

REGULARIDADES EXPRESIVAS Y ESTILO EN LA EJECUCIÓN DE OSVALDO PUGLIESE

FAVIO SHIFRES

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Introducción

El *estilo musical* es uno de los constructos teóricos que más ha ocupado, directa o indirectamente a la musicología desde sus orígenes. A pesar de ello, no son pocas las dificultades para definirlo y operacionalizarlo. Leonard B. Meyer (1989), uno de los musicólogos que más ha trabajado teórica y prácticamente esta noción reconoce la imprecisión del término. El diccionario de la Real Academia Española define estilo como: “||3. Modo, manera, forma de comportamiento (...) ||5. Manera de escribir o de hablar peculiar de un escritor o de un orador (...) ||6. Carácter propio que da a sus obras un artista plástico o un músico || 7. Conjunto de características que individualizan la tendencia artística de una época (...)” (RAE 2001; p. 998). Todas estas definiciones de *estilo* permiten apreciar claramente, aplicándolas a la música, un costado psicológico (vinculado a la conducta del sujeto que lo practica) y otro musicológico (vinculado al objeto producto de esa práctica) del problema.

A pesar de que de la mayor parte de los estudios sistemáticos sobre *estilo* en música aluden a los estilos compositivos -esto es a las particularidades del hacer compositivo (a menudo plasmado en una partitura), o a las particularidades de los repertorios sedimentados a través del tiempo-, es indudable que la noción puede aplicarse a la actividad performativa. En la actualidad las audiencias reconocen los estilos performativos y éstos se convierten en uno de los focos de atención más importantes de la actividad musical en general. En muchos tipos de música, el estilo de ejecución es el que ejerce mayor influencia sobre el desarrollo del propio género, y le imprime los atributos que mejor lo identifican. Particularmente, en relación al tango, el estilo de ejecución es un motor indiscutido de desarrollo del género, tanto performativo como compositivo, ya que buena parte de los rasgos que caracterizan las diferentes corrientes estilísticas del tango provienen de tradiciones interpretativas (a menudo ligadas a la figura de una orquesta o un cantante en particular).

Siendo el tango es una manifestación musical de profunda expresividad, el estilo de ejecución ocupa un lugar privilegiado entre los atributos que identifican los productos artísticos y caracterizan el género. Este se presenta en dos áreas de incumbencia: (i) el arreglo, y (ii) la ejecución propiamente dicha. La primera se constituye como un área mixta de elementos escritos y orales: mientras que muchos atributos del arreglo se comunican por escrito, muchos otros son apenas esbozados por los códigos de escritura (cifras) o directamente son transmitidos de manera oral.

La *orquesta típica* es una formación instrumental (con una eventual, aunque casi obligada, participación vocal) cuya difusión ha dado lugar a una infinidad de tradiciones estilísticas. Entre ellas, muchos profesionales y aficionados coinciden en que la orquesta de Osvaldo Pugliese (1905-1995) se caracterizó por un estilo de ejecución particularmente original. “Tan singular es la personalidad musical de Osvaldo Pugliese que la sola mención de su apellido evoca una descripción estilística completa y por definición inseparable de su objeto, la orquesta que dirigió entre 1942 y 1995” (Amuchástegui 2005, p. 60). Al mismo tiempo dio lugar al surgimiento de numerosos seguidores e “intérpretes afines” que se enrolan en el *espíritu interpretativo* de Pugliese. Para Amuchástegui, el estilo de Pugliese es heredero directo de la tradición de Julio De Caro (y el pianismo de Francisco De Caro) y esta línea se manifiesta básicamente en algunos atributos de los arreglos: las armonizaciones, los solos rotativos a través de los distintos instrumentos que componen la orquesta típica, el desarrollo de la escritura para bandoneón (apoyado en la calidad de los bandoneonistas que integraron la orquesta), el alcance del rol de los violines, y el tratamiento rítmico del piano. De acuerdo con Liska (2005) los pilares de este estilo se hallan en el tratamiento textural del arreglo y el manejo del rubato y las dinámicas en la ejecución. Este trabajo se propone estudiar las particularidades de Pugliese como ejecutante, tomando por tanto aquellos rasgos del estilo “a los que no se puede tener acceso a través de la escritura”. Entre éstos, Liska señala al menos cuatro rasgos característicos: (i) la *yumba* o *marcato con arrastre*, (ii) el rubato solista, (iii) el rubato de fraseo o de articulación entre unidades, y (iv) el rubato en las agregaciones (o interpolaciones).

La *Yumba* o *marcato con arrastre* es seguramente el más típico atributo del estilo pugliesiano. “El tango (...) tiene una característica procedente de la influencia del folklore pampeano, que es el arrastre, muy aplicado (...) por nosotros también” (Osvaldo Pugliese, citado por Amuchástegui 2005, p. 65). Habitualmente se lo describe como un recurso de acentuación que enfatiza la organización binaria en un metro de 4 tiempos con la intención de destacar ciertos

momentos del discurso y que agrega sobre el acento un “*arrastre*” sosteniendo los sonidos más graves del piano con el pedal de prolongación ambiguando la localización del ataque de la nota y dándole un toque más bien percusivo que melódico (Liska 2005).

“Él llevó la acentuación de los tiempos impares a un extremo no igualado, con un *arrastre* previo, como si se corriera un mueble pesado cada vez, o si se cayera la estantería dos veces por compás, como él mismo subraya. Acuciado por la intención de conferir al tango una potencia rítmica no originada en parches ni en otros instrumentos de percusión, quiso traducir a la música una asociación mental que, desde entonces, lo acompaña. Para Pugliese, *yumba* es pólvora, salsa, polenta y cuanto sentido figurado quiera adjudicarse al término.” (Eduardo Lagos, citado por Amuchástegui 2005; p. 65)

En este trabajo se procura analizar y describir en términos microestructurales dinámicos y agógicos, los rasgos idiosincrásicos identificados por la literatura en el tema en la ejecución de la orquesta típica de Osvaldo Pugliese, en particular en lo relativo a los recursos de *yumba* y *rubato de fraseo*.

La idea de abordar la caracterización del estilo de ejecución a través de un análisis microestructural no es novedosa. A partir de la operativización del concepto de ejecución expresiva entendiéndola como el resultado de la desviación sistemática de los parámetros performativos (tempo, dinámicas, afinación, articulación, etc.) respecto de una pauta reguladora (Clarke 2002, Shifres 2008) se ha considerado como una vía de estudio de la psicología de la expresión, el análisis de los rasgos físicos de dichos patrones sistemáticos de desviación expresiva. El análisis microestructural describe tanto el uso de dinámicas, vibrato, articulaciones y otros efectos (tales como uso de pedal, sordinas, etc.) como las particularidades de la regulación temporal de la ejecución que conlleva a un perfil temporal expresivo (genéricamente denominado *rubato*) determinado. De tal modo permite caracterizar y categorizar la parafernalia interpretativa elegida por cada ejecutante. Esta perspectiva metodológica ha sido ampliamente aplicada y se estima que resulta pertinente para caracterizar estilísticamente la ejecución del tango. Existe un corpus teórico y empírico relativamente abundante (Repp 1998, Bowen 1999, Shifres 2002, 2008) que testimonia en otros ámbitos de la música el hecho de que es posible caracterizar el estilo de ejecución de ciertos artistas a partir del estudio sistemático de la regulación temporal que por lo general resulta altamente idiosincrática en la ejecución musical expresiva.

De tal modo, este trabajo se propone a partir de la descripción de la regulación temporal y las dinámicas de un par de fragmentos de una interpretación de Pugliese, detectar regularidades en los comportamientos performativos descriptos. A partir de ellos se busca caracterizar las particularidades microestructurales del estilo comparando tales regularidades con otras detectadas en ejecuciones tanto de orquestas consideradas *pugliesianas* (que siguen deliberadamente el estilo de Pugliese) como de aquellas consideradas como *no pugliesianas* (con una intensión interpretativa explícita diferente).

Método

Se seleccionó la grabación del tango *Gallo Ciego* de Agustín Bardi –compás 1 a 14, figura 1-, realizada por la orquesta de Osvaldo Pugliese en 1959. Esta elección se basa en las características de la composición que presenta fragmentos que claramente son susceptibles de conllevar los rasgos típicos del estilo pugliese. Por ejemplo, los pasajes sincopados permiten la clara aplicación del recurso de *yumba*, los pasajes sofisticados, la del recurso de *rubato solista*, etc. Asimismo por tratarse de un tango muy abordado por diferentes orquestas y de un autor independiente no posee per sé la impronta pugliesiana (como podría ser la del tango *La Yumba*, de Pugliese, que sería muy difícil de imaginar interpretado sin el recurso típico de *yumba*).

Se seleccionaron 4 grabaciones del mismo tango para ser comparadas con la de Pugliese. Dos de ellas corresponden a orquestas consideradas por sí mismas como *pugliesianas*. Ellas son las de (i) la orquesta típica *La Imperial* (2004), considerada como seguidora del espíritu y la ideología de pugliese (véase Apicella 2005; Liska 2005); (ii) la orquesta típica *Color Tango* (2001), integrada por músicos que pertenecían a la orquesta de Pugliese y ejecuta los arreglos originales de dicha orquesta (véase http://www.colortango.com.ar/esp/art_roberto_alvarez.html). Las otras dos orquestas son consideradas como de estilo independiente “no pugliesiano”, y resultaron ser las consideradas como las más y la menos similar a la de Pugliese en un experimento de audición (Shifres, en este volumen). Ellas son la de (iii) Horacio Salgán (1950) (considerada por los oyentes como la menos similar), y la de (iv) la orquesta típica Vale Tango (2005), (considerada la más similar).

Para el análisis del tempo y las dinámicas se tomó la señal de cada grabación y con la asistencia de un editor digital de sonido se estableció el ataque de cada nota. Los valores temporales de dichos ataques (medidos en milisegundos) permitieron calcular el intervalo de tiempo entre los ataques de notas consecutivas. A partir de esos valores se calculó la desviación de tales duraciones respecto de la duración nominal de esas notas de acuerdo a los valores estipulados por la partitura.



Con esos valores de desviaciones se construyeron los gráficos de “perfil de timing” que se describen en la sección resultados (para un análisis detallado de la metodología véase Repp 1998, Shifres 2008). El análisis de las dinámicas se realizó tomando mediciones de “peak” y de “RMS” que el editor de sonido calcula respecto de la amplitud de la envolvente sonora (véase Repp 1998, Shifres 2008).



Figura 1. Facsímile de la partitura original de Gallo Ciego de Agustín Bardí. Compases 1-16

Resultados

Por razones de espacio solamente se describen algunos resultados relativos a (i) la descripción de los atributos de ejecución (regulación temporal y dinámicas) utilizados por pugliese para la *yumba* y el *rubato de fraseo*; y (ii) la comparación de la agógica entre las 5 ejecuciones estudiadas utilizada sobre los ritmos sincopados (para comparar el recurso de *yumba*) y en el límite entre las frases (para comparar el recurso de *rubato de fraseo*)

Descripción del recurso de yumba en la ejecución de Osvaldo Pugliese

La figura 2 muestra el perfil temporal del comienzo de la ejecución de Osvaldo Pugliese. Se observa una marcada regularidad respecto de los valores anotados en la partitura.

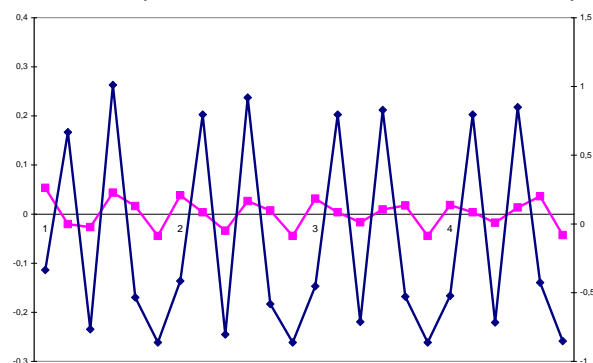


Figura 2. Perfil temporal de los cuatro primeros compases de la ejecución de O. Pugliese de Gallo Ciego (en azul las duraciones reales, eje derecho; en rosa, las desviaciones respecto del valor nominal, eje izquierdo)

Sin embargo, a partir del compás 3 se observa un cambio en el patrón de acuerdo al cual acorta la primera nota del segundo tiempo (muy alargada por ejemplo en el compás 1; en corchea en la partitura) y alarga relativamente la segunda nota de ese tiempo (en semicorchea en la partitura). La figura 2. La figura 3 muestra el mismo perfil de desviación incluyendo los compases 4 a 8. Claramente se aprecia que ese comportamiento (acortar la corchea y alargar la semicorchea del segundo tiempo) aparecido a partir del compás 3 de manera muy sutil, se hace ahora tan marcado, que en realidad se puede decir que los valores se invierten: la primera nota del tiempo es semicorchea y la segunda es corchea. La figura 3 muestra en azul el patrón de desviación si se considera como normativa para los segundos tiempos compases 5-7 esta escritura (semicorchea, corchea, semicorchea) en vez de lo que se muestra en la partitura de la figura 1. Se puede observar cómo el alargamiento exagerado de la segunda nota del segundo tiempo a partir del compás 5 vuelve sutilmente a disminuirse en los compases 5 y 7.

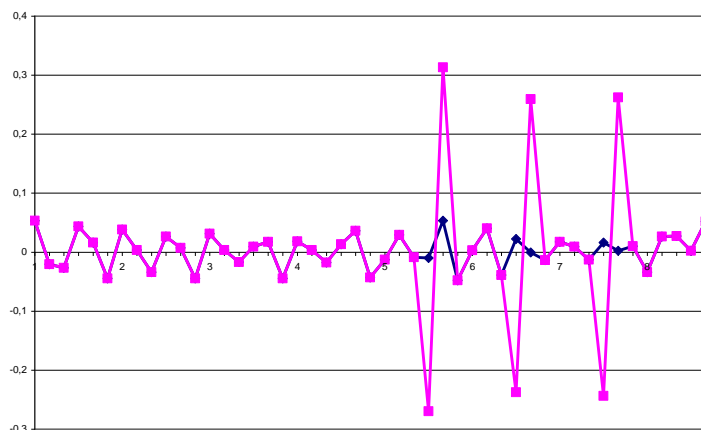


Figura 3. Perfil temporal según el patrón de desviación respecto de lo estipulado por la partitura, y respecto de una norma corregida (en azul)

Se puede decir entonces que ese cambio en el patrón rítmico ostensible en el compás 5 (de corchea-semicorchea-corchea a semicorchea-corchea-semicorchea) es sutil y progresivamente insinuado a partir del compás 3 y sutil y progresivamente abandonado a partir del compás 6. Es decir que existe una microvariación temporal que anticipa ese cambio rítmico (posiblemente estipulado en el arreglo).

El énfasis que el recurso de *yumba* dice introducir sobre los tiempos impares (es importante aclarar que al hablar de tiempos impares, los músicos toman en realidad el valor de la división del tiempo, representado en la partitura por el valor de corchea, de modo que cada compás muestra 4 tiempos; para ganar claridad aquí hablaremos de las “divisiones”), se ve que en realidad es sutilmente “modulado”: comienza la frase con esa idea muy marcada (muy alargada la semicorchea inicial – división 1- y la corchea inicial del siguiente tiempo – división 3), pero ambos alargamientos se van suavizando en beneficio del alargamiento de la semicorchea de la división 4 (adelantamiento), y finalmente, de manera progresiva vuelve a ese patrón más estricto del comienzo.

En relación al uso de las dinámicas las medidas proporcionadas por el análisis digitalizado de la señal sonora son el “pico”, que puede considerarse como el máximo de sonoridad de la señal, y el RMS, que puede considerarse como una sonoridad promedio a lo largo de toda la nota (considerada como el intervalo de tiempo entre ataques). A partir de ello se estima que la relación entre ambas medidas (promedio/pico) puede entenderse como una medida de la “acentuación dinámicas pretendida”. La figura 4 muestra dichas medidas para cada una de las notas. El gráfico permite ver cómo la primera nota de cada división impar (1 y 3) es acentuada. Pero más interesante es ver como esa acentuación se hace notablemente más marcada hacia el compás 5 (recuérdese que en el compás 5 es el punto en el que cambia el patrón rítmico), y luego se “suaviza” nuevamente hacia el compás 8. También es interesante señalar que la división 3 es siempre más acentuada que la división 1. Ambas características están por lo tanto acompañando la modulación temporal. Es decir que es importante destacar que la acentuación no es estática ni permanente. Sino que va modificándose dentro de un patrón más abarcador a lo largo de toda la frase.



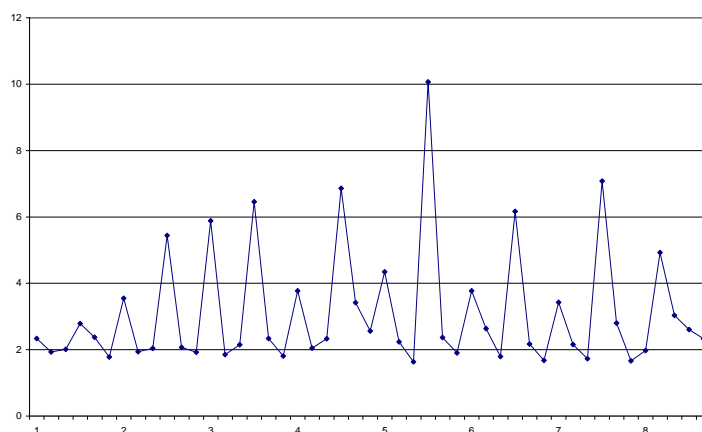


Figura 4. Perfil de "acentuación" dinámica (véase explicación en el texto) de los compases 1-8 de la ejecución de O. Pugliese de Gallo Ciego.

Descripción del recurso de rubato de fraseo en la ejecución de Osvaldo Pugliese

El rubato de fraseo es, de acuerdo a Liska (2005) la típica utilización del ritardandi que se utiliza para marcar la articulación entre las frases (*ritardando* de final de frase según Sundberg y Verillo 1980). La figura 5 muestra el gráfico correspondiente a las duraciones de los tiempos en la ejecución de Pugliese entre los compases 11 y 14 (final de la frase período inicial). Se observa un claro alargamiento (ritardando) en el compás 12. Lo más notable es que el tempo original no es retomado súbitamente sino progresivamente. De este modo el compás 13 es ejecutado en un tempo más lento que el original, y el tempo rápido es progresivamente recuperado hacia el final del compás 16 (nótese que el tiempo más breve observado en el gráfico en el compás 14, corresponde a una figura rítmica que hace el acompañamiento, acelerando y que le sirve para retomar el tempo anterior)

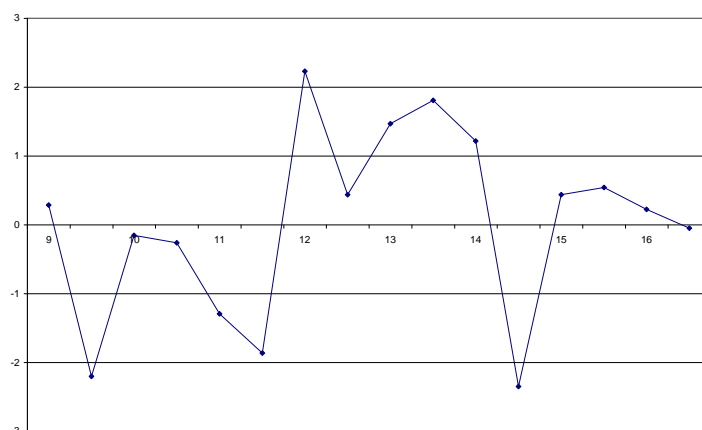


Figura 5. Duraciones (normalizadas) de los tiempos desde el compás 9 al 16 (articulación del fraseo en el final de la frase período inicial) de la ejecución de Osvaldo Pugliese de Gallo Ciego.

Por razones de espacio no se describen aquí otros puntos de articulación entre frase, sin embargo es de destacar que este comportamiento de retomar el tempo inicial paulatinamente es utilizado en casi todas las articulaciones de fraseo importantes a lo largo de la ejecución.

Comparación de la regulación temporal con otras orquestas

Tempo global

Se comparó el tempo (velocidad de ejecución global) de las ejecuciones de las 5 orquestas. El gráfico de la figura 6 muestra la duración promedio del tiempo para cada una de las cinco ejecuciones. Las diferencias entre estas medias resultaron significativas ($F_{[4-136]} = 21.091$; $p < .000$). Un estudio post hoc, describió 3 grupos homogéneos (lento, rápido y moderado en la figura 6) estadísticamente significativos, sin embargo la diferencia entre Pugliese y Color Tango no resultó significativa. De este modo se observa que el tempo global elegido por Pugliese puede considerarse como intermedio en el rango de todas las ejecuciones. Es de destacar que el tempo elegido por la orquesta más pugliesiana (Color Tango) es significativamente similar.

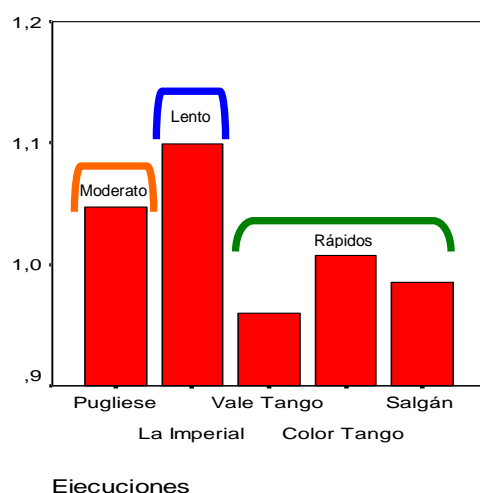


Figura 6. Duración media del tiempo (tempo global) para las 5 ejecuciones comparadas.

Maneras de regulación temporal

Se llevó a cabo un análisis factorial entre perfiles temporales de las 5 ejecuciones. El mismo procuró encontrar patrones comunes entre ellas (para una descripción del procedimiento de análisis factorial aplicado a este tipo de búsqueda de denominadores comunes en las conductas de ejecución véase Repp 1998a, Shifres 2008). Dicho análisis permitió extraer 3 factores que en conjunto explican el 84,839% de la varianza. Luego de una rotación Varimax el factor 1 explica el 34,44 % de la varianza; el factor 2 el 25,73% y el factor 3 el 24,67%. La tabla 1 muestra los coeficientes de correlación entre los perfiles de las 5 ejecuciones y los perfiles de los 3 factores (componentes principales) extraídos. Para ganar claridad la tabla solamente muestra los coeficientes más altos. De esta manera se observa que las ejecuciones de Pugliese y de Color Tango están más asociadas al principal componente 1 (PC₁) (este es el grupo de los *pugliesianos*), las de La Imperial y Vale Tango al PC₂ (este es el grupo de las orquestas innovadora actuales); y la de Salgán al PC₃ (este es el grupo denominado “tradicional”). El gráfico de la figura 7 muestra los perfiles de los tres PC.

	Componente		
	1	2	3
Pugliese	,919		
La Imperial		,675	
Vale Tango		,872	
Color Tango	,929		
Salgán			,900

Tabla 1. Matriz de componentes rotados del análisis factorial (tres componentes extraídos)

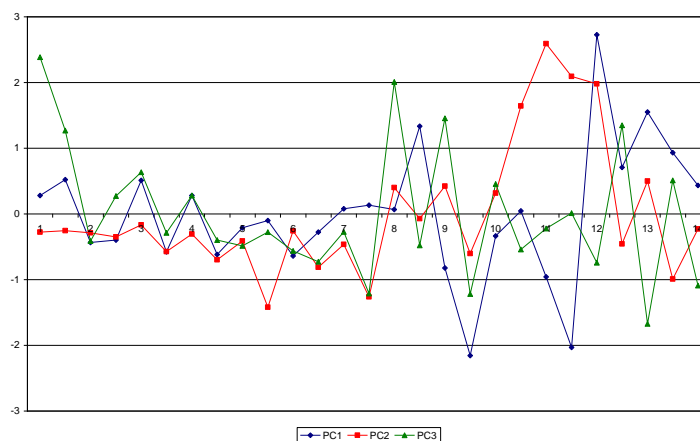


Figura 7. Perfiles de los 3 componentes principales rotados extraídos del análisis factorial

En general, los tres perfiles comparten la tendencia a alargar el primer tiempo de cada compás y acortar el segundo. Sin embargo se diferencian en las estrategias de final de frases. Mientras que el PC₁ retiene el compás 8 pero más aun el compás 12. Los otros dos PC retienen o bien el compás 8 (PC₃) o bien el compás 12 (PC₂, exageradamente). El gráfico también permite observar que el tempo es retomado de manera paulatina luego del compás 12 por componente principal 1, mientras que los otros componentes principales lo retoman más súbitamente. Finalmente, el PC₃ comienza sensiblemente más lento y luego alcanza su tempo típico.

Comparación de la regulación temporal en las secciones rítmicas (*yumba*)

El gráfico de la figura 8 muestra el detalle de los perfiles temporales de los cuatro primeros compases para las 5 orquestas.

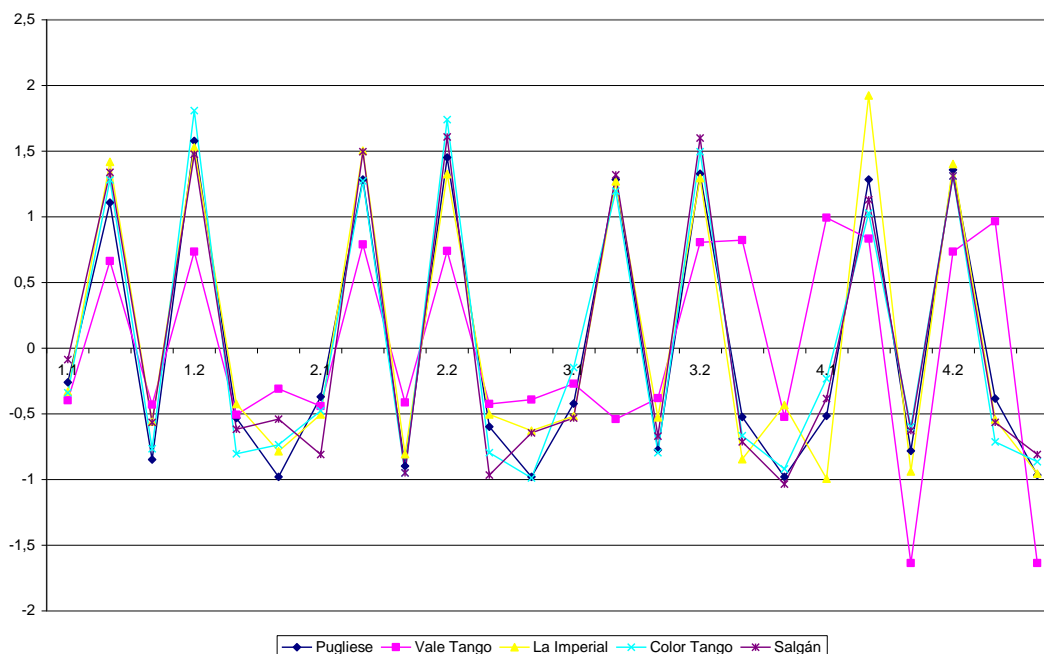


Figura 8. Valores normalizados de desviación respecto de los valores nominales de la partitura de las 5 ejecuciones comparadas

El gráfico permite observar dos rasgos notables de la comparación. En primer lugar que el patrón de alargamiento de la segunda nota (la más larga) del tiempo 1 y de la primera nota (la más larga) del tiempo 2 es un patrón compartido por todas las orquestas. Sin embargo, las orquestas “innovadoras” dan cuenta de una mucho más marcada variabilidad en el planteo rítmico. La orquesta de Pugliese aparece como “intermedia” en la variabilidad del patrón temporal. Sin embargo, las variaciones realizadas por ella parecen siempre (como ya se ha señalado arriba) inscriptas en una idea que abarca la frase como un todo. Por el contrario la orquesta Color Tango (pugliesiana) es mucho más estable en su planteo temporal.

La figura 9 compara en detalle el perfil de la orquesta de Pugliese (tal como se mostró en la figura 3 con el equivalente para la otra orquesta Pugliesiana (Color Tango). La diferencia fundamental entre ambos planteos es que el del Color Tango es absolutamente estable: el patrón de desviación planteado para el compás 1 se sostiene en lo que sigue. Por el contrario, Pugliese, como se señaló arriba, propone un cambio progresivo en el patrón de desviación hacia el compás 5 que luego es sutilmente vuelto a su planteo original hacia el compás 8. Esto puede apreciarse en los sitios señalados en el gráfico (compases 3 y 4; y compases 5 y 7)

Comparación de la regulación temporal en la articulación de frases (*rubato de fraseo*)

Finalmente se comparó los perfiles temporales de las 5 ejecuciones en el final de la frase período (compases 11 a 14). La figura 10 muestra tales perfiles. En ella puede observarse que tanto Pugliese como Color Tango alargan el primer tiempo del compás 12. Por su parte los innovadores (Vale Tango y La Imperial) vienen con un tiempo más sostenido desde el compás anterior, mientras que los tradicionales (Salgán) retiene el segundo tiempo del compás 12 (una variante de la articulación entre las frases).

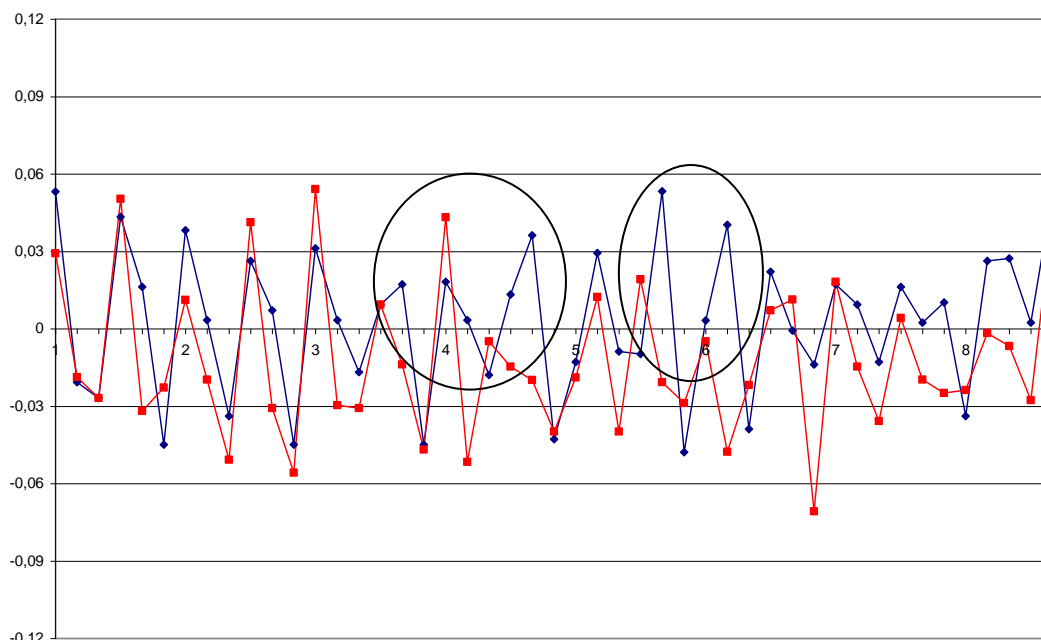


Figura 9. Comparación del perfil temporal de Pugliese y Color Tango compases 1 a 8

Sin embargo, lo más destacable nuevamente es la diferencia entre Pugliese y Color Tango en que ésta retoma el tiempo original de manera súbita, mientras que el primero, tal como se dijo arriba, se aproxima progresivamente al tiempo de partida.

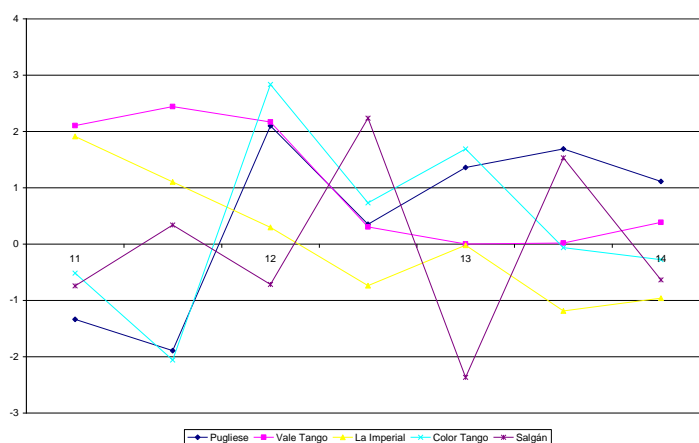


Figura 10. Perfiles temporales comparados para las 5 ejecuciones entre los compases 11 y 14 (final de la frase período y comienzo de la frase siguiente). Valores normalizados.

Discusión

El presente trabajo se proponía avanzar en la caracterización del estilo de ejecución de Osvaldo Pugliese utilizando una estrategia metodológica doble. Por un describir los aspectos relevantes de la agógica y las dinámicas utilizadas por Pugliese relativas a los rasgos que la literatura en el tema identifica como *yumba* y *rubato de fraseo* (Liska 2005). Por el otro comparar esos rasgos con los sostenidos en los mismos lugares del discurso musical por otras orquestas divididas en dos grupos: orquestas *pugliesianas* (o seguidoras del estilo de Pugliese) y orquestas *no pugliesianas*.

Los resultados preliminares obtenidos aquí a partir del análisis de un ejemplar (la ejecución del tango *Gallo Ciego* de Agustín Bardi) estarían indicando una acción conjunta de las estrategias agógica y dinámica para obtener lo que la tradición del tango denomina *yumba* o *marcato con arrastre* sobre los tiempos impares del compás. Así, se observa una tendencia a alargar las primeras notas de dichos tiempos, que va substituyéndose paulatinamente por la de alargar los sonidos más largos (que no siempre coinciden), conjuntamente con una acentuación dinámica en dichas notas.

Sin embargo, a pesar de que estos rasgos parecen ser los más característicos del estilo de ejecución de Pugliese, al compararlo con las orquestas pugliesianas y no pugliesianas, es posible identificar algunos tópicos que estarían definiendo los aspectos más personales de su estilo tan

particular. A manera de aporte para una discusión más exhaustiva que deberá realizarse a partir de la obtención de evidencia empírica más abarcadora se proponen los siguientes puntos:

- 1) Los rasgos performativos del estilo pugliese se integran –cobran coherencia y sentido- en la continuidad discursiva a pesar de su aparente carácter local. En tal sentido, se ha podido apreciar que la *yumba* es un rasgo dinámico, es decir que *evoluciona* a lo largo del discurso, de un modo coherente y con un sentido de direccionalidad. Análogamente la tendencia general a realizar ritardandi hacia el final de una frase se integra con la particularidad pugliesiana de recuperar el tempo inicial de manera paulatina en una suerte de “arco” de desaceleración y aceleración que le da a la articulación entre las frases un tinte propio.
- 2) Los rasgos performativos del estilo pugliese integran recursos temporales y dinámicos (entre otros). La *yumba* es fuerte-débil, pero también es largo-corto (Todd, 1992). Es precisamente a partir de la combinación de las diferentes dimensiones, entonces, que la *paleta* de recursos expresivos de Pugliese se agranda notablemente.
- 3) La transmisión *oral* en la ejecución del tango es además no proposicional. Los atributos de la *yumba*, por ejemplo, son mejor capturados por aquellos que recibieron una comunicación musical directa de carácter no proposicional-. Esto se pone de manifiesto en el modo en el que los rasgos del estilo de pugliese son mejor reproducidos por la orquesta integrada por músicos que trabajaron con el propio pugliese que por otras orquestas. Sin embargo, los aspectos más sutiles del estilo de ejecución (tales como los mencionados en el punto 1) parecen ir aún más allá y depender de la personalidad del director.

A partir de este último punto es posible comenzar a especular entonces con que los atributos performativos (orales) adquieren el estatus de canónicos en tanto aparecen como característicos de la obra musical (en acto). De tal modo, la actuación (ejecución) musical no estaría solamente determinada por las particularidades de la estructura (composición) sino también (y tal vez en ciertos géneros como el tango, principalmente) por los “modos de ejecución” que no quedan plasmados en las partituras de las piezas originales ni en la de sus arreglo. Esos rasgos más sutiles, se comunican oralmente y se establecen como canónicos a través de mecanismos más complejos que requieren todavía mucha indagación para conocer profundamente.

Referencias

- Amuchástegui, I. (2005). Estilo. Rama y fruto del árbol decareano. En E. Rafael (Ed.) *Tango de Colección: Osvaldo Pugliese -1ra ed.* Buenos Aires: Clarín.
- Apicella, M (2005). Pugliese: el director de la orquesta de todos. *La Nación* (edición impresa del 2 de diciembre de 2005). En http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=761206 (página visitada el 2-2-2009).
- Bowen, J. A. (1999). Finding the music in musicology: Performance history and musical works. In N. Cook and M. Everist (eds.), *Rethinking Music*. Oxford: University Press. 424-451.
- Clarke, E. F. (2002). Understanding the psychology of performance. En J. Rink (Ed.) *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Cambridge: University Press, pp. 59-72.
- Liska, M. M. (2005). *Sembrando al Viento. El estilo de Osvaldo Pugliese y la construcción de la subjetividad desde el interior de tango*. Buenos Aires: Ediciones del CCC
- Meyer, L. B. (1989). *Style and Music. Theory, History and Ideology*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Real Academia Española (2001). *Diccionario de la Lengua Española. Edición XXI* Madrid: Espasa.
- 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.
- Shifres, F. (2002). Lo común y lo personal. Un estudio sobre la individualidad de la ejecución musical desde la perspectiva interpretativa. En S. Furnó y M. Arturi (Editores) *Encuentro de Investigación en Arte y Diseño (Iberoamericano) 2002*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. 57-61.
- Shifres, F. (2008). *Beyond Cognitivism. Alternative perspectives on the communication of musical structure through performance*. Tesis doctoral inédita. University of Surrey-Roehampton.