

DEMIAN ALIMENTI BEL E ISABEL CECILIA MARTÍNEZ

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM)
Facultad de Bellas Artes (FBA) – Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

demianalimentibel@gmail.com

Artículo de investigación

Atributos de la variación como rasgos de estabilidad en el tango Patrones estilísticos en la producción de la música de Aníbal Troilo y Osvaldo Pugliese

Resumen

El análisis musical anotado de las orquestas típicas de tango expone los modos particulares en que -mediante la variación y la instrumentación- se elaboran los rasgos de los patrones rítmico-melódico-expresivos y de su despliegue tonal. En este trabajo se seleccionaron fragmentos instrumentales interpretados por las orquestas de Aníbal Troilo y Osvaldo Pugliese. Se procedió a: (1) escuchar y anotar pasajes de orquesta que presentaban patrones rítmico-melódico-articulatorios; (2) analizar la superficie musical y elaborar gráficos de reducción notacional; (3) aplicar técnicas microanalíticas para describir el componente expresivo témporo-dinámico. Del análisis se desprende que la variación estilística en el tango no es aleatoria, sino que contiene, intrínsecamente, características invariantes. Es decir que hay una manera de variar que es más identitaria de un estilo compositivo que de otro. Se observó en Pugliese y Troilo el predominio de un tratamiento discursivo a nivel global y de uno a nivel local, respectivamente.

Palabras Clave:

tango, estilo compositivo, estilo de ejecución, patrones expresivos, Pugliese, Troilo.

Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura. ISSN 1853-0494

<http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>

Epistemus es una publicación de SACCoM (www.saccom.org.ar).

Vol. 5. N° 2 (2017) | 27-56

Recibido: 20/09/2017. **Aceptado:** 14/11/2017.

DOI (Digital Object Identifier): 10.21932/epistemus.5.4937.2

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada.

La licencia completa la puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



DEMIAN ALIMENTI BEL & ISABEL CECILIA MARTÍNEZ

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM)
Facultad de Bellas Artes (FBA) – Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

demianalimentibel@gmail.com

Research paper

Attributes of variation as indicators of stability in tango Stylistic patterns in musical pieces performed by Aníbal Troilo and Osvaldo Pugliese

Abstract

In the typical tango orchestras, the musical notation system exposes particular modes of developing the features of melodic, rhythmic, and articulatory patterns as well as their tonal display - through variation and instrumentation-. In this paper, several instrumental pieces have been selected from the interpretations of Aníbal Troilo's and Osvaldo Pugliese's orchestras. It has been proceeded to: (1) listen to and write orchestral passages containing melodic, rhythmic, and expressive patterns; (2) analyse the musical surface and develop graphics based on the reduction of the notation system; (3) apply microanalytical techniques to describe the temporal-dynamic component. Finally, it has been inferred that the problem of the stylistic variation in tango is not random, in the sense of free, but instead it intrinsically contains invariant features. This means that there is a way of varying, which is more identified with one compositional style rather than with the other. From Pugliese's and Troilo's performances, respectively, it has also been noted the predominance of a discursive treatment at global and local levels.

Key Words:

tango, compositional style, performance style, expressive patterns, Pugliese, Troilo..

Introducción

La composición y la interpretación musical en el tango se han desarrollado desde sus inicios, a principio del siglo XX, como producto de una práctica improvisatoria. Esto se puede advertir en los primeros conjuntos de la denominada guardia vieja en donde se observa el recurso de improvisar sobre una melodía dada, pero a diferencia de otros estilos populares como el jazz, la improvisación se caracterizaba por ornamentar dicha melodía y no por variar las notas de la misma. En estos contextos la escritura musical cumplía un rol secundario ya que lo importante para poder tocar era conocer la melodía, que en general se enseñaba y comunicaba de manera oral (mayormente porque los músicos de estos años no dominaban la escritura musical) y el acompañamiento (del *tipo habanera*, prototípico en los primeros conjuntos de tango) que se dominaba mediante la práctica. Fue Julio De Caro (violinista, director, compositor y arreglador) quien, en la década del '30, impulsa la escritura de los primeros arreglos intentando sistematizar mediante la anotación musical la renovación musical que realizara con su sexteto y que luego trasladaría a su orquesta (Sierra, 1969). Desde entonces las orquestas típicas de tango en nuestro país han optado por arreglar aquellas antiguas melodías y composiciones como una seña de identidad y arraigo con el ideal del tango porteño. Con el paso del tiempo los arreglos para conjuntos orquestales se fueron complejizando en el plano de la variación rítmico-melódica, en el desarrollo armónico-contrapuntístico, en la orquestación y en los modos de acompañamiento. Actualmente, si bien han surgido nuevas composiciones tangueras que han renovado e incluso fusionado el género, se mantiene casi intacta esta particular dinámica productiva de arreglar la melodía preexistente.

En algunas orquestas típicas el director cumple el rol de arreglador; en otras, alternan arreglando ejecutantes y director, y también otros músicos que no conforman la orquesta pero que ofician de arregladores. Esta circulación de la práctica compositiva y colectiva nos recuerda, como se mencionó antes, que componer y ejecutar se retroalimentan en una unidad indivisible como forma de producción de sentido en el tango. En el arreglo de orquesta se combinan las partes musicales y la instrumentación (orquestación del arreglo), lo que demanda el empleo de una habilidad musical especial, que en principio no se diferencia del trabajo de los arregladores en otros estilos musicales. Desde esta perspectiva, la orquesta típica de tango estaría comportándose como una orquesta clásica en donde los músicos interpretan partituras que realizan otros. Sin embargo, la diferencia estriba en que en el estilo orquestal del tango, el monto de lo regulado, esto es, el detalle de la anotación para la ejecución, es menor. Y el conocimiento oral y práctico se aplica en los recursos improvisatorios que integran la ejecución estilística.

Podemos afirmar que no existe unidad en la sistematización de la anotación musical en el tango; al analizar partituras de arreglos de tango es posible identificar

diferencias en cuanto a la escritura musical. Músicos y arregladores como Horacio Salgán, o Rodolfo Mederos, o incluso Astor Piazzolla cuando era ejecutante y arreglador de la Orquesta de Aníbal Troilo, desarrollaron una notación de sus arreglos que representa con mayor claridad las prácticas improvisatorias propias de la ejecución. La improvisación en el tango es una práctica de oralidad que no se encuentra cabalmente comunicada en la partitura; sin embargo estos músicos intentaron sistematizar en sus arreglos la escritura de los fraseos, de los pasajes de enlace, de las ornamentaciones específicas para cada instrumentista, de las distintas formas de acompañamiento, de las transformaciones rítmicas, las variaciones melódicas, el tratamiento de la 'línea espesa', e incluso de las dinámicas que en general no se escribían. Todo el agregado de escritura musical descripto comunica un tratamiento compositivo que embellece la superficie musical, en este caso elaborando y prolongando una melodía preexistente.

Dentro de la teoría musical, y más específicamente en los *modelos de estructura subyacente*, cuando hablamos de superficie musical nos referimos al último nivel de los tres estratos jerárquicos que organizan el desarrollo temporal de una pieza tonal, siendo el nivel de superficie el que prolonga la existencia fenomenológica de los dos niveles más profundos (Martínez, 2006).

El arreglo de composiciones preexistentes nos plantea una pregunta de índole epistémica: ¿es la elaboración de la superficie musical un problema del arreglador? En principio se podría afirmar que sí. La construcción del arreglo de un tango -sus elementos compositivos y su orquestación- presenta desde un comienzo el problema de la *transformación rítmico-melódica* de la superficie musical de una melodía existente, que elabora el arreglador. Desde el punto de vista de la musicología clásica, campo en el que se referencia la bibliografía específica del tango, esta técnica compositiva es esencialmente una variación¹. Pero como se mencionó anteriormente la escritura de los arreglos originales no contiene la interacción entre el área compositiva y el área performática para la comunicación de la invariante estilística resultante; por lo tanto, la obra compuesta, o en términos de Imberty (1981) la obra percibida, carece de lo agregado por los instrumentistas como forma de práctica improvisatoria y modo de producción de sentido. Se advierte y se percibe la ausencia en los fraseos, en la decodificación de notas que efectivamente se tocan, y en los pasajes de enlace, entre otros atributos musicales, pero principalmente en el ritmo anotado.

Por ende en el presente trabajo se abordará la transcripción y la anotación mu-

1. La terminología y el concepto refieren a la técnica de variación melódica presente en la teoría musical que estudian los períodos clásico y romántico de la música centro-europea. La variación consiste básicamente en un tipo de repetición que cambia alguno de los rasgos de una unidad, motivo, fragmento, sección, o una parte más extensa, conservando otros. La forma musical paradigmática en la cual se plasma esta técnica, en los compositores del pasado, son los temas con variaciones (véase Schoenberg, 1967).

sical mediante la escucha de versiones grabadas como una metodología de análisis hermenéutico. Entendiendo que la partitura anotada de una ejecución -en tanto dispositivo meta representacional que remite al contenido de la obra- puede oficiar como un mapa procedimental (Cook, 2003) utilizado por el analista para dar cuenta de la elaboración del arreglo estilístico para la orquesta típica en el tango. El método de análisis propuesto aquí pretende recuperar aspectos dinámicos y gestuales de la ejecución. En términos de Imberty (1981) la imagen sonora percibida provee las informaciones sobre la estructura estilística subyacente y esclarece los procesos compositivos.

Retomando la idea de variación de la superficie melódica, en el campo de la nueva musicología se define al estilo de variación (que abarca la elaboración de formas, temas y motivos que simbolizan afectos, entre otros) como un arquetipo invariante expresivo (Hatten, 2014). Postulamos aquí que el modo que toma dicha *transformación rítmico-melódica* en la ejecución tiene incidencias en la recepción del estilo en el tango. Por lo tanto dichas variaciones compositivas-interpretativas recurrentes contribuyen a la generación de una estabilidad relativa que se registra en la recepción musical del estilo. En este trabajo se combina el análisis estructural (formalista) y el análisis hermenéutico para analizar el enunciado musical transcrita por el investigador, entendiendo que el problema crucial en toda investigación músico-semiótica consiste en cómo conectar la dimensión del contenido con la dimensión de la expresión, y en cómo relacionar conceptos y significados musicales con los rasgos sintácticos de la música (Tarasti, 1994). En un sentido similar se pronuncia Nattiez (1990) partiendo del concepto de Ingarden cuando se pregunta si la identidad del estilo reside acaso en la partitura, en una interpretación dada de la partitura, en la percepción momentánea de una ejecución de la obra, o en su realidad acústica. Para Nattiez, esta perspectiva reconoce la imposibilidad de acercarse a la obra desde un punto de vista unidimensional. Por lo tanto la indagación sobre la semántica del signo musical que ha propiciado una gran cantidad de teorías, muchas de las cuales se mueven en un compromiso entre el formalismo y la hermenéutica, guiará los objetivos analíticos del presente artículo.

Dado que la escucha y la anotación de la versión interpretada recuperan características de la superficie musical que no están comunicadas en las partituras originales de los arreglos, las diferencias entre partitura original y versión anotada pueden dar lugar a resultados analíticos diferentes: el valor estructural de una altura anotada podría cambiar en el análisis, así como la alteración de los valores duracionales podría modificar los criterios para el agrupamiento rítmico en la superficie musical.

El análisis de los patrones rítmicos y expresivos

Para el estudio del ritmo en el arreglo de tango se tomó como unidad de análisis el patrón rítmico y se lo abordó a partir del enfoque estructuralista del ritmo.

Cooper y Meyer (1960) desarrollaron la idea de patrón como una *gestalt* receptiva de agrupamientos rítmicos que el analista utiliza extrayéndolos mediante la audición y anotándolos mediante el análisis. Los autores consideran al *patrón rítmico básico* como una unidad constituida por aquellos sonidos o grupos de sonidos que, siendo similares en timbre y volumen, y encontrándose próximos en altura y tiempo, forman patrones fuertemente unificados. Estos se constituyen en la cognición como unidades de sentido, es decir, unidades de significación rítmica. Si bien la teoría de Cooper y Meyer presenta limitantes que han sido identificadas por otros teóricos del análisis del ritmo (véase Berry, 1976; Schachter, 1976, 1980, 1987; Krebs, 1987; Kramer, 1996), sin por ello ser solucionadas, la discusión detallada de su crítica excede el alcance del presente artículo.

El concepto de patrón rítmico básico se utiliza aquí para analizar el modo en que el ritmo se organiza en la superficie musical del tango. Desde una perspectiva hermenéutica como la que se propone, el empleo del patrón básico permite describir con propiedad aspectos de la conducción rítmica de piezas de este género.

Sin embargo, el poder descriptivo del citado concepto es insuficiente para dar cuenta de otros aspectos que nos preocupan aquí. Es por ello que se recurre también al uso del concepto de *patrón expresivo*, tal como es definido y utilizado por Larson (2012) en su teoría del análisis de las fuerzas musicales. Al igual que Cooper y Meyer, este autor propone que el análisis de los patrones es central para la construcción del significado en la música; aprender a reconocer patrones musicales permite observar el modo en que las alturas y las duraciones se agrupan, y comprender cómo sus combinaciones y transformaciones brindan variedad a una pieza musical. El análisis que realiza Larson relaciona simultáneamente aspectos del significado musical contenidos en la música anotada (partitura) y rasgos dinámicos de la experiencia; en particular, los modos en que el despliegue rítmico de las estructuras musicales se corresponde analógicamente con las sensaciones dinámicas del movimiento (descriptas en términos de fuerza, impulso, y caída, entre otros) en la experiencia humana; estas correspondencias son las que definen el significado de los patrones expresivos. Aplicaremos entonces dicho análisis para dar cuenta de la significación musical que tienen las variaciones de los patrones rítmicos y melódicos en el tango. Se observarán y analizarán específicamente frases musicales que en la jerga tanguera se denominan *pasajes rítmicos*².

El análisis de las prolongaciones melódicas y las progresiones tonales. Los patrones de movimiento rítmico de la transcripción de un arreglo de tango se relacionan con las prolongaciones melódicas y las progresiones tonales de las obras analizadas. En este trabajo, el estudio de estas últimas se realiza mediante el uso

2. Se define “pasaje rítmico” en el tango a las frases que presentan una combinación articuladora de staccato-*legato* local-acento y se diferencian de los denominados “pasajes melódicos” que tienen una articulación *legato* global.

de procedimientos analíticos propios de los enfoques schenkerianos. Schachter (1999) desarrolla la idea de que la superficie musical no es una cubierta opaca que oculta una estructura subyacente de naturaleza totalmente diferente. Por el contrario, la estructura subyacente está presente en la superficie elaborada de una pieza musical. Propone dos ideas: 1) entender al ritmo como un área dependiente de la organización tonal, sugiriendo que el análisis rítmico de la superficie musical debe ser compatible con los *insights* de la estructura musical profunda (*ritmo tonal*); y 2) que la audición del ritmo se relaciona con la organización del movimiento de los sonidos en el tiempo (*ritmo duracional*). Desde esta óptica, hace énfasis en el aspecto dinámico del ritmo. Para el análisis del ritmo tonal, toma como eje los criterios de recurrencia, asociación y repetición en la estructura subyacente musical; en cuanto al análisis del ritmo duracional, considera al énfasis dinámico y a la duración como dos elementos que expresan la organización motivica y que, a la vez, sustentan la organización tonal de una pieza musical. La acción de estos elementos duracionales y tonales combinados da como resultado un efecto rítmico determinado, y por lo tanto una misma figura rítmica puede representar una dimensión rítmica diferente dependiendo de la direccionalidad tonal (Yeston, 1976; Rothstein, 1989; Schachter, 1999). Resumiendo, estos enfoques desarrollan la idea de que los parámetros composicionales (melodía, armonía, contrapunto, articulación, textura, dinámica, etc.) crean patrones complejos, con varios conflictos para su análisis, y principalmente ponen en revisión el concepto de *beats* acentuados y no acentuados, como representativos de la estructura de patrones débil/fuerte emergente, tal como la proponen Cooper y Meyer (1960). Por ende, la combinación de marcos analíticos permite ampliar la limitante que presenta la teoría estructuralista del ritmo y brinda una comprensión más holística del despliegue de los patrones rítmico-melódico-expresivos en el tango.

El análisis de la ejecución del arreglo en el tango

Por último nos referiremos al momento de la ejecución propiamente dicha del arreglo. Las elaboraciones de la superficie musical registradas en la anotación transcrita tienen microvariaciones temporales y dinámicas propias del estilo de ejecución que no pueden ser comunicadas mediante la transcripción anotada. Para hacerlo, resulta imprescindible tener en cuenta el componente performático. Así, el análisis sonoro de la ejecución se aborda mediante el uso de técnicas propias de la psicología de la performance (Repp, 1999). De acuerdo a ellas, durante la práctica performática el intérprete ordena temporalmente la estructura musical comunicando la expresión por medio de la producción de microvariaciones agógicas y dinámicas (Gabrielson, 1999).

En el análisis performático que se presenta aquí se compara la ejecución de dos orquestas que abordan la interpretación de dos estilos representativos en la historia del tango: son ellas la orquesta de Aníbal Troilo y la de Osvaldo Pugliese.

Se asume que las diferencias en el estilo performático podrían deberse al modo en que se tratan en el despliegue temporal los patrones rítmico-melódicos vinculados a la estructura armónica tonal.

En resumen, se estudian aquí los modos de producción de sentido en el arreglo del tango a través del análisis de la expresividad emergente de los patrones rítmico-melódicos. Se postula al patrón rítmico-melódico-expresivo como resultante de una capacidad cognitiva de amplio espectro que conforma la discursividad en el tango, y se sostiene que el patrón no es algo que se impone a través de la escritura sino que se extrae de la propia percepción-ejecución-composición del tango.

Objetivo y planteo del problema

Este trabajo se propone identificar en las superficies textuales transcritas y en la señal sonora de interpretaciones de las orquestas de Aníbal Troilo y Osvaldo Pugliese sobre tangos ya existentes los modos de producción y comunicación de sentido que configuran la identidad estilística en la práctica musical del género.

Particularmente se busca analizar, en diferentes frases del discurso musical, modos articulatorios que organizan la duración y la altura en los patrones rítmico-melódico-expresivos. Se asume que la variante estilística emerge de la combinatoria entre el modo en que se elabora la concatenación de patrones rítmico-melódico-armónicos en la superficie textual y la dinámica expresiva de su distribución temporal en el arreglo.

A partir de los resultados obtenidos se pretende caracterizar algunas particularidades que definen rasgos del estilo y de los modos de producción de sentido de cada autor y compararlos a fin de encontrar diferencias y similitudes. Por último se procura derivar conclusiones acerca de la múltiple significación en la conformación de la variante estilística y su vinculación con la ejecución expresiva en la orquesta típica de tango.

Métodos

Estímulos

Se seleccionaron pasajes de los registros instrumentales de tres tangos (“El marné”, “Chique” y “El entrerriano”) arreglados e interpretados por las orquestas de Aníbal Troilo y Osvaldo Pugliese³.

3. Por razones de espacio solamente se describen los resultados analíticos del tango “El marné”. Un estudio de las vinculaciones del tema de los tres tangos mencionados será objeto de una investigación futura.

Las dos grabaciones del tango “El marné”⁴ pertenecen a los períodos tardíos de la producción de ambos músicos, a saber: la versión de la orquesta de Aníbal Troilo registrada en 1967 y arreglada por Astor Piazzolla (bandoneonista de Troilo), y la versión de la orquesta de Osvaldo Pugliese grabada en 1969 y arreglada por Rodolfo Mederos⁵ (bandoneonista de Pugliese). Para el análisis *notacional* de las transcripciones de cada versión se tomaron una semifrase de 4 compases de la sección A, y una frase de 8 compases de la sección B del tango. La selección de las frases de 4 compases permitió identificar con mayor precisión los patrones básicos, en tanto que las frases de 8 compases posibilitaron el análisis rítmico-melódico-estructural. La comparación de las semifrases de 4 y de 8 compases en ambas orquestas permitió caracterizar particularidades de cada estilo orquestal.

Procedimiento

1). Para el análisis de la música anotada se procedió a escuchar y anotar los pasajes antes mencionados, que contenían articulaciones *staccato-legato* local-acento. La transcripción se realizó utilizando todos los signos de la escritura disponibles para dar cuenta de los componentes de altura, ritmo y articulación en el plano melódico. Estos se combinaron con la anotación del movimiento armónico del pasaje (cifrado americano y conducción vocal del bajo), y con la conducción rítmico-registral de los *recursos del acompañamiento* del tango (síncopas, *marcatto*, pasajes en dos⁶, saltos de registro en el *marcatto*, etc.). En la escritura del acompañamiento se muestra una referencia rítmico-armónica de lo que tocan los músicos sin que figuren todas las notas, porque el interés analítico está centrado en las características organizativas de los patrones rítmicos de la melodía en vinculación con la estructura armónica tonal, la reducción del acompañamiento pretende clarificar dicho análisis. Se utilizaron otros símbolos que describen rasgos performáticos como por ejemplo sonidos con *arrastré* en las cuerdas, sonidos con *aire* en los bandoneones y *clúster* de piano en el plano del acompañamiento.

2). Para analizar la superficie rítmico-melódica de dichos pasajes se procedió a describir sus rasgos estructurales y a realizar gráficos de análisis notacional. El análisis de los patrones rítmicos se realizó utilizando los símbolos que describen

4. La composición original de “El Marné” fue realizada en 1919 en *Montmartre* por el bandoneonista Eduardo Arolas, emblema de la guardia vieja y referente de la transición a la guardia nueva en los comienzos del siglo XX. Este tango hace alusión a la batalla entre franceses y alemanes durante la primera guerra mundial en el río de Francia que lleva el mismo nombre que el de la composición. Dicho acontecimiento revistió una peculiar relevancia por esos años. La consulta del facsímil original se encuentra en las referencias bibliográficas del presente trabajo.

5. La transcripción realizada de la versión de Osvaldo Pugliese fue revisada por el propio Rodolfo Mederos (15 de junio de 2016).

6. Marcación de acordes, generalmente en bandoneones y piano en ritmo de blancas con un toque articulatorio *tenuto* (conocido en el tango como marcación *pesante*). Se suele articular una armonía por blanca, pero existen variantes articulatorias, tímbrica y armónicas de este modo de ejecución.

Cooper y Meyer (1960). Se aplicaron conceptos de la teoría de la estructura rítmica de los autores mencionados y se combinaron con los conceptos de la estructura duracional de la frase, entre ellos, las organizaciones rítmicas extensas, el énfasis rítmico, y la dirección y el movimiento tonal (Yeston, 1976, Rothstein, 1989; Schachter, 1999). Por último se procedió a comparar los resultados del análisis de la superficie rítmico-melódica obtenida para ambas orquestas y describir la elaboración de los patrones rítmico-melódico-expresivos en el estilo personal de cada autor. Para ello se compararon el fragmento 1 en Troilo con el fragmento 1 en Pugliese, ambos de la sección A, y así sucesivamente.

3). La señal sonora fue procesada y analizada mediante el software Sonic Visualiser 2.3 (2010). En el análisis sonoro se aplicó una técnica microanalítica para describir la dinámica y la temporalidad de los pasajes seleccionados (este procedimiento se realizó sobre las 2 semifrases de 4 compases). Se procesó la señal de audio de las ejecuciones extrayendo el pulso, se tomaron mediciones del desvío temporal y de los picos de amplitud de dicha señal y se obtuvieron perfiles temporales y dinámicos.

4). Por último se procedió a vincular el análisis performático con el análisis de la superficie rítmico-melódica y comparar los resultados en ambas orquestas para describir la variante estilística de los patrones rítmico-melódico-expresivos de cada autor.

Resultados

Análisis I. Identificación y análisis de patrones rítmico-melódicos en la superficie textual del arreglo en semifrases de 4 compases.

La primera etapa del análisis se centró en estudiar la superficie textual en vinculación con la resultante sonora emergente de las transcripciones realizadas. Las dos primeras semifrases de 4 compases analizadas (fragmento 1), pertenecen a la segunda exposición del material temático de la sección A del tango.

Fragmento I por la orquesta de Aníbal Troilo

Nivel arquitectónico inferior: Melodía. En la figura 1 se observa, en la melodía ejecutada por los bandoneones, una predominancia de patrones rítmicos con un agrupamiento de los ataques en pie rítmico yámbico de dos partes, y anfibraco de tres partes⁷. El agrupamiento yámbico indica que la parte acentuada ocurre al final, mientras que el agrupamiento anfibraco coloca la parte acentuada entre dos partes débiles (figura 1). En el compás 1, se presenta la idea motivico-rítmica de

7. Términos asociados con la prosodia griega, ver la “teoría de la estructura rítmica” en Cooper y Meyer, 1960.

la frase. El primer grupo yámbico se genera por la utilización de un valor corto y uno más largo, y por la articulación *staccato*-acentuado agregada al valor largo. En el final, esta relación de acentuación se refuerza por la direccionalidad melódica ascendente, donde las notas pertenecientes a la armonía en el valor corto se dirigen hacia las notas disonantes en el valor largo, colocando la acentuación en una parte débil de la estructura métrica. En el agrupamiento rítmico anfibráco, las tres corcheas (parte débil) se dirigen hacia la apoyatura Lab-Sol, anticipando el Lab por repetición en la última corchea del compás 1.

El grupo de tres corcheas ejecutado por los bandoneones en compás 1 coincide con el ataque del acompañamiento (piano y contrabajo) tendiendo a marcar el inicio de la frase en este patrón articulado (ver círculo rojo en figura 1), y separando fuertemente al agrupamiento yámbico del anfibráco. La interpretación del patrón rítmico anfibráco se refuerza por la resolución de la apoyatura melódica, que coincide con el ataque del acompañamiento. Es importante mencionar que la apoyatura, por su movimiento melódico, indicaría una armonía de dominante de Fa menor en el compás 2 (la resolución a la nota Sol), que es reemplazada por una subdominante; esto permite que se separen en la percepción de este pasaje los dos ataques siguientes (corchea-negra), formando otro agrupamiento yámbico. Principalmente la separación se da porque este patrón rítmico yámbico contiene un salto entre notas consonantes de la armonía presentada de subdominante (Sib-Re). La parte acentuada de este último grupo yámbico vuelve a repetir la idea de patrón rítmico articulado entre melodía y acompañamiento (ver en la figura 1, tercer círculo rojo), marcando el cierre conclusivo de este primer segmento de dos compases.

Los compases 3 y 4 (figura 1) guardan una relación motivico-melódica similar a la observada en los compases 1 y 2, con la excepción de la omisión del primer grupo yámbico y la presentación de dos grupos anfibrácos (esto evoca la idea de que la primer frase pareciera comenzar en el grupo anfibráco). En el inicio del compás 3, la parte débil de tres corcheas expone la repetición de la nota Do, estableciendo diferencias con el primer grupo anfibráco del compás 1, además de presentar un movimiento de rodeo melódico cromático (Do-Do-Si becuadro-Do). Como se observa en el análisis de la melodía, el arco con la plica en la parte débil del final de este agrupamiento indica una acentuación dinámica producto del salto consonante de Do a Mi sobre el V grado. Más allá de que el rodeo melódico de la nota Do indique colocar un acento escrito en el último Do (cuarta corchea), es inevitable no escuchar acentuada la siguiente nota Mi (ver figura 1). La frase finaliza con otro agrupamiento anfibráco que evoca la direccionalidad melódica del cuarto tiempo del compás 1, pero que presenta una variación rítmica en valor de corchea que se dirige a la apoyatura Reb-Do, ahora expandida en valor de negras, funcionando como semicadencia de la semifrase. Este patrón rítmico anfibráco variado jerarquiza el último agrupamiento por sobre las otras apariciones:

como veremos más adelante en el análisis de los niveles superiores, el cambio de carácter articulatorio (*legato*) y de valores (dos negras) incide en la reorganización de la estructura duracional de la frase, y en la direccionalidad tonal del fragmento completo.

Nivel arquitectónico inferior: Acompañamiento. Se observa que predominan durante casi toda la frase los agrupamientos yámbicos y anfibracos (figura 1). De esta interpretación inicial se desprenden problemas para el análisis. Primero, la textura de acompañamiento está conformada por dos estratos: el diseño melódico de contramelodía en los violines (con articulación *legato*) y las dobles síncopas en piano y contrabajo. Segundo, tanto el desarrollo armónico como el contrapuntístico podrían tener un rol determinante en la articulación de un determinado agrupamiento. Inicialmente analizamos los ataques rítmicos en piano y contrabajo (figura 1). El primer grupo yámbico, que tiene *levare* de negra al compás 1, parece presentar la idea rítmica que luego imita la melodía (figura 1 primer grupo yámbico en bandoneones); dicho agrupamiento marca un carácter conclusivo que separa a estos patrones estructurados de los agrupamientos anfibracos siguientes, tanto en la melodía como en el acompañamiento. El siguiente grupo anfibraco presenta una acentuación dinámica (arco con plica) en las dos partes débiles. En este punto es importante aclarar que la acentuación dinámica, si bien no cambia la función de las partes, sí puede cambiar en algunas ocasiones el agrupamiento de las partes. De hecho es lo que sucede aquí: reinterpretemos el agrupamiento anfibraco como yámbico, con acentuación dinámica en la parte débil (ver figura 1). Esta reinterpretación se organiza en relación al ataque con “arrastre” en el contrabajo sobre el contratiempo del segundo pulso del compás, y su emulación en dos semicorcheas en el piano, que estructuran la parte débil y la resolución en el contratiempo del tercer pulso del compás, conformando la parte acentuada al final del patrón rítmico (yámbico). Las síncopas dobles crean las anticipaciones (anacrusas breves) que sostienen el diseño melódico en los bandoneones (ver figura 1). Luego, el agrupamiento yámbico se repite formando un grupo pivote. Esto sucede cuando el grupo es unido por una nota a modo de pivote rítmico, donde una de las partes pertenece por igual a dos de los subgrupos de la unidad mayor (ver figura 1 acompañamiento compás 2). El movimiento de la frase concluye en el tercer tiempo del compás 2, acentuado con un salto de registro en el piano.

La interpretación analítica de los compases 3 y 4 plantea varios inconvenientes para separar en agrupamientos más pequeños el movimiento del bajo melódico (arpeggio del acorde de dominante) en el nivel arquitectónico inferior. Como se observa en la figura 1 (indicación con el número 2) el acompañamiento se organiza en un gran agrupamiento yámbico que incluye el *levare* de negra al compás 3 y su resolución en el acorde de tónica del compás 4.

Para analizar los agrupamientos rítmicos de la contramelodía de los violines utilizamos el concepto de direccionalidad tonal (Schachter, 1999): el ascenso me-

lódico desde Fa a Reb despliega un movimiento hacia la primera meta de esta semifrase, que representa la llegada a un punto intermedio (ver figura 4, melodía en los violines). Dicho ascenso se complementa con un ascenso en el bajo (ver línea del contrabajo de compases 1 y 2) y un ascenso registral en el piano, que separan fuertemente los 2 primeros compases del siguiente segmento. La direccionalidad ascendente parece compensarse con una breve anacrusa ascendente al compás 3 y con un movimiento descendente en la contramelodía y en el bajo melódico, que finalizan en el compás 4.

VI. ascenso melódico compensación direccional

Band. Inicio de frase Reemplazo de armonía se trocan las voces rodeo melódico expansión de apoyatura

Melodía: 1. Fm Fm/A $\flat$ B $\flat$ m B $\flat$ m C 7 Fm

Pno. arco ascenso pizz. arco

Cb. G.pivote

Acompañamiento: 1. reinterpretación analítica 2.

Figura 1. El color negro corresponde al análisis de los niveles arquitectónicos inferiores de la Melodía del Fragmento 1. El símbolo de arco-línea representa un agrupamiento yámbico mientras que el arco-línea-arco un agrupamiento anfibraco en la melodía ejecutada por los bandoneones, compás 1 y 2. Círculo color rojo indica patrón rítmico articulado entre melodía y acompañamiento, y en color verde reemplazo de armonía de dominante por subdominante y separación de los agrupamientos en la melodía y acompañamiento, compás 1 y 2. El agrupamiento anfibraco arco-línea-arco con plica indica acentuación dinámica en la parte débil en la melodía ejecutada por los bandoneones, compás 3 y 4. El color rojo corresponde al análisis de los niveles arquitectónicos inferiores del Acompañamiento del Fragmento 1 (el número 2. en el acompañamiento indica una reinterpretación analítica en el nivel inferior). Acompañamiento ejecutado por el piano y el contrabajo, y contra-melodía por violines, compás 1 a 4 del fragmento 1. Los círculos de color verde indican la línea estructural de esta frase, movimiento de bordadura sobre la nota La, los círculos en color rojo indican el tipo de direccionalidad ascendente-descendente.

Nivel arquitectónico superior. El análisis del nivel superior (figura 2, número 2 en recuadro) presenta dos agrupamientos típicos: primer semifrase en yámico y segunda semifrase en anapesto⁸. Entendemos que esta frase no se organiza de acuerdo al tipo formal antecedente-consecuente: la direccionalidad ascendente del acompañamiento y la fuerte separación de los agrupamientos rítmicos en la melodía indican que la primer semifrase es conducida hacia la segunda, dando la sensación de preparación o anticipación (una primer gran anacrusa que direcciona el movimiento tonal hacia el V grado del compás 3). Y la segunda semifrase, al plantear la unificación de la textura mediante el cambio repentino de articulación en el acompañamiento (los dos estratos se unen en las figuras contrapuntísticas) organiza al movimiento melódico de bandoneones como parte de un patrón rítmico-melódico-expresivo más amplio, que denominamos *estructura diferenciada* de acompañamiento, donde la contramelodía se torna figura melódica que dirige la resolución al compás 4 (entendido como parte fuerte). Por lo tanto podemos caracterizar a la organización de esta frase como el resultado de un proceso contrapuntístico donde las voces se *trocán* (ver figura 2).

The musical score is for the tango 'El marné' by E. Arolas. It features four staves: Violin (VI.), Bandoneón (Band.), Piano (Pno.), and Contrabajo (Cb.). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. Above the staves, there are several annotations: 'Anacrusa (preparación)' with a bracket over the first two measures; 'se trocan las voces' with an arrow pointing to the third measure; and 'unificación textural de los estratos del acompañamiento' with a bracket over the last two measures. Below the staves, there are two systems of rhythmic notation: 'Melodía: 1.' with notes Fm, Fm/Ab, Bbm, Bbm, C7, Fm; and 'Acompañamiento: 1.' with notes G, pivot, 2. The score also includes articulation markings like 'arco', 'pizz.', and 'arco'.

Figura 2. Fragmento 1 del tango El marné de E. Arolas. El número 2 encuadrado corresponde al análisis de los niveles arquitectónicos superiores de la frase. El corchete superior indica anacrusa extendida en el nivel superior en los compases 1 y 2. El corchete a la derecha indica la unificación textural de los estratos del acompañamiento en los compases 3 y 4.

8. Anapesto: agrupamiento de tres partes en donde la parte acentuada ocurre al final precedidas por dos partes débiles

Fragmento I por la orquesta de Osvaldo Pugliese

Nivel arquitectónico inferior: Melodía. La primera semifrase (compases 1 y 2) ejecutada por los bandoneones (figura 3) se observan dos agrupamientos rítmicos yámbicos, y uno anfibraco, pertenecientes al nivel arquitectónico inferior. En el compás 1, el primer grupo yámbico (corto-largo) presenta la idea motivico-rítmica de la frase; la articulación *staccato*-acentuado se agrega al valor largo. Como se comentó en el análisis del fragmento de Troilo (figura 1), la direccionalidad melódica ascendente (donde las notas pertenecientes a la armonía en el valor corto se dirigen hacia las notas disonantes en el valor largo) influye fuertemente en la conformación de este agrupamiento y contribuye a la segmentación de los dos patrones rítmicos del compás (ver figura 3). Luego se identifica un agrupamiento anfibraco, donde el primer componente débil tiene una acentuación dinámica producto del acento local en el grupo de tres corcheas; el movimiento se dirige hacia la parte fuerte, donde ocurre la apoyatura Lab-Sol, que reitera dicha articulación. Sin embargo, la repetición de la acentuación dinámica (*staccato-legato* local-acento) implica la posibilidad de volver acentuada a la parte débil y reinterpretar el agrupamiento anfibraco en un agrupamiento de tipo troqueo (ver figura 3, número 2 en recuadro, grupo fuerte-débil con acentuación dinámica). Esta interpretación es importante para lo que sucede luego en el segundo segmento de la semifrase. Sucede un agrupamiento yámbico similar al del compás 1 (ver recuadro en figura 3), pero ahora el patrón resultante se organiza desde el valor corto de corchea a un valor largo de blanca que se prolonga mediante ligadura hasta el inicio del compás 3. Esta variación rítmica del agrupamiento respecto al que ocurre en el compás 1, genera que el primer segmento de la semifrase no concluya aquí; por el contrario, el patrón rítmico yámbico conduce al siguiente segmento de dos compases, implicando que el agrupamiento funcione como una gran anacrusa y se acentúe aún más por la separación temporal de lo que sigue. Es importante mencionar que la armonía juega un papel crucial para generar la sensación de que el patrón rítmico funciona como una anticipación o anacrusa: el V grado se prolonga, al igual que el agrupamiento yámbico, implicando que el primer segmento se dirija con el movimiento tonal suspensivo hacia el segundo.

Los cambios de *tempo*, instrumentación y registro de los compases 3 y 4 tornan dificultosa la separación de la melodía ejecutada por el violín 1 en agrupamientos más pequeños (ver figura 3). Como observamos, se forman grupos que se fusionan, o se conforman grupos pivote que no dan cuenta de la formación de un patrón rítmico predominante en el nivel arquitectónico inferior. En realidad, lo que organiza este pasaje es un gran agrupamiento troqueo, que recuerda la organización de la primer semifrase por reiteración de la acentuación dinámica (ver figura 3, análisis de compás 1). La parte fuerte del agrupamiento se elabora por la reiteración de la nota Do, y se refuerza por la expansión temporal que ocurre en la ejecución de la primera nota del violín. La parte débil tiene una acentuación

dinámica en el salto de Do a Mi, donde concluye el patrón. El último patrón que cierra este fragmento es un agrupamiento anfibraco (ver recuadro en figura 3). La estructura rítmica presenta dos valores de blanca que ocupan el movimiento rítmico del compás los que, en combinación con el ritmo armónico propuesto, crean nuevamente la sensación de otra anacrusa, esto es, de una anticipación a lo que sigue. En este caso, la anticipación se acentúa por el enlace de dos acordes de dominante, Gb7 (función de apoyatura armónica) y F7, que prolongan el movimiento tonal hacia el fragmento siguiente.

Nivel arquitectónico inferior: Acompañamiento. Se observa que predominan en los dos primeros compases los agrupamientos troqueo y anfibraco en el nivel inferior (ver análisis del acompañamiento en la figura 3). El primer agrupamiento anfibraco se inicia con un *levare* de corchea al compás 1: este se realiza con un sonido de “arrastre” en el contrabajo, un sonido con “aire” en los bandoneones que recuerda al recurso de yumba (ver Alimenti Bel, Martínez y Ordás, 2014a; 2014b) y una emulación de un ataque de corchea en el piano (dominante-tónica). Por todas estas características de ejecución concluimos que la parte débil es acentuada (tal como se indica en el análisis). Luego se instala el recurso de yumba en piano y contrabajo, que produce un agrupamiento troqueo, culminando repentinamente en el tercer tiempo del compás 2. El movimiento melódico descendente (arpeggio) que realizan el piano y el contrabajo no parece tener una función clara en el nivel primario, por eso omitimos el análisis del acompañamiento en este punto.

El movimiento rítmico de corchea y cuatro semicorcheas en el piano y el contrabajo puede interpretarse en vinculación con el análisis de la melodía de los bandoneones; ambos estratos tienen la función de construir la anticipación al compás 3 (figura 3). El patrón rítmico descrito en el acompañamiento es muy utilizado en el tango como *pasaje de enlace*. La particularidad en este fragmento es que dicho agrupamiento se complementa con la gran anacrusa de la melodía (ver figura 3), y construyen, conjuntamente, un patrón rítmico-melódico-expresivo que expande la armonía de dominante más allá de la barra de compás, dando la sensación de una gran anacrusa que prepara la entrada del *solo* de violín. Para completar esta idea revisaremos ahora los niveles superiores de agrupamiento rítmico.

Nivel arquitectónico superior. Presenta dos agrupamientos: uno yámbico, que involucra a los compases 1 y 2, y uno anfibraco sobre los compases 3 y 4 (figura 4, número 2 en recuadro). Como indicamos antes la frase no se configura como antecedente-consecuente. Incluimos en el análisis del nivel superior del fragmento el movimiento tonal, la instrumentación y los agrupamientos rítmicos. El primer grupo yámbico no presenta problemas para su entendimiento: el movimiento rítmico de la melodía se sostiene con una continuidad rítmica en el acompañamiento, dada por la utilización del *marcato* con arrastre (yumba). Esta conducción rítmica organiza la parte débil que culmina en la resolución de la apoyatura del compás 2, donde concluye el primer segmento.

The musical score is for a piece in 4/4 time, key of B-flat major. It features four staves: Violin (VI), Bandoneon (Band.), Piano (Pno.), and Cello (Cb.).

- Violin (VI):** The melody starts in the bandoneon and moves to the violin in measure 3. A red box highlights the first measure of the violin melody, and a red arrow points to the change of instrumentation.
- Bandoneon (Band.):** The bandoneon plays a rhythmic pattern in the first two measures. A red box highlights the first measure of the bandoneon melody, and a red arrow points to the change of instrumentation.
- Piano (Pno.):** The piano plays a rhythmic pattern in the first two measures. A red box highlights the first measure of the piano melody, and a red arrow points to the change of instrumentation.
- Cello (Cb.):** The cello plays a rhythmic pattern in the first two measures. A red box highlights the first measure of the cello melody, and a red arrow points to the change of instrumentation.

Annotations include:

- Melodía: 1.** (black) and **Melodía: 2.** (red) indicating different melodic lines.
- Cambio de orquestación** (red) indicating the change of instrumentation.
- notación de recurso de yumba** (black) indicating a specific notation.
- patrón rítmico** (black) indicating a rhythmic pattern.
- Acompañamiento: 1.** (red) indicating the accompaniment.

Figura 3. El color negro corresponde al análisis de los niveles arquitectónicos inferiores de la Melodía del Fragmento 1. El recuadro en rojo representa la anacrusa extendida al siguiente compás en la melodía ejecutada por los bandoneones, compás 2. La flecha roja indica el cambio de orquestación de la melodía que pasa a ser ejecutada por violín I (voz superior) y acompañamiento de cuerdas (ripieno), compás 3 y 4. El color rojo corresponde al análisis de los niveles arquitectónicos inferiores del Acompañamiento del Fragmento 1. El recuadro rojo indica la acentuación dinámica (arco con plica-línea-arco) del agrupamiento anfibraco del acompañamiento ejecutado por piano y contrabajo, levare a compás 1. El corchete y círculo rojo indica la unificación del patrón rítmico del acompañamiento, ejecutado por piano y contrabajo, y melodía por los bandoneones, tiempo 3 compás 2.

La idea se refuerza en la orquestación con bandoneones, piano y contrabajo. En los compases 3 y 4 la orquestación se realiza con las cuerdas, donde la melodía aparece instrumentada con un *solo* de violín I. El agrupamiento anfibraco se presenta sobre el tercer tiempo del compás 2, en donde se observa una parte débil acentuada. En la construcción de este patrón, la primera parte débil es una anacrusa que prepara el siguiente segmento y el cambio repentino de instrumentación. La parte acentuada se interpreta sobre la armonía de V grado, ya que el compás 4 no resuelve sobre la tónica sino que enlaza con una nueva armonía de dominante. Por lo tanto esta parte débil tiene una acentuación dinámica

producto del movimiento tonal, y no forma parte de una cadencia. Una posible interpretación del pasaje indicaría que el compás 3 concentra un “primer tiempo” transitorio, y los dos primeros compases funcionarían como un “tiempo débil” (Schatcher, 1999). La idea de sostener un primer tiempo en el compás 3 remite al cambio de instrumentación, a la anacrusa que prepara este pasaje, 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-melódico-expresivo que tiene un alcance más amplio que la frase analizada.

VI.

Band.

Pno.

Cb.

Tiempo débil

Primer tiempo transitorio

anacrusa

Melodía: 1.

Cambio de orquestación

2.

Gb7 F7

Melodía: 1.

Fm C7 C7 Gb7 F7

Acompañamiento: 1.

2.

Figura 4. Fragmento del tango El marné de E. Arolas. El color negro corresponde al análisis de los niveles arquitectónicos inferiores de la melodía. El número 2 encuadrado corresponde al análisis de los niveles arquitectónicos superiores de la frase. El corchete superior en compás 1 y 2 indican el tiempo débil. El corchete más pequeño representa la anacrusa extendida al compás 3 que forma parte del primer tiempo transitorio en el corchete de compases 3 y 4.

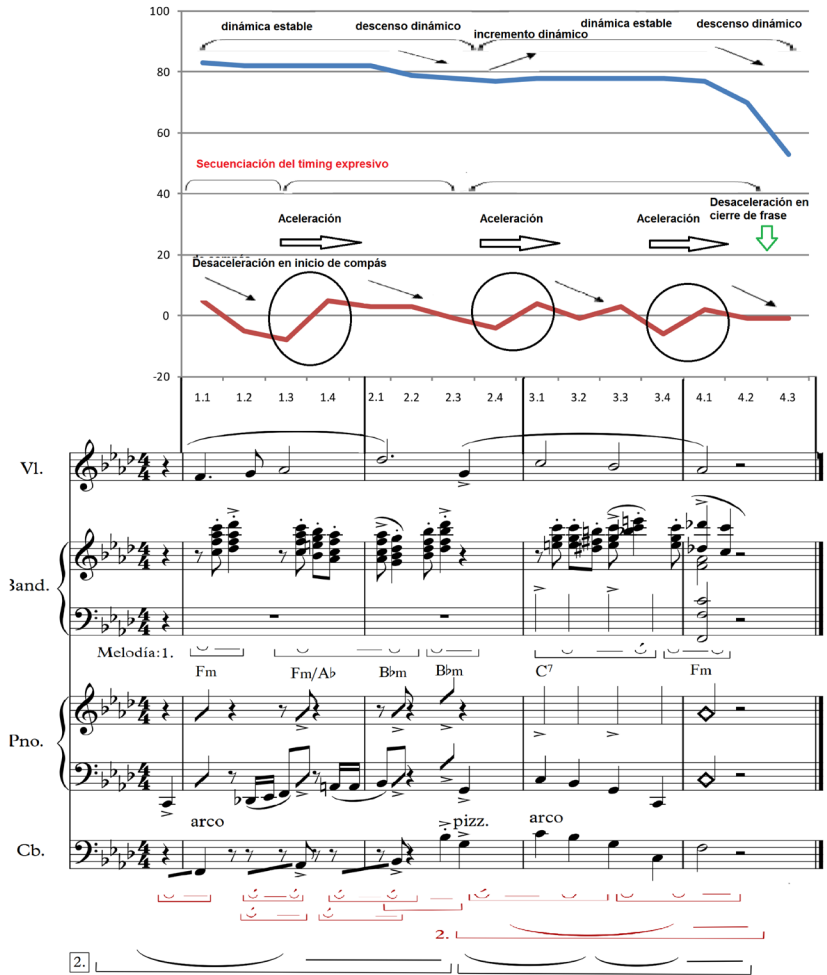


Figura 5. Perfil témporo-dinámico del fragmento 1 ejecutado por la orquesta de A. Troilo. El eje horizontal indica los números de compás. El eje vertical representa los ITEB (Intervalos de Tiempo entre Beats) de la orquesta expresados en BPM, y los valores de los picos de amplitud dinámica expresados en dB. Los corchetes indican la secuenciación del timing a nivel global, entre regularidades de desaceleración y aceleración gradual-escalonada en la frase. Debajo la transcripción del fragmento con el análisis del nivel inferior y superior de la superficie textual (Análisis 1 A. Troilo).

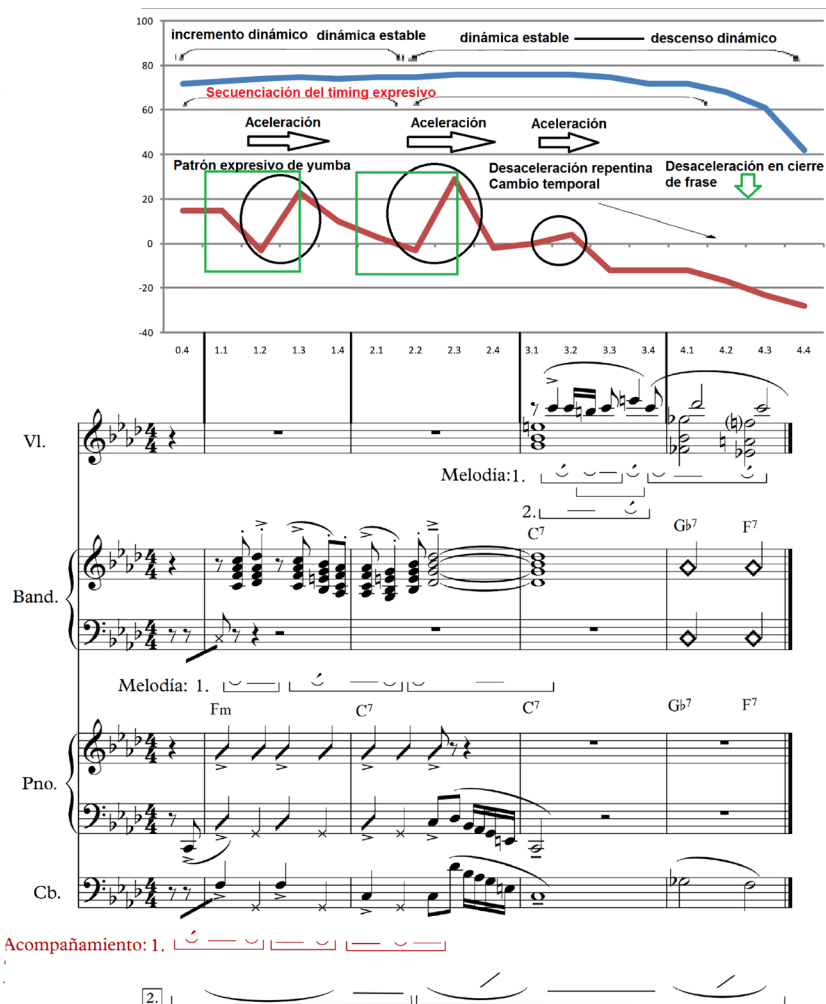


Figura 6. Perfil témporo-dinámico del fragmento 1 ejecutado por la orquesta de A. Troilo. El eje horizontal indica los números de compas. El eje vertical representa los ITEB (Intervalos de Tiempo entre Beats) de la orquesta expresados en BPM, y los valores de los picos de amplitud dinámica expresados en dB. Los corchetes indican la secuenciación del timing a nivel global, entre regularidades de desaceleración y aceleración gradual-escalonada en la frase. Debajo la transcripción del fragmento con el análisis del nivel inferior y superior de la superficie textual (Análisis 1 O. Pugliese).

Análisis 2. Temporalidad y dinámica en el análisis de los patrones rítmicos

El componente témporo-dinámico en la orquesta de Aníbal Troilo (fragmento 1). En el fragmento 1 (figura 5) observamos una desaceleración temporal en el inicio. En la ejecución del compás 1, el patrón temporal-expresivo de desaceleración y aceleración repentina se combina con los patrones rítmicos para segmentar el patrón yámbico y el patrón anfibraco de la melodía en el nivel inferior. De esta manera se refuerza la sensación de inicio de la frase sobre el patrón anfibraco (figura 5, grupo de tres corcheas en la melodía). La aceleración se compensa a continuación con una desaceleración progresiva que culmina en el tiempo tres del compás 2 y marca el cierre del primer motivo. En el cuarto tiempo del compás 2 se observa nuevamente una aceleración repentina, que vincula la anacrusa del acompañamiento (ascenso melódico en violines, piano y contrabajo) con el motivo en bandoneones del compás 3. Este despliegue temporal (desaceleración escalonada) se elabora con el descenso melódico del acompañamiento (violines, piano y contrabajo) compensando el movimiento melódico ascendente de la anacrusa y la aceleración repentina. En el cuarto tiempo del compás 3 tiene lugar nuevamente una aceleración repentina. Esta característica expresiva anticipa la apoyatura del compás 4 en los bandoneones. La frase concluye con una desaceleración que marca el final del fragmento.

En cuanto a la dinámica, se observa un tratamiento estructural de la frase. Cada motivo de la semifrase se organiza de igual modo (dinámica estable-descenso dinámico); los motivos se enlazan mediante un leve incremento dinámico. La dirección de la curva dinámica, al comunicar el fraseo musical, actúa como un *marcador formal* de los motivos de dos compases (ver figura 5).

El componente témporo-dinámico en la orquesta de Osvaldo Pugliese (Fragmento 1). En el fragmento 1 observamos un alargamiento temporal sobre el primer tiempo, y una aceleración temporal sobre el segundo tiempo del compás 1 (figura 6). El acompañamiento del compás 1 que coincide con la ejecución del recurso de yumba configura la temporalidad inicial. En un trabajo anterior (Alimenti Bel et al., 2014a; 2014b) se obtuvieron medidas temporales que muestran que la ejecución de este patrón expresivo alarga los tiempos 1 y 3 del compás mientras que acorta los tiempos 2 y 4. Tal como se mencionó en los análisis de la estructura rítmica, el citado comienzo refuerza la sensación de inicio de la frase sobre el patrón anfibraco del compás 1 (figura 6, grupo de tres corcheas en la melodía). El primer motivo cierra sobre la apoyatura 6-5 que ejecutan los bandoneones. La desaceleración temporal que se produce entre el tiempo 2 y el tiempo 3 del compás 1 corresponde a un patrón expresivo más amplio que marca la finalización del primer motivo. Y la aceleración repentina que le continúa forma parte de la anacrusa que se inicia hacia el segundo motivo generando que aquello

que cerraba el motivo anterior en Troilo (figura 5) inicie el siguiente motivo en Pugliese (ver figura 6, análisis del nivel superior). En el tiempo 3 del compás 2 observamos una desaceleración repentina y un consecuente cambio de *tempo* (ver figura 6). La desaceleración se organiza con el movimiento rítmico de corchea y cuatro semicorcheas en el piano y contrabajo, reforzando la idea de anticipación de la segunda semifrase. En el compás 3 se observa un *rubato* amplio que acompaña la ejecución del *solo* de violín. Finalmente, el patrón rítmico anfibraco de la melodía se ejecuta con una desaceleración que alcanza sus valores más bajos como cierre de la frase. Esta característica performática, que es usual en muchos estilos musicales, se refuerza aquí con una reducción considerable de la densidad rítmico-melódica.

La dinámica se mantiene alta durante el primer motivo de la semifrase porque en realidad se advierte una correspondencia entre las acentuaciones y el nivel dinámico general (figura 6). La dinámica estable se construye con la articulación staccato-*legato* local-acento en la melodía y el recurso de yumba ejecutado en el acompañamiento. Todos los ejecutantes parecen contribuir a la comunicación del rasgo articulatorio del patrón expresivo de yumba. Esta particular utilización de la dinámica desdibuja la separación entre estratos en la textura de melodía acompañada. La dinámica estaría, por lo tanto, obedeciendo a la característica articulatoria del sonido general. El patrón expresivo es temporalmente estable y dinámicamente alto. En el segundo motivo, que se inicia en el tiempo 3 del compás 2, la dinámica se organiza principalmente en relación a la estructura musical del *solo* de violín. Así, el componente dinámico acompaña el cambio textural y temporal. El perfil dinámico se corresponde con la dirección tonal de este pasaje (tratamiento estructural de la altura).

Análisis 3. Identificación y análisis de patrones rítmicos-melódicos en la superficie textual del arreglo en frases de 8 compases.

La segunda etapa del análisis se centró en estudiar la superficie textual de dos fragmentos de 8 compases. Ambos pasajes pertenecen a la primera frase que expone el material temático de la sección B del mencionado tango.

Fragmento 2 por la orquesta Anibal Troilo

Nivel arquitectónico inferior: Melodía. Se identifica inicialmente un agrupamiento de tipo yámbico (figura 7), cuya predominancia pareciera configurar el motivo rítmico característico de la frase de 8 compases. Sin embargo, al analizar la desproporción duracional entre la parte débil y el acento, reinterpretemos el análisis y entendemos que este agrupamiento rítmico es un yambo invertido. Entonces el motivo rítmico-melódico se organiza con un grupo yámbico invertido y uno acentuado en la parte débil, que se repite hasta cerrar la primer semifrase (figura 7, nivel inferior del compás 1 al 4). El inicio de la segunda semifrase en compás 5,

presenta una variación rítmico-melódica con respecto al motivo de los compases 1 y 2; sin embargo, más allá de la variación, se mantiene el tipo de agrupamiento yámbico invertido seguido del patrón rítmico yámbico (ver figura 7, línea con puntos). En el compás 6 la variación del patrón rítmico-melódico segmenta el agrupamiento yámbico que se presentó en el compás 2; esto sucede por la utilización del silencio entre ataques.

Nivel arquitectónico inferior: Acompañamiento. Observamos que el diseño melódico de piano y contrabajo se corresponde con la estructura rítmica de la primer semifrase que unifica estos dos estratos en un desarrollo contrapuntístico (figura 7). Los saltos de registro en la ejecución del piano también contribuyen a estructurar dicho agrupamiento rítmico: el salto ascendente y su consecuente descenso registral coinciden con la direccionalidad melódica descendente (Mib-Re-Do) que ejecutan los bandoneones y los violines en compás 2 y en compás 4 (movimiento paralelo). La segunda semifrase (compás 5) se organiza con la predominancia del patrón yámbico, que se separa de los patrones rítmicos-melódicos que presenta la melodía. Encontramos aquí una idea de función complementaria entre los estratos: el acompañamiento, en este momento, mantiene el diseño de patrón yámbico invertido que presentó la melodía en la primera semifrase.

Nivel arquitectónico superior. Observamos, en el compás 1, que el movimiento melódico ascendente en el acompañamiento (de carácter conclusivo) en combinación con la repetición de nota en la melodía, configuran un patrón expresivo de anacrusa extendida que marca el inicio de la frase en compás 2 sobre la nota superior Mib que ejecutan los bandoneones y los violines (figura 7). Luego, el agrupamiento que organiza la primera semifrase es de tipo yámbico. Esta idea se refuerza por la característica contrapuntística que cierra este pasaje. El movimiento contrario que realiza la melodía con el acompañamiento, y la resolución en el cierre de tónica transitoria (Ab) del bajo, dan la sensación de que los compases 4 y 5 están acentuados, forzando un primer tiempo en compás 5 y separando fuertemente las semifrases. La segunda semifrase de 4 compases presenta un agrupamiento rítmico-melódico yámbico, aunque la repetición del patrón de inicio en el acompañamiento se percibe como una anacrusa extendida. Esto se justifica por la variación del patrón rítmico en la melodía. La característica contrapuntística de cierre de la frase entre la melodía y el acompañamiento en los compases 7-8-9, permite reinterpretar al grupo yámbico como un agrupamiento de tipo troqueo. El movimiento paralelo y en octavas entre estos dos estratos, y la resolución en el cierre de tónica 1/3 dan la sensación de que se llega a un tiempo débil (Schachter, 1999). Podríamos considerar a este patrón expresivo como una anacrusa extendida hacia la siguiente frase en donde el *primer tiempo* queda desplazado a lo que suceda luego.

anacrusa inicio de frase variación del patrón rítmico en el nivel inferior

VI. VI.

Band.

Melodia: 1. 2.

Fm Fm Bbm Eb⁷ Ab Fm C⁷ C⁷ Fm

Pno. Pno.

arco movimiento contrapuntístico repetición del patrón de inicio

Cb. Cb.

acompañamiento: 1. 2.

anacrusa extendida

Figura 7. 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 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. El color rojo corresponde al análisis de los niveles arquitectónicos inferiores del acompañamiento (el número 2. en el acompañamiento indica una reinterpretación analítica en el nivel inferior). El número 2 encuadrado corresponde al análisis de los niveles arquitectónicos superiores de la frase. La flecha verde con la inscripción “cierre de tónica I/I” indica el final de la primer semifrase de 4 compases.

Fragmento 2 por la orquesta de Osvaldo Pugliese

Nivel arquitectónico inferior: Melodía. El fragmento 2 (figura 8) presenta dos tipos de agrupamientos, uno yámbico y uno anapesto. Estos se repiten conformando la primer semifrase que cierra en compás 5. La característica relevante de este nivel inferior indica que la parte acentuada del patrón rítmico-melódico de anapesto concluye contradiciendo la estructura métrica de 4/4. La siguiente semifrase inicia con un grupo anapesto, en donde la primera parte débil es un acento fundido en el agrupamiento débil. Los patrones rítmicos-melódicos de la semifrase se interrumpen en el tiempo 3 del compás 6 y se inicia una anacrusa extendida (ver figura 8, análisis del nivel superior). El cambio de instrumentación presenta, en la melodía a cargo de los violines, una sucesión de tres agrupamientos yámbicos que cierran la frase. El primero de ellos configura un yambo invertido y los siguientes podrían reunirse en un grupo yámbico.

VI.

Band.

Pno.

Cb.

Anacrusa melódica-tiempo débil

Primer tiempo

Primer tiempo

Prolongación estructural del V grado

Melodía: 1. 2.

Fm Bbm Eb7 Ab Fm Ab7 G7 C7 Fm

pizz arco

Acompañamiento: 1. 2.

G.pivote

anacrusa extendida

Figura 8. 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 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. El color rojo corresponde al análisis de los niveles arquitectónicos inferiores del acompañamiento (el número 2. en el acompañamiento indica una reinterpretación analítica en el nivel inferior). El número 2 encuadrado corresponde al análisis de los niveles arquitectónicos superiores de la frase. Los corchetes en la parte superior indican la segmentación de las dos semifrases de cuatro compases.

Nivel arquitectónico inferior: Acompañamiento. No presenta variación rítmica significativa. El patrón expresivo de yumba se organiza en un agrupamiento troqueo que se mantiene toda la frase. En la segunda semifrase se funde con la melodía para construir un patrón expresivo de anacrusa extendida.

Nivel arquitectónico superior. Observamos que la primera semifrase se organiza en dos grupos de tipo anapesto (figura 8). Mientras que la siguiente presenta dos grupos yámbicos. En el segundo grupo se percibe que la anacrusa extendida refuerza fuertemente la parte acentuada de este agrupamiento que cierra la frase. Si pensamos en el ordenamiento del ritmo tonal en relación con la estructura duracional de la frase (Rothstein, 1989), este indica que la primera semifrase es una anacrusa melódica de tiempo débil que se direcciona al primer tiempo que ocurre en el compás 6. Sin embargo lo que verdaderamente nos ayuda a comprender esta frase es la estructura fundamental del nivel de reducción media de base generatriz (Forte y Gilbert, 1982)). La nota Do es la primer nota estructural que se prolonga en una dirección descendente de tercera hacia la nota Lab (aquí no finaliza la

progresión estructural de dominante a tónica, esto ocurrirá en la siguiente frase). Por lo tanto el primer tiempo ocurre sobre la primera nota prolongada, el Sib del compás 8. Contribuye a ello la presencia de la anacrusa extendida que se construye como un patrón estructurado de melodía y acompañamiento, lo que conduce a reinterpretar que el primer tiempo ocurre sobre el Sib. En síntesis, del análisis de la estructura rítmica de los patrones y el ritmo tonal surge la idea de que la progresión lineal conduce a considerar al movimiento tonal como el generador de los patrones de agrupamiento superiores.

Por último la estructura rítmica de la melodía de la primer semifrase, que se superpone a la marcación de yumba en el acompañamiento, podría definirse, en términos de Krebs (2009), como disonancia métrica. La semifrase presenta las dos formas de agrupamiento y desplazamiento disonante, que crean la sensación de tensión y ansiedad que se resuelven en el compás 5, cuando los patrones rítmico-melódicos se regularizan con el metro primario. Este análisis nos permite justificar la organización de estas dos semifrases, que en un principio no son simétricas y se perciben como separadas, pero que se unen por el tratamiento de las prolongaciones en la dirección de la progresión lineal.

Discusión

El presente trabajo se propuso analizar y describir los patrones rítmico-melódico-expresivos en el arreglo de tango de las orquestas de A. Troilo y O. Pugliese a partir de una doble estrategia metodológica. La primera estrategia consistió en observar el tratamiento de la variación de dichos patrones en distintos niveles de la estructura rítmica (Cooper y Meyer, 1969) y en comprender el movimiento rítmico en relación a las prolongaciones melódicas y las progresiones tonales de mayor y menor longitud dentro de la frase musical (Yeston, 1976, Rothstein, 1989; Schachter, 1999; Larson, 2012). La segunda, comparó el análisis resultante de la discursividad de los patrones rítmico-melódicos de con el análisis del componente témporo-dinámico de dichos pasajes para observar la micro-variación de los patrones expresivos en cada orquesta.

Los resultados muestran que los atributos de los patrones rítmico-melódico-expresivos ofrecen pistas para comprender el tratamiento de la variante estilística en el discurso musical de estos autores. En A. Troilo indican que hay una predominancia a articular los patrones rítmicos de la melodía con los patrones rítmicos del acompañamiento, como acentuaciones conjuntas, de complementación y de contraste, y como elaboración contrapuntística entre estratos texturales. En los dos ejemplos analizados se observó un tratamiento contrapuntístico donde las voces se *trocán*, y con ello el rol concertante melodía/accompañamiento. También se identificó un movimiento contrapuntístico (paralelo, contrario y oblicuo) entre

melodía y acompañamiento cuando hay *marcato* (principalmente en la direccionalidad melódica que establece el bajo). En cuanto a los rasgos expresivos analizados, se identificó que la temporalidad se organiza conjuntamente al ritmo duracional, mientras que la dinámica se organiza en relación a la estructura duracional de la frase. La observación de esta característica expresiva de la orquesta motivaría una indagación más profunda acerca de cómo se establece la relación entre la estructura musical, la temporalidad y la dinámica en la comunicación expresiva del estilo de ejecución de A. Troilo.

Por su parte, en O. Pugliese los resultados indican que la variación armónica, los desplazamientos métricos de las células motílicas, la disonancia métrica (Krebs, 2009) y la transformación de la estructura melódica establecen el “tiempo débil” y el “primer tiempo” acentuado de la estructura duracional de la frase. En cuanto al acompañamiento de yumba, el mismo tiene un efecto expresivo (temporal y dinámico) que evoluciona a lo largo de la frase (Shifres, 2009) y que involucra al movimiento y a la elaboración de los patrones rítmico-melódicos del estrato textural superior. En cuanto a los tipos de agrupamiento en la melodía, no se encontraron indicadores que dieran cuenta de una tendencia a articular un determinado patrón rítmico en las frases. Las características expresivas que observamos en O. Pugliese muestran que la temporalidad se organiza por semifrase, y que la variación agógica se relaciona a los cambios que se producen en la articulación melódica. En los dos ejemplos analizados interpretamos que el componente performático en vinculación con el despliegue de la estructura tonal del pasaje comunica una sensación de un *primer tiempo* más amplio que las frases analizadas. Es decir que los dos fragmentos se podrían interpretar como una *gran anacrusa* que obligaría a analizar las siguientes frases a fin de encontrar la localización de la primera acentuación estructural (objetivo del movimiento rítmico-tonal del arreglo).

Con la información procesada nos propusimos dar cuenta de algunas características identitarias del estilo compositivo tardío que despliega cada orquesta. Para afirmar que el estilo posee dichas características identitarias es necesario recabar mayor cantidad de análisis del repertorio. Sin embargo este estudio pretende ser una aproximación a los rasgos estilísticos de cada autor. 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 observa una variación de los patrones rítmicos cada 4 compases.

Un propósito central del presente estudio consistió en la indagación -mediante el uso de la técnica de variación- de los componentes rítmico-melódicos, articula-

torios, de la instrumentación y el control de la marcha general del despliegue tonal en el tango. La hipótesis que formulamos indica que el problema de la variación estilística en el tango no es aleatoria en el sentido de “libre” sino que contiene intrínsecamente características “invariantes”. Es decir que hay una manera de variar que es más identitaria de un estilo que de otro. Por lo tanto en la identidad estilística las variaciones no afectan las características reconocibles de un determinado modelo (estilo) o en todo caso de una estructura musical particular, sino que por el contrario, es el modo de variar el que construye la identidad en cada estilo interpretativo.

Referencias

- Alimenti Bel, D., Martínez, I.C. y Ordás, M.A. (2014a). 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*. Congreso llevado a cabo en las 7ma Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (JIDAP) La Plata, Argentina.
- Alimenti Bel, D., Martínez, I.C. y Ordás, M.A. (2014b). Los mareados por la orquesta de Osvaldo Pugliese: La dinámica y la temporalidad de la yumba entendida a partir de los rasgos performativos emergentes del arreglo. En M. Escobar y L. Gasparoni (comps.). *Música Latinoamericana: Tradición e Innovación*. Congreso llevado a cabo en las III Jornadas de la Escuela de Música de la U.N.R, Rosario, Argentina.
- Arolas, E. (1919). *El Marné*. [Descarga online del Facsímil original]. Buenos Aires: Breyer Hnos. Disponible en: <http://www.todotango.com/musica/tema/1032/El-Marne/> (último acceso 31-01-2017).
- Cook, N. (2003). Music as performance. En M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton (Eds), *The cultural study of music. A critical introduction* (pp. 204-214). New York, Estados Unidos: Routledge.
- Cooper, G. y Meyer, L. B. (1960). *The rhythmic structure of music*. Chicago, Estados Unidos: The University Chicago Press.
- Gabrielsson, A. (1999). The performance of music. *Psychology of Music*, 2, 501-602.
- Hatten, R. (2014). The troping of topics in Mozart's instrumental works. En D. Mirka (Ed.), *The Oxford handbook of topic theory* (pp. 514-538). Oxford, Inglaterra: Oxford University Press. <http://dx.doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199841578.013.0020>.
- Imberty, M. (1981). *Los escritos del tiempo. Semántica psicológica de la música (Tomo 2)*. Buenos Aires, Argentina: SACCoM.

- Krebs, H. (2009). The expressive role of rhythm and meter in Schumann's late lieder. En D. Carson Berry (Ed.), *A music-theoretical matrix: Essays in honor of Allen Forte. Vol. 1*, pp. 98-267. S/l.
- Martínez, I. C. (2006). Audición metafórica de la estructura subyacente la estructura interrumpida como metáfora de fuerza. En I. C. Martínez (Ed.), *Sonido, Imagen y Movimiento en la Experiencia Musical*. Encuentro llevado a cabo en la V Reunión de SACCoM, Corrientes, Argentina.
- Larson, S. (2012). *Musical forces: motion, metaphor, and meaning in music*. Bloomington, Estados Unidos: Indiana University Press.
- Nattiez, J.-J. (1990). *Music and discourse. Towards a semiology of music*. Princeton, Estados Unidos: Princeton University Press.
- Repp, B.H. (1998). A microcosm of musical expression. I. Quantitative analysis of pianists' timing in the initial measures of Chopin's Etude in E major. *Journal of the Acoustical Society of America*, 104(2), 1085-1100.
- Repp, B.H. (1999). A microcosm of musical expression. II. Quantitative analysis of pianists' dynamics in the initial measures of Chopin's Etude in E major. *Journal of the Acoustical Society of America*, 105(3), 1972-1988.
- Rothstein, W. N. (1989). *Phrase rhythm in tonal music*. New York, Estados Unidos: Schirmer Books.
- Schachter, C. (1999). *Unfoldings. Essays in shenkerian theory and analysis*. New York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Sierra, A. (1969). *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi.
- Tarasti, E. (1994). *A theory of musical semiotics*. Bloomington and Indianapolis, Estados Unidos: Indiana University Press.
- Yeston, M. (1976). *The stratification of musical rhythm*. Second edition. New Haven, Estados Unidos: Yale University Press.

Biografía de los autores

Demian Alimenti Bel

demianalimentibel@gmail.com

Demian Alimenti Bel es Profesor en música orientación composición musical de la Facultad de Bellas Artes (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) y ayudante de la materia Metodología de las Asignaturas Profesionales en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Becario de estudio de doctorado de la CIC (Comisión de investigaciones científicas de la Provincia de Buenos Aires, Argentina). Integrante e investigador del LEEM (Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical-FBA-UNLP). Integrante del proyecto de investigación Música, Cognición y Experiencia: Modos de Elaboración del Sentido en Contextos Sociales de Práctica Musical (2018-2021) de la Universidad Nacional de La Plata bajo la dirección de la Dra. Isabel C. Martínez.

Isabel Cecilia Martínez

isabelceciliamartinez@gmail.com

Isabel Cecilia Martínez es Dra. en Psicología de la Música por la Universidad de Roehampton Surrey, Reino Unido, Licenciada y Profesora en Educación musical (Fba-UNLP) y pianista. Es Profesora Titular de Metodología de las Asignaturas Profesionales y Audioperceptiva 1 y 2 en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Es Directora del LEEM (Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical-FBA-UNLP). Dirige investigadores, becarios y tesistas en cognición musical corporeizada en el marco de los proyectos Música, Cognición y Experiencia: Modos de Elaboración del Sentido en Contextos Sociales de Práctica Musical (2018-2021) de la Universidad Nacional de La Plata y PICT 2013-0368 (ANPyCT). Ex Presidente de SAC-CoM. Investiga aspectos de la cognición musical corporeizada y el pensamiento imaginativo en música, la recepción y la ejecución musical. Ha publicado y difundido su investigación en el ámbito nacional e internacional.