

Oswaldo Pugliese est né en 1905 à Buenos Aires dans le quartier Villa Crespo où ses parents, venus d'Italie, s'étaient installés. Son père, Adolfo, ouvrier dans une manufacture du quartier jouait de la flûte dans de petites formations musicales de tango et ses frères s'adonnaient au violon. Il a donc été dès son plus jeune âge dans un environnement de tango argentin contrairement à certains de ses futurs collègues qui étaient soit dans un climat musical où le tango était absent, soit dans un contexte familial où le tango était rejeté comme ce fut le cas pour le jeune Juan D'Arienzo.

À neuf ans, son père lui offre un violon et il lui enseigne le solfège. Très vite il joue d'oreille ce qui révèle une capacité musicale indéniable et un atout majeur pour un violoniste qui doit créer les notes contrairement aux musiciens qui jouent sur des instruments où les notes existent déjà comme le piano, le clavecin, etc.

Peut-être même avait-il ce que l'on appelle l'oreille absolue ?

Très vite, il abandonne le violon pour étudier le piano et ses parents ne s'y opposent pas comme ce fut le cas pour Rodolfo Biagi, à tel point qu'il lui en achète un, ce qui occasionne une dépense considérable eu égard à leurs revenus modestes. Ils inscrivent leur jeune fils au conservatoire du quartier.

À 14 ans, il fait une rencontre qui sera capitale pour toute la suite de sa carrière : il devient l'élève de Vicente Scaramuzza. Il obtient son diplôme au conservatoire en 1919 et immédiatement il joue comme tous les futurs grands musiciens de tango argentin dans des cafés et surtout dans des salles de cinéma muet. Ce qui est intéressant avec Oswaldo Pugliese, c'est que l'on connaît les oeuvres cinématographiques qu'il accompagnait : celles de Chaplin et Max Linder, donc des œuvres burlesques.



Avec Vardaro (à gauche)

C'est à cette époque qu'il intègre une véritable formation musicale, à savoir l'orchestre de la première femme à jouer du bandonéon – celui de Francisca Bernardo Paquita - dans lequel jouait aussi le violoniste Elvino Vardaro appelé plus tard à une carrière glorieuse.

Puis il fait un bref passage dans l'orchestre de Roberto Firpo. À 18 ans, il intègre le quatuor Enrique Pollet et l'année suivante, il compose son oeuvre majeure *Recuerdo* qui révolutionne la musique de tango argentin que Julio De Caro s'empresse d'enregistrer grâce à son bandonéoniste Pedro Laurenz qui lui montre la partition (voir note 2).

Des discussions enflammées ont eu lieu concernant le compositeur réel de *Recuerdo* en raison du nom figurant sur la partition initiale : Adolfo Pugliese y apparaît et non Osvaldo Pugliese.

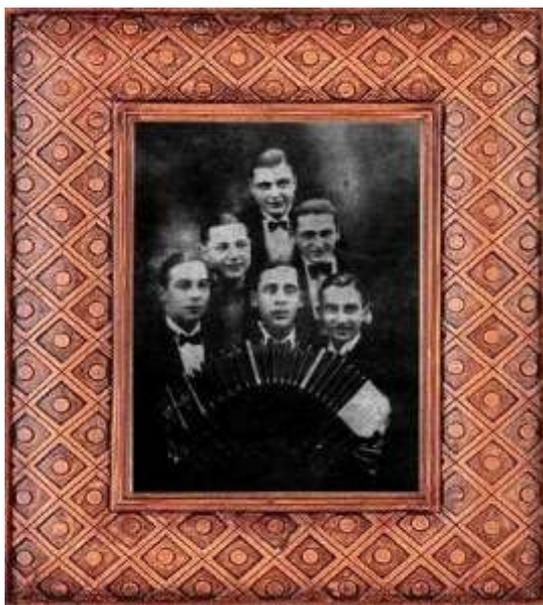


En dépit de cette mention indéniable comme le montre cette photo, l'auteur est bien Osvaldo Pugliese. Les éléments explicatifs de cette paternité reposent sur trois points :

D'abord les explications d'Osvaldo Pugliese lui-même dont l'intégrité incontestable et l'honnêteté intellectuelle indéniable effacent tout doute. En effet, Osvaldo Pugliese a composé *Recuerdo* alors que son père était au chômage non seulement en raison de la perte de son emploi habituel mais aussi en tant que musicien occasionnel car la flûte disparaissait peu à peu des orchestres de tango au profit d'autres instruments. Il s'est alors reconverti dans le négoce de partitions musicales pour subvenir à ses besoins. Son père qui connaissait très bien la composition de son fils car il la jouait souvent devant ses parents, lui a demandé s'il pouvait la publier et Osvaldo lui a dit de le faire sous le nom d'Adolfo Pugliese, ce qu'il fit immédiatement.

Ensuite, il y avait une raison juridique qui consistait à préserver les droits de propriété intellectuelle, chose qui aurait été impossible si la partition avait été publiée sous le nom d’Osvaldo Pugliese qui était encore mineur à cette époque-là.

Enfin, il n’est pas interdit de penser qu’en raison de la complexité et des idées novatrices de cette composition, seul Osvaldo avait les connaissances théoriques et l’énergie créatrice presque visionnaire pour l’écrire (voir note 3).



*A l’époque de l’orchestre de Pedro Maffia.
Pugliese est au second plan à droite*

En 1929, il intègre l’orchestre de Pedro Maffia pour quelques mois et s’associe avec Elvino Vardaro avec qui il fait une tournée en Argentine mais ils connaissent un échec total sur le plan financier.

Il forme alors un sextet, le *Sexteto Tipico Vardaro-Pugliese* qui intègre Alfredo Gobbi au violon, Anibal Troilo et Ciriaco Ortiz ces deux derniers aux bandonéons, qui joue dans le style de Julio De Caro et dont malheureusement il n’existe aucun enregistrement.

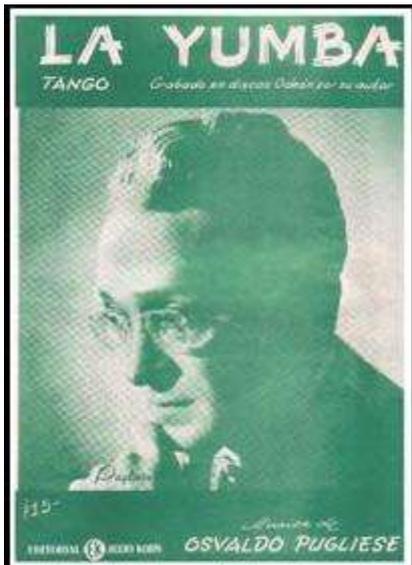
À cette époque, la crise économique n’épargne pas les artistes et la formation disparaît ce qui le conduit à collaborer avec d’autres musiciens de façon plus ou moins éphémère.

En 1934, il rejoint Pedro Laurenz et il écrit ses tout premiers arrangements.

Il souhaite appliquer ses idées politiques aux structures musicales – il est communiste et adhère au parti – et il tente, en vain, de créer une organisation syndicale pour les musiciens (voir note 4).

En 1936, il développe ses idées musicales et intègre l'orchestre de Miguel Caló qui appartient à l'école decarienne.

Sa carrière prend réellement son essor en 1939 car il crée un véritable orchestre, stable, pérenne pour de très nombreuses années avec une organisation coopérative effective qui correspond à ses idées politiques impliquant un statut de musicien-associé pour chacun des membres de l'orchestre et des revenus égaux : l'*Orquesta Tipica Pugliese* qui joue au café *El Nacional* et se produit à la radio où il obtient immédiatement un énorme succès.



L'année 1946 est cruciale et marque une nouvelle étape dans sa carrière car il enregistre *La Yumba*, oeuvre novatrice et emblématique de Pugliese qui prend sa source dans les racines profondes de Buenos Aires à l'époque où tout jeune il jouait avec un musicien de son âge d'origine africaine (voir note 5). Il composera 42 oeuvres dont : *Negracha*, *Adiós Bardi*, *Malandraca*, *El Encopao*, *La Beba*, etc.



La Negracha



Adiós Bardi

Cette notoriété et son immense succès auprès des danseurs et des mélomanes ne sont pas un rempart contre le pouvoir politique qui, outre sa volonté de le réduire au silence en l'empêchant d'enregistrer (ce qui explique le caractère très tardif de ses premiers enregistrements qui datent de 1943 sans compter la cécité de l'industrie du disque qui ne croyait pas vraiment en lui ; voir note 6), fait tout pour l'entraver physiquement. Il est ainsi arrêté plusieurs fois et emprisonné en 1955 alors que le pays était dirigé par Juan Perón. Une seule fois il échappe à une arrestation par la police devant les yeux de son public alors qu'il jouait dans un établissement, grâce à ses directeurs qui font remarquer aux policiers venus l'interpeller que l'on ne peut pas arrêter l'orchestre alors que les danseurs sont en pleine évolution sur la piste, et Pugliese enchaîne *Cumparsita* sur *Cumparsita* jusqu'à ce que la police, lassée, s'en retourne (voir note 7).

Même emprisonné, son orchestre continue de jouer avec un succès qui ne se dément pas mais pour soutenir Osvaldo Pugliese, ses musiciens posent une rose rouge sur le clavier muet (voir note 8).

Au-delà du cas de Pugliese, ces événements tragiques posent le problème plus général du conflit pouvant opposer le pouvoir politique aux artistes – et ce quel que soit le régime. Des années plus tard, le grand pianiste Miguel Angel Estrella sera emprisonné et torturé dans les prisons uruguayennes et on installera dans sa cellule un piano dont on aura au préalable coupé toutes les cordes. Il jouera néanmoins sur cet instrument rendu muet en imaginant le son (voir note 9).

Osvaldo Pugliese joue aussi à l'étranger contrairement à Juan D'Arienzo qui avait une peur phobique de l'avion et qui est toujours resté en Argentine. Il fait plusieurs tournées importantes en Uruguay, en Russie (1960), au Japon (1965) et en Chine.



En 1968, de nombreux musiciens de Pugliese le quittent pour former le *Sexteto Tango* ce qui le contraint à fonder un nouvel orchestre avec lequel le succès sera toujours au rendez-vous avec une apothéose en 1985 au Teatro Colón de Buenos Aires, le temple de l'art lyrique de l'Argentine où le succès est phénoménal. C'était même la première fois qu'un orchestre de tango argentin jouait dans cette salle mythique où avaient chanté des artistes illustres comme Maria Callas, Mario del Monaco, etc. (voir note 10).

Quatre ans plus tard il joue avec Astor Piazzolla aux Pays-Bas lors d'un concert mémorable.

Il meurt en 1995 et *La Yumba* est jouée lors de la cérémonie.

Sa carrière de 75 ans est la plus longue qui ait été avec en outre un orchestre qui a joué pendant 50 ans sans discontinuer. Il a obtenu de nombreuses distinctions, parfois les plus hautes, tant en Argentine qu'à l'étranger et une statue le représente dans sa ville natale.



LE STYLE D'OSVALDO PUGLIESE

Analyser et expliquer le style d'Oswaldo Pugliese est une entreprise délicate tant il est riche et très complexe sans compter qu'il repose sur une très solide culture et formation musicales qu'il faut nécessairement aborder sous peine d'être parcellaire et réducteur. On ne répétera jamais assez que pour bien danser il faut connaître le plus possible les différents orchestres et leur style spécifique et consacrer du temps à l'étude de la musique (théorie) et à une écoute active de morceaux, seul moyen de parvenir à des connaissances solides.



Le style d'Oswaldo Pugliese se caractérise par **l'hypertrophie et l'exacerbation de tous les éléments de l'expression musicale** dont la conjugaison savante crée un **équilibre expressif** exceptionnel.

Son **inventivité** qui puise sa source dans les racines populaires du tango font de Pugliese un musicien moderne mais qui s'inscrit toutefois dans la **continuité historique du tango** qui repose sur les trois piliers qui le caractérisent, à savoir la musique, la danse et la poésie.

À lui seul, Pugliese synthétise tous les éléments de l'expression musicale de l'histoire du tango. Il les a tous amplifiés pour aboutir à un résultat très original et même unique à partir d'un orchestre à la composition homogène (violons, alto, contrebasse, bandonéons, piano).

Ce qui frappe le plus, ce sont les **contrastes** ingénieux à tous les niveaux dont l'imbrication crée une image sonore et le fait est qu'il y a réellement une couleur du son chez lui.

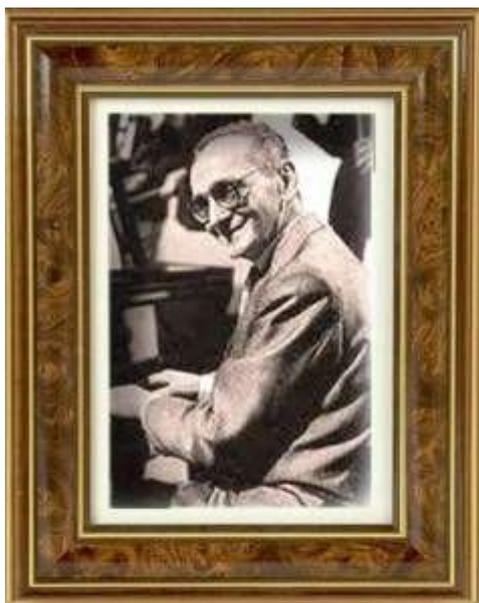
Le **rythme est très marqué et accentué** et occupe la place principale de sa musique et il passe toujours avant la mélodie. Mais alors qu'un musicien comme Rodolfo Biagi le privilégiait à outrance, parfois même au détriment de la mélodie, Pugliese rend le marquage rythmique très puissant et particulièrement varié **sans pour autant écraser la ligne mélodique**. En voici un exemple :



Pata Ancha

L'accentuation très importante du rythme se fait par la force des premiers et troisième temps de tout l'orchestre et surtout des bandonéons qui produisent des sons courts alors que le piano joue des sons graves emphatiques par l'usage du *slargando* qui consiste à étirer le mouvement alors que chez Biagi c'est le piano qui participe beaucoup plus à la puissance rythmique.

L'accentuation du rythme repose aussi sur l'usage de la **syncope** comme le faisait Rodolfo Biagi mais il y a une différence avec Pugliese : la syncope très accentuée chez Biagi était souvent appliquée à tout l'orchestre d'où cette sensation de rupture de la mélodie. Chez Pugliese, il n'y a pas cette impression de fracture de la ligne de chant. Mais cette dernière peut être très subtile par l'utilisation du contrepoint ou de la polyphonie, c'est-à-dire par la superposition de plusieurs lignes mélodiques où la mélodie est présente mais construite successivement par l'intervention alternée des différents pupitres qui combinent



effets et variations harmoniques, à l'image d'un entrelacement de strates qui vont finir par créer une unité mélodique comme le font les musiciens classiques dans certaines de leurs oeuvres (par exemple Bach pour les cantates et concertos, et Mozart pour certaines de ses symphonies, notamment la dernière, la symphonie n° 41 dite *Jupiter*). Par comparaison, on retrouve ce phénomène en peinture avec l'école pointilliste où la multitude de points, hétérogènes et divers, contribuent pourtant à former l'image finale.

Même si le rythme est très puissant chez Pugliese, il n'est pas uniforme. Toujours dans le dialogue permanent des pupitres, il enrichit le discours musical de silences, suspensions, ralentissements qui accentuent les contrastes tout en renforçant la mélodie ce qui crée très souvent une intensité dramatique. Ce point est très important pour la danse car dans le tango argentin, les pauses ont une réelle valeur expressive, parfois plus forte qu'une figure (le tango argentin est même la seule danse où la pause participe à la danse).

Cette caractéristique n'exclut nullement l'originalité rythmique musicale et Pugliese a considérablement innové en instituant **l'étirement musical** par l'usage du rubato qui consiste à atténuer la rigueur ou l'homogénéité de la mesure par l'anticipation ou la prolongation du jeu de certaines notes comme si elles intervenaient un peu avant et se prolongeaient légèrement après.

Cette connaissance est fondamentale pour bien danser sur Pugliese, et surtout bien marcher sur sa musique. Cet étirement rend la marche particulièrement ample et féline.



La mélodie est confiée à titre principal aux violons alors que le piano a un rôle d'unification de tous les pupitres ainsi qu'une fonction de base harmonique notamment par l'utilisation des notes graves. Mais chez Pugliese, on assiste beaucoup plus à un jeu entre les différents instruments qui se répondent et tissent le discours musical qui peut être accentué, fugace, imperceptible pour mieux resurgir après qu'à un cloisonnement entre les différents pupitres.

Une chose est remarquable chez Pugliese, c'est la façon dont la mélodie est écrite dans ses tangos : elle est souvent esquissée dans la première partie, dès les premières mesures qui définissent le climat général du morceau alors que la seconde partie la développe à l'extrême. Cette façon de ciseler la mélodie est particulièrement difficile à faire et on retrouve une très grande similitude avec les grands airs de Mozart, Donizetti, Bellini et Verdi qui comportent un récitatif qui expose la mélodie ou créent la couleur de l'air proprement dit (l'aria) qui intervient réellement en seconde partie mais amplifiée et puissante.



Recuerdo

Pour atteindre une telle complexité à l'allure baroque dans l'écriture musicale mais qui aboutit à une logique implacable et qui reste toujours lisible, conjuguée à une réelle aisance dans le jeu pianistique, il fallait nécessairement une très solide formation musicale que l'on peut probablement expliquer autour de deux axes.

En premier lieu, une réelle volonté de rechercher de nouvelles voies esthétiques novatrices intimement mêlées à sa vision du monde, de la société et du tango mais sans remettre tout en cause. A cet égard, Pugliese était un penseur, un théoricien.



Pugliese qui était très proche du style de Julio De Caro, donc moderne pour l'époque, tenait absolument à puiser dans les racines originelles du tango, les fondements populaires et notamment folkloriques, où la gaieté l'emportait sur la tristesse dont la danse, sur une musique chargée d'émotion, en est l'expression accomplie. Pugliese a même cristallisé ses idées autour d'une phrase qui est très claire selon laquelle *«celui qui souhaite s'exprimer dans le tango doit s'en remettre à la continuité, sans jamais se détacher d'elle. Le reste n'est pas du tango, c'est de la musique, une autre musique...»*.

En second lieu, l'influence de son professeur Vicente Scaramuzza a été déterminante dont la pédagogie était très atypique et qui lui a très certainement transmis les connaissances théoriques d'une extrême richesse et la faculté de jouer du piano sur des fondements techniques permettant un confort d'exécution pianistique confondant. À ce titre, sa décontraction et la souplesse de son jeu à l'âge de 74 ans sont stupéfiantes comme le montre cet extrait de film (précieux car Pugliese a délaissé le cinéma), occasion aussi d'entendre *une nouvelle fois La Yumba* mais dans une autre interprétation 34 ans plus tard :

*

Les chanteurs ayant collaboré avec Pugliese sont nombreux, et il faut citer deux d'entre eux principalement : Roberto Chanel et Alberto Morán. Le choix de Pugliese n'était pas uniforme car les timbres des chanteurs étaient souvent variés (voir note 11).

L'exemple de *La Yumba* est significatif et permet de bien comprendre le style global de Pugliese. Le terme « *Yumba* » est une onomatopée qui renvoie à l'image de la respiration

ample et profonde du jeu des bandonéons chez Pugliese dont voici une explication par un grand bandonéoniste, suivie de l'exécution de ce tango par Pugliese en 1946 :

*

Il ressort de tous ces points que Pugliese rompt totalement avec la Guardia Vieja qui avait toujours une mélodie simple et accessible, assise sur un rythme bien défini, sans surprise, pour s'inscrire totalement dans l'école esthétique de la Guardia Nueva qu'il développera au maximum mais sans franchir le pas qui l'aurait conduit dans le monde de l'avant-gardisme.



Il a donc considérablement modifié le paysage musical du tango argentin ce qui en fait un vrai moderne mais équilibré en ce sens que son oeuvre est inscrite dans le cadre général du tango dont il préserve toujours l'essence. Ses maîtres étaient clairement Julio et Francisco De Caro, Pedro Maffia et Pedro Laurenz dont il était l'héritier.

Son style qui était plus ou moins refusé par certains dans les années 1930 s'est très vite imposé et il est toujours admiré de nos jours. Certains musiciens s'en sont beaucoup inspiré (Salgán et Piazzolla) et des orchestres (comme *Color Tango*) ont poursuivi dans la voie qu'il avait tracée.



NOTES

1) L'oreille absolue consiste pour une personne à déterminer une ou plusieurs notes successives ou simultanées sans aucune référence, donc sans diapason. Mozart l'avait. C'est ce qui explique qu'il pouvait retranscrire un morceau qu'il avait entendu une ou deux fois comme ce fut le cas quand il a retranscrit en entier le *Miserere* d'Allegri ! Dans *Amadeus* de

Milos Forman il y a plusieurs passages où on voit le compositeur écrire de mémoire (très bon film malgré de nombreuses inexactitudes mais le film ne prétendait pas décrire la vie de Mozart sous un angle de vérité historique).

2) Pugliese a écrit ce tango en deux étapes : la première idée lui est venue dans un transport en commun et ce n'est que trois ans plus tard environ qu'il a écrit la seconde partie après une marche dans la rue. Aussi étrange que cela puisse paraître, cette œuvre n'avait pas de nom avant sa publication. Pugliese et ses proches en parlait sous une forme indéfinie.

3) Dans l'histoire de la musique, il y a eu plusieurs polémiques sur le véritable auteur d'une œuvre. Ainsi Francisco Canaro a été soupçonné de signer des œuvres dont il n'était pas l'auteur mais qu'il achetait.

Mais l'exemple le plus célèbre d'erreur manifeste reste malgré tout l'*Adagio* d'Albinoni qui, contrairement à ce que son nom laisserait supposer, n'a jamais été écrit par lui au 17^e mais... en 1945 par un nommé Giazotto soit deux siècles après la mort de celui à qui on l'attribue !

4) Francisco Canaro avait une démarche similaire de protection des compositeurs qui verra sa concrétisation en 1936 avec la Société Argentine des Auteurs et Compositeurs de Musique (SADAIC), mention que l'on voit sur de nombreux disques de collection.

5) On prononce ce mot jum – ba (et non youm – ba). «*Yumba*» était un terme utilisé par les musiciens de candombe signifiant « *on danse !* » .

6) Cet aveuglement n'est pas propre au tango argentin. Dans la musique classique et l'opéra, d'immenses artistes comme la soprano Leyla Gencer et le chef d'orchestre Nello Santi n'ont pratiquement pas été invités à enregistrer. Heureusement, les enregistrements pris sur le vif sur de grandes scènes lyriques permettent au moins de savourer leurs interprétations.

7) En France, il y a eu un fait présentant des similitudes à l'Assemblée nationale lors d'un débat houleux dans les années 1960. Les députés communistes, particulièrement énervés et alors que le ton montait et que l'on pouvait craindre le déclenchement de bagarres, ont conduit le Président de séance à appeler les gardes pour les faire sortir de l'hémicycle. Les gardes sont entrés mais immédiatement les députés communistes ont eu l'idée de chanter *La Marseillaise* et les gardes, appliquant le règlement à la lettre, se sont mis au garde à vous, stoppant ainsi leur évolution. L'hymne national terminé, les gardes se sont précipités mais immédiatement les députés ont de nouveau chanté *La Marseillaise* et ainsi de suite, jusqu'au moment où les esprits se sont calmés.

8) En 1974, l'œillet sera le symbole de la Révolution entraînant la chute du régime de Salazar au Portugal.

9) Dans d'autres pays à la même époque, notamment en Russie (U.R.S.S. à l'époque), un immense pianiste, Sviatoslav Richter était contraint de rester dans son pays et ce n'est qu'à partir de 1960 qu'il a pu jouer à l'étranger.

Dans le domaine des Lettres, Alexandre Soljenitsyne est condamné en 1945 à huit ans de travaux forcés puis à un exil perpétuel au Kazakhstan qu'il décrira des années plus tard dans plusieurs de ses oeuvres notamment dans *l'Archipel du Goulag*.

Même le monde des échecs a été frappé quand Boris Spassky a été privé de tout tournoi à l'étranger et de l'Olympiade de 1972 suite à sa défaite contre Robert Fischer la même année lors du championnat du monde. Spassky quitte son pays et s'installe en France en 1976.

10) Se produire dans un théâtre lyrique ou sur une très grande scène dévolue à l'opéra a souvent été la marque d'une consécration pour des artistes venant d'autres horizons. Ainsi Edith Piaf qui chante à Carnegie Hall en 1957 et surtout Yves Montand qui fait salle comble au Met de New-York en 1982.

11) Les chanteurs et chanteuses d'Osvaldo Pugliese ont été en plus de ceux déjà cités : Abel Córdoba, Miguel Montero, Adrián Guida, Jorge Maciel (la seule version chantée de *Recuerdo* de Pugliese), Jorge Vidal, Alfredo Belusi, Ricardo Medina, Mario Alonso, Juan Carlos Cobos, Nelly Velasquez, María Graña, Jorge Rubino, Patricia Lasala, Eduardo Espinoza, Hernán Salinas, Guillermo Galvé, Jorge Guillermo, José Ángel Trelles, Gustavo Nocetti, Carlos Guido.

DISCOGRAPHIE

Pour avoir une très bonne vision globale du style pugliesien ce disque est parfait

: