

■ EL TANGO DE AYER Y HOY. UN ESTUDIO DE LA TEMPORALIDAD Y EL FRASEO MUSICAL EN EL ESTILO DE ANÍBAL TROILO

DEMIAN ALIMENTI BEL – ISABEL CECILIA MARTÍNEZ

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

demianalimentibel@gmail.com – isabelceciyamartinez@gmail.com

RESUMEN

La musicología define al *estilo* principalmente sobre la base de los rasgos compositivos, siendo reciente la utilización de herramientas para el análisis de la señal sonora para estudiar los rasgos expresivos en la música popular. Proponemos que el fraseo musical en los ejecutantes de tango podría centrarse en las características recurrentes de alargamiento y acortamiento temporal de patrones rítmico-melódicos embebidos en la estructura musical. Así la identidad estilística sería el resultado de la interacción entre las propiedades musicales y el *microtiming* de dichos patrones. En este trabajo, combinamos el análisis musical y el microanálisis temporal para examinar la variabilidad temporal individual y conjunta, comparando en un mismo arreglo, el fraseo de la orquesta de Aníbal Troilo con otras orquestas actuales.

Palabras clave: estilo, fraseo, patrones temporales, Aníbal Troilo, tango.

YESTERDAY AND TODAY TANGO MUSIC. A STUDY OF TEMPORALITY AND MUSICAL PHRASING IN ANÍBAL TROILO'S STYLE.

152

ABSTRACT

Musicology defines the style mainly on the basis of the compositional features; the use of tools for the analysis of the sound signal to study the expressive features in Argentine popular music is recently applied. We propose that the musical phrasing in tango performers could focus on the recurrent characteristics of temporal elongation and shortening of rhythmic-melodic patterns embedded in the musical structure. Thus the stylistic identity would be the result of the interaction between the musical properties and the microtiming of such patterns. In this work, we combine musical analysis and temporal microanalysis to examine the individual and joint temporal variability, comparing in the same arrangement, the phrasing of Aníbal Troilo's orchestra with other current orchestras.

Keywords: style, melodic phrasing, temporal patterns, Aníbal Troilo, tango.



Introducción

La manera de tocar el bandoneón que tuvo Aníbal Troilo se ha definido como una síntesis de estilos de ejecución de importantes bandoneonistas en la historia del tango (Sierra, 1969). De alguna manera, los fraseos melódicos que realizaba Troilo en sus pasajes solistas, eran comparados con las ejecuciones y el sonido bandoneonístico de otros músicos de su época, tales como Pedro Maffia (el sonido limpio y delicado), Pedro Laurenz (la línea melódica con relleno armónico) y Ciriaco Ortíz (el fraseo en octavas). Durante el desarrollo de su carrera profesional, las sucesivas renovaciones conceptuales en las formas de expresión musical y la introducción de nuevos timbres orquestales que aportaba a su propia orquesta típica, le valió que se lo considerara como un estilo evolucionista entre los músicos de tango de la década del '40 (Sierra, 1969). Por nombrar algunas de estas transformaciones expresivo-musicales que desarrolló A. Troilo en su ejecución orquestal encontramos: 1) una acentuación rítmica del *marcato* más elástica y pausada (que fue incorporado por la ejecución pianística de Orlando Goñi) que se diferenciaba de otros estilos de su época (las

orquestas de J. D'Arienzo o R. Biaggi); 2) el arrastre breve de síncopa ('arrastre de corchea' como lo denominara Horacio Salgán); 3) los recurrentes estiramientos temporales de las melodías en los pasajes *solistas* de bandoneones; 4) los silencios orquestales súbitos; 5) los *contracanto* en la fila de violines que *trocan* los roles de figura-fondo con la melodía (Alimenti Bel y Martínez, 2017). Mientras que en el plano orquestal incorporó el sonido de la viola y del violonchelo reforzando el registro grave de las cuerdas, en los registros discográficos duplicaba la fila de bandoneones y violines para lograr una resultante sonora más 'espesa' (solía grabar utilizando entre 6 y 8 instrumentistas por cuerda), así como fue uno de los pioneros en introducir los cantores *estribillistas* en las formas convencionales del tango canción, entre otros aportes.

153

El éxito y el reconocimiento como músico indiscutido del tango que alcanzó A. Troilo se debió principalmente a sus peculiares características expresivas e interpretativas en el bandoneón y a sus composiciones, que se convirtieron en verdaderos hitos de la renovación tanguera de los años 1950. A. Troilo no fue ni orquestador ni autor de los arreglos de su orquesta sino que acudió a otros músicos arregladores, como Argentino Galván, Astor Piazzolla y Raúl Garelo. Sin embargo, como mencionan los músicos que lo acompañaban, A. Troilo intervenía en la organización rítmica de los arreglos indicando, por ejemplo, dónde se utilizaba el *marcato*, la síncopa o el *pesante* en dos, o determinando las características de la articulación melódica de las frases, esto es, cuáles pasajes debían ser cantábiles y cuáles rítmicos. También evidenciaba un gusto personal por respetar las notas de la melodía original del tango tal como habían sido compuestas por el autor. En síntesis, A. Troilo identificaba qué recursos o materiales pertenecían a su estilo o se identificaban con sus formas de tocar y cuáles no.

A este tipo de elaboración musical holística que combinaba los elementos compositivos y los rasgos de transmisión oral propios de la ejecución, lo denominaremos 'proceso colaborativo de composición'. Muchos directores de orquesta de tango trabajaron de esta manera, pero hay un punto en el que nos quisiéramos detener, y es en el dominio que tenía A. Troilo de lo que se considerarían los recursos básicos del tango: nos referimos a las formas de acompañamiento y al carácter melódico de los pasajes. El refinamiento del estilo de A. Troilo sobre los ya mencionados aspectos elementales del tango, dio lugar con el paso tiempo a la definición de formas esencialmente clásicas en el estilo de ejecución tanguera (Sierra, 1969). Tanto para los oyentes inmersos en la cultura tanguera (nos referimos a las personas melómanas del tango) como para las nuevas generaciones de músicos y orquestas actuales, Aníbal Troilo representa un prototipo de identidad estilística y de modo de producción de sentido en el tango. En resumen, A. Troilo se identifica como unas de las principales figuras o referentes indiscutidos para el acercamiento de cualquier persona al conocimiento y la comprensión de uno de los estilos de ejecución paradigmáticos.

Ejecución canónica y las escuelas de ejecución musical en el tango

A fines de los años '90 asomaron, y de alguna manera corporizaron este resurgimiento del tango y de las orquestas típicas, la Orquesta Típica Fernández Fierro, la de Julián Peralta, la de Ramiro Gallo y la de Nicolás Ledesma, entre otras. Estos jóvenes músicos impulsaron nuevas composiciones y prácticas de ejecución con fuertes renovaciones tanto estéticas, como gestuales, visuales, sonoras y musicales. Recientemente han surgido orquestas institucionalizadas, como la Orquesta del Tango de la Ciudad de Buenos Aires, la Orquesta Escuela Emilio Balcarce, y La Academia Tango Club, por nombrar algunas ellas. Estas orquestas-escuela posibilitaron que los arreglos originales de las antiguas orquestas del pasado comenzaran a sonar en vivo nuevamente. Esto fue posible por la donación de partituras, las transcripciones encargadas a músicos, así como la digitalización de un centenar de arreglos de la orquesta de A. Troilo que sus nietos ofrecieron para esta tarea. El tocar los arreglos originales se debió entre otras cosas a la falta de nuevos arregladores que pudieran brindar sus partituras para ser tocadas por las orquestas escuela. El principal objetivo fue que los jóvenes con o sin experiencia musical en el tango se acercaran a comprender y parti-cipar de estos espacios que fueron los lugares predilectos de formación de músicos en el pasado. Se aprendía tocando en las orquestas y ese camino es el que se intenta recuperar.

Esta investigación se centra en el estudio de las diferencias y similitudes del estilo interpretativo entre músicos expertos y novatos. Específicamente el trabajo intenta abordar la comunicación temporal del fraseo que despliegan las orquestas escuelas actuales comparándolas con la ejecución canónica del propio A. Troilo. La pregunta que surge inmediatamente es ¿a qué nos referimos con ejecución canónica?, ¿qué atributos o elementos expresivos son necesarios para que la comunicación del fraseo sea en estilo?, intentaremos a continuación dar respuesta algunos de estos interrogantes revisando algunas de las fuentes musicológicas en el tema.

Proponemos la hipótesis de que la construcción del estilo, tal como ocurrió en la música de A. Troilo, es una consecuencia de componer e interpretar y no sólo de decodificar el arreglo que hizo otro para su orquesta. El estilo de Aníbal Troilo adquiere una dimensión canónica al incorporar en su interpretación el dominio técnico, el dominio expresivo, y además, el dominio de los elementos que componen el arreglo, es decir, abarcando simultáneamente al músico que compone y al músico que toca.

Sin embargo, esta cualidad de ejecución canónica no sería patrimonio exclusivo de la música popular o del tango. Los mismos modos de producción musical los encontramos en siglos anteriores en Europa, representados por los grandes maestros

del pasado. Rowland (1997) menciona que el '*tempo rubato*' se ha definido de maneras muy diferentes durante los últimos doscientos cincuenta años y para ello recurre a las memorias de los compositores-intérpretes de la vieja Europa. El autor referencia unas citas de C.P. E Bach que dan cuenta de la flexibilidad rítmica que atravesaba sus propias composiciones. El propio Bach menciona (como se citó en Rowland, 1997, p.5) que [...en la ejecución *affettuoso*, el intérprete debe evitar los retardos frecuentes y excesivos, ya que tienden a arrastrar el *tempo*...].

En otro ejemplo, menciona que Leopold Mozart se esforzó por desarrollar un estilo interpretativo estrictamente rítmico y su hijo, Wolfgang, parece haber seguido su ejemplo, dando cabida a un tipo de *rubato* no sincronizado que presentaba la particularidad de mantener el *tempo* isócrono en el acompañamiento (ejecución rítmica) mientras la melodía producía las anticipaciones o adelantamientos expresivos. W. Mozart afirma en una carta que cuando él interpreta sus propias obras:

[...todo el mundo se asombra de que yo puedo siempre mantener un *tempo* estricto. Lo que esta gente no puede comprender es que en un *Adagio en tempo rubato* la mano izquierda debe seguir tocando en un tempo estricto. Con ello la mano izquierda siempre sigue el ejemplo de la otra.] (Rowland, 1997, p. 6)

Esta misma característica expresiva la menciona en referencia a L. V. Beethoven, quien en general tocaba sus propias composiciones muy caprichosamente, aunque normalmente mantenía un ritmo muy uniforme y sólo de manera ocasional, aceleraba algo el *tempo* (Rowland, 1997). Ya en el siglo XIX las novedades surgidas en la interpretación y en la escritura de texturas para piano y orquestas nace un nuevo modo de ejecución expresiva en el que no había que conservar un pulso estricto (Rowland, 1997; Taruskin, 2005; Lawson, 2008;), se denominó *rubato* sincronizado. En este contexto F. Liszt fue el pianista más renombrado por su concepción tan flexible del ritmo. Tan preocupado estaba F. Liszt por asegurar la flexibilidad del *tempo* en la interpretación que luchó por encontrar un medio de fijarla por medio de la notación (Rowland, 1997). Otro caso es el de F. Chopin quien específicamente, en su propia música, anotaba en sus composiciones muchos casos de *ritardando*, *accelerando* y sus equivalentes. Rowland (1997; 2005; 2010) señala que la distorsión del ritmo por parte de F. Chopin en sus *mazurkas* era más extrema que la de cualquier otro pianista de la época, poniendo el foco de discusión en que las *mazurkas* combinaban estilos eruditos y folclóricos. Agrega también que F. Chopin no aplica nunca el término *rubato* a pasajes con una melodía decorada que se vale de grupos irregulares de notas más rápidas, sino más bien a pasajes que presentaban una línea melódica más sencilla, con poca densidad rítmica, y que permitían ser cantábiles en su interpretación.

En base a este relevamiento bibliográfico podemos preguntarnos si las obras académicas tienen más control de lo interpretativo producto de las prácticas de notación que las piezas en el tango. En principio nuestra respuesta es afirmativa, ya que en realidad y especialmente en la música popular se ponen de manifiesto las formas mixtas de oralidad y la ejecución de partituras. En las formas mixtas de oralidad si bien existe la parte escrita esta cumple un rol más de guión para la ejecución. Por lo tanto formulamos que una parte del estilo de A. Troilo se resuelve por las formas de la construcción de la identidad estilística en la música popular, es decir, tocar y aproximarse tocando y creando simultáneamente. La pregunta que quedaría abierta es si es posible que el arreglo 'a lo Troilo' tenga un control similar al de una obra escrita por W. Mozart desde la perspectiva de las formas mixtas que planteamos. ¿Cuáles deberían ser las diferencias o similitudes expresivas para que una práctica interpretativa actual se asemeje al estilo de la ejecución canónica? Esta investigación intentará dar respuesta a estos interrogantes.

En el campo de la psicología de la música, se distingue tradicionalmente entre dos tipos de capacidades que diferencian la habilidad musical entre personas expertas y novatas: la técnica y la expresiva (Sloboda, 2000). Sin embargo cuando se investigan los posibles orígenes de la habilidad musical, se afirma que estos dos tipos de capacidades son diferentes y que se pueden conseguir por distintos medios (Sloboda y Davidson, 1996). En muchos círculos musicales es la capacidad expresiva la que determina quién es el 'verdadero músico' o el 'músico dotado'; el dominio técnico en tanto habilidad no es suficiente para convertir a un ejecutante en un maestro del instrumento (Sloboda, 2000). Uno de los investigadores más activos en el campo de la medición del tiempo y las dinámicas en el piano menciona que los pianistas expertos mostraban más originalidad en la interpretación, mientras que los estudiantes eran mucho más homogéneos en sus perfiles temporales (Repp, 1992; 1995; 1997a). En un estudio posterior Repp (1997b) analiza el uso del *rubato* en la interpretación expresiva de los arpeggios en el piano con diez estudiantes y ocho grabaciones comerciales de pianistas profesionales. Concluye que para la toma de decisiones basadas estrictamente en criterios expresivos, el dominio de la técnica tiene que ser lo más alta posible, ya que las dificultades técnicas condicionaban la agógica en los estudiantes de piano. Investigaciones más recientes estudiaron el estilo de la *mazurka* opus 17 N.4 de F. Chopin en 30 grabaciones comerciales realizadas a lo largo del Siglo XX (Cook, 2007). Observaron que varias interpretaciones expertas se asemejaban en sus perfiles temporales, en el uso de los *ritardandi*, así como en los cambios de *tempo* ligados a la estructura subyacente de la pieza. Sin embargo, el investigador concluye en que en el 'estilo *mazurka*', tal como las compuso F. Chopin, subsiste un potencial interpretativo que está mediado en mayor o menor grado por la notación musical. En resumen, las distintas interpretaciones a lo largo de la historia muestran que existe una expresividad intrínseca de la *mazurka* chopiniana que está co-determinado por la dualidad compositor e intérprete (Cook, 2007). Los estudios comparados sobre performances intentan dar cuenta de los rasgos expresivos y

estilísticos en la música académica centroeuropea, siendo reciente su aplicación al campo de estudio de la música popular (Alimenti Bel y Martínez, 2017; Waisman, 2018; Alimenti Bel, Martínez y Naveda, 2018).

Temporalidad y fraseo musical en el tango

El término fraseo es frecuentemente utilizado en el ámbito del tango y se ha convertido en un símbolo que diferencia a este género de otras músicas populares. Así como el jazz ha desarrollado el concepto del *swing*, o en el análisis de las músicas afro-descendientes se utiliza la palabra *groove*, en el tango se habla de *fraseo* para referirse a un tipo de ejecución melódica que define a la forma correcta o no de expresar el tango. En el campo de la musicología del tango suelen referirse al fraseo como la manera de modificar o construir la rítmica de la melodía con un empleo particular del *rubato* (Brunelli, 2015). Por su parte Horacio Salgán (2001) explica que el fraseo es un tipo de variación que expone a la frase generalmente entrecortada, modificando un tanto la melodía en sus notas y en su figuración, pero que mantiene un reconocimiento auditivo de la misma. Sin embargo estas definiciones no dan cuenta de la diferencia que podría existir entre el *rubato*, tal como aparece en la teoría de la música tradicional, y el ‘fraseo’ que ejecutan los tangueros.

Proponemos aquí que el manejo de la temporalidad es un factor organizativo importante para la conformación del estilo de ejecución de una orquesta de tango. Y que los músicos dan cuenta de esta idea cuando hablan del fraseo melódico en la comunicación temporal de una estructura musical determinada. El fraseo se podría definir como una microestructura rítmico-melódica que establece una ‘expectativa de continuidad en la ejecución estilística’. Dicha microestructura se produce regularmente en el estilo de una orquesta, de un compositor o de un director y no debe confundirse con el *rubato* musical utilizado en la música académica, que presenta una variabilidad temporal específica.

La idea de estudiar el componente temporal como comunicación expresivo-musical de los intérpretes no es nueva. Los estudios clásicos de la performance (Repp, 1992, 1995; Palmer, 1997; Gabrielsson, 1999) utilizan la palabra *timing* para referirse al estudio de los matices agógicos. Investigaron principalmente las relaciones entre la estructura musical y las micro-variaciones de *timing* (distribución temporal de las notas) que despliegan los intérpretes durante la performance. Investigaciones actuales que utilizan herramientas tecnológicas para el análisis de la señal sonora estudiaron la influencia del contexto musical en el *rubato* (Timmers et al., 2000). Se les pidió a tres pianistas interpretar la melodía de las Variaciones sobre un tema original Op. 21, n°1 de J. Brahms en diferentes configuraciones posibles. Se pudo evidenciar que a mayor complejidad y más material musical, el *rubato* era mayor. Spiro y otros (2007) investigaron los patrones de *tempo* en las interpretaciones del Estudio Op. 10 n° 3 de F. Chopin. Concluyeron que las repeticiones en los patrones temporales se producen

por el material motivico de la partitura, y que varían entre intérpretes e interpretaciones. En un estudio sobre una obra orquestal, Johnson (2000-2001) investigó el efecto que la interpretación musical tendría sobre los elementos de la dinámica y el *rubato* (se analizaron 24 interpretaciones de la Sinfonía n°5 de L.V. Beethoven). Se observó que la partitura indica más claramente la dinámica musical a ser ejecutada, mientras que el intérprete debe realizar variaciones agógicas sin la guía de la partitura para lograr un resultado más musical. En un estudio reciente se examinaron las propiedades de la variabilidad temporal (microestructura expresiva) individual y conjunta, dentro del fraseo de la orquesta típica de Aníbal Troilo (Alimenti Bel, Martínez y Naveda, 2018). Se encontró que el fraseo melódico en el estilo de A. Troilo prioriza una microestructura temporal expresiva, en la cual el agrupamiento de 4 ataques (cuatro corcheas escritas), entre los tiempos 3 y 4 del compás, alarga el segundo ataque y acorta el tercero y el cuarto, recursivamente. Llamamos a esta característica temporal-expresiva un ‘efecto performativo sincopado’.

Proponemos que el fraseo musical en los ejecutantes de tango podría centrarse en las características recurrentes de alargamiento y acortamiento temporal de patrones rítmico-melódicos embebidos en la estructura musical. Así, la identidad estilística sería el resultado de la interacción entre las propiedades musicales y el *microtiming* de dichos patrones. En el presente trabajo combinamos el análisis musical y el microanálisis temporal para examinar la variabilidad temporal individual y conjunta, comparando en un mismo arreglo, el fraseo de la orquesta de Aníbal Troilo con otras orquestas-escuela actuales. Bajo el supuesto de que dichas variaciones *temporo-expresivas* (“fraseo”) que despliegan las orquestas durante la performance musical podrían brindar pistas para dar respuesta a la siguiente pregunta epistemológica ¿cómo se construye el estilo de ejecución en las orquestas de tango?

Objetivos

Estudiar las invariantes del despliegue temporal de patrones rítmicos-melódicos y sus interacciones con diferentes propiedades musicales (contorno melódico, direccionalidad tonal y agrupamientos rítmicos), con el fin de analizar la identidad estilística y la comunicación expresiva en la performance de tango de época y actual. Para dicho objetivo nos proponemos específicamente:

- a) Desarrollar herramientas metodológicas adecuadas para estudiar la performance histórica y actual del tango (combinando el análisis de la teoría musical y los métodos cuantitativos no estadísticos).

- b) Analizar la estructura musical, temporal y el fraseo expresivo en el mismo arreglo del tango *Danzarín* ejecutado por la orquesta de Aníbal Troilo y dos orquestas actuales.
- c) Comprender la interacción entre el *timing*, el ritmo y las características discursivo-musicales de la melodía durante la performance del tango con diferentes instancias orquestales e instrumentales (pasajes *solo*, *soli* y *tutti*).
- d) Discutir las posibles diferencias estilísticas entre la ejecución canónica y la ejecución de las orquestas escuelas desde las implicancias didácticas que tendría en la formación de músicos de tango.

Metodología

Se seleccionaron fragmentos de los registros instrumentales del tango *Danzarín* (arreglado por Julián Plaza para ser grabado por Aníbal Troilo en 1958) ejecutados en vivo por la Orquesta Típica de Aníbal Troilo (1972), la Orquesta Típica Canyengue (2017) y la Orquesta Escuela Emilio Balcarce (2017).

Aparato

La señal sonora fue procesada y analizada mediante el software Sonic Visualiser 2.3 (2010).

Procedimiento

La información temporal (*timing*) de los fragmentos musicales fue extraída de la señal sonora mediante la anotación manual. La anotación manual consistió en:

- Anotar la melodía que exhibía diferentes articulaciones expresivas (pasajes cantábiles y rítmicos), y que presentaban tres tipos de orquestación:
 - a) *Tipo 1* (compases 9 a 24): *tutti* (toca la melodía bandoneones, violines y piano), 2 elementos texturales (melodía y acompañamiento en *marcato* con apariciones de contratiempos acentuados), articulación cantabile (compás 9 a 16) y rítmica (16 a 24). (Ver imagen en página siguiente).



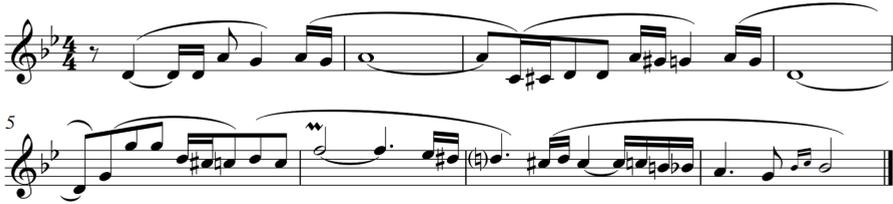
Figura 1: Fragmento del tango *Danzarín* de J. Plaza (compases 9 a 24). Reducción del arreglo original digitalizado, se muestra la melodía de la voz superior ejecutada por el primer violín y el primer bandoneón.

b) *Tipo 2* (compases 24 a 32): *solí* (toca la melodía la fila de bandoneones), dos elementos texturales (melodía y acompañamiento en dos) y articulación cantábil.



Figura 2: Fragmento del tango *Danzarín* de J. Plaza (compases 24 a 32). Reducción del arreglo original digitalizado, se muestra la melodía de la voz superior ejecutada por el primer bandoneón.

- c) *Tipo 3* (compases 84 a 91): *solo* (toca la melodía el bandoneón primero), tres elementos texturales (melodía, acompañamiento con síncopa y en dos, y melodía secundaria) y articulación cantábile.



161

Figura 3: Fragmento del tango *Danzarín* de J. Plaza (compases 84 a 91). Reducción del arreglo original digitalizado, se muestra la melodía del pasaje solista ejecutado por el primer bandoneón.

Luego se procedió a caracterizar y definir la estructura motivica (*punto de vista musicológico*). La anotación manual de los motivos consistió en:

- Marcar en la señal sonora primero los *beats*, para obtener los valores nominales de cada figura rítmica respecto a la partitura, y luego se marcaron todos los ataques (*onsets*) de la melodía donde se obtuvieron las respectivas duraciones de cada nota ejecutada.
- Definimos las relaciones musicales entre los motivos seleccionados (aspectos compositivos), características de repetición, de variación y recurrencia. Describimos las características de la trama textural y analizamos la direccionalidad melódica, el movimiento tonal y los tipos de agrupamientos rítmicos.
- Finalmente se confeccionaron gráficos en planillas de cálculo junto a los fragmentos de partituras para la representación de los perfiles de *timing* y así poder comparar los fraseos entre las orquestas.

Análisis

El fraseo orquestal. Análisis de patrones temporales de la melodía en la interpretación conjunta de la orquesta (*tutti*).

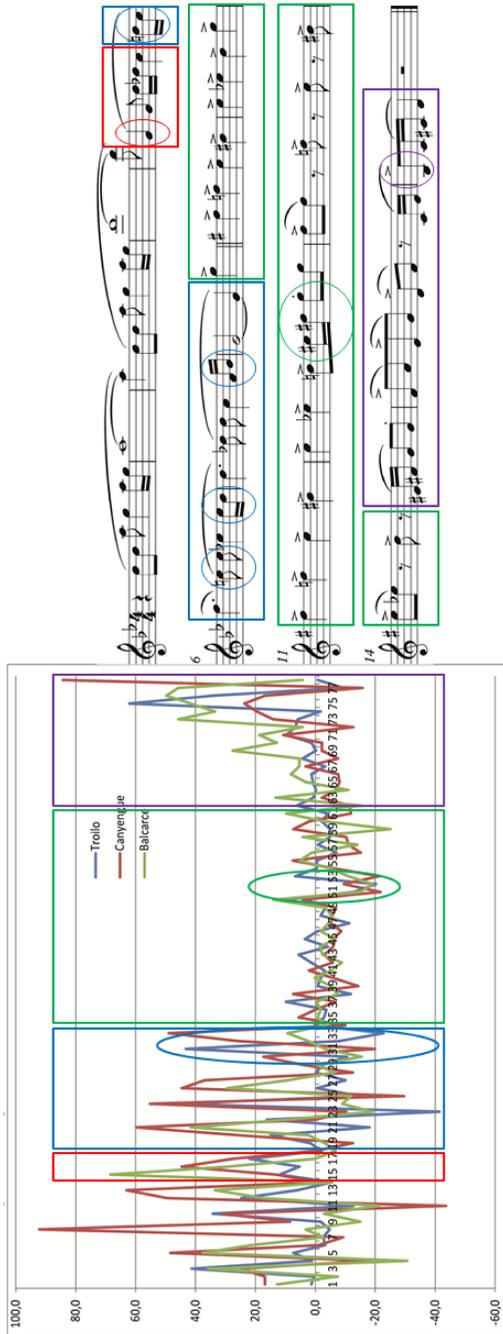


Figura 4: Perfil temporal de la condición 1 de orquestación ejecutado por las tres orquestas. La línea celeste muestra el perfil temporal de la orquesta de Aníbal Troilo, la línea bordo la orquesta Canyenge y la línea verde la orquesta Emilio Balcarce. El eje horizontal indica la cantidad de ataques de la melodía. El eje vertical representa los porcentajes de desviación respecto de los valores nominales para cada una de las notas en las 3 ejecuciones de las orquestas. Cuando los valores son positivos hay alargamiento (la dirección de la línea es ascendente) y cuando son negativos expresan acortamiento temporal (la dirección de la línea es descendente).

Se observa:

- ‘El perfil general del *timing*’ muestra variaciones más amplias (valores más altos de alargamiento y acortamiento temporal) en las orquestas actuales (OA) respecto a la interpretación de la orquesta de A. Troilo (OT).
- ‘En compás 5 el sol’, en valor de negra, que inicia el tercer motivo está más alargado en las OA mientras que la OT (recuadro rojo) presenta un alargamiento menor que es compensado por aceleraciones escalonadas (recuadro celeste) que culminan con su valor más rápido en compás 6 entre las dos corcheas de mi natural (círculo celeste), luego establece un patrón temporal más regular que culmina la frase en compás 8, con un gran *ritardando* en la negra Do de la sincopa de compás 7. Inversamente las orquestas actuales repiten el patrón temporal de alargamiento ocurrido en la nota sol (círculo rojo), con valor de negra de compás 5, y escalonan este alargamiento (disminuyen los valores del patrón temporal alargado) en las células rítmicas de dos semicorcheas de los cierres de compás (círculos celestes). La Orquesta Balcarce (OB), por su parte, presenta el mayor alargamiento de la nota sol (círculo rojo) respecto a las otras dos orquestas, y llamativamente, aunque con algunas variaciones temporales de ataques no muy relevantes, el fraseo se asemeja más al contorno temporal presentado por OT, pero con valores más amplios de acortamiento y alargamiento.
- ‘El pasajes rítmico’ que inicia en *levare* a compás 9 y finaliza en el tiempo 2 de compás 14 (recuadro verde), presenta valores regulares común en la interpretación de las tres orquestas, aunque con distintas variaciones en el nivel local de ataques entre las distintas versiones. La mayor coincidencia temporal entre las tres orquestas se encuentra en el grupo de dos semicorcheas y corchea de compás 12 (círculo verde). La versión de OT presenta la mayor inestabilidad en el nivel local, específicamente en el pasaje de ataques en valores de negra (compás 9 a 11), es decir, los ataques de negra tienen mayor variabilidad temporal apoyados por el *marcato* de piano y contrabajo que acompaña dicho pasaje.
- ‘El unísono orquestal’ de *levare* a compás 15 (recuadro violeta) presenta una regularidad de ataques en la versión de OT que culmina en el alargamiento más amplio (círculo violeta) de toda la sección en la última corchea de compás 16. Por su parte en las OA se observa un patrón temporal de alargamiento que va aumentando paulatinamente (un *rallentando* prolongado) para cerrar la sección.

Conclusión del tipo 1 de orquestación: las orquestas actuales (OA) se asemejan en el perfil y el contorno temporal de la sección A del tango diferenciándose, de esta manera, de la interpretación de la orquesta de A. Troilo (OT). Un supuesto es que Aníbal Troilo despliega patrones temporales organizados en las frases, embebidos en su direccionalidad rítmico-melódica, de una manera más clásica, si se puede definir

desde esta perspectiva. Es decir, tiene climax temporales-discursivos-formales propios de la estructura musical del tango interpretado.

El fraseo de la cuerda orquestal. Análisis de patrones temporales de la melodía en la interpretación de los bandoneones (*solí*).

La versión de la Orquesta de A. Troilo

164

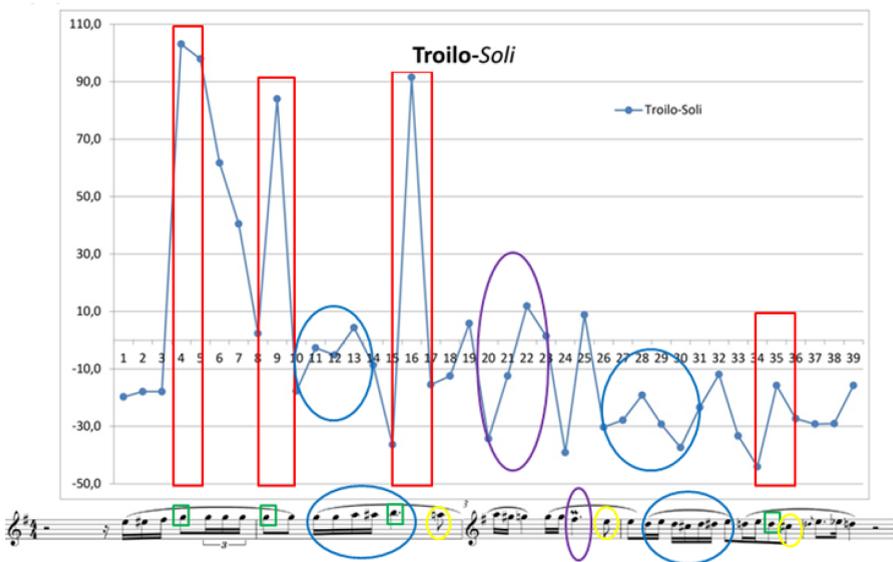


Figura 5: Perfil temporal de la condición 2 de orquestación ejecutada por la orquesta de Aníbal Troilo.

Se observa:

- ‘El perfil de *timing*’ presenta un fraseo global que va alargando las notas estructurales de la melodía al comienzo de la semifrase para luego ir reduciendo ese alargamiento de notas estructurales a valores más acelerados (recuadro rojo en gráfico y recuadro verde en partitura).
- ‘Los agrupamientos rítmicos inferiores’ de 4 o 6 semicorcheas (círculos celestes), que presentan en general un contorno melódico de superficie de ascenso por

notas de pasos o bordaduras hacia notas de superficie media, alargan la primera nota del agrupamiento y luego se aceleran las restantes. Una observación más detallada da cuenta que las corcheas solas de final de compases 2, 3 y 4 (círculos amarillos), son acortadas pronunciadamente hasta tomar un valor temporal de semicorchea, es decir, reduce a la mitad su valor nominal.

- Hay un apartado para hablar acerca de la ‘ornamentación’ (círculo violeta) que alcanza valores de notas reales, es decir, superan valores de semicorcheas en varios casos.

165

Conclusión del tipo 2 de orquestación en A. Troilo: Los pasajes *solí* de bandoneón en la OT desarrollan un fraseo que va de alargamientos pronunciados a menos estirados paulatinamente a los largo de la semifrase, las notas estructurales de la melodía se resaltan por patrones temporales de alargamiento, y las ornamentaciones adquieren valores reales de figuras rítmicas de semicorcheas, están acentuadas rítmicamente por alargamientos temporales.

La versión de la Orquesta Canyengue

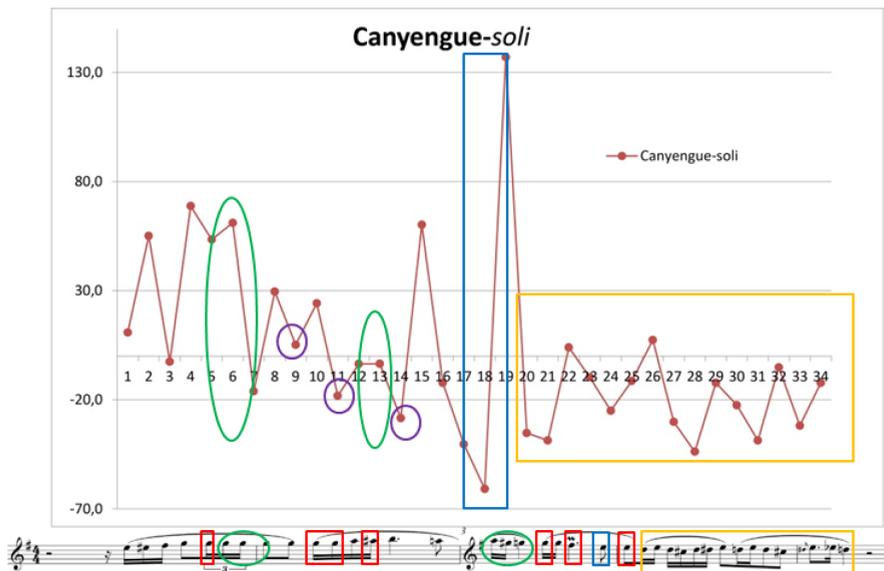


Figura 6: Perfil temporal de la condición 2 de orquestación ejecutada por la orquesta Canyengue.

Se observa:

- ‘El perfil de *timing*’ de la Orquesta Canyengue (OC) presenta la omisión de varias alturas del arreglo escrito (recuadros rojos) en comparación a la versión de la Orquesta de A. Troilo (OT), esta supresión de notas también produce un reordenamiento fraseológico de la semifrase.
- ‘Los agrupamientos inferiores de dos semicorcheas’ tienden a alargar la primera nota y acortar pronunciadamente la segunda (círculos verdes en partitura y en gráfico). Por su parte los valores de nota sueltas (círculos violetas), que no pertenecen a un agrupamiento rítmico específico, están alargadas. Este patrón temporal alcanza su máximo estiramiento en la corchea Mi de *levar* a compás 4 (recuadro celeste). El último pasaje (recuadro naranja) no presenta un ordenamiento del fraseo, hay patrones temporales alargados y acortados de manera poco clara.

166

Conclusión del tipo 2 de orquestación en Canyengue: La principal diferencia con el pasaje *solí* ejecutado por la OT (figura 5) es que además de la modificación de alturas (omisión de notas del arreglo original escrito) pareciera haber un intento de frasear distinto que el estilo de *solí* de A. Troilo. Esta diferencia radica en que el perfil temporal que despliega la OC no presenta una organización discursiva acorde a la estructura melódica de la frase (tal como ocurrió en la versión de la OT). Más bien se observan variaciones de patrones temporales aislados, es decir, cuando aparece un gesto expresivo, por ejemplo, el alargamiento y acortamiento de las dos semicorcheas iniciales (*levar* a compás 1), este no es recurrente en la frase, no se vuelve a repetir o a lo sumo a variar expresivamente dicho patrón temporal. Discutiremos en mayor detalle las diferencias expresivas observadas entre la OC y la OT sobre el final del artículo.

La versión de la Orquesta Emilio Balcarce

Se observa:

- ‘El perfil de *timing*’ de la Orquesta Balcarce (OB) presenta la omisión de algunas alturas (recuadros rojos) en comparación a la versión de la Orquesta de A. Troilo (OT), menos cantidad que la OC. Sin embargo el fraseo difiere bastante del fraseo del estilo de Aníbal Troilo.
- ‘El primer agrupamiento inferior’ (recuadro celeste en el gráfico) presenta un alargamiento temporal pronunciado, a diferencia de las otras dos orquestas hay una intención sonora-expresiva de estirar este agrupamiento inferior que embellece y se dirige hacia la nota estructural sol. La corchea La *levar* a compás 3

(recuadro violeta) se frasea de manera muy similar a la OT, el acortamiento modifica el valor nominal del ataque a menos de la mitad, sin embargo, en la grabación se percibe un *cesura* antes de resolver a la nota Sol por medio de dos notas de paso cromáticas. En cuanto a los agrupamientos de 4 y 6 semicorcheas a diferencia de la OT (círculos verdes) se observa la recurrencia de acelerar casi todos los ataques. El último pasaje (recuadro naranja) compensa el acortamiento ocurrido en las 6 semicorcheas, estirando un poco los patrones temporales que finalizan la semifrase de 4 compases.

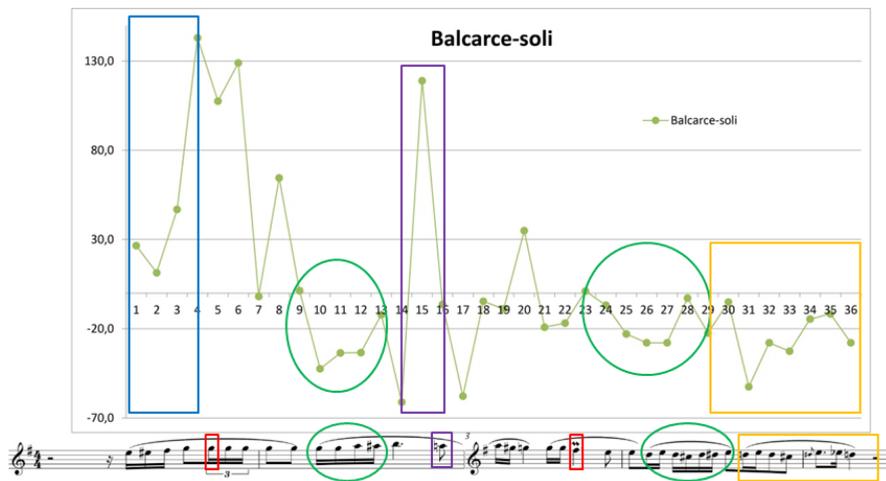


Figura 7: Perfil temporal de la condición 2 de orquestación ejecutada por la orquesta Emilio Balcarce.

Conclusión del tipo 2 de orquestación en Balcarce: La principal diferencia con la OT (figura 5), al igual que el perfil temporal de la OC, es que además de omitir algunas alturas pareciera haber un intento de frasear distinto que el estilo de *soli* de Aníbal Troilo, siendo estos *soli* una señal del rasgo interpretativo de su orquesta.

El fraseo solista. Análisis de patrones temporales de la melodía en la interpretación del primer bandoneón (*solo*).

La versión de la Orquesta de A. Troilo

168

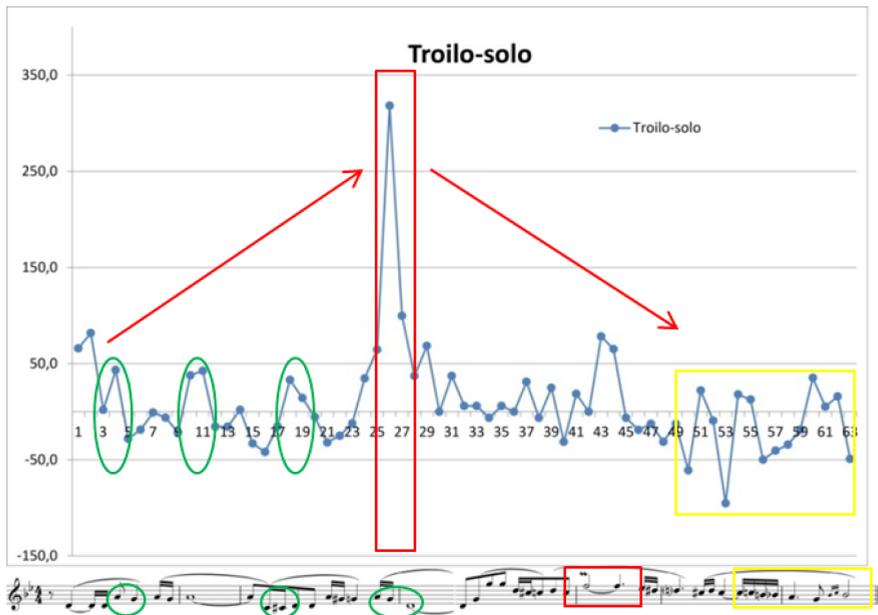


Figura 8: Perfil temporal de la condición 3 de orquestación ejecutada por la orquesta Aníbal Troilo.

Se observa:

- ‘El perfil de *timing*’ de la Orquesta de A. Troilo (OT) construcción de climax temporal (punto culminante), el mayor alargamiento coincide con la estructura musical discursiva, no se encuentra exactamente en la mitad sino que ocurre un poco después como en los climax de la música clásica. Aquí sucede en el compás 6, donde A. Troilo ejecuta un *trino* prolongado sobre la nota Fa (recuadro rojo). Este climax se prepara desde el comienzo donde los patrones temporales presentan poca variabilidad temporal, y a partir de levare a compás 6, antes de llegar a la nota con trino comienza a alargar las notas hasta alcanzar su punto máximo de estiramiento con valores muy largos.

- ‘Los agrupamientos rítmicos inferiores’ (círculo verde) se alargan en su inicio y luego se compensa dicho estiramiento con una aceleración sobre el final de dichos patrones temporales. En general estos agrupamientos rítmicos involucran dos o tres notas, que cierra o inician un motivo, es decir estira el valor de corchea o negra que inicia el *grupeto* y acelera las semicorcheas finales.

Conclusión del tipo 3 de orquestación en A. Troilo: Lo principal en la ejecución solista del propio A. Troilo es que nuevamente hacia el final de la frase acelera las notas, sobre todo los valores rítmico pequeño como las tres semicorcheas de *levare* a compás 8 (recuadro amarillo). Esta tendencia de acelerar los finales de frase se observó en los tres tipos como una característica temporal-expresiva recurrente. Asimismo A. Troilo tocando solo mantiene la idea de poca variabilidad de patrones temporales que sin embargo presentan esa idea de alargamiento para luego compensar acelerando tal como ocurrió en los otros tipos de orquestación analizados.

La versión de la Orquesta Canyengue

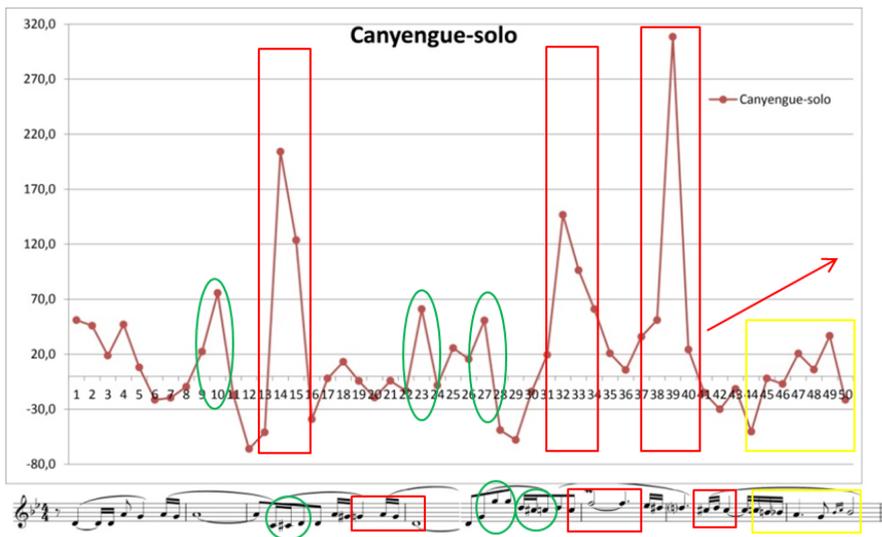


Figura 9: Perfil temporal de la condición 3 de orquestación ejecutada por la orquesta Canyengue.

- ‘El perfil de *timing*’ de la Orquesta Canyengue (OC) muestra alargamientos pronunciados de patrones temporales recurrentes a lo largo de la frase (recuadro rojo). En principio sin una aparente organización discursiva de dichos estiramientos temporales.
- ‘Los agrupamientos rítmicos inferiores’ presentan valores temporales similares (círculo verde), un alargamiento al inicio y una súbita compensación, sin embargo nuevamente estos agrupamiento no se corresponden con la organización discursiva de la frase, si no que se presentan en distintos lugares de forma aislada al contexto estructural de la melodía.

Conclusión del tipo 3 de orquestación en Canyengue: La principal diferencia con la versión de la OT ocurre en el cierre de frase donde se alarga las notas, como una especie de *ritardando* clásico (recuadro amarillo) y además los valores de semicorcheas (levare a compás 8) son llamativamente alargados a diferencia de la OT que se acortan. Otra síntesis que podemos realizar de la observación del perfil temporal es que el ‘*solo* presento variaciones temporales’ mucho más amplias que no parecieran concordar con la estructura discursiva de la frase y por lo tanto son complejas de analizar, de encontrar patrones de recurrencia o de coincidencias con la estructura musical fraseológica del tango.

La versión de la Orquesta Emilio Balcarce

- ‘El perfil de *timing*’ de la Orquesta Balcarce (OB) muestra alargamientos pronunciados de patrones temporales recurrentes a lo largo de la frase (recuadro rojo). En la versión de la OB dichos estiramientos presentan valores más amplios en relación a las otras dos orquestas, sin embargo aquí los patrones temporales parecieran no tener una organización discursiva con la frase, aparece al inicio después en la mitad de un motivo y por último sobre el final del pasaje.
- ‘Los agrupamientos rítmicos inferiores’ presentan valores temporales que varían en cada aparición (círculo verde). Es decir, no presentan una variabilidad temporal posible de analizar, por ejemplo, de alargar y luego compensar, si no que cada recurrencia de estos agrupamientos se ejecuta con variaciones temporales distintas, algunos más acelerados y otros más alargados. Si encontramos que en la repetición de estos patrones temporales se involucran dos semicorcheas dirigidas hacia un valor más largo de negra o redonda.

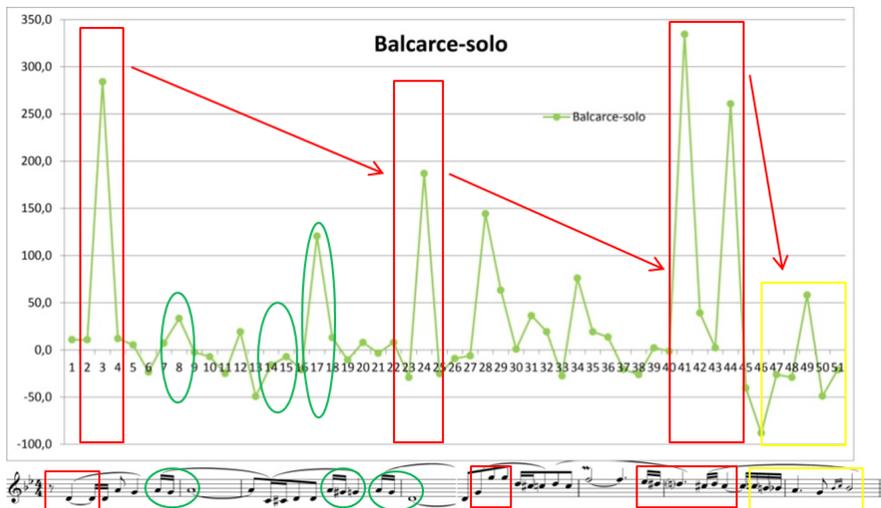


Figura 10: Perfil temporal de la condición 3 de orquestación ejecutada por la orquesta Emilio Balcarce.

Conclusión del tipo 3 de orquestación en Balcarce: Al igual que la OC el cierre de frase es alargado (recuadro amarillo), y los valores de semicorcheas se alargan a diferencia de la OT que acorta, (levarse a compás 8). Es llamativo el alargamiento sobre la negra que inicia la frase en compás 1, donde la orquesta queda a la espera de esa resolución. La nota Fa con *trino* acá se encuentra muy fraseada, no es regular y el *solo*, al igual que la OC, presento variaciones temporales mucho más amplias que no parecieran concordar con la estructura discursiva de la frase y por lo tanto son complejas de analizar.

Discusión general

El presente trabajo intentó mostrar, mediante la metodología utilizada, que los distintos 'patrones rítmico-melódico-temporales' en el tango experimentan diferentes modos de variación en la performance orquestal, y que estas diferencias pueden ser adecuadamente examinadas mediante el empleo de un enfoque cuantitativo analítico.

En particular en el Tipo 1 de orquestación (*tutti*) el supuesto que guió los análisis de las tres orquestas (la original de A. Troilo y las dos orquestas escuela actuales) indicaba que se iban a presentar similitudes en la estructura temporal de la frase.

Observamos que, en efecto, las orquestas actuales se asemejan entre sí en el perfil temporal general de los pasajes *tutti*. Presentan variaciones temporales amplias (alargan y acortan mucho las notas) y en lo particular ambas localizan la organización de los patrones temporales dentro de los motivos. Aparece una recurrencia *temporo*-expresiva amplia que se ordena en agrupamientos pequeños que involucran a los motivos de cada semifrase. La principal diferencia con la ejecución canónica (la orquesta de A. Troilo) radica en que esta última despliega patrones temporales más amplios, embebidos en la direccionalidad rítmico-melódica de la estructura musical de la frase, generando climax formales en cada semifrase. Mientras que las dos orquestas actuales frasean solo a nivel local, esto es, reducen la variabilidad expresiva al ámbito del motivo. La interpretación de A. Troilo presentó además mayor regularidad temporal fraseológica (los alargamientos y acortamientos temporales se mantienen en un rango de desvío pequeño, difícil de ser percibidos en la audición). De allí se podría derivar que el carácter expresivo más regular estaría vinculado a la búsqueda de una interpretación pensada para el baile, tal como mencionaba A. Troilo en muchas de sus entrevistas.

La ejecución canónica del Tipo 2 de orquestación (*solí* de la orquesta de A. Troilo) presenta pasajes con un fraseo general que comprende desde alargamientos pronunciados de notas sucesivas hasta ataques sucesivos más próximos temporalmente distribuidos paulatinamente a lo largo de la frase, cerrando el pasaje *solí* con una aceleración que conecta con la siguiente sección. El acortamiento de patrones temporales en el final de frase permite que se retome el *tempo* anterior, ya que el pasaje de *solí* en A. Troilo tiende a estirar los motivos y modificar el *tempo* general hacia una ejecución más lenta. Este sería el principal rasgo expresivo del estilo de A. Troilo, ya que muchos de sus arreglos tienen pasajes *solí* de bandoneón con estas características discursivas de modificar el *tempo* general, alargar los fraseos motivicos y retomar el *tempo* con aceleración final ('compensación temporal en la frase'). Mientras que la principal diferencia de las orquestas actuales con la ejecución canónica es que, además de la variación de alturas (omisión de ornamentaciones y de valores rítmicos que embellecen a las notas estructurales), pareciera haber un intento de frasear distinto que en el estilo de *solí* de A. Troilo. Lo que nos resulta llamativo es que justamente estos pasajes son característicos en casi todo el repertorio instrumental del estilo de A. Troilo; las orquestas actuales presentan un rasgo expresivo donde los valores temporales de los agrupamientos rítmicos de semicorcheas se frasean de una manera recurrente, agrupando en un caso cada 2 semicorcheas (Orquesta Canyengue), y en el otro cada 4 ó 6 (Orquesta Emilio Balcarce), restringiendo, como se dijo arriba, la organización expresiva-temporal del frase, al nivel local del motivo.

Finalmente los pasajes *solo*, que consisten en la ejecución de bandoneón solista en las tres orquestas (Tipo 3 de orquestación) mostraron menos variabilidad en los patrones temporales correspondientes a la versión de Aníbal Troilo, que en los solos de las

orquestas actuales, replicando el comportamiento ya analizado en la ejecución de los tipos de orquestación 1 y 2. En cuanto al *timing* expresivo, la ejecución de A. Troilo refleja la aparición de alargamientos y acortamientos de los agrupamientos rítmicos a nivel local, que antes no aparecía en la ejecución canónica de *tutti* y *solí*. Mientras que en las orquestas actuales los *solos* presentan variaciones temporales mucho más amplias y complejas de analizar que no guardan una relación directa con la organización discursiva de la estructura musical de la melodía.

De los análisis de los perfiles temporales en los 3 tipos de orquestación, surgen diferencias notorias en el estilo de ejecución de las orquestas escuelas con respecto al propio de la orquesta de Aníbal Troilo. No es nuestra idea postular que una interpretación que se corresponda con la propia del estilo canónico exija que el perfil de *timing* presente los mismos valores de desvío temporal para los tres casos estudiados. Lo que intentamos discutir es que más allá que la construcción de los perfiles temporales sea distinta entre las versiones, no observamos que las interpretaciones actuales sean compatibles con el perfil temporal general canónico. Es decir, la dimensión de los picos que presentan los patrones temporales de alargamiento o acortamiento en determinados lugares de la frase en la ejecución de las orquestas escuela, no se corresponde con aquella con la que coherentemente debiera compatibilizar. Entendemos que este resultado puede deberse a un problema de balance entre los diferentes picos del perfil de *timing*.

En síntesis los resultados muestran que habría perfiles temporales que serían estilísticamente compatibles, y otros que son estilísticamente menos compatibles. Observamos que el perfil temporal de A. Troilo tiene determinadas características expresivas y las orquestas actuales observadas, tienen otros perfiles, que, para resultar compatibles, tendrían que guardar relaciones estructurales con el perfil temporal de la ejecución canónica, y de este modo constituirse en interpretaciones ‘en el estilo de A. Troilo’.

A continuación discutiremos la conclusión de Repp (1997b) de que el dominio técnico que tenían los estudiantes en la ejecución de los arpeggios en el piano condicionaba la agógica respecto a las interpretaciones expertas. Sostenemos aquí que si bien la habilidad técnica del instrumento es una condición necesaria para la interpretación en estilo, no es suficiente para dar cuenta de los resultados obtenidos en el presente trabajo. Las diferencias de *timing* no son producto solamente de las condiciones técnicas disímiles, sino que involucran también otros componentes *performativos* que contribuyen a construir el complejo interpretativo-gestual de la práctica estilística. Para que la interpretación se asemeje a la ejecución canónica se deberían combinar la localización temporal del sonido resultante, y los modos de producción sonora en los instrumentos -que incluyen los movimientos del arco en las cuerdas, el movimiento del *fueye* en los bandoneones, los arrastres de piano y contrabajo en el acompañamiento *marcato*-, entre otros.

Siguiendo a Sloboda (2000), quien afirma que en determinados círculos musicales la capacidad expresiva es la que determina quién es el ‘verdadero músico’ siendo la capacidad técnica menos relevante para considerar la experticia de los músicos, la ejecución canónica del tango y su construcción de identidad estilística pertenecerían a este tipo de prácticas de ejecución musical que propone este autor.

El problema que observamos en las orquestas escuelas actuales de tango es que si bien la práctica que desarrollan es diferente a la que habrían desarrollado en un conservatorio, siguen conservando los modos interpretativos de la orquesta clásica. Para dicha tradición interpretativa, lo que se estila es que primero está la lectura de la partitura y luego se le agrega la expresión. Si bien este es un problema ontológico-epistémico de la enseñanza académica, este modelo formativo resulta obsoleto en la práctica de la música popular porque el estilo se aprende por inmersión en la práctica de tocar, más que en la práctica de leer. La forma de hacer sonar el desvío expresivo o el *timing* (el fraseo en el tango), o el *swing* (en el jazz), o el *groove* (en las músicas afro), solamente puede ser comunicable en la práctica y se va haciendo-reflexionando en la acción (composición-ejecución). La hipótesis que sostenemos para el análisis de la ejecución del estilo de A. Troilo indica que la formación de los músicos de la orquesta se desarrollaría mejor mediante la producción simultánea del arreglo durante la ejecución; de acuerdo a ello, no existiría la citada escisión entre práctica y producción musical tal como ocurre en los modos de práctica de la orquesta clásica.

Conclusión

En una charla personal con el bandoneonista y músico de tango Rodolfo Mederos, él me explicaba que en su paso por la orquesta de Osvaldo Pugliese, como integrante de la fila de bandoneones y como uno de sus arregladores, en las prácticas habituales de ensayo o preparación de fila la información escrita era escasa o casi nula;

[...para aprender a seguir el *marcato* de yumba, tenías que poner el oído y agarrarte del piano, o del contrabajo para no perderte, ni hablar de los fraseos que realizaba la orquesta, Pugliese solo decía conmigo muchachos y había que poner todo para no quedar fuera del fraseo, lo mismo me ocurría cuando llevaba los arreglos escritos, todo detallado, y el maestro los borraba, los tachaba, cambiaba el orden, los ritmos, las articulaciones, etc. No terminaba más el arreglo.]¹

Por lo tanto las referencias del código escrito son mucho menores de lo que se considera actualmente en la práctica de tango que realizan las orquestas escuela.

¹ Conversación personal, 18 de diciembre de 2018.

Actualmente, la práctica de la ejecución pareciera estar más ligada a la lectura del arreglo que a los modos efectivos de hacerlo sonar, asignando al arreglo sustanciado en el papel la mayor entidad de significado en la práctica del estilo. Relegados a un segundo plano quedan los recursos para hacer sonar el arreglo (que claramente no se encuentran en el texto musical).

Una conclusión del presente estudio de análisis comparativo de performances entre el estilo canónico y las escuelas de ejecución es que la práctica del tango no informada por la reflexión tampoco asegura que el estilo se aprenda mejor. La idea que proponemos sería entonces sumergirse en una práctica que sea informada por las formas de la oralidad propias del tango. Pero entonces, ¿cómo sería la formación musical en estilo?, ¿Cuál sería el mejor ambiente de práctica musical para sumergir a los estudiantes en la práctica del estilo de tango orquestal? En vistas a que los resultados del presente trabajo muestran que la diferenciación en los perfiles de *timing* entre las orquestas no asegura la ejecución en estilo, un posible dispositivo didáctico podría consistir en: escuchar, explicar, reflexionar, entender y después tocar. Para dicha afirmación habría que indagar en la formación que tienen las orquestas escuelas de tango, cuánto de la estructura didáctica propuesta aquí se realiza y en qué sentido es conducida en el aprendizaje de la ejecución. ¿Cómo se consigue aproximarse más al estilo canónico? ¿Sólo con práctica, con mejores capacidades técnicas-instrumentales? ¿Ensamblando mejor el conjunto? Evidentemente este trabajo muestra que los perfiles de *timing* pueden ser distintos y no compatibles por más que se disponga de todos los elementos del código notacional (el arreglo original) y la práctica de ensayo, indicando que hay otros componentes musicales que tienen que ver con el modo en que la tríada ‘reflexión-composición-ejecución’ se podría combinar para la construcción y el logro de la temporalidad y la identidad estilística del tango. Estos supuestos deberían ser indagados en futuras investigaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIMENTI BEL, Demian y MARTÍNEZ, Isabel C. 2017. “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”. *Epistemos*, 5, pp. 27-56.

ALIMENTI BEL, Demian; MARTÍNEZ, Isabel C. y NAVEDA, Luiz. 2018. “Expressive microstructures of timing in the style of Aníbal Troilo’s tango orchestra”. R. Parncutt and S. Sattmann Eds. *International Conference on Music Perception and Cognition: Abstract book* (electronic). Graz, Austria (Centre for Systematic Musicology, University of Graz), pp. 293-294.

- COOK, Nicholas. 2007. "Performance analysis and Chopin's mazurkas". *Musicae Scientiae, Vol XI, n° 2*, pp. 183-207.
- GABRIELSSON, Alf. 1999. "The performance of music". *Psychology of Music*, 2, pp. 501-602.
- GARCÍA BRUNELLI, Omar. 2015. "La cuestión del fraseo en el tango". *Zama, n°7*, pp. 161-170.
- JOHNSON, Christopher M. 2000-2001. "Effect of Adding Interpretive Elements to a Musical Performance on the Rhythmic and Dynamic Variations". *Bulletin of the Council for Research in Music Education 147, The 18th International Society for Music Education Isme Research Seminar*, pp. 91-96.
- LAWSON, Colin. 2008. "La interpretación a través de la historia". John Rink (ed.). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, p.20.
- ORQUESTA ANÍBAL TROILO. [Cartango]. (2009, Marzo 26). Danzarín Aníbal Troilo [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=g8uPplxoVno>
- ORQUESTA ESCUELA DE TANGO EMILIO BALCARCE. [Claudia Robman]. (2017, Octubre 14). Danzarín (Julián Plaza)-Orquesta Emilio Balcarce [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dYBmj1WLYWM>
- ORQUESTA TÍPICA CANYENGUE. [La academia tango club]. (2017, Mayo 14). Danzarín - O.T. Canyengue - En Vivo en el Teatro Ateneo [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=rRQYIcZqWZs>
- PALMER, Caroline. 1997. "Music performance". *Annual Review of Psychology*, 48(1), pp. 115–138.
- REPP, Bruno H. 1992. "Diversity and Commonality in Music Performance: An Analysis of Timing Microstructure in Schumann's "Träumerei"". *Journal of the Acoustical Society of America* 92 (5), pp. 2546-2568.
- _____. 1995. "Expressive Timing in Schumann's "Träumerei": An Analysis of Performances by Graduate Student Pianists". *Journal of the Acoustical Society of America* 98 (5), pp. 2413-2427.
- _____. 1997a. "Expressive Timing in a Debussy Prelude: A Comparison of Student and Expert Pianists". *Musicae Scientiae* 1 (2), pp. 257-268.

- REPP, Bruno H. 1997b. "Some Observations on Pianists' Timing of Arpeggiated Chords". *Psychology of Music* 25 (2), pp. 133-148.
- ROWLAND, David. 1994. "Chopin's tempo rubato in context". *Chopin Studies* 2, Cambridge University Press, pp. 199-213 (traducción al español en *Quodlibet*, February 1997, pp. 5-20.)
- _____. 2005. "The Performance of Chopin's works for piano and orchestra". Szklener, Artur ed. *Chopin in performance: History, theory, practice*, pp. 169–183.
- _____. 2010. "Chopin and early nineteenth century piano schools". Szklener, Artur ed. *The Sources Of Chopin's Creative Style: Inspirations And Contexts*, pp. 83–96.
- SALGÁN, Horacio. 2011. *Curso de Tango*. Buenos Aires: s.e., 2011.
- SIERRA, Luis A. 1969. *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi.
- SLOBODA, John y DAVIDSON, Jane. 1998. "El joven intérprete". *Quodlibet*, 10, pp. 80-101.
- SLOBODA, John. 2000. "Individual differences in music performance". *Trends in Cognitive Sciences. Vol. 4, No. 10*, pp. 397-403.
- SPIRO, Neta; GOLD, Nicolas and RINK John. 2007. "In Search of Motive: Identification of Repeated Patterns in Performances and Their Structural Contexts". *International Conference on Music Communication Science*, pp. 1-4.
- TARUSKIN, Richard. 2005. *The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press. Vol. 2 and 4
- TIMMERS, Renee; ASHLEY Richard; DESAIN, Peter and HEIJINK, Hank. 2000. "The Influence of Musical Context on Tempo Rubato". *Journal of New Music Research* 29 (2): 131-158.
- WAISMAN, Leonardo. 2018. "El canto de Mercedes Sosa". *XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas del Instituto Nacional de Musicología*, La Plata 23 al 26 de Agosto de 2018. Versión electrónica disponible en:
https://www.academia.edu/37331623/EL_CANTO_DE_MERCEDES_SOSA [Fecha de último acceso: 04-02-2019]



DEMIAN ALIMENTI BEL

178

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.

MARÍA CECILIA MARTÍNEZ

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 SACCoM. 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.