

TOCAR EL TANGO EN ESTILO. LA GESTUALIDAD Y EL TRATAMIENTO COMPOSITIVO EN EL ESTILO DE EJECUCIÓN DE ANÍBAL TROILO Y OSVALDO PUGLIESE

Demian Alimenti Bel - Isabel Cecilia Martínez

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Laboratorio para el
Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Comisión de Investigaciones
Científicas de la Prov. Bs. As, (CIC)

Resumen

El tango es un género sonoro-gestual complejo en el que la danza, la canción y la música instrumental se fueron combinando a través del tiempo. Por esta razón la gestualidad emergente de su práctica puede ser abordada a través del análisis del sonido y el movimiento de los instrumentistas. En el presente trabajo nos proponemos indagar acerca del complejo sonoro-kinético del tango en vinculación con el análisis gramatical del texto musical, entendido como guión de la performance (Cook, 2003) y con la pretensión de aportar explicaciones para comprender la experiencia musical del ejecutante de tango. Se describe el tratamiento a nivel local (dimensión compositiva) en Aníbal Troilo en combinación con el movimiento de los músicos cuando ejecutan las acentuaciones de los esquemas métricos (dimensión performativa), y el tratamiento a nivel global (dimensión compositiva) en Osvaldo Pugliese en vinculación con los acentos expresivos en el desarrollo del ritmo tonal y duracional (dimensión performativa). Se concluye que el análisis de los niveles métricos y la descripción de ciertos gestos sonoro-kinéticos de los ejecutantes dejan al descubierto una diferencia en la organización de la jerarquía métrica puesta en acción durante la performance, la cual contribuye a la identidad estilística-musical de cada autor.

Palabras claves: tango-gestualidad-estilo de ejecución-Troilo-Pugliese

Fundamentación

El tango es un género sonoro-gestual complejo en el que la danza, la canción y la música instrumental se fueron combinando a través del tiempo. La historia sociocultural de esta música se puede comprender a partir de la construcción conjunta de estas artes combinadas, danza, música y poesía. La bibliografía sobre esta temática es muy extensa y variada, por lo que resulta problemático, en una primera aproximación, discernir cuáles son los textos relevantes para su estudio. De alguna manera deducimos que la significación emergente de la gestualidad del tango se encuentra disponible por lo menos en dos artes temporales, música y danza, y entendemos que es necesario comprender esta característica multimodal para abordar el estudio del mismo. En cuanto a la comunicación lingüística, el tango se apoya en una poética-artística particular (inmortalizada en sus letras y poemas) que definió una época de la cultura porteña y urbana de comienzos del siglo XX y que se extendió hasta la década del `60, momento histórico que coincide con la aparición de otras músicas en la industria cultural de nuestro país.

En el presente trabajo nos centraremos en la música instrumental. La idea en el tango es de que el estilo musical emerge de las distintas formas de producción del sonido

que realizan los instrumentistas, ya sea en una orquesta, conjunto o grupos más reducidos (dúos y tríos) no es nueva. Particularmente la musicología tradicional del género, en su abundante descripción de los rasgos interpretativos en el tango, plantea que la improvisación en la ejecución está signada por una intención expresiva que traduce acuerdos previos entre los músicos, y como música pensada de antemano que luego es puesta en acción por los ejecutantes (Sierra, 1966). Es decir que la transmisión de saberes en el tango pareciera emerger a partir de la oralidad (acuerdos previos) y de la música anotada (música pensada). En cuanto a la música anotada y al arreglo los análisis que priman detallan con ciertos rudimentos aquellas estructuras musicales que se ordenan o que se acuerdan previamente a la ejecución. Por lo tanto describen una obra, por ejemplo el tango "Recuerdo" de O. Pugliese, como una pieza que en el campo compositivo es de enorme riqueza armónica, de efectos contrapuntísticos, de una magnífica variación obligada, de los colores de su sonido, de los arpeggios melódicos, entre otros atributos (Ferrer, 1964; Sierra, 1966). Retomando la idea de que las formas de producción sonora definen el estilo, estamos ante una categoría muy acotada y poco comprensible para el estudio de la ejecución en el tango. Pareciera que los gestos efectores que ponen en acción los músicos, serían los únicos que definen el estilo de una orquesta o de un conjunto, esto indicaría en una primera lectura que los ejecutantes despliegan sus propias intenciones sobre el instrumento en cada estilo. La descripción generalista de la estructura musical antes mencionada es aplicable a cualquier tipo de música, no se relaciona ni con una característica estética o estilística particular y muchos menos relaciona la dimensión compositiva con la dimensión performativa (atributos de la ejecución). Entendemos que esta línea de división de la expresión musical en interpretación por un lado, composición por otro no permite comprender el alcance multimodal de nuestro objeto de estudio, el estilo de ejecución en el tango. En esta perspectiva es necesario involucrar a la composición, a la interpretación, a la partitura y al oyente para comprender el alcance de un estilo musical determinado. Un estudio del movimiento durante la performance y su vinculación con el resultado sonoro de la ejecución podría brindar una explicación más comprehensiva y, al mismo tiempo, más holística del significado del constructo estilo de ejecución. La incorporación de la dimensión corporeizada de la performance en el estudio del tango es, por lo tanto, un propósito de este trabajo.

El estudio del gesto en la música es un campo vasto de indagación que tiene implicancias tanto para el análisis de la hechura de la composición de una pieza como para su puesta en acto mediante la ejecución. En una serie de relevamiento de los estudios sobre el gesto en la performance, Godoy y Leman (2010) categorizan a los mismos en efectores, acompañantes y figurativos. De acuerdo a este relevamiento, el alcance del gesto en tanto comunicación distingue entre la actividad resultante del movimiento y su significado en la performance musical; el movimiento hace referencia al desplazamiento físico del cuerpo en el espacio, mientras que el significado es el resultado de una ontología orientada por la acción (Leman, 2008; Godoy y Leman, 2010). Las pistas para entender la comunicación de los significados musicales emergerían entonces de la forma que toma el despliegue temporal del complejo gestual sonoro-kinético durante la performance. Por lo tanto la gestualidad emergente del complejo sonoro-kinético del tango puede ser interpretada como un significado, tanto cuando se lo ejecuta como cuando se lo baila o percibe.

En el campo musicológico el análisis musical ha estado signado en el siglo pasado por el influjo de la tradición lingüística. Algunas teorías emergentes de dicha tradición podrían contribuir a brindar indicios valiosos para abordar el tratamiento de la relación entre la composición y la performance en el estilo compositivo del tango. Nos referimos en particular a la perspectiva analítica que se desprende de los principios básicos del análisis schenkeriano (Salzer, 1962; Salzer y Schachter, 1969; Forte y Gilbert, 1992; Cadwallader y Gagné, 1998; se cuentan entre las fuentes principales) Schenker concibió inicialmente su teoría con el fin de guiar la comprensión del sentido

y la dirección tonal en la performance de obras canónicas en el repertorio académico de la tradición tonal (Schenker, 1935-1979). La construcción del arreglo de un tango (sus elementos compositivos y su instrumentación), presenta desde un comienzo la idea de “transformación rítmico-melódica” de la superficie musical de una melodía existente. Postulamos aquí que el modo que toma dicha “transformación rítmico-melódica” en el arreglo del tango tiene incidencia en la recepción de cada estilo. Por ende el estudio de la conducción rítmico-vocal en el tango, a partir de estas teorías antes mencionada, propone la idea de comprender la discursividad (direccionalidad y movimiento tonal) y la construcción compositiva (transformación rítmico-melódica) del arreglo en las orquestas típicas.

Nuestra hipótesis es que el estilo de ejecución es una práctica de significado sociocultural que se construye en-acción mediante la realización concreta de la performance. Es necesario recabar información más abarcadora en lo que respecta al gesto musical (movimiento físico y significado), al análisis de la señal sonora (temporalidad y dinámica) y también creemos de vital importancia caracterizar a la estructura musical del arreglo como resultado de un análisis con mayor grado de detalle. De esta manera proponemos incorporar en el presente trabajo el análisis del complejo sonoro-kinético con el fin de establecer su comportamiento dentro de la estructuración temporal, dinámica, articularia y acentual de lo que consideramos el estilo de ejecución de Osvaldo Pugliese y Aníbal Troilo.

Objetivos

El presente trabajo pretende aportar explicaciones para comprender la experiencia musical del ejecutante de tango. Incorporamos a los estudios ya realizados en relación al estilo de ejecución de A. Troilo y O. Pugliese (Alimenti y Martínez, 2015; Alimenti y otros, 2014 a, Alimenti y otros, 2014b, y; Alimenti y Martínez, 2014c) el análisis del movimiento en tanto significado, como resultado de una ontología orientada por la acción (Leman, 2008).

1. Comprender el alcance del análisis de la señal sonora en los estudios de versiones de tangos de época.
2. Describir los avances en el estudio de la estructura musical del arreglo y del tratamiento compositivo en A. Troilo y O. Pugliese.
3. Vincular los análisis de la superficie musical en tanto patrones rítmico-melódico-expresivos con el despliegue temporal y dinámico extraído de los análisis de la señal sonora.
4. Caracterizar el alcance de algunos de los estudios del movimiento realizados dentro del marco teórico de la cognición musical corporeizada.
5. Indagar acerca del complejo sonoro-kinético del tango en vinculación con el análisis gramatical del texto musical.

Análisis de la señal sonora: avances y problemáticas para el estudio de la ejecución en tangos de época.

El despliegue temporal en la estructura formal del arreglo de “Los mareados” por la orquesta de Osvaldo Pugliese

En un estudio anterior (Alimenti y otros, 2014a) se trabajó con un software de análisis de la señal sonora del registro fonográfico de “Los mareados” (1987) ejecutado y arreglado por la orquesta de Osvaldo Pugliese. El método utilizado en principio limita el análisis de ciertos parámetros expresivos. El registro de la señal sonora de la orquesta en un solo canal sólo proporciona información sobre las variaciones expresivas en la dinámica y el *timing* del compacto sonoro en la dimensión diacrónica. Es posible medir eventos sonoros sucesivos pero la dimensión vertical esto es, las notas inmersas en la textura musical (superposición de notas, acordes), es difícil de identificar y separar en el compacto sonoro (Repp 1998). Un problema metodológico similar se manifiesta en la medición de la dinámica expresiva en el

registro sonoro de tangos de época. Los registros fonográficos más antiguos captan los armónicos de dichas frecuencias entrelazados y coincidentes, lo cual afecta la amplitud de la frecuencia dada y la amplitud de los armónicos más bajos (fundamental); por lo tanto sólo es posible medir una proporción general de la amplitud del tono (Repp 1999). El análisis del timing es sólo un aspecto de la expresión musical en el campo de la psicología de la performance, pero es sin embargo el que menor dificultad ofrece para la medición (Repp 1998). En este anterior trabajo (Alimenti y otros, 2014a) se observó el modo en que se organiza el *timing* expresivo en la estructura formal de A y B del tango mencionado anteriormente. Dicho análisis propició una comprensión de uso del *rubato* expresivo como organizador del discurso musical, con metas y trayectorias temporales que desarrollan los distintos materiales compositivos puestos en acción en la durante la performance (figura1).

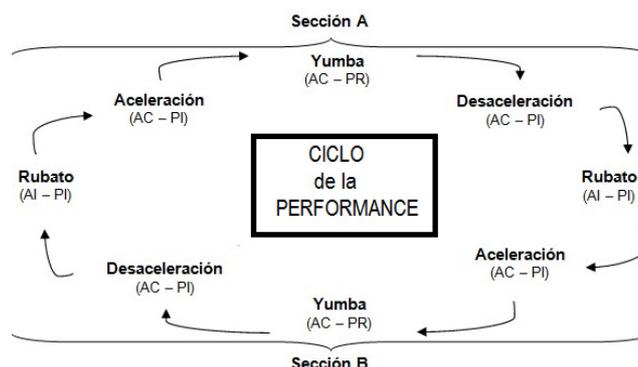


Figura 1: Modelo de análisis cíclico del perfil temporal de la performance. Se presentan de manera sucesiva las dos secciones de la obra analizada. AC: Articulación Completa; AI: Articulación Incompleta; PR: Pulsación Regular; y PI: Pulsación Irregular. La trayectoria de despliegue temporal comienza en el lado izquierdo del diagrama; la dirección de las flechas debe leerse como un recorrido temporal antes-después entre secciones a partir de dicho lugar de comienzo. Extraído de: *Nuevos escenarios y nuevos desafíos en la producción artística y proyectual contemporánea. Actas de las 7 Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Secretaría de Ciencia y Técnica.*

Los resultados obtenidos arrojaron que existe un comportamiento cíclico de la performance en esta versión de “Los mareados” ejecutada por la orquesta de O. Pugliese. Esta característica se observó principalmente en la repetición de las frases dentro de la organización formal de las secciones A y B. Indicó que, aunque con materiales compositivos disímiles, la ejecución del *marcato con arrastre* (yumba) es utilizado para marcar las repeticiones del material temático en ambas secciones. Por ende, este recurso performativo (yumba) cumple la función de brindar estabilidad temporal y comunicar, por medio de la repetición del recurso, una articulación clara de la forma, compensando la inestabilidad temporal manifiesta en los fragmentos restantes. Este balance organiza así la temporalidad en la performance y define la continuidad discursiva en la estructura formal del estilo de Pugliese.

Análisis de la temporalidad y la dinámica en vinculación con el análisis notacional de los patrones rítmico-melódico-expresivos.

En un trabajo anterior (Alimenti y Martínez, 2015) se discute la relevancia que para el análisis del componente notacional tiene el estudio del despliegue armónico-contrapuntístico del tango, esto es, el modo en que la superficie melódica es elaborada mediante las técnicas lineales de la variación. Se estudió y se observó en el texto anotado, en el análisis del nivel arquitectónico superior e inferior (Cooper y Meyer, 1960), el tratamiento de la superficie musical y el agrupamiento de las acentuaciones a gran escala. Se utilizó para el análisis del texto musical la transcripción realizada sobre los arreglos del tema “El marné” ejecutado por las orquestas de A. Troilo y O. Pugliese. Particularmente se estudiaron el despliegue de los patrones rítmico-melódico-expresivos. Estos patrones expresivos mapeados en la anotación, son a su

vez microvariados temporal y dinámicamente. Para ello se analizó el componente performativo (el estudio pormenorizado del componente témporo-dinámico), mediante el uso de técnicas propias de la psicología de la performance (Repp, 1999). Por último se vinculó el análisis performativo con los análisis rítmico-melódico-estructurales para describir e interpretar las claves multimodales de la anotación y la ejecución identificando los rasgos que configuran la identidad estilística.

Aníbal Troilo: análisis de los patrones rítmicos en vinculación con la resultante sonora emergente sobre transcripciones realizadas (frase de 4 compases)

La semifrase de 4 compases de la sección A del tango “El marné”, no presenta una estructura melódica como antecedente-consecuente. En la versión de A. Troilo se encontró una predominancia a articular los patrones rítmicos de la melodía (acentuaciones en el nivel arquitectónico inferior) con los patrones rítmicos del acompañamiento (mismo nivel de análisis), concepto que denominamos como complementación rítmica. Por otra parte se encontró un particular tratamiento de la anacrusa: se desarrolla en relación a el ritmo duracional de la semifrase (la elaboración de la anacrusa se organiza cada dos compases). Se observó un desarrollo del movimiento contrapuntístico entre el estrato superior y el estrato inferior que alterna los roles de melodía y acompañamiento. En particular explicaremos la direccionalidad ascendente del acompañamiento y la fuerte separación de los agrupamientos rítmicos en la melodía, lo que nos lleva a plantearnos la idea de que la primer semifrase es conducida hacia la segunda. Como se observa en la figura 2 el cambio repentino de articulación en el acompañamiento (los dos estratos se juntan en figuras contrapuntísticas) organiza una anacrusa que involucra al movimiento melódico de bandoneones como parte de un patrón expresivo más amplio que dirige la resolución al compás 4 (entendido como parte fuerte) donde la contramelodía se torna figura melódica en este punto. Por lo tanto podríamos definir a este proceso compositivo desde una perspectiva de tratamiento contrapuntístico donde las voces se trocan.

Figura 2. Fragmento del tango El marné de E. Arolas. Esta partitura es una transcripción de la versión interpretada y arreglada por la orquesta de A. Troilo, con la utilización de los signos del análisis notacional a modo de referencia para el análisis de la superficie textual-sonora. El color negro corresponde al análisis de los niveles arquitectónicos inferiores de la melodía (Cooper y Meyer, 1960). El número 2 encuadrado corresponde al análisis de los niveles arquitectónicos superiores de la frase. *Figura reducida extraída de un trabajo en próxima publicación (Alimenti y Martínez, 2015).*

Se observó que la temporalidad, en este fragmento, se organiza conjuntamente al ritmo duracional (figura 3). Es decir, comunica rasgos del fraseo musical que involucran los patrones rítmicos analizados en el nivel inferior de cada estrato textual, con una tendencia a jerarquizar determinados patrones rítmico-melódicos de acuerdo

a la organización temporal de cada semifrase. En este punto se encontró que el patrón rítmico de anacrusa en el cuarto tiempo del compás 2 se relaciona con una aceleración repentina y una consecuente desaceleración escalonada en el compás 3. La constitución en su totalidad de este patrón expresivo, refuerza la idea de considerar al movimiento melódico de los bandoneones como parte de un patrón expresivo más amplio, que rellena y jerarquiza a la contramelodía (violines) como figura melódica en la segunda semifrase. Por otro lado se observó que el comportamiento dinámico general, es un descenso dinámico prolongado y escalonado de compás 1 a compás 4. Si entendemos que la primer semifrase es conducida hacia la segunda, la dinámica coincide en acentuar esta característica compositiva-performática. Se analizó la sensación de preparación o anticipación de la primer semifrase, que direcciona el movimiento tonal hacia el V grado del compás 3, tiene un acento dinámico respecto a la segunda semifrase, describiendo a esta gran anacrusa como una parte acentuada del discurso musical.

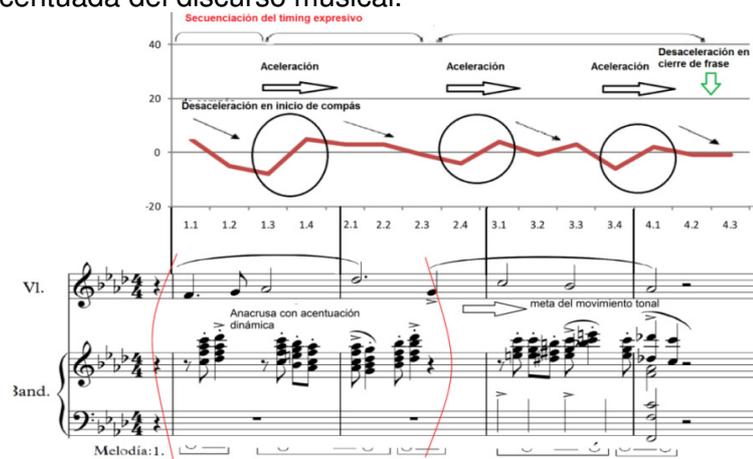


Figura 3. Perfil temporal del fragmento 1 ejecutado por la orquesta de A. Troilo. El eje horizontal indica los números de compases. El eje vertical representa los ITEA de la orquesta expresados en BPM. Debajo la transcripción del fragmento (melodía y contramelodía) con la utilización de gráficos de reducción notacional a modo de referencia, y el análisis de la superficie textual-sonora. *Figura reducida extraída de un trabajo en próxima publicación (Alimenti y Martínez, 2015).*

Oswaldo Pugliese: análisis de los patrones rítmicos en vinculación con la resultante sonora emergente sobre transcripciones realizadas (frase de 4 compases)

En la versión de O. Pugliese se encontró, en el acompañamiento, una predominancia a organizar los patrones rítmicos en relación a el ritmo duracional, esta organización acentual involucra a la articulación melódica que ejecutan los bandoneones (*staccato-legato* local-acento). Es decir, el movimiento rítmico de la melodía, su organización interna acentual, se sostiene con una continuidad rítmica en el acompañamiento dada por la utilización del *marcato con arrastre* o yumba (figura 4). Por su parte los patrones rítmicos en el nivel superior mostraron una forma de estructurar el movimiento del ritmo tonal, lo que nos permitió analizar el tratamiento de la anacrusa como agrupamiento acentual. Se estudió que la anacrusa en el ritmo duracional (tiempo 3 compás 2) se complementa con un desarrollo en el ritmo tonal se interpretó una anacrusa extendida, que establece el primer tiempo estructural en la siguiente frase (ver figura 4). Para este análisis se abordó el desarrollo del movimiento tonal, la instrumentación y los agrupamientos rítmicos en el *solo* de violín. La idea de sostener un primer tiempo en el compás 3 remite al cambio de instrumentación, a la anacrusa que prepara esta semifrase, y a la variación temporal con que se ejecutan los compases 3 y 4. En síntesis la dirección y el movimiento tonal del pasaje ordenan las variaciones de los patrones rítmicos, dando la sensación de un patrón rítmico-expresivo que tiene un alcance más amplio que la frase analizada y que nos permite reinterpretar a este primer tiempo como un *primer tiempo transitorio*.

Figura 4. Fragmento del tango El marné de E. Arolas. Esta partitura es una transcripción de la versión interpretada y arreglada por la orquesta de O. Pugliese, con la utilización de los signos del análisis notacional a modo de referencia para el análisis de la superficie textual-sonora. El número 2 encuadrado corresponde al análisis de los niveles arquitectónicos superiores de la frase (Cooper y Meyer, 1960).
Figura reducida extraída de un trabajo en próxima publicación (Alimenti y Martínez, 2015).

Se observó que la temporalidad, en este fragmento, se organiza por semifrase y comunica el cambio de articulación rítmico-melódica. En la primera semifrase la articulación *staccato-legato* local-acento se construye con el despliegue temporal del patrón expresivo de yumba. Y en la segunda semifrase la articulación *legato* global se construye con el *rubato* amplio que despliega el solo de violín. En cuanto a la dinámica, cuando hay yumba, la misma se centra en la resultante sonora general y cuando hay pasajes de *rubato* amplio, la dinámica se centra en la altura, es decir, en el tratamiento y direccionalidad melódica de dichos pasajes.

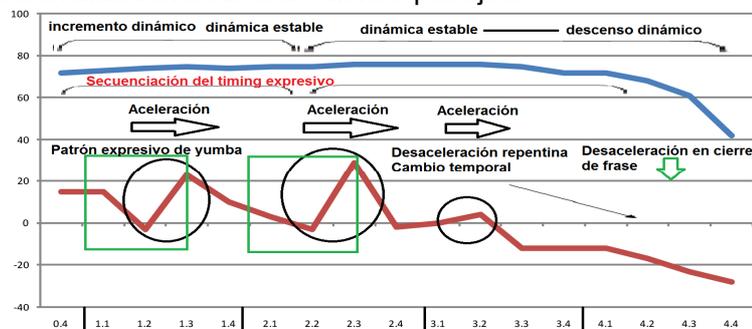


Figura 5. Perfil témporo-dinámico del fragmento 1 ejecutado por la orquesta de O. Pugliese. El eje horizontal indica los números de compas. El eje vertical representa los ITEA de la orquesta expresados en BPM. *Figura reducida extraída de un trabajo en próxima publicación (Alimenti y Martínez, 2015).*

En síntesis este estudio anterior (Alimenti y Martínez, 2015) nos permitió construir una categoría que puede caracterizar el estilo compositivo de las orquestas estudiadas y nos brindaron pistas identitarias para comprender el complejo estilístico de ejecución. En Osvaldo Pugliese se muestra el predominio de un tratamiento más vinculado al valor estructural de la altura; si bien la variación temporal y acentual organiza los eventos en el nivel local, el rasgo distintivo es *el tratamiento discursivo a nivel global*. Por su parte en Aníbal Troilo se muestra el predominio de un *tratamiento discursivo a nivel local*. Es decir que las variaciones a nivel de superficie musical y los cambios en las configuraciones texturales se elaboran en relación al ritmo duracional de cada semifrase. En consecuencia se observan cada 4 compases una variación de los patrones rítmicos.

El Movimiento como significado: algunos estudios para comprender los rasgos característicos en el análisis de la performatividad en el tango

El estudio del movimiento en las artes temporales, y en especial en la música, ha ocupado un rol central dentro del marco de las ciencias cognitivas a partir de la en la última década del siglo pasado (Clark, 1999). Nos interesa revisar algunos trabajos actuales para comprender el alcance del movimiento como significado en la performance musical del tango. Pereira Ghinea y Martínez (2013) estudiaron la idea de movimiento como afecto vital. El trabajo se centró en buscar indicadores que den cuenta de la comunicación de formas vitales en la ejecución pianística. Les solicitaron a pianistas que produjeran distintas ejecuciones en donde comunicaran la vitalidad emergente con diferentes descriptores lingüísticos (explosivo, flotando, entre otros). Para comprender la variabilidad performática observaron la duración total, el *tempo*, el *timing* expresivo, la dinámica y la articulación de cada ejecución. Encontraron que las formas de la vitalidad emergen de las acciones que el ejecutante despliega para configurar de manera intencional patrones temporales y dinámicos. Estos patrones se modifican ante cada contorno vital (por ejemplo cuando se les solicitó una ejecución explosiva o flotando). Por lo tanto las variaciones de cada ejecución se pueden comprender como una *gestald* de movimiento, tiempo, espacio, energía y dirección-intención. Por ende las formas sónicas (Leman, 2008) desplegadas durante la ejecución, son indicadores de la ontología orientada por la acción del ejecutante para comunicar su experiencia sentida (Pereira Ghinea y Martínez, 2013).

En un trabajo reciente (Giraud y otros, 2016) se computarizaron las cualidades del movimiento inspiradas en la teoría de esfuerzo-forma de Laban (1971). Estos autores explican que el movimiento puede ser definido a partir de las variaciones de los segmentos del cuerpo en el espacio y el tiempo caracterizado por parámetros kinemáticos. Siguiendo la teoría del movimiento de Laban analizaron con un sistema de captura de movimiento 5 cualidades del esfuerzo-forma (*effort-shape*). Las categorías abordadas son: impulsividad, energía, direccionalidad, sacudimiento y expansividad. Estas particularidades del movimiento permitieron explicar el *arousal* de los participantes involucrados en las distintas tareas solicitadas. El *arousal* es el afecto de la vitalidad que implica las formas de la vitalidad. Describiremos algunas de estas 5 categorías para el análisis del movimiento. La categoría *sacudimiento*, según los autores, está determinada por la curvatura 3D de cada segmento del cuerpo en cada momento, esta curvatura representa la relación entre la velocidad y la aceleración. La computación de la curvatura muestra valores pequeños para movimientos suaves y valores altos para movimientos de sacudida. En cuanto a la *impulsividad*, esta implica el esfuerzo de tiempo que puede ser determinado por la aceleración neta de las partes del cuerpo en el tiempo. Es decir, cuando hay grandes valores de aceleración neta se observan movimientos repentinos caracterizados por una gran impulsividad (Giraud y otros, 2016).

Estos estudios están intentando describir características kinéticas, es decir, rasgos gestuales que tiene el movimiento con una carga energética que varía y que puede ser descripta, analizada en la señal sonora y medida mediante la captura del movimiento. Sostenemos que estos trabajos aquí relevados pueden servir como antecedentes para poder caracterizar los rasgos de la intención expresiva que se pone en acción en la performance del tango. Nuestra hipótesis es que las categorías propuestas Giraud y otros (2016) posibilitan indagar acerca del significado del movimiento de los músicos de tango cuando tocan. Es decir, nos proponemos estudiar la temporalidad y la dinámica de los patrones expresivos puestos en acción mediante la variabilidad performática en combinación con el estudio y la observación del movimiento para encontrar pistas que den cuenta del complejo estilo de ejecución en el tango.

El complejo sonoro-kinético en el tango: el tratamiento de los acentos en vinculación con la gestualidad emergente

Lerdhal y Jackendoff (1983) distinguen tres tipos de acentos: fenoménico, estructural y métrico. Plantean que el acento en muchas ocasiones es un término que genera confusión cuando se lo relaciona exclusivamente con la estructura métrica. El reconocimiento de los distintos acentos, desde un punto de vista psicológico, pareciera basarse en condiciones generales de la percepción de patrones auditivos. El acento fenoménico es el que nos interesa tratar para el abordaje del análisis de la ejecución en el tango. Los autores lo definen como una alteración (acentuación) de la superficie musical que acentúa un determinado momento del discurso y del transcurrir musical. Como mencionamos a lo largo del presente trabajo las transcripciones de los arreglos nos permitieron analizar la superficie musical y los patrones rítmicos. Esta categoría establece que los acentos ocurren en determinados tratamientos de los eventos tonales, acentuaciones locales, cambios repentinos en los parámetros de intensidad y altura, desarrollo armónico, entre otros. Utilizaremos esta categoría para el análisis del texto musical en una transcripción de un tango.

Laban (1971), en su libro *el dominio del movimiento*, propone y explica un análisis de acciones corporales simples. Para ello sugiere que el análisis debe considerar secuencias que contengan ideas típicas de movimiento. Estas secuencias descriptas se componen de características intencionales de la acción de la persona. A su vez cada secuencia puede ser expresada por una multiplicidad de acciones intencionales que surgen de la particular mezcla de las cualidades del esfuerzo. Una de estas acciones simples del movimiento se manifiesta por medio de la colocación de acentos y la organización de las frases (Laban, 1971). Es necesario aclarar que cada acción produce alteraciones de la posición del cuerpo consumiendo cierto tiempo, y requieren una cantidad de energía muscular específica. Por último el autor menciona que es posible determinar y describir cualquier acción intencional a partir del planteo de ciertas preguntas tales como: en qué dirección o direcciones del espacio se ejerce el movimiento, O qué grado de energía (velocidad) muscular se emplea en el movimiento.

En el análisis que detallamos a continuación se va a incorporar dos maneras de anotar y describir el texto musical en una transcripción. La figura 6 muestra la transcripción de la voz superior (melodía en mano derecha ejecutada por el bandoneón) de dos pasajes de la sección A del tango "Chiqué" ejecutado por el quinteto de Aníbal Troilo. Por razones de espacio en el presente trabajo se muestran los resultados de los compases 1 a 6 y 14 a 18 de dicha sección. Se analizaron los acentos fenoménicos (Lerdhal y Jackendoff, 1983) visualizados en el tratamiento de la superficie musical del texto anotado en combinación con las anotaciones de acentos y frases que sugiere Laban (1971) para el análisis de las acciones corporales simples. Nos centramos en estos fragmentos ya que responden a una organización gestual del movimiento de cabeza y torso que realiza Troilo durante la ejecución.

Los acentos fenoménicos se organizan, en los compases 1 a 6, por la articulación *staccato-legato local*-acento que realiza el bandoneón. Las variaciones de superficie musical se pueden observar en el análisis del nivel arquitectónico inferior como acentuaciones locales (estructura duracional de la frase) que coinciden, en este pasaje, con el esquema métrico (ver figura 6). En cuanto a los compases 14 a 18 se observaron dos tipos de organización de los acentos fenoménicos. En los compases 14 y 15 la utilización de la articulación *legato* global despliega un *rubato* expresivo amplio que pone en tensión la jerarquía métrica antes expuesta, sin embargo, hacia el compás 16 retoma la característica performática expuesta en los compases 4 y 5. Observamos aquí nuevamente, en el tratamiento de la superficie, la utilización de acentuaciones locales que reordenan el esquema métrico y los acentos fenoménicos con la articulación *staccato-legato local*-acento. Cabe mencionar que los agrupamientos incorporan al compás 16 dentro de la unidad de agrupamiento de los

compases 14 y 15, es decir, que la transición de los acentos fenoménicos inestables a acentos fenoménicos en fase métrica es gradual y como ya veremos la gestualidad acompaña esta gradualidad manifiesta en la ejecución.

A continuación analizaremos el movimiento de cabeza y torso en los fragmentos seleccionados. En el tiempo tres de compás 2 como se observa en la figura 6 aparece un triángulo pintado de negro. Este representa un acento fuerte en la tensión del gesto de ejecución de Troilo, quien realiza un *sacudimiento* de la cabeza y el torso hacia arriba y atrás con una velocidad rápida (recuadro negro pequeño por encima de la partitura). Luego compensa esta acentuación de tensión en el movimiento hacia adelante y abajo generando una acentuación fuerte en la última corchea y una acentuación débil (descenso de la tensión) en el primer tiempo de compás 4 (triángulo si pintar) con la misma velocidad. Esta característica de movimiento acentual débil hacia delante y abajo lo reitera en el tiempo tres de compás 4 y primer tiempo de compás 5, aunque la modificación en estos movimientos de cabeza y torso hacia adelante y abajo es que la velocidad es normal, no es un *sacudimiento* sino que son movimientos de *impulsividad* (ver figura 6). Y por último en el tiempo 3 de compás 5 repite el acento débil menos con menor tensión hacia delante y abajo pero se organiza conjuntamente al ritmo de semicorchea (van movimientos de mayor recorrido a menor recorrido de cabeza) que cierra esta primer semifrase de cuatro compases. En el compás 14, en el pasaje de *legato* global y *rubato* expresivo amplio, la cabeza se va inclinando levemente hacia atrás y arriba como indica la flecha en la figura 6 con una relajación débil (signo debajo del tiempo dos de compás 14) con una velocidad lenta de relajación que ordena este fraseo melódico en un agrupamiento mayor. En el compás 16 vuelve a reiterar los movimientos de cabeza y torso hacia delante y abajo pero continúa una relajación ahora rigurosa, es decir, que no son acentos hacia la tensión, esto nos llevó a interpretar que este compás pertenece a la unidad de agrupamiento anterior. Por último el compás 17 que cierra la sección A del tango, y luego de la ejecución melódica con mayor variabilidad temporal, se retoma la acentuación débil (hacia la tensión) coincidente con el esquema métrico y el dinamismo corporal tal como apareció en el compás 5.

En conclusión observamos que el movimiento de cabeza y torso por medio de los acentos y la organización de frases son coincidentes con la organización de los acentos fenoménicos tal como indican los círculos rojos en la figura 6. A su vez esta conjunción acentual y gestual es en general coincidente con el esquema métrico y tiene un desarrollo temporal, es decir, que evoluciona en el tiempo conjuntamente a las unidades de agrupamiento. Una hipótesis que derivamos es que en Troilo pareciera que el acento fenoménico en está más ligado a la organización de la jerarquía métrica. Es decir, que los acentos de Troilo tienden a estar en fase con la estructura métrica. Esto se puede corroborar con el *tratamiento discursivo a nivel local* en la construcción de la dirección tonal, en los factores tonales y en los factores temporales-dinámicos que se han estudiado en otros trabajos ya mencionados. Es preciso continuar recabando información acerca del complejo sonoro-kinético para abordar el estilo de ejecución de Troilo y de su orquesta.

Figura 6. Fragmentos del tango “Chiqué” de R.L. Brignolo. Esta partitura es una transcripción de la voz superior del bandoneón (mano derecha) ejecutada de A. Troilo, con la aclaración de la armonía utilizada y algunos pasajes referenciales de otros instrumentos.

Referencias bibliográficas

- Alimenti Bel, D.; Martínez, I.C.; Ordás, M. A. (2014). Me suena a Pugliese: temporalidad de la yumba y su función en el estilo instrumental de Osvaldo Pugliese. En S. García, S. Valesini y J. Sciorra (comp.) Nuevos escenarios y nuevos desafíos en la producción artística y proyectual contemporánea. Actas de las 7 Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Secretaría de Ciencia y Técnica, s/p.
- Alimenti Bel, D. y Martínez, I.C. (2015). Atributos de la variación como rasgos de estabilidad en el tango: patrones expresivos en el estilo compositivo y de ejecución de A. Troilo y O. Pugliese.
- Cooper, G. y Meyer, L. B. (1960). *The Rhythmic Structure of Music*. Review by: A. H. Music & Letters. Oxford University Press. Vol. 43, No. 1 (Jan., 1962), pp. 72-74.
- Giraud, T.; Focone, F.; Isableu, B.; Martin, J-C.; Demulier, V. (2016). Impact of elicited mood on movement expressivity during a fitness task. V. journal homepage: www.elsevier.com/locate/humov. Artículo en *Human Movement Science* 49 (2016) 9–26.
- Godoy, R. & Leman, M. (2010) *Musical gestures: Sound, movement, and meaning*. Routledge 270 Madison Avenue, New York, NY 10016.
- Laban, R. y Ullmann, L. (1971). *The mastery of movement*. Macdonald & Evans.
- Leman, M. (2008) *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge: the MIT Press.
- Lerdhal, F. y Jackendoff, R. (1983). *Teoría generativa de la música tonal*. Juan González-Castelao (trad.). The Massachusetts Institute of Technology.
- Pereira Ghinea, A. y Martínez, I. C. (2013). Ejecución instrumental y formas de la vitalidad. Los contornos de la experiencia sentida. Actas de ECCoM. Vol. 1 N°2, “Nuestro Cuerpo en Nuestra Música. 11º ECCoM”. Favio Shifres, María de la Paz Jacquier, Daniel Gonnet, María Inés Burcet y Romina Herrera (Editores). Buenos Aires: SACCoM. ISSN 2346-8874.
- Repp, B. H. (1998 a y b). A microcosm of musical expression. I. Quantitative analysis of pianists’ timing and dynamic in the initial measures of Chopin’s Etude in E major. *Journal of the Acoustical Society of America*, 104 (2), 1085-1100.