

***Negracha*: aspectos innovadores en el tango
de Osvaldo Pugliese**

Bárbara Varassi Pega

***Negracha*: aspectos innovadores en el tango de Osvaldo Pugliese**

En este trabajo estudiamos la obra *Negracha* (1947) de Osvaldo Pugliese como ejemplo de una de las posibles configuraciones de la modernidad musical del tango en la “Época de Oro” del género (década de 1940), argumento que ha sido postergado en los ambientes de investigación musical. Realizamos una breve contextualización histórica de la labor del compositor, luego un análisis descriptivo de algunos aspectos esenciales de la pieza y, finalmente, unos comentarios generales de orden estético. Investigamos los procedimientos creativos presentados tanto en la composición como en el arreglo de la obra por medio del análisis estructural basado en la grabación orquestal de 1948 y su transcripción. *Negracha* resulta innovadora porque sus estructuras melódico-rítmicas repetitivas no se organizan según las características de un tango tradicional. Pugliese compone un tango con una idea ajena a la de oposición temática típica del género, creando una forma casi monotemática a partir de pocos elementos estructurales organizados alrededor de ostinatos rítmico-melódicos. En cuanto al aspecto estético, establecemos posibles vínculos entre la obra de Pugliese y algunas líneas de desarrollo posteriores –lo que comprobaría su aporte al corpus del tango– a la vez que proponemos el análisis musical como disparador de nuevas creaciones en el ámbito del tango rioplatense.

Palabras clave: Pugliese, tango, *Negracha*, composición, innovación.

***Negracha*: Innovative Aspects in Osvaldo Pugliese’s Tango**

In this article we study Osvaldo Pugliese’s piece *Negracha* (1947), an example of one of the possible configurations of tango’s musical modernity in its “Golden Age” (1940s), an issue that has been neglected in the realm of musicological research. We make a contextualization of the composer’s work, then a descriptive analysis of some key aspects of the piece and, lastly, some general comments on aesthetic issues. We research the creative processes present in the composition as well as in the arrangement through a structural analysis based on the 1948 recording and its transcription. *Negracha* is innovative because its repetitive melodic and rhythmical structures are not organized according to the characteristics of traditional tangos. Pugliese composes a piece with an idea alien to the thematic contrast that is typical of the genre, creating an almost monothematic form from a few materials built around rhythmical and melodic ostinatos. Regarding aesthetic concerns, we establish possible links between Pugliese’s piece and later developmental trends –which would confirm his contribution to the genre– and we propose musical analysis as a trigger for new creations in the field of River Plate tango.

Keywords: Pugliese, tango, *Negracha*, composition, innovation.

La obra de Osvaldo Pugliese ha sido crucial en la historia del tango. Sin embargo, los escritos dedicados al músico se han focalizado principalmente en datos históricos, biográficos y anecdóticos.¹

El presente trabajo se centra, por el contrario, en el estudio estructural del lenguaje de los tangos compuestos y arreglados para su orquesta, tópico que ha sido postergado por la investigación musicológica. Audaces orquestaciones y técnicas de escritura fueron elementos nodales de su mirada vanguardista, sustentadas (e incluso opacadas) por la ‘yumba’,² la famosa marcación rítmica que selló su estilo. A fin de dar cuenta de estos aspectos, estudiaremos *Negracha* (1947) –uno de sus éxitos emblemáticos– como ejemplo de una de las posibles configuraciones de la modernidad musical del tango en la “Época de Oro” del género (décadas 1940-1950).

En primer lugar, realizaremos una breve contextualización histórica de la labor del compositor, luego un análisis descriptivo de algunos aspectos esenciales de la pieza y, finalmente, unos comentarios generales de orden estético.

Osvaldo Pugliese provenía de la escuela de Julio y Francisco De Caro, por ello los primeros arreglos de su orquesta en los años 40 despliegan ese estilo. Luego, desarrollaría uno propio que alcanzó su más alto nivel a fines de la década del 50. De los tangos de su autoría, *La yumba* (1943), *Negracha* (1947) y *Malandraca* (1948) configuran la trilogía renovadora de Pugliese.

Pugliese compone *Negracha* con una idea no tanguera: la creación de una forma casi monotemática. Los temas en el tango se exponen habitualmente en frases (con una estructura de antecedente-consecuente) que articulan algunos elementos redundantes contrarrestados por desvíos que permiten su desarrollo. En *Negracha* se enfatiza el aspecto repetitivo del material –que por sus propiedades podría bien funcionar de base rítmica a una melodía en la voz superior– y se lo expone como estrato textural principal, instaurando una nueva modalidad para el tratamiento temático. Quizás en conexión con su título,³ la obra se desenvuelve en el registro medio-grave (con los violines que raramente sobrepasan la segunda octava) y está ejecutada con un toque bien articulado y con gran diferencia dinámica entre las notas acentuadas y no acentuadas que le confieren un carácter percusivo.

Según Raúl Garelo (codirector fundador de la “Orquesta del Tango de Buenos Aires” con la que interpreta frecuentemente este tema):

¹ Los libros sobre el compositor consultados son los siguientes: Oscar Del Priore: *Osvaldo Pugliese. Una vida en el tango* (Buenos Aires: Editorial Losada S.A., 2007); Julio Keselman y Marta García Falcó: *Osvaldo Pugliese* (Buenos Aires: autor, Centro Cultural Osvaldo Pugliese, 2005); Hamlet Lima Quintana: *Osvaldo Pugliese* (Buenos Aires: Ediciones del CCC, Centro Cultural de la Cooperación “Floreal Gorini”, 2009); Arturo Marcos Lozza: *Osvaldo Pugliese al Colón* (Buenos Aires: Editorial Cartago, 1985).

² Marcación rítmica caracterizada por la acentuación “arrastrada” sobre el primer y el tercer tiempo del compás. Proviene del tango de Pugliese *La Yumba* (1946), en el cual se instaura esta nueva manera particular de marcar los acentos en el compás.

³ Según Oscar Del Priore, el título de esta obra estaría ligado a uno de los grupos de seguidores de la orquesta de Pugliese: la barra femenina liderada por Las Negras, unas muchachas de color a quienes el compositor dedicaría el tango. Del Priore: *Osvaldo Pugliese...*, p. 59.

Negracha constituye una de las obras más importantes del tango y, aunque no creo en los casos de generación espontánea, este parece ser uno de ellos: muestra cosas muy novedosas y abre nuevas puntas para los músicos, acentuando la parte expresiva, llegando casi a un exacerbamiento de lo rítmico, apreciándose sobre todo lo que técnicamente se conoce como “marcato en tres”.⁴ En toda la obra subyacen melodías, pero Pugliese opta decididamente por la faz rítmica, con rasgos expresivos muy fuertes. Estamos frente a una composición con características muy especiales, a saber: a) es una de las obras fundacionales de las corrientes renovadoras o vanguardistas del tango instrumental contemporáneo; b) el material musical primordial está constituido por arpegios rítmicos y amagues milongueros, en los que se descubren sus orígenes profundamente criollos y guitarrísticos; c) no resulta fácil encontrar la melodía de *Negracha*, esta vive oculta detrás de su tejido rítmico y armónico; d) estoy en la creencia total de que la característica anteriormente anunciada es la causa de su espíritu árido y poco dulzón, que motiva que la misma sea poco incluida en los repertorios de músicos y arreglistas, lamentablemente.⁵

El análisis de la obra se basa en la grabación del 24 de junio de 1948 en Buenos Aires por el sello Odeon (7699 16970),⁶ y en la transcripción perteneciente al archivo del Departamento de Tango de la Universidad Codarts, Rotterdam, Países Bajos. Se abordan los procesos de elaboración y manipulación del material, se investigan aspectos relacionados con el uso de las secciones instrumentales, las texturas, los registros y la caracterización y división de las secciones formales, así como el empleo de métricas y estructuras formales irregulares. En la Figura 1 se esquematiza la estructura formal de la obra.

Figura 1. Pugliese, *Negracha*. Esquema formal

Sección	Intro	A				
Frases y nros. cc.	1-4	a1 (5-11)	a2 (12-19)	a3 (20-27)	a4 (28-35)	a5 (36-43)
Cantidad	4 cc.	7 cc.	8 cc.	8 cc.	8 cc.	8 cc.

Sección	B		A'	
Frases y nros. cc.	b1 (44-53)	b2 (54-61)	a6 (62-71)	a7 (72-80)
Cantidad	10 cc.	8 cc.	10 cc.	6 + 3 cc.

⁴ En este trabajo llamado 3-3-2.

⁵ Del Priore: *Oswaldo Pugliese...*, p. 75.

⁶ Las figuras que acompañan este trabajo incluyen la indicación en minutos y segundos en dicha grabación.

Análisis descriptivo

Introducción (desde c. 1 con *levare* hasta c. 4) [00:00-00:10]

La introducción se basa en cuatro breves motivos de un compás y sus respectivos *levari* [Ejemplo 1] que contienen todos los materiales estructurales de la obra a la vez que anticipan el registro y el carácter de la frase **b2**. Comienza con un intervalo ascendente de 6ta. menor cubierto por grados conjuntos (ejecutado por el primer violín), sobre una base rítmica en síncope.⁷ La utilización generalizada del *levare* y de las clases interválicas 3 (3ra. menor, 6ta. mayor) y 4 (3ra. mayor, 6ta. menor)⁸ estructuran todos los incisos de la introducción y de gran parte de la obra.

Ejemplo 1. Pugliese: *Negracha*. Introducción (c. 1 con *levare* - 4) [00:00-00:10]

6 = intervalo de 6ta.
3 = intervalo de 3ra.

motivos de 1 cc.
levare 1 3 3 3

Violin 1&4

Violin 2

Violin 3

Bandoneon 1&4

Bandoneon 2

Bandoneon 3

Piano

Contrabass

⁷ Contradicción del acento métrico por la presencia de un acento fenoménico que lo antecede.

⁸ Según el musicólogo y teórico musical Allen Forte, la distancia entre dos alturas expresada en números (1-6), sin tener en cuenta nomenclatura (ej. do = re), octava de pertenencia, o inversión (ej. 2da. menor = 7ma. mayor).

Sección A (desde c. 5 con *levare* hasta c. 43), [00:11-01:28]

La sección A contiene cinco frases (**a1**, **a2**, **a3**, **a4** y **a5**) –cantidad inusual en el tango tradicional– en las que se presentan diversas variaciones de un motivo construido con los materiales de la introducción.

Frase **a1** (desde c. 5 con *levare* hasta c. 11), [00:11-00:25]: a partir de este segmento los motivos constituyen *levare* de dos compases [Ejemplo 2]. Una característica interesante de la orquestación es la entrada desfasada del motivo en los cc. 6, 8 y 10 que desestabiliza la acentuación [flechas en Ejemplo 2]. Por otro lado, el contrabajo y los bandoneones realizan una base rítmica de acompañamiento en 2 (sobre los pulsos 1 y 3) que potencia la estructura rítmica.⁹ El tercer violín presenta una divergencia rítmico-acentual con el resto de la orquesta que anticipa el 3-3-2 de secciones posteriores.¹⁰

Ejemplo 2. Pugliese: *Negracha*. Sección A: a1 (cc. 5 con *levare* -11) [00:11-00:25]

Frase **a2** (desde c. 12 hasta c. 19), [00:26-00:40]: en los cc. 12-15 encontramos el primer *tutti* pleno de la obra, constituido por un gran *levare* de cuatro compases que conduce a los acordes tenidos de los cc. 16-17, los que a su vez

⁹ Es una variante del *marcato* en cuatro, se ejecutan solo los pulsos 1 y 3 en negras (con silencios en los pulsos 2 y 4) o en dos blancas.

¹⁰ En la jerga tanguera se denomina 3-3-2 a la marcación rítmica que acentúa la primera, cuarta y séptima corchea dentro de un compás de 4/4, con lo que se genera una subdivisión en grupos de 3, 3 y 2 corcheas.

segmentan esta sección [Ejemplo 3]. Aquel está basado en los grados conjuntos del inicio de la obra y los materiales estructurales e intervalos anteriormente descritos. Desde el comienzo de *Negracha* hasta este *tutti* se despliega un proceso de acumulación instrumental en torno del motivo a la vez que se lo amplía (1 compás en la introducción, 2 compases en **a1**, 4 compases en **a2**). Este procedimiento (y su opuesto) se halla en la toda la obra.

Sobre el final de **a2** (cc. 18-19) se redefine el motivo-ostinato de **a1**, que funcionará –aquí y en **a3**, **a4** y **a5**– como cierre de frase a la vez que como *levare* a la frase siguiente (Ejs. 3-6).

Ejemplo 3. Pugliese: *Negracha*. Sección A: a2 (cc. 12-19) [00:26-00:40]

Frase **a3** (desde c. 20 hasta c. 27) [00:40-00:55]: a partir del c. 20 se realiza una nueva variación de los materiales estructurales por medio de la aumentación rítmica de los valores del intervalo marco de 6ta. ascendente que pasa de seis corcheas (como aparece en el *levare* de la introducción) a un ritmo de 3-3-2 que se extiende dos compases [Ejemplo 4]. Se establece una oposición rítmica entre el motivo (como dijimos, en 3-3-2) y la base rítmica que acompaña en 4 (yumba),¹¹

¹¹ La marcación es regular en los bajos de los cuatro tiempos del compás (4/4). Según las diferentes épocas y estilos se acentúan todos los pulsos, los pulsos 1 y 3 o los pulsos 2 y 4. La armonía que completa la textura se articula de acuerdo a diferentes modelos.

superposición de compases equivalentes que será una característica distintiva de la música de Astor Piazzolla.

Ejemplo 4. Pugliese: *Negracha*. Sección A: a3 (cc. 20-27) [00:40-00:55]

6 = intervalo de 6ta.

Violín 1&4
Violín 2
Violín 3
Bandoneón 1&4
Bandoneón 2
Bandoneón 3
Piano
Contrabajo

Frase **a4** (desde c. 28 hasta c. 35) [00:56-01:11]: se superponen tres estructuras basadas en la variación del motivo de grados conjuntos ascendentes en incisos de dos compases cada uno [Ejemplo 5]. Por un lado, las cuerdas al unísono lo reelaboran como un contracanto de acompañamiento (en corcheas), con la omisión y permutación de algunas notas. Por el otro, los bandoneones lo exponen como estrato textural principal (reducido: faltan algunas notas finales, por lo que se generan intervalos de 5ta. o 4ta. justas) con movimiento contrario (descendente) y un ritmo de 3-3-2 incompleto. Por último, la mano derecha del piano continúa como en los compases anteriores (acordes cuya línea superior deriva del motivo de grados conjuntos ascendentes) pero ahora en fase con la base rítmica de acompañamiento en yumba, lo que unifica y articula las secciones.

En esta frase (**a4**) y la siguiente (**a5**), a diferencia de las anteriores, los incisos no tienen *levare*.

Ejemplo 5. Pugliese: *Negracha*. Sección A: a4 (cc. 28-35) [00:56-01:11]

6 = intervalo de 6ta.

Violin 1 & 4
Violin 2
Violin 3
Bandoneon 1 & 4
Bandoneon 2
Bandoneon 3
Piano
Contrabajo

Frase **a5** (desde c. 36 hasta c. 43), [01:12-01:28]: se presenta como una variación de **a4**, con aumento de la dinámica y mayor densidad instrumental (los bandoneones realizan la línea melódica armonizada), lo que reafirma el proceso de acumulación ya mencionado [Ejemplo 6]. En los últimos dos compases de **a5** (cc. 42-43) el pasaje conector recurrente conduce al cierre de la sección **A**.

Ejemplo 6. Pugliese: *Negracha*. Sección A: a5 (cc. 36-43) [01:12-01:28]

6 = intervalo de 6ta.

Violin 1&4
Violin 2
Violin 3
Hornos 1&4
Horn 2
Horn 3
Piano
Contrabass

levar a B

Sección B (desde c. 44 hasta c. 53) [01:29-02:08]:

En la sección **B** se articula el típico contraste de carácter: en **A** rítmico, aquí melódico. Se estructura en dos frases, **b1** y **b2**.

Frase **b1** (desde c. 44 hasta c. 53), [01:29-01:50]: más que una nueva frase, **b1** constituye y se percibe como un puente al segmento **b2**. Sus principales características son la reducción de la masa orquestal y el cese de la marcación de acompañamiento en 4, con lo que se introduce el carácter lírico contrastante con la sección **A** (oposición típica del género). Como en las frases anteriores, el material utilizado es el mismo expresado en los diversos estratos texturales [Ejemplo 7]. Las líneas melódicas sobresalientes se presentan en breves pasajes de solos de toque ligado, ejecutados por diferentes instrumentos en diversos registros, lo que le otorga a estos compases cierto carácter discontinuo.

Ejemplo 7. Pugliese: *Negracha*. Sección B: b1 (cc. 44-53) [01:29-01:50]

$\underline{6}$ = intervalo de 6ta.
 $\underline{3}$ = intervalo de 3ra.

Frase b2 (desde c. 54 hasta c. 61) [01:51-02:08]: como se mencionó, esta es la única frase en la que el estrato melódico principal (nuevamente basado en materiales estructurales) se constituye como un verdadero tema [Ejemplo 8]. Las líneas melódicas de b1 continúan aquí como contracanto del estrato melódico principal (unísono de cuerdas –dobladas en el bajo por la mano izquierda del piano y el contrabajo durante los dos primeros compases–), unificando e imbricando las secciones. A su vez, la marcación rítmica de acompañamiento en síncope deriva de la introducción, lo que confirma el proceso de yuxtaposición de materiales provenientes de diversas secciones formales, ya señalado y típico de la orquesta de Pugliese. Este mismo proceso está presente en los últimos dos compases de la frase (primer violín solo, cc. 60-61), que evocan el inicio de la obra. La nota que cierra la sección B coincide con la que inicia la reexposición de la sección A, lo que parecería mantener la idea de imbricación de las secciones.

Ejemplo 8. Pugliese: *Negracha*. Sección B: b2 (cc. 54-61) [01:51-02:08]

6 = intervalo de 6ta.
3 = intervalo de 3ra.

Violin 1&4
Violin 2
Violin 3
Bandoneon 1&4
Bandoneon 2
Bandoneon 3
Piano
Contrabass

Sección A' (desde c. 62 hasta el final, c. 79) [02:08-02:44]

La sección **A'** está compuesta por dos frases, **a6** y **a7**. En los cc. 62-71 (**a6**) se superponen diversos motivos de **A** sin modificaciones ni agregados significativos. El fragmento **a7** [cc. 72-79, Ejemplo 9] funciona como coda de la obra a la vez que presenta novedades en todos los instrumentos:

- los bandoneones realizan un nuevo motivo con los materiales estructurales de las secciones anteriores y luego la variación típica por disminución rítmica, para el cierre (cc. 77-78),
- las cuerdas enfatizan el carácter rítmico de la sección con efectos percusivos (chitarra y tambor),
- la mano izquierda del piano y el contrabajo realizan el acompañamiento en 3-3-3 hasta el final de la obra,
- la mano derecha del piano varía el ritmo de acompañamiento con acordes sobre la segunda corchea de cada grupo de tres de los arriba mencionados.

El acompañamiento en 3-3-3 constituye un ejemplo notable de polimetría vertical y una novedad importante para el género. Si entendemos el concepto de yuxtaposición como la adición de materiales, entonces esto confirmaría una vez

más lo desarrollado en otras secciones de la obra. El último compás (c. 79) presenta –como no podía ser de otra manera– el final abierto, ‘a la Pugliese’.¹²

Ejemplo 9. Pugliese: *Negracha*. Sección A': a7, final (cc. 72-79) [02:26-02:44]

$\underline{6}$ = intervalo de 6ta.
 $\underline{3}$ = intervalo de 3ra.

The musical score is arranged in a system with eight staves. From top to bottom, they are: Violin 1&4, Violin 2, Violin 3, Bandoneon 1&4, Bandoneon 2, Bandoneon 3, Piano, and Contrabajo. The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixths. A rehearsal mark '72' is placed above the first staff. The final measure of the section shows an open ending with a specific chord structure.

Conclusiones

Como se puede desprender del análisis de *Negracha*, Pugliese aportó técnicas de escritura y orquestación que contribuyeron al desarrollo del tango. Características del tratamiento de los materiales estructurales de los tangos de su orquesta están presentes en esta obra: Pugliese genera diversidad y contraste al mismo tiempo que fluidez por medio de desplazamientos métricos y melódicos e imbricación de secciones.

Las estructuras melódico-rítmicas repetitivas de *Negracha* no se organizan según las características de un tema típico del tango tradicional (salvo en la frase **b2**), lo que representa una innovación notable. Por otro lado, la forma (A-B-A) y la longitud de las frases que la componen (con segmentaciones generalmente regulares como es típico del género) contribuyen a la organización de la composición.

¹² Acorde de tónica en el primer pulso del último compás, acorde de dominante *f* en el segundo pulso seguido de silencio de negra en el tercer pulso y acorde de tónica *p* en el cuarto.

A su vez, la concepción organicista de la estructura se mantiene más allá de las segmentaciones formales: el tango está íntegramente compuesto por medio de la manipulación de un mismo material, que se utiliza para la creación de todos los estratos texturales (línea principal, base rítmica de acompañamiento y contracantos). El uso de estructuras rítmicas basadas en el compás aditivo 3-3-2 y la generalización de ostinatos rítmico-melódicos articulados como estrato textural principal son novedosos y anticipan algunas composiciones como *Fracanapa*, *Tanguedia* y *Retrato de Alfredo Gobbi* de Astor Piazzolla, entre otras. En ese sentido, Oscar Del Priore señala que en la época del estreno de *Negracha*, Piazzolla solía concurrir a escuchar la orquesta de Pugliese. A su vez, Osvaldo Ruggiero agrega que “la estructura de este tango influyó decididamente en el rumbo que tomó entonces Piazzolla, quien, algunos años después, se daría el gusto de grabarlo con su orquesta”.¹³ En la actualidad, la línea estética que *Negracha* parecería inaugurar tiene una fuerte presencia en la escena tanguera mundial.

¹³ Del Priore: *Osvaldo Pugliese...*, p. 75.