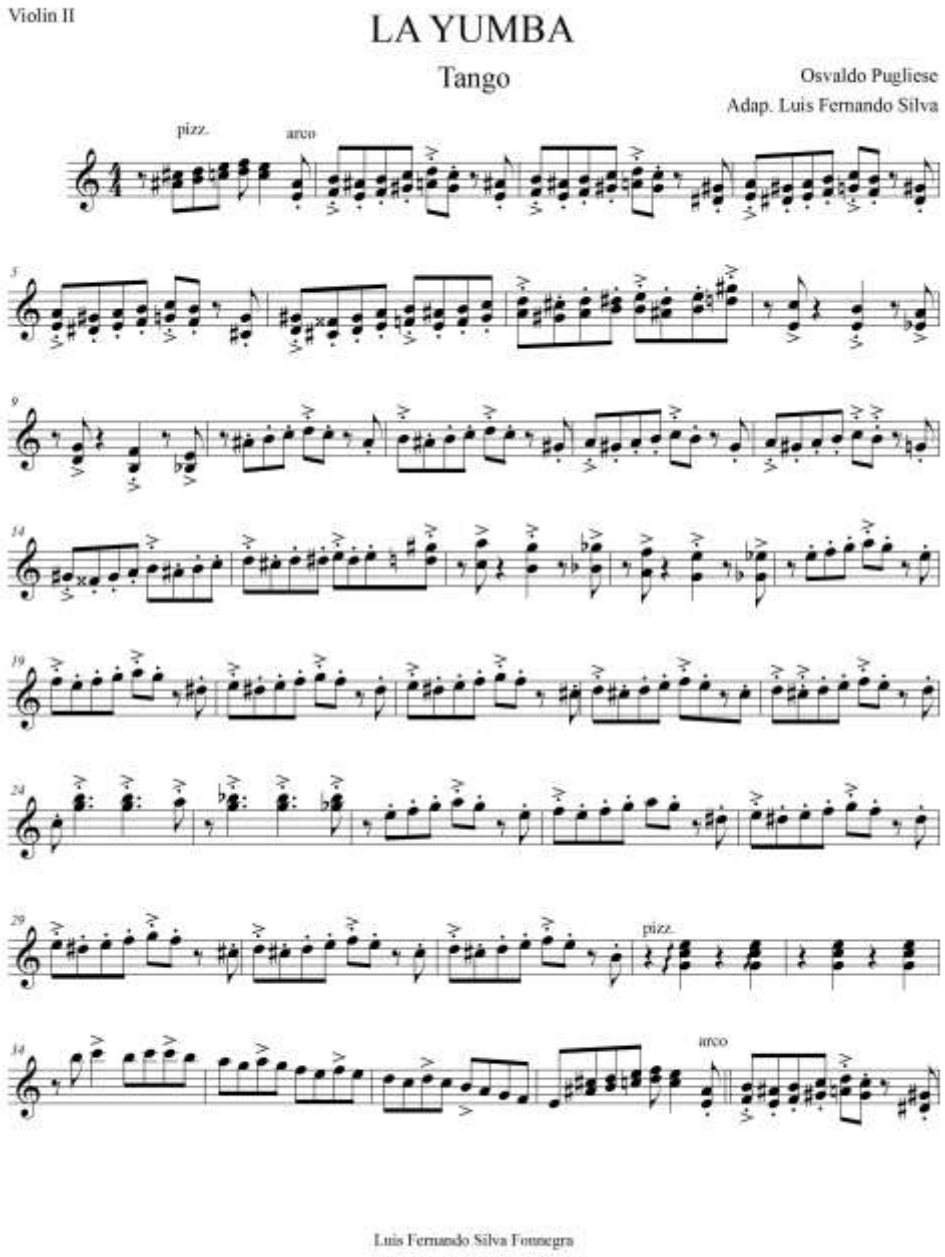

39
44
49
sfz
Pelotita
56
sfz
sfz
Fraseado
61
sfz
67
rit.
Espresivo
a tempo
72
rit.
78
sfz
pp

Anexo. 3
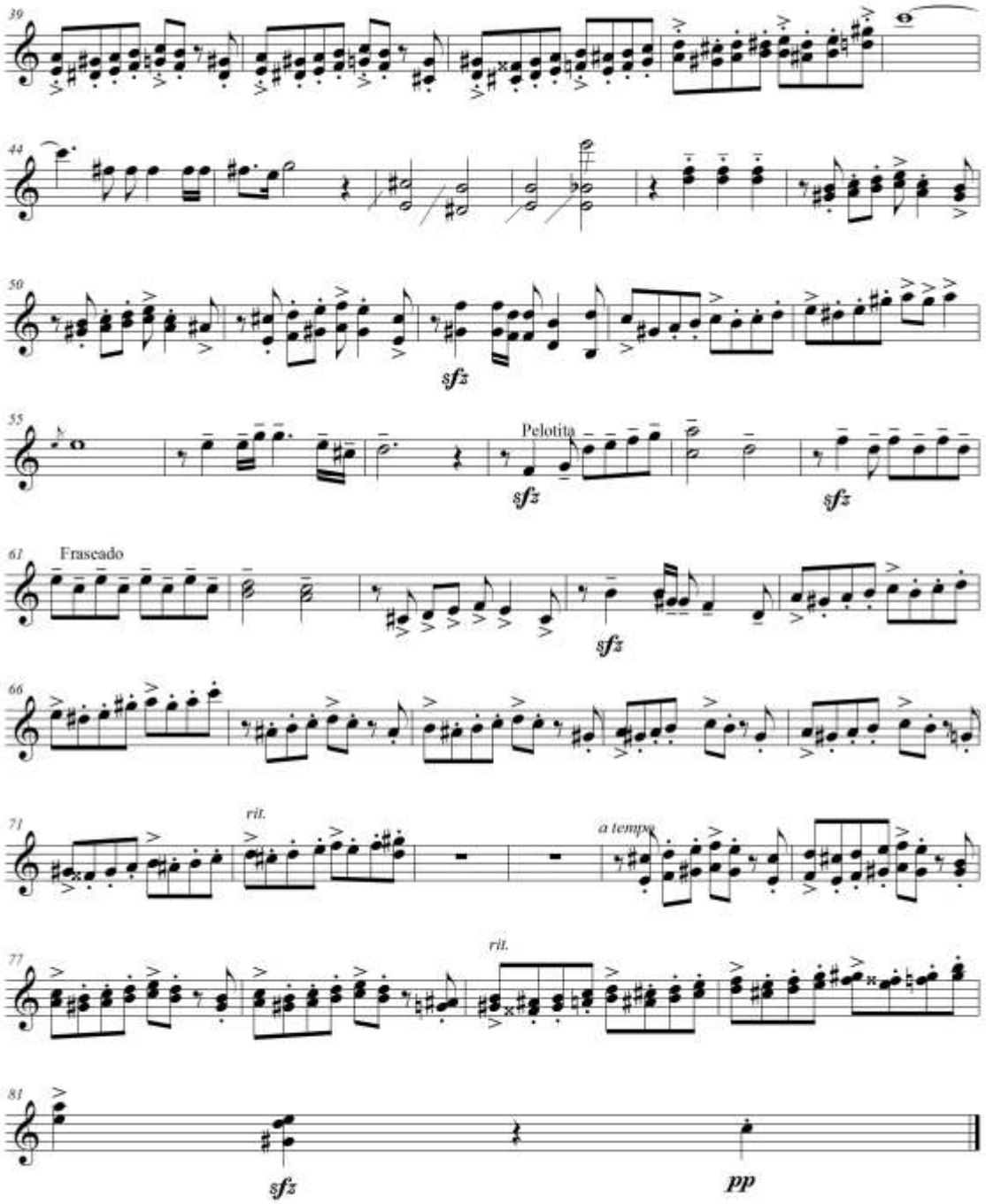
PARTE DE VIOLÍN 2

LA YUMBA

Adaptación Luis Fernando Silva Fonnegra



LA YUMBA
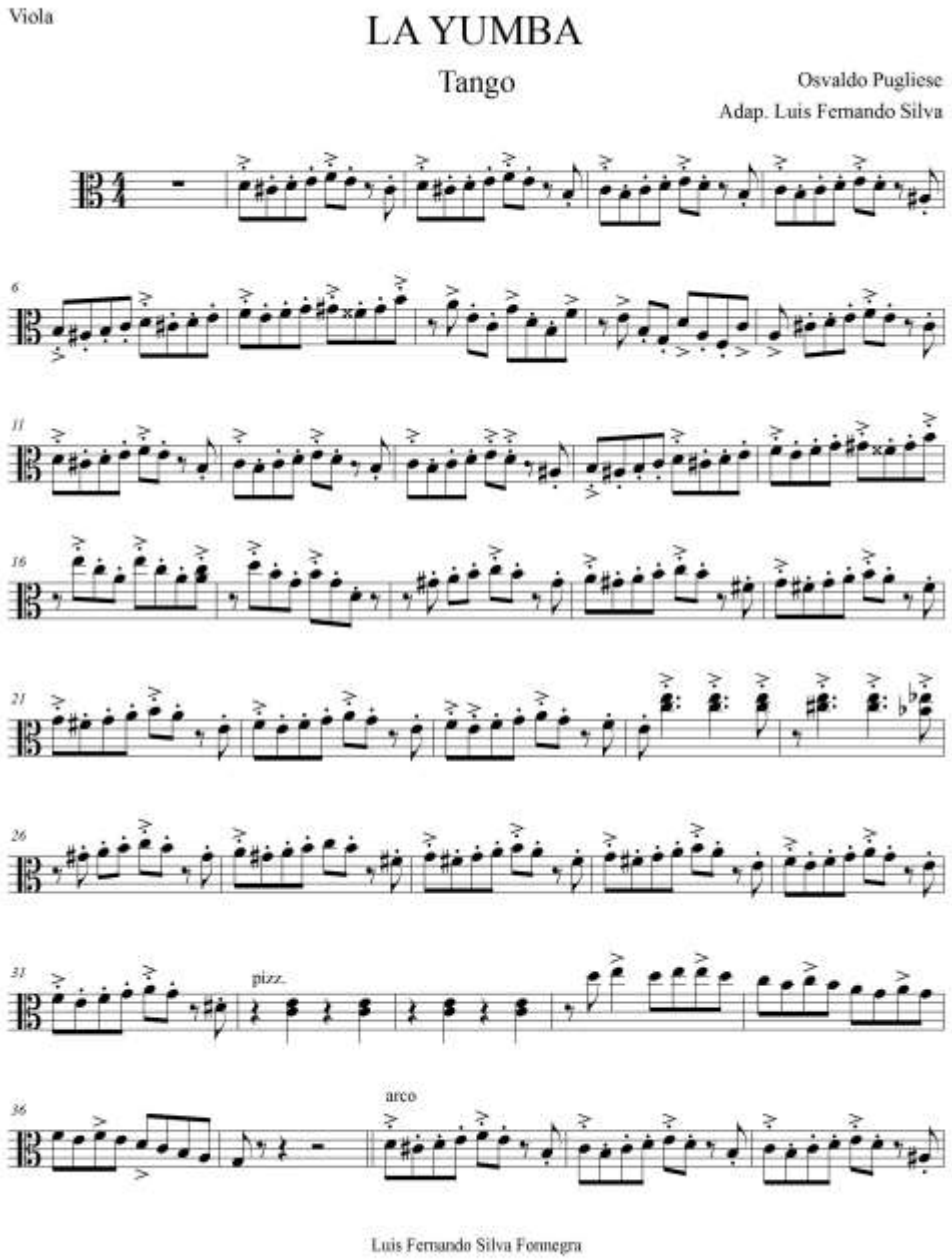

39
44
50
sfz
55
Pelotita
sfz
sfz
61
Frasedo
sfz
66
71
rit.
a tempo
77
rit.
81
sfz
pp

Anexo. 4
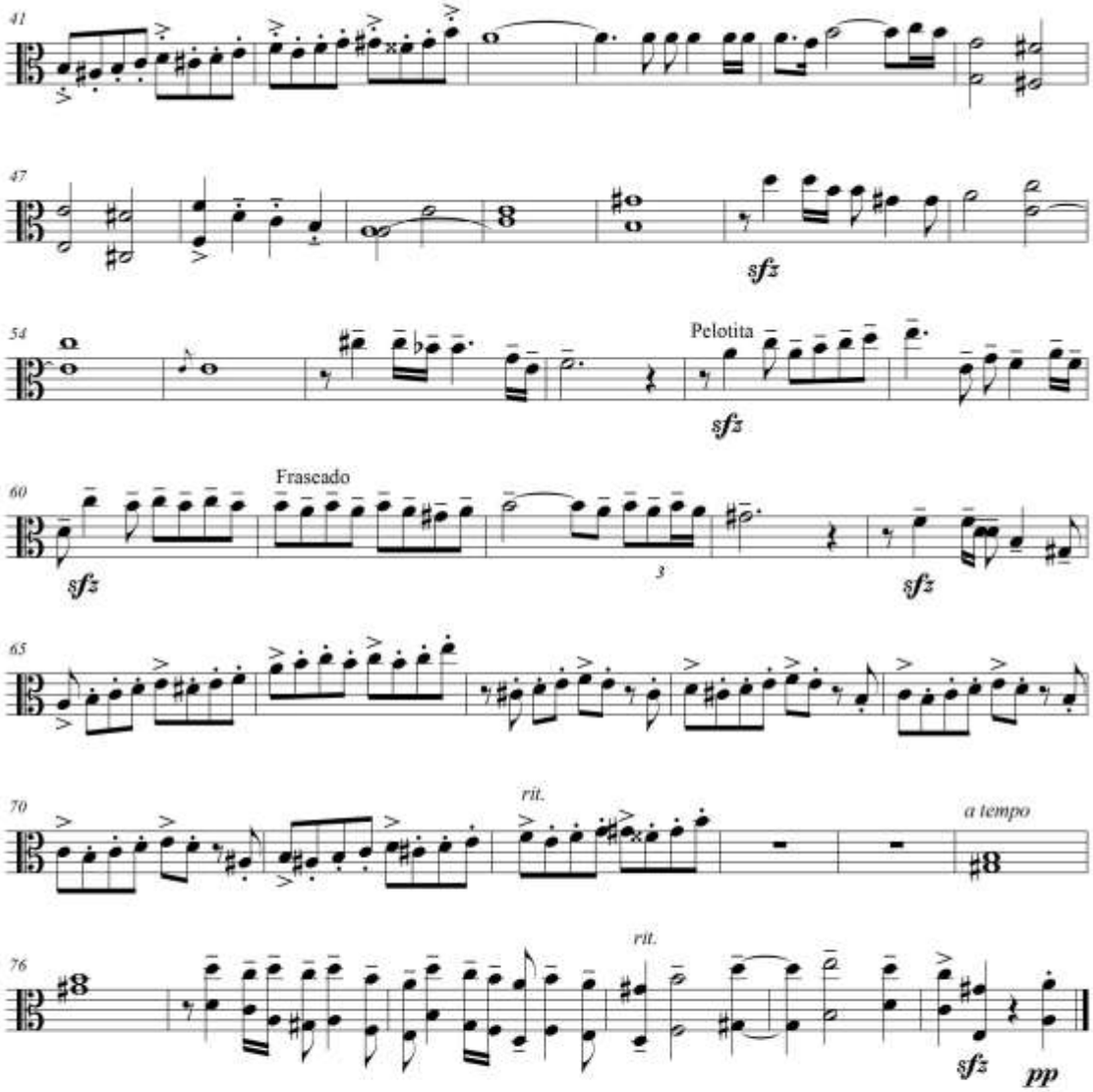
PARTE DE VIOLA

LA YUMBA

Adaptación Luis Fernando Silva Fonnegra



LA YUMBA
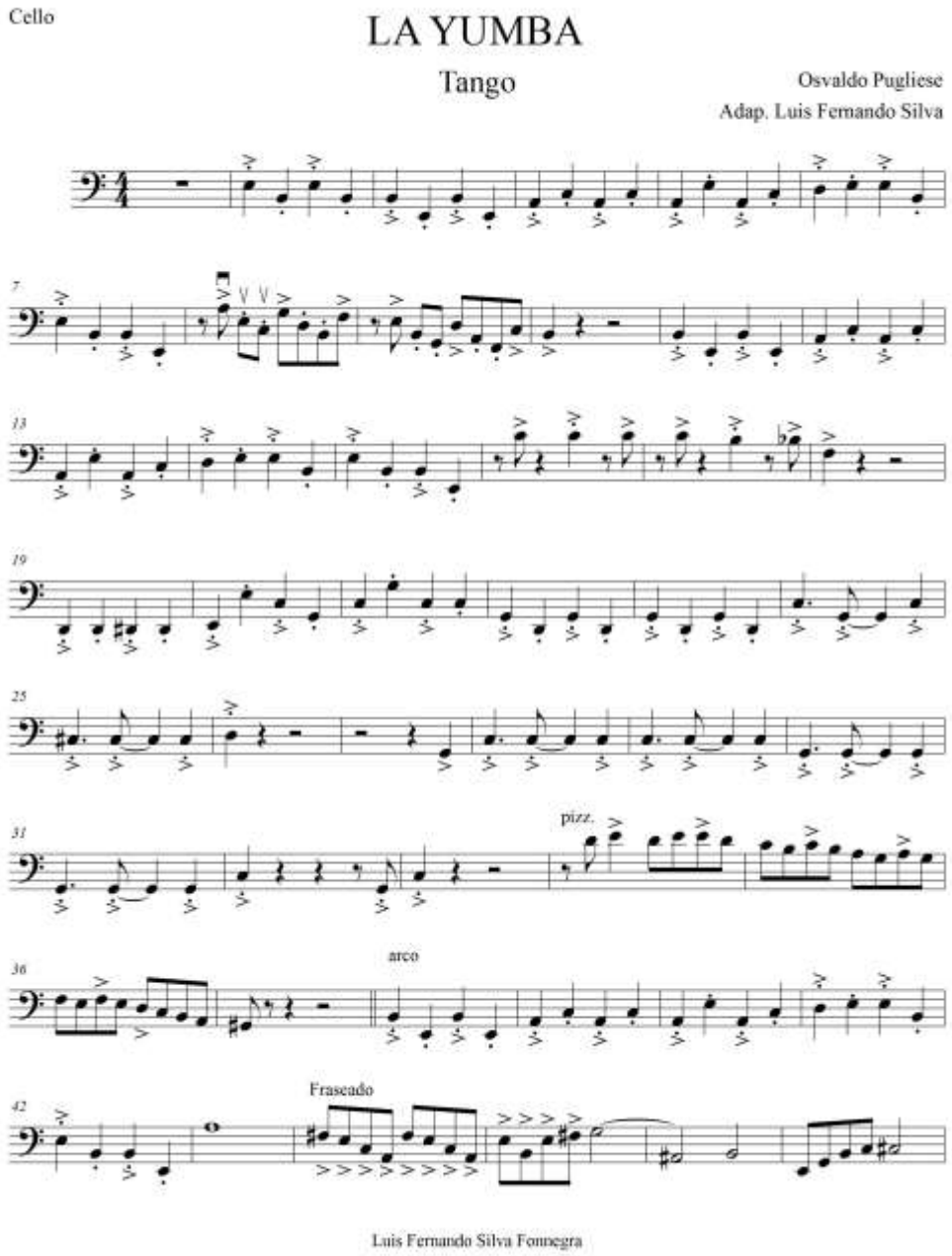

41
47
sfz
54
Pelotita
sfz
60
Frasеado
sfz
3
sfz
65
70
rit.
a tempo
76
rit.
sfz
pp

Anexo. 5
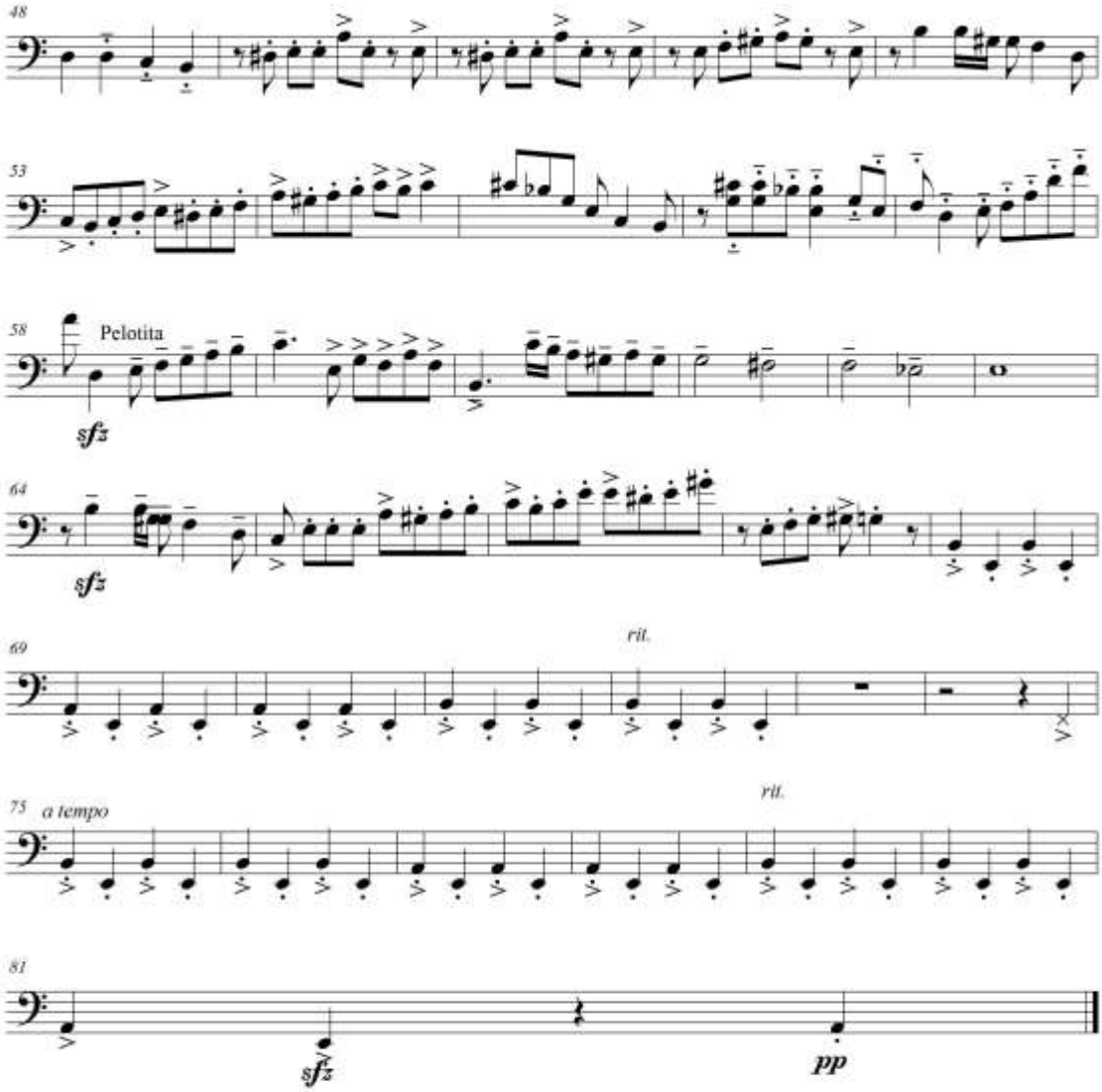
PARTE DE VIOLONCHELO

LA YUMBA

Adaptación Luis Fernando Silva Fonnegra



LA YUMBA
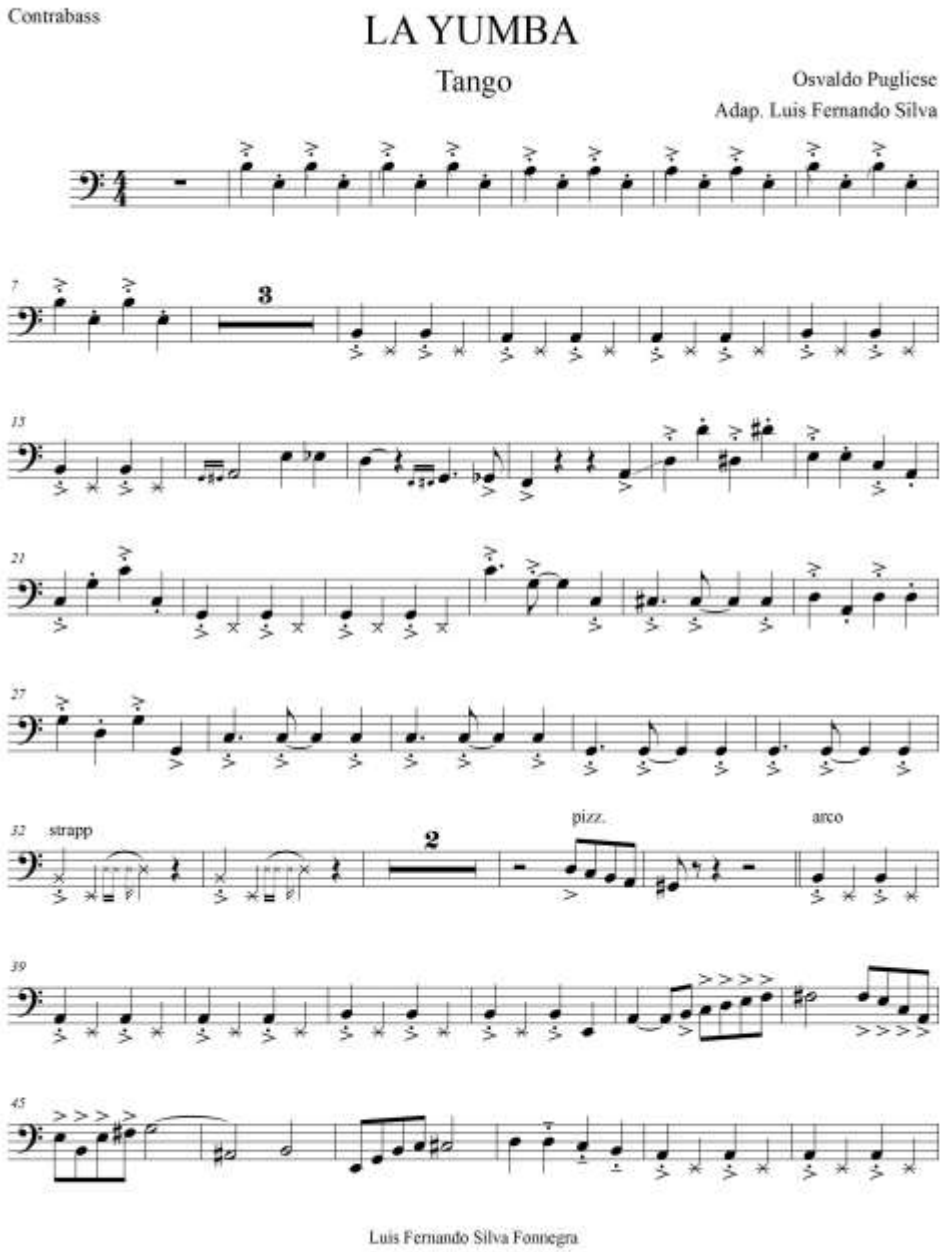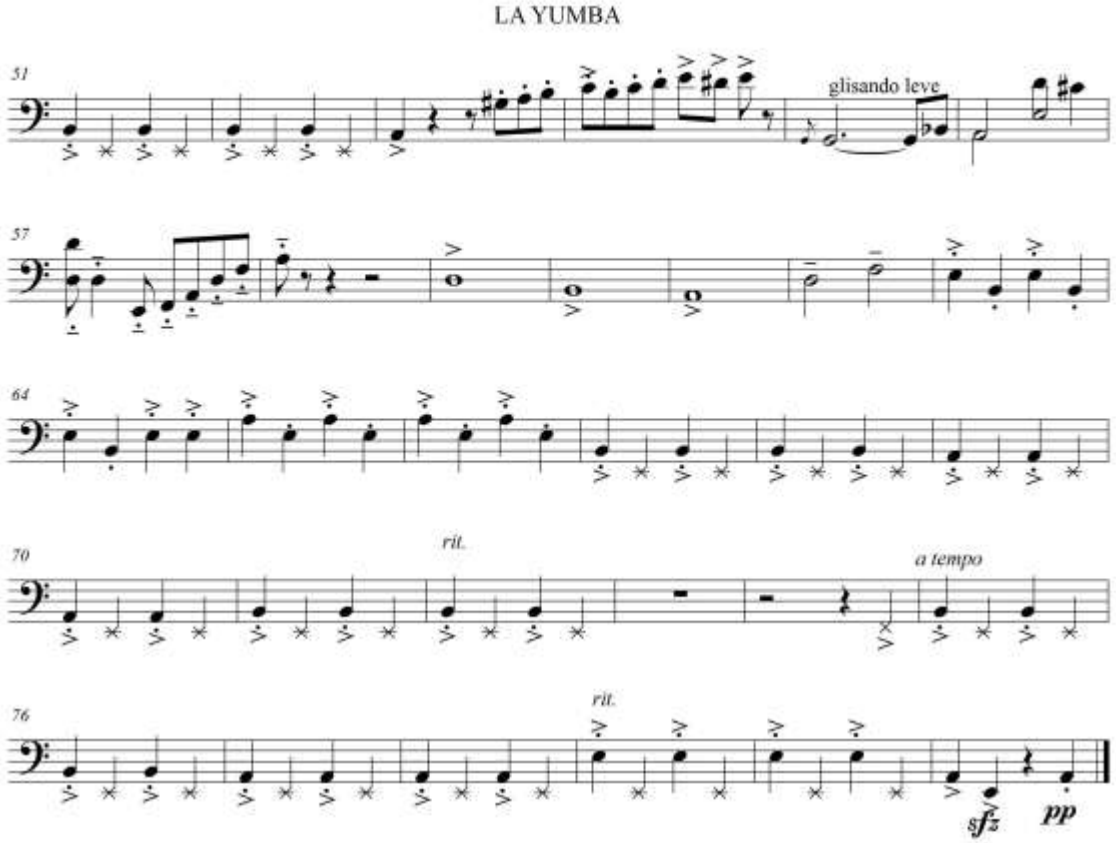


Anexo. 6

PARTE DE CONTRABAJO

LA YUMBA

Adaptación Luis Fernando Silva Fonnegra




LA YUMBA
51
glisando leve
57
64
70
rit.
a tempo
76
rit.
sfz
pp