

Me suena a Pugliese: temporalidad de la Yumba y su función en el estilo instrumental de Osvaldo Pugliese.

Alimenti Bel, Demian, Martínez, Isabel Cecilia
y Ordás, Alejandro.

Cita:

Alimenti Bel, Demian, Martínez, Isabel Cecilia y Ordás, Alejandro (Junio, 2014). *Me suena a Pugliese: temporalidad de la Yumba y su función en el estilo instrumental de Osvaldo Pugliese*. 7mas Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales. Facultad de Bellas Artes-UNLP, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/martinez.isabel.cecilia/94>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pGAb/bwY>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite:
<https://www.aacademica.org>.

ME SUENA A PUGLIESE: TEMPORALIDAD DE LA YUMBA Y SU FUNCIÓN EN EL ESTILO INSTRUMENTAL DE OSVALDO PUGLIESE

Demian Alimenti Bel- Isabel Cecilia Martínez - Manuel Alejandro Ordás
Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

Resumen

La caracterización clásica del estilo en música se ha basado principalmente en el análisis de los aspectos compositivos de la obra. Esto supone que los componentes musicales, sus propiedades y atributos pueden ser descriptos, categorizados y localizados en referencia exclusiva a la estructura musical. Sin embargo, el estilo podría bien aludir al análisis de la actividad performativa. La nueva musicología se ha abocado a esta tarea, abordando principalmente la pragmática de la ejecución; asimismo la investigación de la performance incorporó herramientas microanalíticas para dar cuenta de los aspectos temporales y dinámicos de la ejecución expresiva. Sin embargo, su uso en el campo de la música popular es muy reciente. En lo que concierne al estilo de ejecución en el tango, el estudio del *rubato* y de la dinámica puede servir para caracterizar el estilo de ejecución de la orquesta de Osvaldo Pugliese.

Este trabajo se propone estudiar un recurso performativo que es una señal del estilo de ejecución de la orquesta de Osvaldo Pugliese: el *marcato* con arrastre (*yumba*) y la vinculación de dicho recurso con las dimensiones estructurales de su composición.

Se seleccionaron dos secciones del registro instrumental del tango *Los Dopados*, de Juan Carlos Cobián, arreglado e interpretado por la orquesta de Osvaldo Pugliese, que contenían el recurso *yumba*. Se analizó la señal sonora con ayuda de software específico extrayendo el pulso y se separaron los dos planos de la textura.

El análisis del *timing* expresivo permitió identificar llamativas similitudes en la organización de la temporalidad de ambos fragmentos, los cuales, siendo similares en extensión, resultan muy diferentes en el tratamiento de los materiales estructurales, en particular en cuanto al intercambio modal, la composición rítmica de los motivos y el uso de la armonía. Se encontró que la *yumba* brinda estabilidad temporal a la performance y comunica, por medio de su repetición, una articulación clara de la forma, compensando la *inestabilidad temporal* manifiesta en los fragmentos restantes. Esta función compensatoria o de *balance* organiza y define la continuidad discursiva en el estilo de Pugliese.

Palabras Claves: Osvaldo Pugliese- Tango- Estilo Compositivo- Estilo Performativo- Yumba

Fundamentación

En la definición clásica del estilo musical que se consigna en la mayor parte de los estudios sistemáticos acerca de este tópico, se alude casi con exclusividad a los estilos compositivos. Esto supone que los componentes musicales, sus propiedades y atributos, pueden ser descriptos, categorizados y localizados en referencia exclusiva a la estructura musical. Sin embargo, esta misma noción podría ser aplicable al estudio y análisis de la actividad performativa, construyendo un complejo entramado de interdependencia entre ambas áreas.

Baroni (en Liska, 2005) establece dos atributos para caracterizar al estilo musical que se vinculan tanto al análisis como a la recepción: al primero de ellos lo describe como las regularidades observables y posibles de ser identificadas en una producción musical, por ejemplo la de un autor. Mientras que al segundo lo enuncia como la capacidad para identificar las diferencias interpretativas de un mismo repertorio musical, siendo estas distinciones de índole compositivo-expresiva. Hilando ambos rasgos dentro de la esfera de la música popular, podríamos pensar que la noción de género-estilo abarca esta constante tensión entre el principio de contraposición, esto es, lo novedoso de cada autor o de cada obra (estilo) y el principio de permanencia, lo que identifica al autor o a la obra dentro de un repertorio (género).

Un oyente sin formación musical es capaz de unificar un determinado tipo de repertorio musical en un género específico y también es capaz de distinguir al intérprete que ejecuta dicha producción musical, atribuyendo a la performance particularidades interpretativas.

En reiteradas ocasiones las categorías que utilizamos para describir el estilo musical de una performance no representa en particular a la estructura musical de la obra, pero en cambio sí describen rasgos expresivos de

los intérpretes, que se configuran en nuestra percepción y que podemos definir como el estilo de ejecución vinculado a ese tipo de repertorio. En el lenguaje del tango, encontramos definiciones estilísticas tales como “la orquesta de D’arienzo es ritmo, nervio, fuerza y carácter; en cambio, la orquesta de Di Sarli se inclina por lo melodioso”. Tales definiciones manifiestan claramente rasgos de la ejecución (que también involucran el arreglo) permitiendo al oyente clasificar y distinguir la música que consume (Shifres, Pereira Ghinea, Herrera y Bordoni, 2012). Es decir, que en nuestra percepción auditiva del estilo musical, la performance de un determinado estilo de ejecución, y en mayor medida la del estilo de ejecución de un género como el tango, manifiesta atributos y propiedades musicales inseparables de su aspecto compositivo al momento del análisis.

El tango: algunas problemáticas del análisis musical del estilo

Dentro del ámbito académico encontramos que en los estudios musicológicos clásicos, que abordan el análisis de la música como texto (Boorman, 2001), predomina la consideración del estilo compositivo por sobre el estilo performativo. Dentro de este paradigma, la significación musical surge principalmente del análisis de los componentes estructurales de las obras musicales. En tanto que las corrientes de la nueva musicología, la etnomusicología y la psicología de la ejecución musical están más interesadas en desarrollar el estudio de la música como práctica y de diversos aspectos de su experiencia (Clayton y otros, 2012; Clarke y Cook, 2004). En los estudios de la nueva musicología el análisis del estilo se aborda atendiendo principalmente a la pragmática de la ejecución (López Cano, 2011); por su parte, los trabajos en psicología de la performance utilizan herramientas microanalíticas como el análisis del *timing* y de la dinámica para dar cuenta de sus aspectos expresivos (Clarke, 2004). En este último caso se advierte una clara predominancia por la dimensión performativa en el tratamiento del estilo. Como se mencionó anteriormente, estas dimensiones han sido aplicadas fundamentalmente al estudio de la música académica; es reciente la transferencia de su uso al campo de la música popular.

El tango es una manifestación musical de profunda expresividad en donde el estilo de ejecución es determinante en el constructo estilístico (Shifres, 2009). En este sentido, en el ámbito de la orquesta típica, que se caracterizó como la formación instrumental prototípica del género (conformada por 4 violines, 4 bandoneones, piano y contrabajo, al que se sumaron luego la viola, el violoncello y la guitarra), se han desarrollado a lo largo de su historia prácticas de ejecución representativas de los estilos de sus propios directores y de la manera en que estos tocaban, como es el caso de Osvaldo Pugliese, Carlos Di Sarli, Alfredo Gobbi, Aníbal Troilo y Horacio Salgán, entre muchos otros.

No es el objetivo de este trabajo definir en profundidad al estilo musical, sino abordar su tratamiento en el tango tomando en cuenta las dos dimensiones que a nuestro juicio definen al estilo de ejecución en este género, a saber: la compositiva y la performativa.

El tango: análisis del estilo performativo de la orquesta de Osvaldo Pugliese desde la perspectiva de la psicología corporeizada de la ejecución

La orquesta de Osvaldo Pugliese es considerada *la orquesta de los compositores*, debido a que muchos de sus integrantes, e incluso el propio Pugliese, realizaban los arreglos de los tangos a interpretar (Liska, 2005). Esta consideración es importante con respecto al estudio del estilo performativo, porque nos permite comprender la magnitud del alcance de la ejecución, ya que la misma opera originalmente sobre la estructura musical, constituyéndose esta última en la base sobre la que se perfilan los rasgos interpretativos de la obra que se transmiten al oyente (Shifres, 2002). Por otro lado encontramos en los atributos del arreglo características como: las modulaciones, las armonizaciones y el desarrollo motivico (utilización de articulaciones y transformaciones melódicas) que elaboran a la melodía original en distintos niveles de la superficie musical, la organización discursiva de los *solos* y *solis*¹, las variaciones del esquema formal original, las transiciones o agregaciones entre secciones formales (Liska, 2005) denominadas en el tango pasajes de enlace, el tratamiento de la textura pianística, el rol de las cuerdas en la instrumentación y el desarrollo de la escritura para bandoneón.

En relación a los modos de ejecución encontramos que el tratamiento del *rubato* y de las dinámicas también caracteriza el estilo de Pugliese (Shifres 2009). En este sentido nos proponemos estudiar un recurso performativo que es una seña de su orquesta, el *marcato* con arrastre (*yumba*), y la vinculación de dicho recurso con las dimensiones estructurales y performativas del discurso musical en el estilo de ejecución de este músico.

¹En la interpretación del tango existen diversos fragmentos instrumentales realizados para un instrumento *solo*; cuando se trata de más de un instrumento (i.e. violín y bandoneón) o de dos o más instrumentos que no conformen un *tutti*, dichos fragmentos se denominan *solis*.

Cuando el pianista Osvaldo Pugliese ejecuta el modelo rítmico denominado yumba, concepto atribuido a su orquesta y a la manera de ejecutar el *marcato* (articulación de los pulsos 2y 4 con una acentuación equivalente o inferior -aunque marcada- a las de los pulsos 1 y 3 en el compás de 4/4) que iniciaron los primeros conjuntos de la denominada *Guardia Nueva*, desintegrando en la performance la gestualidad emergente del patrón rítmico de habanera que había caracterizado a la tradición performativa de la *Guardia Vieja*. El gesto corporal que involucra la producción del sonido del *marcato* en Pugliese modifica considerablemente la percepción que obtendríamos si sólo analizáramos la estructura musical y la señal sonora. La estructura de la yumba consiste en la acentuación métrica del pulso 1 y la ejecución en el pulso 2 (lo mismo aplica a los pulsos 3 y 4) de un *cluster* en el registro extremo grave del piano articulado con el pedal *sostenuto*, cuya resultante produce un efecto percusivo. El movimiento completo del brazo y de la mano izquierda (que acompaña a los movimientos efectores para la producción del *cluster*) manifiesta una característica relevante que nos hace experimentar a la yumba como un recurso performativo cuya gestualidad es la de una acentuación exagerada.

Zhao y McNeill (en Jensenius, 2010) proponen un marco general para considerar a los gestos desde tres perspectivas: i) la comunicación, ii) el control y iii) la metáfora. En i) se considera que la actividad gestual juega un rol como vehículo de significado en la interacción social. En ii) se caracteriza a los gestos como elementos componentes de un sistema, adoptando la visión de los sistemas computacionales e interactivos. En iii) se adjudica a los gestos la capacidad de proyectar movimientos físicos y atributos sonoros, o de constituirse en emergentes de la percepción de tópicos culturales (Godoy y Leman, 2010).

El gesto como metáfora es quizás el concepto más importante en el tango. Métois (en Godoy y Leman, 2010) sostiene que ambos gestos (físicos, emergentes de los movimientos intencionales de la performance y auditivos, emergentes del sonido de la ejecución) tienen la capacidad de comunicar intenciones musicales en un nivel más alto del que brinda la señal sonora únicamente.

Teniendo en cuenta estos atributos del gesto nos interrogamos acerca de su alcance para caracterizar el modo de ejecución de la yumba desde la psicología de la performance. ¿Qué incidencia tienen los movimientos del ejecutante en la resultante sonora al realizar la yumba? ¿Cuáles son las características temporales y expresivas presentes en la ejecución de dicho rasgo performativo?

Si bien Métois sostiene que el análisis de la señal sonora no agota el estudio del gesto, sin embargo su estudio puede brindar pistas acerca del modo en que se configuran los gestos auditivos en la recepción del estilo de ejecución. El análisis de la señal sonora permite observar el patrón de desviación temporal que se pone de manifiesto en la yumba. Asumimos que la distribución temporal de los sonidos que constituyen dicho patrón es un rasgo performativo que puede contribuir a su caracterización.

Creemos, como Métois, que el estudio del gesto performativo no se agota en el análisis de la señal sonora. Y que un estudio de la relación entre el movimiento y el sonido, mediante el uso de herramientas para el análisis del movimiento y su combinación con el análisis del sonido, podría brindar una explicación más holística en relación al significado del constructo estilo de ejecución. La incorporación de la dimensión corporeizada de la performance en el estudio del estilo de ejecución en el tango es por lo tanto un propósito estratégico de nuestro estudio. Se incorporarán en un futuro las tecnologías de mediación para la captura del movimiento del pianista, así como también, para el análisis de los gestos productores del sonido, movimiento de dedos, muñecas y segmento lumbar de la espalda; y los gestos expresivos, movimiento de cabeza y hombros (Thompson y Luck, 2008).

Este trabajo intenta caracterizar la temporalidad en la yumba uno más recursos relevantes en la ejecución de Osvaldo Pugliese en vías a una definición más acada de su estilo performativo. Un abordaje más abarcador de esta temática será objeto de indagación en próximas investigaciones. En el presente trabajo nuestra tarea se centra en la indagación de la temporalidad del *gesto auditivo* de la yumba a través del análisis de la señal sonora de su ejecución.

Objetivos

Este trabajo propone analizar al recurso de yumba como un rasgo característico en el estilo de ejecución en la música de Osvaldo Pugliese. El mismo es parte de un estudio mayor que analiza la relación entre gesto sonoro y gesto corporal. En este trabajo se presentan únicamente los resultados correspondientes al microanálisis temporal del sonido con el objeto de describir las características expresivas y estructurales de la yumba en un arreglo de la orquesta de Pugliese sobre una composición existente.

Son objetivos particulares del estudio:

1. Establecer la relación entre el recurso yumba, en tanto modelo rítmico, y la continuidad discursiva, caracterizando el efecto que dicho rasgo performativo tiene en la construcción formal.
2. Estudiar la contribución de cada ejecutante, cuando tocan juntos, al sonido de yumba. Mediante el análisis de los parámetros de la señal sonora se intentará establecer el comportamiento colectivo en la producción de dicho recurso dentro de la textura.

Método

Estímulo

El ejemplo seleccionado es el tango instrumental *Los Dopados* (en su versión original de 1922)² de Juan Carlos Cobián, arreglado e interpretado por la orquesta de Osvaldo Pugliese. El esquema formal se desarrolla en tres partes A-B-C; la segmentación es producto del intercambio modal *menor-mayor-menor* característico del tango. Cabe mencionar que la melodía del tango original no responde a la segmentación A-B-C, ya que la misma presenta un desarrollo motivico que engloba a todas las secciones (si tomáramos en cuenta solo esta dimensión, cada sección podría ser considerada como una variación de la introducción A).

Análisis del estímulo

Se seleccionaron las dos secciones formales A-B del arreglo de la orquesta de Pugliese para el análisis de la señal sonora. La sección A, basada en la frase-período de los primeros 8 compases del original (Figura 1), está estructurada de la siguiente manera: *presentación* (compases 1 a 8); al finalizar el compás 8 se imbrican dos compases de transición o agregaciones (Liska, 2005) que enlazan con la *repetición variada* de los compases 1 a 8 (compases 10 a 17); la sección A finaliza con la repetición de los compases 5 a 7 de la *presentación* (compases 18 a 20) ejecutados por el solo de piano con acompañamiento de la orquesta, dando un total de 20 compases. La sección B basada en las dos frases correspondientes a los compases 9 a 24 del original (que presentan ambas un desarrollo motivico-rítmico similar) está estructurada de la siguiente manera: *presentación* (compases 21 a 28) donde al finalizar el compás 28 se imbrica un compás de transición que enlaza con la segunda frase (compases 29 a 36) a la cual agregan dos compases de transición hacia la sección C, ejecutados por el solo de piano, dando un total de 18 compases para la sección B y 38 compases para el total de las dos secciones.

Se seleccionaron dos fragmentos pertenecientes a la sección A (fragmento 1) y a la sección B (fragmento 2) como unidades de análisis para el presente trabajo. El fragmento 1 comprende los compases 8 y 9 de la transición, que como se mencionó anteriormente presentan materiales compositivos (diseños motivicos-rítmicos) ajenos a la melodía original, y los compases 10 a 14 de la repetición variada de A; en estos cuatro compases se aplica el recurso de yumba. El fragmento 2 comprende desde el levare del compás 26 al compás 28, ambos anteriores a la transición (compás 29) y a los compases 30 a 36 de la sección B (en estos compases también se aplica el recurso de la yumba). El criterio de selección de estos fragmentos atiende a que los mismos denotan rasgos típicos del estilo Pugliese; en este caso el recurso de yumba es ejecutado por el piano y el contrabajo como acompañamiento de dos pasajes que tienen un tratamiento textural diferenciado.

²A este tango luego se le cambió el título por *Los Mareados* y se le agregó letra.



Figura 1: Fragmento de la melodía del tango *Los dopados* de J.C. Cobian (compases 1 a 24). Adaptada de la Edición estándar que aparece en www.todotango.com. Esta partitura no contiene los compases de transición o agregaciones que integran la versión interpretada por O. Pugliese que se analiza en el presente trabajo. Por lo tanto no hay correspondencia entre el número de los compases que se consignan en esta partitura y los que se informan en el texto. La partitura se exhibe sólo a modo de referencia (ver análisis del estímulo). Se adaptó la tonomodalidad original de la partitura a las que presenta la versión del audio de la interpretación de Osvaldo Pugliese.

Aparatos

Para el análisis de la señal sonora se utilizó el software Sonic Visualiser 2.3 (2010). Este programa es una aplicación que permite la visualización y el análisis de contenidos musicales en formato de audio digital, permitiendo exportar los datos obtenidos a una planilla de cálculo para la realización de gráficos. Facilita la visualización de la señal sonora en distintas capas³ con alta flexibilidad y detalle, superpuestas una sobre otra. La primera capa que se observa en el programa corresponde a la onda sonora. La visualización que proporcionan las capas restantes permite la realización de diversos análisis, como por ejemplo, identificación de los beats, visualización de los rangos dinámicos, identificación de los ataques sonoros, muestreo de frecuencias, etc.

Procedimiento

Se tomó la señal acústica de las secciones A y B del ejemplo seleccionado. Se registraron mediante la técnica de *tapping* las articulaciones de cada beat (o unidad de pulsación) en forma de marcas, expresadas en *beats por minuto* (BPM) sobre la señal sonora, articulando 4 beats por compás. Disminuyendo el *tempo* de la señal se identificó el instante de cada ataque sonoro respecto de la localización de cada marca en la señal sonora y en el espectrograma. Posteriormente se calculó la duración de los *Intervalos de Tiempo-Entre-Ataques* (ITEA) (Ordás y Martínez, 2013) mediante el motor de cálculo del software utilizado.

Para el análisis de los fragmentos 1 y 2 (ver *Análisis del estímulo*) se realizó el mismo procedimiento, con el agregado de separar de la textura el acompañamiento de la melodía para la obtención de los perfiles de *microtiming* correspondientes a cada estrato textural. Esto se realizó diferenciando cada componente mediante la visualización del espectrograma, de donde se obtuvieron no sólo la intensidad de la señal de cada evento sonoro sino también de las frecuencias correspondientes a cada sonido componente (incluyendo el espectro armónico resultante de las frecuencias fundamentales). Se identificó cada estrato textural y se sincronizó el aspecto visual (visualización en el espectrograma) con el auditivo (percepción de los sonidos midi que brinda el programa en relación al audio original). Así se conformaron los perfiles de *microtiming* componiendo ambos estratos texturales en un gráfico para su comparación y análisis.

³ Término traducido del idioma original del software en inglés *layer*

Resultados y Discusión

Análisis 1. Timing expresivo en la estructura formal del arreglo

La primera etapa del análisis se centró en estudiar el modo en que se organiza el *timing* expresivo en las secciones formales A (figura 2) y B (figura 3). En la figura 2 se observa una marcada desviación temporal (*rubato*) entre los compases 1 y 4, la cual no permite configurar inicialmente un pulso de referencia (los valores de desviación oscilan entre 109-135 BPM). A partir del compás 5 se estabiliza el tempo y comienza una aceleración temporal escalonada hasta el compás 8. En el compás 9 ésta se incrementa aún más, lo que coincide con el pasaje de transición (véase análisis de los estímulos); este pasaje presenta materiales compositivos sin relación con la melodía original, pero con una utilización de la intensidad y las acentuaciones métricas que ofician de anticipación a la estructuración musical del segmento yumba. El aumento progresivo del tempo culmina en el compás 10, donde comienza la ejecución del recurso de yumba (marcado entre líneas en la figura 2) y donde el pulso se estabiliza en 112-117 BPM. A partir del compás 13 comienza una desaceleración temporal que culmina en el compás 15. Se retoma en este punto la situación performativa inicial (desviación temporal marcada) que se mantiene hasta el final de la sección, incrementándose el patrón de desviación en los tres últimos compases, que corresponden al solo de piano.

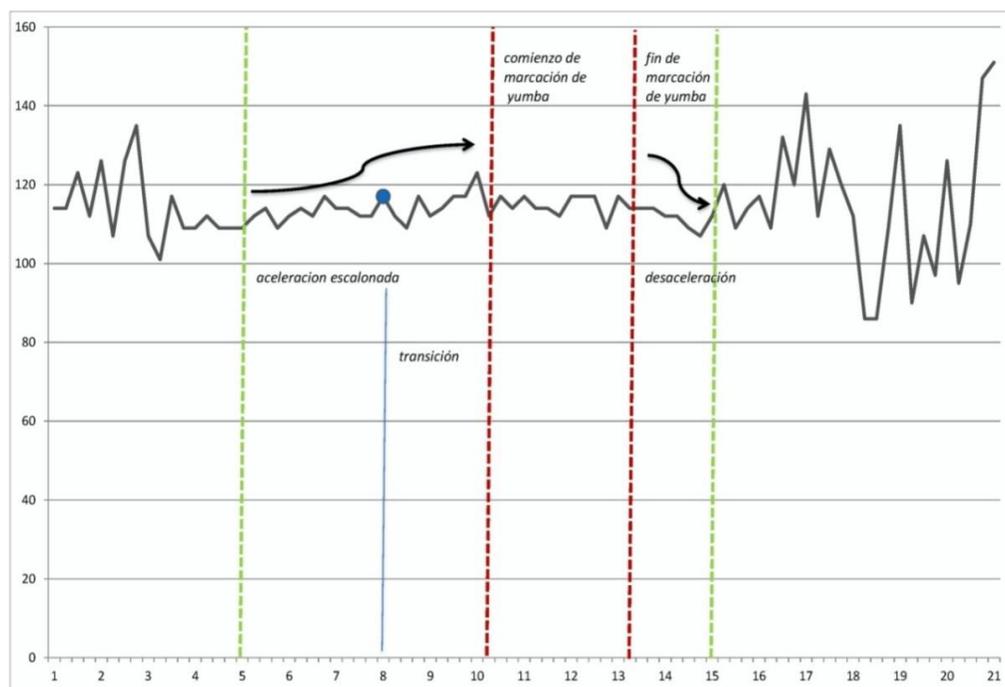


Figura 2: Perfil temporal de la sección A. El eje horizontal indica los números de compases. El eje vertical representa los ITEA de la orquesta expresados en BPM. Las líneas rojas delimitan la aparición de yumba; la línea azul marca el inicio de la transición y las líneas verdes indican los sitios de variación temporal.

El análisis de la sección B (figura 3) muestra también una desviación temporal marcada (*rubato*) desde el compás 1 al compás 6, sin configuración de un pulso de referencia estable. A partir de allí el pulso se estabiliza entre 117-123 BPM. En el compás 8 (pasaje de transición que guarda características similares con la sección A, pero que tiene una duración menor (de un compás) la pulsación es estable entre los valores de 109-120 BPM. En el compás 9 comienza la ejecución del recurso yumba (marcado entre líneas en la figura 3) también con una pulsación estable hasta el compás 13, a partir del cual ocurre una desaceleración temporal que culmina en el compás 16. Se retoma en este punto la situación performativa inicial (esto es, la desviación temporal marcada) que se mantiene hasta el final de la sección, incrementando este patrón de desviación marcada en los dos últimos compases (transición a la sección C), que coinciden con el solo de piano.

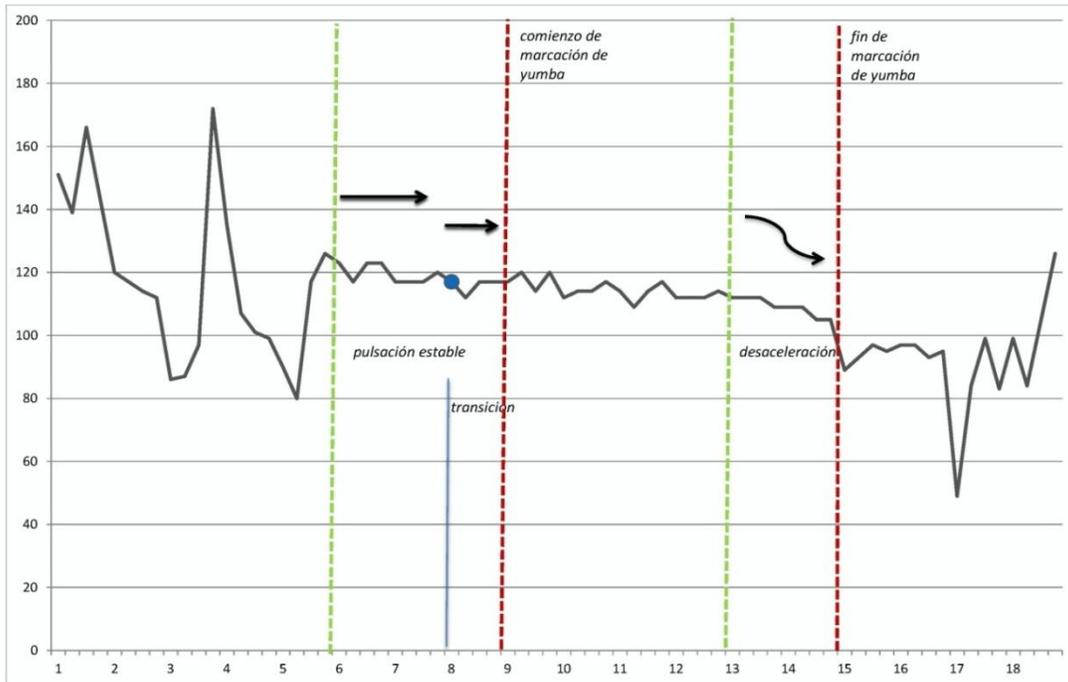


Figura 3: Perfil temporal de la sección B. El eje horizontal indica los números de compas. El eje vertical representa los ITEA de la orquesta expresados en BPM. Las líneas rojas delimitan la aparición de yumba; la línea azul marca el inicio de la transición y las líneas verdes indican los sitios de variación temporal.

Interpretación de los Resultados del Análisis 1

Con el objeto de establecer las similitudes entre ambas secciones, definimos dos categorías que dan cuenta del perfil temporal de la obra, a saber: i) Articulación: Completa (AC) donde se articulan todos los pulsos del compás e Incompleta (AI) donde no se articulan todos los pulsos del compás; y ii) Pulsación: Regular (PR) con poca variabilidad del *timing*; e Irregular (PI) con mayor variabilidad del *timing*. Observamos que existe un comportamiento cíclico de la performance que se pone de manifiesto en el siguiente modelo de análisis (ver figura 4).

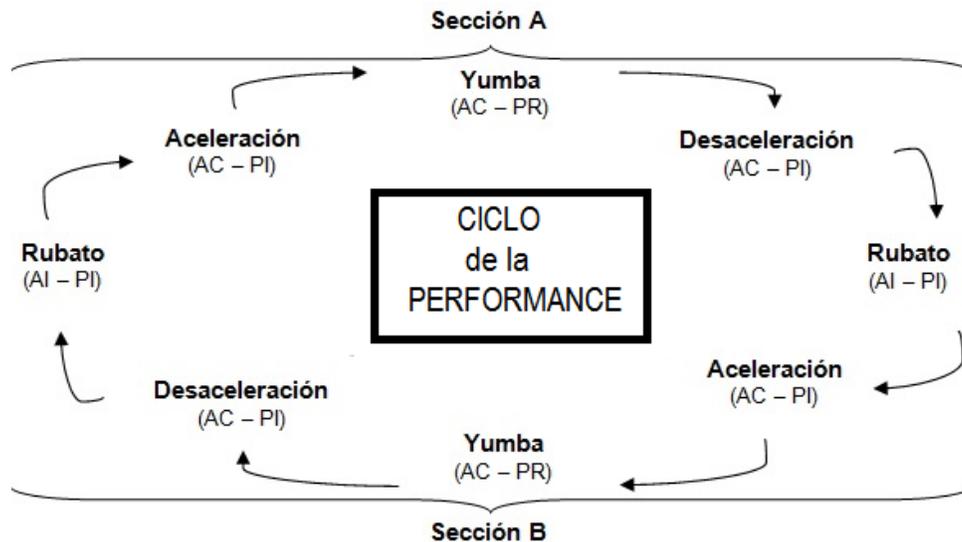


Figura 4: Modelo de análisis cíclico del perfil temporal de la performance. Se presentan de manera sucesiva las dos secciones de la obra analizada. AC: Articulación Completa; AI: Articulación Incompleta; PR: Pulsación Regular; y PI: Pulsación Irregular. La trayectoria de despliegue temporal comienza 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.

Las diferencias entre secciones radican en que, en A el incremento del tiempo es progresivo y ocurre previo a la transición (de dos compases), mientras que en B esa aceleración es repentina y la pulsación se mantiene hasta alcanzar la transición (de un compás). En relación al empleo de la yumba, en A (tres compases) la

desaceleración del tempo comienza cuando finaliza la marcación de yumba, mientras que en B (seis compases) la desaceleración se imbrica con su ejecución.

El análisis del *timing* expresivo de las secciones A y B permitió identificar llamativas similitudes en la organización de la temporalidad entre ambos fragmentos, los cuales, siendo similares en extensión, resultan muy diferentes en el tratamiento de los materiales estructurales, en particular en cuanto al intercambio modal, la composición rítmica de los motivos y el uso de la armonía. Sin embargo, una mirada más centrada en la repetición de las frases dentro de la organización de la forma, indica que, aunque con materiales compositivos diferentes, la yumba es utilizada para marcar las repeticiones del material temático en ambas secciones. Por ende, este recurso performativo 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 el estilo de Pugliese.

Análisis 2. Yumba: atributos expresivos y su vinculación con la estructuración musical discursiva.

Para obtener el monto de desvío del pulso en el fragmento de yumba se calculó una media en BPM que es un promedio entre todos los beats de la melodía y todos los del acompañamiento por separado. Restando cada beat de su respectivo promedio se obtuvo el monto de desvío de cada estrato textural expresado en porcentajes; cuando los valores resultan por encima de 0 (cero) hay aceleración del tactus correspondiente, mientras que los valores por debajo del 0 significan desaceleración; cuando el valor es 0 no hay desvío.

La figura 5 muestra el fragmento 1 de la sección A (ver *Análisis del Estímulo*). Se observa que los compases 1 y 2 presentan desviaciones temporales mínimas entre el acompañamiento y la melodía (con una aceleración del tempo en el compás 2); la situación se modifica considerablemente a partir del compás 3, donde comienza la marcación de yumba. Por un lado, el acompañamiento (ejecutado por piano y contrabajo) mantiene un perfil de *microtiming* con pequeñas desviaciones (los valores oscilan entre -5 y 3), mientras que la melodía (ejecutada por bandoneones y violines) presenta desviaciones más marcadas (los valores oscilan entre -10 y 12).

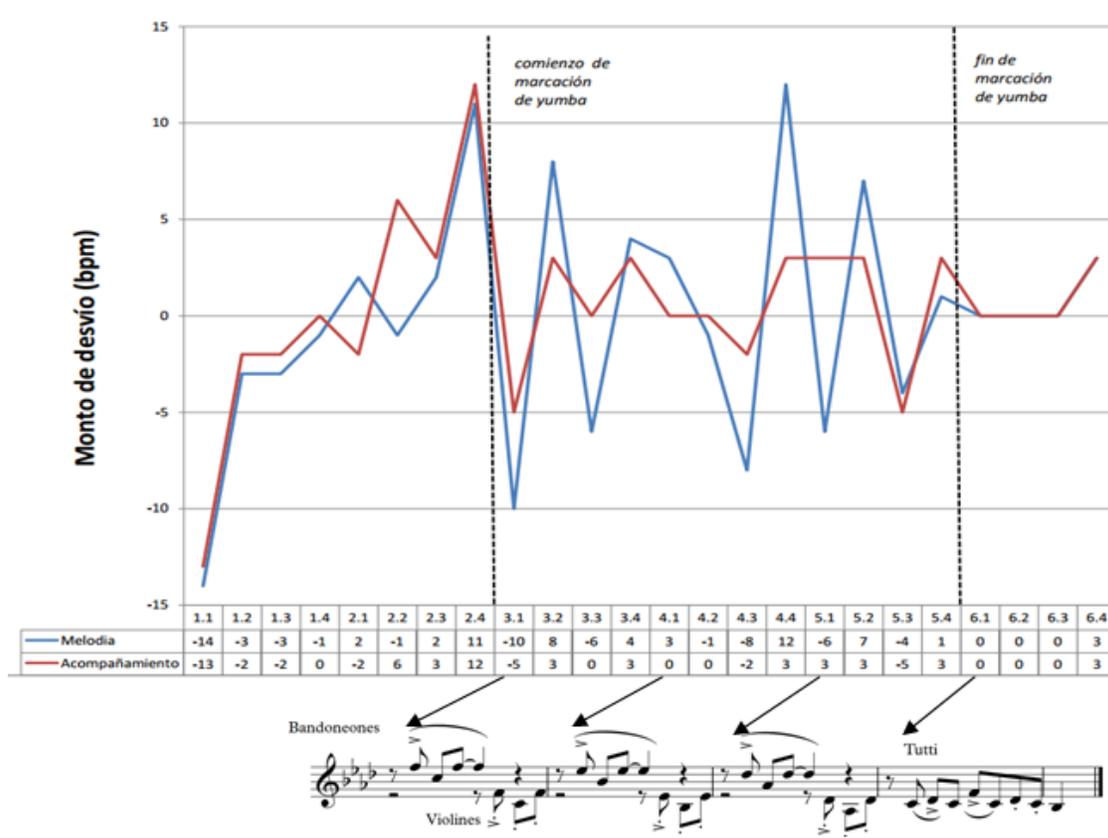


Figura 5: Perfil temporal de la melodía y acompañamiento de los compases 8-14. El eje vertical indica el monto de desvío en porcentaje; el eje horizontal representa la línea de tiempo expresada en compases y tiempo. La partitura representa la estructura melódica del arreglo de Pugliese de los compases marcados entre líneas punteadas y las flechas indican el comienzo de cada compás respecto al gráfico.

El rasgo performativo que se extrae de ambos perfiles de *microtiming* indica que, mientras la melodía presenta una desviación temporal marcada, el acompañamiento, más estable, muestra una tendencia a alargar la duración de los ITEA en los tiempos fuertes del compás (1 y 3) coincidiendo con la acentuación musical, y a acortar la duración de los mismos en los tiempos débiles del compás (2 y 4). Esta situación cambia en el *tutti* del compás 6; aquí el perfil de desviación muestra tanto la estabilización del tactus como la unificación de los estratos texturales.

Abordamos a continuación la relación entre la estructura musical y los rasgos performativos analizados. La melodía posee una articulación *legato* en los bandoneones y *staccato* en los violines, que comunican una construcción melódica complementaria, partiendo el motivo original (de un compás de extensión) en dos pequeños motivos imitativos (ver compases 1-4 en la figura 1 y partitura inferior en la figura 5). Sin embargo estas dos articulaciones distintas operan en la ejecución con un único plan de *microtiming* (ver figura 5). Así, un atributo compositivo-expresivo consistente en el tratamiento contrapuntístico de la frase no altera la característica temporal de ejecución en el estilo Pugliese: se percibe este pasaje como un *solis* de bandoneones y violines con acompañamiento de piano y contrabajo, operando cada estrato textural con su propio *microtiming*.

La figura 6 muestra el fragmento 2 de la sección B (ver *Análisis del Estímulo*) donde observamos que los compases 1 a 3 presentan un desviación temporal marcada en ambos estratos texturales. Sin embargo esta situación se abandona en el inicio del compás 4, coincidiendo los perfiles de *microtiming* de la melodía y del acompañamiento; estos valores oscilan entre 0 y 11% de monto de desviación. A partir del compás 10 se configura nuevamente una desviación temporal marcada.

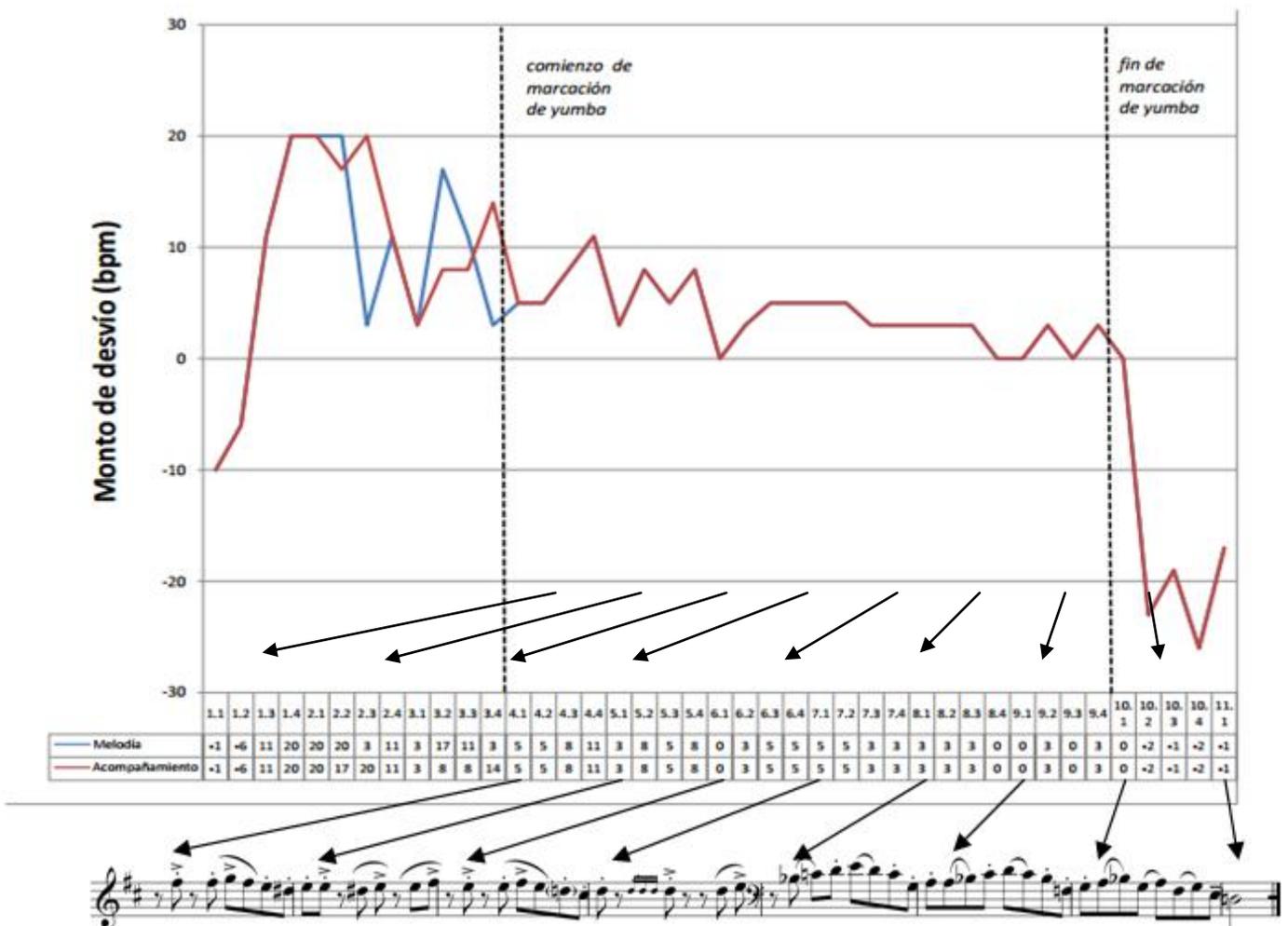


Figura 6: Perfil temporal de la melodía y acompañamiento de los compases 21-36, eje vertical monto de desvío en porcentaje, eje horizontal línea de tiempo expresados compás-tiempo. La partitura representa la estructura melódica del arreglo de Pugliese de los compases marcados entre líneas punteadas y las flechas indican el comienzo de cada compás respecto al gráfico.

En cuanto a la relación entre la estructuración musical y los rasgos performativos analizados encontramos que la melodía posee una articulación *staccato* con acentuaciones en los bandoneones y un tratamiento contrapuntístico que refleja la melodía original en los primeros 4 compases (similitud de giros interválicos y direccionalidad de la conducción de la voz), mientras que en los segundos 4 compases aparece un nuevo material compositivo (ver compases 17-24 en figura 1 y partitura debajo de figura 6). Podemos inferir de este análisis que la percepción ordena el fraseo musical de los bandoneones en un principio como “melodía”, pero con la aparición de una melodía secundaria en los violines en el compás 8 (en un principio los violines ejecutan el *marcato* con arrastre junto al acompañamiento) se desplaza esta situación inicial y se percibe los bandoneones como acompañamiento produciendo un alejamiento del concepto de figura-fondo inicial, esa es la razón de coincidencia de ambos *microtiming* durante la ejecución del recurso de yumba.

Un rasgo performativo que se observa en la coincidencia de ambos *microtiming* nos hace suponer que todos los ejecutantes estarían cooperando al sonido de yumba no posibilitando una distinción temporal de ejecución entre estratos texturales. Además que la articulación melódica *staccato con acentuaciones* pareciera asociarse al rasgo estilístico de yumba, por lo tanto, aquí coinciden el estilo de ejecución y el desarrollo de la estructura musical como una variación dentro del estilo Pugliese.

Interpretación de los resultados del Análisis 2

En síntesis, el análisis del perfil de *microtiming* de los fragmentos 1 y 2 permitió identificar similitudes en la organización de la temporalidad entre ambos. La utilización del recurso de yumba pareciera estar asociado a un pasaje de preparación que anticipa este rasgo estilístico (compases de transición). En el primer fragmento más largo y en el segundo más corto ambos guardan una estrecha relación tanto en el diseño compositivo como en la temporalidad de la ejecución (acentuaciones métricas, perfil de *timing* y aceleración). Otra similitud se relaciona con que, al momento de la ejecución del recurso, en ambos fragmentos de la melodía se desplaza el primer ataque respecto a la partitura original y se ataca la segunda corchea del tiempo 1 con acentuación dinámica (esto podría estar estipulado en el arreglo). Además ambas ejecuciones de yumba coinciden en el alargamiento de los tiempos fuertes y el acortamiento de los tiempos débiles en el acompañamiento (aunque en el fragmento 2 este patrón no es tan claro). Las diferencias particulares en cada fragmento hacen suponer que cada aparición comunica una variación dentro del discurso musical, donde la similitud brinda coherencia a la construcción formal. El fragmento 1 presenta la característica de ejecución del recurso como melodía-*rubato* y acompañamiento- pulsación regular (largo-corto), mientras que el fragmento 2 presenta la unificación de los estratos texturales para la cooperación de la orquesta (como conjunto de ejecutantes) al sonido de yumba.

A manera de conclusión

Una discusión más exhaustiva deberá realizarse en estudios posteriores con la obtención de información más abarcadora en lo que respecta al gesto musical (físico y auditivo) y al análisis de la señal sonora en la unificación de todos los parámetros musicales (tempo, dinámicas y timbre). 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 estudio del recurso yumba el análisis del complejo sonoro-kinético con el fin de establecer su comportamiento dentro de la estructuración temporal de lo que consideramos el estilo de ejecución de Osvaldo Pugliese.

Referencias Bibliográficas

Boorman S. (2001). Printing and publishing music. Ed. S.Sadie (ed). The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Londres: Macmillan 2001). Vol 20, 327-381.

Clarke, E. y Cook, N. (2004). Empirical musicology: Aims, Methods, Prospects. Published by Oxford University Press, Inc.198 Madison Avenue, New York, New York 10016.

Godoy, R. y Leman, M. (2010). Musical gestures: Sound, movement, and meaning. New York: Routledge. Jensenius A., M. Wanderley, R. Godoy y M. Leman. (2010). Concepts and methods in research. En R. Inge Godoy y M. Leman (eds). Musical gestures: Sound, movement, and meaning. New York: Routledge. Cap, 2, pp.12-35.

Liska, M. (2005). Sembrando al viento: El estilo de Osvaldo Pugliese y la construcción de subjetividad desde el interior del tango. Buenos Aires: Ediciones del CCC.

López C. (2011). Lo original de la versión de la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana. Consensus 16, pp 57-82.

Ordás A. M y Martínez I. C. (2013). Incidencia de las fuentes de información temporal en la inducción del beat durante la recepción multimodal de una ejecución coral. Actas de ECCoM. Vol. 1 N° 2, "Nuestro Cuerpo en Nuestra Música. 11° ECCoM". Buenos Aires: SACCoM, Pp. 467 – 478 | 2013 | ISSN 2346-8874. Partitura estándar. Extraída el día 8 de diciembre de 2013 desde http://www.todotango.com/Spanish/las_obras/Tema.aspx?id=MFbCu59jROc=.

Shifres F. (2002). Lo común y lo personal. Un estudio sobre la ejecución musical desde la perspectiva interpretativa. En S.furnó y M Arturi (editores), Encuentro de investigación en Arte Y Diseño (Iberoamericano) La Plata, Universidad Nacional de La Plata. ISBN 950_34_0247-6.57-61,2002.

Shifres, F. (2009). Regularidades expresivas y estilo en la ejecución de Osvaldo Pugliese. Resúmenes de los trabajos presentados en la VII Reunión Anual de SACCoM, Universidad Nacional de Villa María (UNVM)- 25 y 26 de Junio de 2009.

Shifres F., A. Pereira Ghiena, R. Herrera y M. Bordoni. (2012). Estilo de ejecución musical y de danza en el tango: atributos, competencia y experiencia dinámica. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, vol. 7, núm. 2, 83-108.

Thompson M. R y Luck G. (2008). Exploring relationships between expressive and structural elements of music and pianists' gestures. Proceedings of the fourth Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM08) Thessaloniki, Greece, 3-6 July 2008, <http://web.auth.gr/cim08/>.