



CONGRESO LATINOAMERICANO
DE FORMACIÓN ACADÉMICA EN
MÚSICA POPULAR

APERTURA E INTEGRACIÓN EN LA MÚSICA POPULAR

COMPOSICIÓN, ANÁLISIS,
INTERPRETACIÓN Y PRODUCCIÓN



Apertura e integración en la música popular

Composición, análisis,
interpretación y producción

Asís Ferri, Paula Andrea

III Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular: apertura e integración en la música popular: composición, análisis, interpretación y producción / Paula Andrea Asís Ferri y Susana Beatriz Dutto - 1a ed. - Villa María: Eduvim, 2011.

142 p.; 198 x 141 cm. - (Cuadernos de Actas)

ISBN 978-987-1727-89-6

1. Formación Docente. 2. Música Popular. I. Dutto, Susana Beatriz II. Título

CDD 780.7

Fecha de catalogación: 17/10/2011

Editor: Ingrid Salinas

Diseño de tapa e interiores: Silvina Gribaudo

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones publicadas por **EDUVIM** incumbe exclusivamente a los autores firmantes y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista ni del Director Editorial, ni del Consejo Editor u otra autoridad de la UNVM.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo y expreso del Editor.

Libro Universitario Argentino

COMITÉ ACADÉMICO

Lic. Paula Andrea Asís Ferri (UNVM – UNC)
Mgter. Carla F. Avendaño Manelli (UNVM)
Prof. Susana Beatriz Dutto (UNVM – SACCOM – FLADEM)
Dr. Alfredo Eduardo Fraschini (UNVM – UBA)
Dra. Carmen Ana Galimberti (UNVM)
Dra. Isabel Cecilia Martínez (UNLP – SACCOM)

COMITÉ ORGANIZADOR

Coordinación General

Claudio Vittore
Susana Beatriz Dutto
Paula Andrea Asís Ferri

COLABORADORES

Horacio Sosa, Gustavo Martín, Gabriel Virga, Guillermo Linder,
Luciano CuvIELlo, María Luz Díaz, Darío Falconi, Lía Bagnoli,
Nicolás Boneto, Vilma Vallero, Esteban Valdivia, Carolina Segre,
Mauro Almirón, Pablo Vélez, David Rodríguez, Ezequiel Infante,
Fabricio Amaya, Pablo Toranzo, Alejandro Arelovich, Cristian Yufra,
Stefania Parsi, Gastón Pereyra, Néstor Maggi, Agustín Druetta,
Nicolás Benedetto, Mariana Bono, Agustín Acastello, Ariel Riccetti,
Magalí Supertino, Marianela Bordese, María Fernanda Quintás,
Renato Borghi, CEPAM.

Apertura e integración en la música popular

Composición, análisis,
interpretación y producción

ÍNDICE

Conferencia Inaugural: Jorge Sossa (Bogotá - Colombia)	19
Reflexiones en torno a la música popular en el ámbito académico	19
Por qué, para qué y cómo formar institucionalmente a un músico popular	21
<i>Diego Aburto Rojo - Juan Valladares Araya</i>	
La academización de las músicas populares: algunas dificultades conceptuales	23
<i>Juan Sebastián Ochoa Escobar</i>	
La formación del músico popular	25
<i>Paula Mesa – Sergio Balderrabano – Alejandro Gallo</i>	
La enseñanza del contrapunto en la música popular investigación	27
<i>Gustavo Martín</i>	
Reflexiones introductorias sobre la enseñanza de la música popular en el grado universitario	29
Martín Casado – Santiago Romé – Malvina Gutiérrez	
La Composición Musical: problemáticas, aportes, nuevos recursos	31
Aportes a la composición a partir de un análisis auditivo de músicas folklóricas del mundo.	32
Gabriel Bendersky	
Incidencia de las nuevas tecnologías en la composición musical	34
Claudio Vittore	

El acercamiento a los mitos ancestrales como fuentes de creación musical	36
<i>Rocío Ortiz Orozco</i>	
Sincretismo Musical: Investigación Sobre Los Modos De Articulaciones Morfológicas Entre Fuentes Sonoras Heterogéneas.	38
<i>José Halac</i>	
¿Qué entendemos por producción musical?	40
<i>Hernán Conen, Paula Asís</i>	
Música Popular: orígenes, interinfluencias y panorama actual	42
La absolutización de la música y las músicas populares urbanas	43
<i>Edgardo José Rodríguez</i>	
Eduardo Rovira: un nuevo aire en el tango de Buenos Aires	45
<i>Paula Mesa</i>	
¿Qué hay de nuevo amigos?	47
<i>Paula Fernández</i>	
Análisis en Música Popular: criterios y abordajes	48
La canción criolla, especie multiforme poético-musical	49
<i>Alfredo Eduardo Fraschini</i>	
La canción romántica alemana: alternativa para repensar la convergencia entre lo popular y lo culto	51
<i>Mónica Gudemos, Daniel Halaban, Gabriela Yaya</i>	
Antonio Machín: Un Exponente de la Cancionística Cubana	53
<i>Tania Elvira Díaz Berg, Anabel Gil Díaz</i>	
Arriba está la música: una aproximación analítica al último estilo de Piazzolla	54
<i>Pablo De Giusto</i>	

A ursatz jobiniana: considerações sobre aplicações da análise schenkeriana em estudos de música popular <i>Carlos De Lemos Almada</i>	55
Experiencias educativas en el ámbito universitario	57
¿Karaoke en mi clase de educación auditiva? <i>Mónica María Tobo Mendivelso</i>	58
La canción como propuesta unificadora del lenguaje musical <i>Susana Dutto, Cecilia Sperat</i>	60
El entrenamiento de la percepción rítmica, a partir de la ejecución grupal de ritmos populares latinoamericanos <i>Juan Pablo Sassatelli</i>	62
La quena llega a la universidad-Parte II <i>Pascual Crichigno</i>	64
El cajón: la madera cantora <i>Ricardo Roqué</i>	66
Wanaragua. La clave rítmica garífuna como epicentro del mestizaje. <i>Augusto Pérez Guarnieri</i>	67
Experiencias educativas en contextos no universitarios	69
Por un niño que canta <i>Raúl Manfredini</i>	70
La música está de película <i>Cecilia Garay</i>	72
Música Creación-Recreación-Interpretación <i>Oswaldo Muñoz</i>	73
La importancia de la virtud del amor en el canto grupal <i>Sonia Lario de Ocampo</i>	74
Auxilio Acto Escolar <i>Corina Beatriz Paccagnella</i>	75
La canción como eje de la enseñanza musical <i>Maximiliano Prestia</i>	77

La Canción: su presencia en diversos géneros populares de Latinoamérica	79
Alcanzando sueños. La canción de cuna. <i>Ivana Perren</i>	80
Construcción motivica y sintaxis armónica en las canciones del primer disco de Tom Jobim <i>Cecilia Abecasis</i>	82
Claro Enigma No Samba: Paulinho Da Viola <i>Roberto José Bozzetti Navarro</i>	83
Eduardo Mateo y la Nueva Canción Latinoamericana Uruguay <i>Magalí Supertino</i>	85
Análisis contextual e histórico de la salsa <i>Alexander Tique</i>	87
Conjuntos instrumentales típicos y atípicos	89
Sonidos de América: Gira Latinoamericana 2011 - Avances y desarrollo de la investigación <i>Esteban Valdivia</i>	90
Sopla el viento sur. Desarrollo de la música popular en la banda de concierto <i>Néstor Alderete</i>	92
Teoría de conjuntos. Música instrumental para conjuntos atípicos <i>David Rodríguez Garcés</i>	93
Orquesta de tango contemporáneo contrafrente <i>Alejandro Netri</i>	95
Proyecto ensamble instrumental de la UNVM <i>Alexis Galfré – Pablo Toranzo</i>	97
La guitarra y el bajo en la Música Popular	99
La canción y la guitarra, el qué y el cómo en las músicas populares del mundo. <i>Horacio Sosa</i>	100

Una perspectiva de trabajo para la enseñanza del acompañamiento del canto en guitarra <i>Edgardo Mendoza</i>	102
Características armónicas en las composiciones para guitarra de Juan Falú <i>Juan Piscitelli</i>	103
El lenguaje del tango en la guitarra <i>Hugo Romero</i>	104
La incidencia del bajo como sustento tímbrico en la música popular argentina de raíz folklórica <i>José Santillán</i>	106
Sonidos Propios <i>Pablo De Simone</i>	108
Música Popular e Identidades Musicales	110
La Isla Imaginaria. La Invención del Folklore Santafesino <i>Fabián Marcelo Pinnola</i>	111
La identidad musical en villa maría desde mediados del Siglo XIX <i>Sergio Alonso</i>	113
Musica popular rural nos estados unidos e no brasil: paralelos entre o blues e a musica caipira de raiz. <i>Lauro Meller</i>	114
25 Años de estudios sobre la murga porteña. Balance y propuesta <i>Analía Canale</i>	115
El '59 a la cabeza jazz moderno, bossa nova y nuevo tango argentino- génesis de la vanguardia y la fusión. <i>Hernán Pérez</i>	117
Fundamentos y metodologías en la enseñanza e interpre- tación de la Música Popular	119

Enfoque teórico y metodológico utilizado en el diseño de la materia armonía y composición i de la lic. En composición musical con orientación en música popular de la Universidad Nacional de Villa María. <i>Eduardo Elia, Adriana Watson</i>	120
Lo preparado y lo espontáneo en la improvisación musical <i>Joaquín Blas Pérez</i>	122
La música popular abordada desde los talleres libres <i>Juan Arnaldo Calisaya</i>	124
Por qué música argentina de raíz folclórica <i>Alejandro Arelovich</i>	125
Folklore de proyección, jazz-rock, fusión: diferencias y similitudes en procesos creativos. <i>Elina Goldsack</i>	127
Performances y producción en diferentes propuestas de Música Popular	129
Producción de músicas tradicionales en contextos globales el caso de guaiá mestiza <i>Claudia Bibiana Castro</i>	130
Producción de vanguardia en rock. Un lazo entre Europa y Latinoamérica <i>Juan David Garzón</i>	132
La mirada de los protagonistas-grupos de la ciudad de Santa Fe integrantes de AMA <i>María Inés López</i>	134
La voz del cantante de rock <i>Haydee West</i>	136
Cual pájaro libre al viento-proyección folklórica y performance en presentaciones de Jorge Rojas <i>Juana Del Rosario Varea</i>	138

ESTIMADOS COLEGAS Y AMIGOS

En nombre de la Universidad Nacional de Villa María, la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular, mis compañeros organizadores y colaboradores de este 3° Congreso y el mío propio, quiero compartir con ustedes la enorme satisfacción que nos provoca el haber podido consolidar una nueva edición de este encuentro. Espacio propicio y estimulante para el intercambio, la reflexión, el análisis y la praxis misma de la música - en este caso de la música popular- en el seno de la educación superior.

Hemos querido asimismo ampliar el espectro de participantes habituales a este tipo de eventos, convocando no sólo a los integrantes del mundo académico –docentes, investigadores, alumnos- sino también a músicos y artistas de enorme valía, con el propósito de favorecer de este modo la “apertura e integración” entre lo académico y lo popular que postula el título de este 3° Congreso.

Quiero agradecer profundamente a todos los que han hecho posible el desarrollo y continuidad de estos encuentros. A quienes tuvieron la feliz idea de iniciarlo, a los colegas propios y ajenos, de nuestro país y del exterior, a alumnos, artistas, a las Instituciones que nos acompañan, y a todos los integrantes de nuestra querida, joven y pujante Universidad de Villa María por su desinteresado e incondicional apoyo para la concreción de este 3er Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular.

Claudio J. Vittore

Coordinador

*Lic. En Composición Musical con
Orientación en Música Popular*

EL DISPOSITIVO ACADÉMICO MUSICAL: TRAMPAS, AUSENCIAS Y CAPTURAS

Jorge Sossa Santos

Fundación Nueva Cultura Bogotá
Colombia

Se trata de mirar, a partir de experiencias de programa de formación musical universitario en Colombia, qué fuerzas se han movilizado cuando se trata de definir los objetos de estudio musicales, cuándo se legitiman saberes canónicos, cuándo se establecen procesos de normalización, es decir cuándo se definen los parámetros de lo que es digno de enseñarse a nivel superior y cuándo se excluyen ciertas prácticas musicales consideradas de rango inferior o distantes de ser tratadas con el “rigor” y “seriedad” de lo académico.

¿Existe una música académica? ¿O acaso, se trata de una intervención académica de unas músicas dadas? Son algunas de las preguntas que movilizarán la reflexión. Se pasará por categorías como la pedagogía del acontecimiento y maneras que cuestionan los currículos lineales y los objetos de estudio que se basan en el canon de las músicas centroeuropeas. De igual manera, contando con herramientas conceptuales propuestas por filósofos como Foucault, Deleuze y Onfray, entre otros, proponer una mirada crítica a procesos que desde las músicas populares en Colombia han intentado inscribirse en las miradas académicas —¿o academicistas?— de cuño universitario.

Se plantearán problematizaciones sobre los modos de intervención pedagógica, la emergencia de un pensamiento flexible cuando la base de la formación musical se asume desde y para las prácticas de las músicas populares proclives a la fiesta, al carnaval, en últimas, músicas de la cotidianidad y para la vida.

*Reflexiones en torno a la música popular
en el ámbito académico*

LA FORMACIÓN DE PREGRADO DEL MÚSICO POPULAR

¿Por qué, para qué y cómo formar institucionalmente a un músico popular?

*Aburto Rojo Diego
Valladares Araya Juan*

Escuela de Música, Universidad de Artes
y Ciencias Sociales ARCIS Chile

La idea de enseñar música de manera institucional ha estado ligada a una mirada preferentemente de tradición europea clásico – romántica. Desde finales del siglo pasado hasta el presente, la irrupción de “otras músicas” debido al desarrollo de las sociedades (urbanidad) y sus industrias culturales, en el formato de música popular o mesomúsica -como lo señala Carlos Vega- ha producido una masa crítica de conocimiento que, estando aun en algún grado de dispersión, ha alcanzado un desarrollo de sistematización plausible de enseñar de manera institucionalizada o fuera de esta.

Tras veinte años desde la aparición de la primera escuela de Música Popular en Chile, hoy el país cuenta con un número significativo de profesionales formados al alero de estas instituciones y que, sumando la posibilidad de haber cursado estudios en otros lugares del mundo, han transformado las aspiraciones de profesionalizar este campo en una realidad. Destacados intérpretes y creadores circulan hoy en nuestro medio musical, algunos de ellos de renombre internacional y poseedores de gran prestigio, son estos exponentes los que permiten la comparación con músicos provenientes de las corrientes doctas y que en un simple ejercicio de observación, es posible detectar, cuan distinta es su aproximación a la música y lo que es de nuestro interés, el uso técnico del lenguaje.

En el desafío de la formación (¿institucional?) universitaria del músico popular debemos hacernos una pregunta: ¿Es necesario enseñar la música popular de manera institucional? Puesto que esta, es posible aprenderla en la tradición oral, sin una institución que la medie.

Si llegamos a la convicción de que es importante (no necesario), habría también que plantearse otras interrogantes, tales como:

- ¿Qué tipo de formación entregamos?
- ¿La música popular tiene su propio lenguaje posible de enseñar?
- ¿Cómo proponemos planes de estudio que reconozcan y validen la diferencia de esta música en relación de la música Europea de tradición escrita?

Teniendo en cuenta estas preguntas, diríamos fundacionales, entendemos que el dilema es un territorio complejo, de poco andar y más aún de poca teorización, puesto que, probablemente la mayoría de los que estamos inmersos en este campo, damos por entendido la validez de la formación institucionalizada del músico popular, sin antes, habernos hecho las preguntas fundamentales, y que nos lleva en muchas ocasiones a replicar una formación venida de la escuela clásica sin mayores cuestionamientos de la utilidad de estos conocimientos en la particularidad o lenguaje de la música popular.

LA ACADEMIZACIÓN DE LAS MÚSICAS POPULARES: ALGUNAS DIFICULTADES CONCEPTUALES

Juan Sebastián Ochoa

Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá
Colombia

Esta ponencia presenta algunos resultados de la investigación desarrollada para la tesis de Maestría en Estudios Culturales (Pontificia Universidad Javeriana) titulada “La ‘práctica común’ como la menos común de las prácticas: una mirada crítica a los supuestos que configuran la educación musical universitaria en Colombia. A partir del estudio de la forma histórica en que se ha construido la educación musical universitaria en la historia reciente de Occidente en general, y en particular en Colombia, la ponencia comienza mostrando los principios ideológicos con los que ha sido sustentada dicha educación. Esos principios mantienen una serie de dicotomías como lo racional-irracional, objetivo-subjetivo, arte-artesanía, emoción-pensamiento, cuerpo-alma, ritmo-armonía, que corresponden a una manera eurocentrada de pensamiento que ha servido para academizar un tipo determinado de música (la música “clásica” o de la “práctica común”) a la vez que invisibiliza, niega o subvalora cualquier otra música o músicas. Luego, se plantea cómo estos criterios de valoración, venidos de la distinción alta cultura/baja cultura, han sido tomados por algunas músicas de origen popular para buscar una legitimación dentro de algunos contextos específicos (por ejemplo el rock progresivo, el jazz, entre otros). Específicamente, la ponencia muestra el caso del jazz, una música de origen popular que poco a poco ha ido academizándose, asumiendo para ello muchos de los criterios de valor mencionados para la música “clásica”.

Finalmente, la ponencia presenta unas alertas sobre las dificultades que afrontan las músicas populares al comenzar procesos sólidos de academización. Algunas de estas dificultades son: a) la tendencia a asumir los criterios de valoración de la tradición centroeuropea como criterios aplicables a las músicas populares, b) las tensiones que se generan en los cambios de lógicas de transmisión del conocimiento entre el aprendizaje formal e informal, y c) en general, las diferentes concepciones de

lo que es y no es la música entre la tradición universitaria y las distintas concepciones que aparecen más allá de los ámbitos académicos. Para esta última parte, se tomará como ejemplo la carrera de música de la ASAB (Academia Superior de Música de Bogotá, adscrita a la Universidad Francisco José de Caldas), una carrera creada en 1993 con el fin de proponer un espacio universitario para el estudio de las músicas populares y tradicionales latinoamericanas. A partir de una mirada crítica a sus 18 años de existencia se pueden leer las dificultades a las que se enfrenta un programa de educación musical universitaria de ese perfil.

LA FORMACIÓN DEL MÚSICO POPULAR. DOS EXPERIENCIAS BASADAS EN LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICIÓN DE MÚSICA POPULAR

Paula Mesa

Sergio Balderrabano

Alejandro Gallo

Facultad de Bellas Artes - Bachillerato de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata Argentina

La enseñanza de la música popular en forma institucional en la Argentina, ha sido abordada con metodologías diferentes según el género, el nivel de profundización a alcanzar o la ideología imperante en las políticas educativas de cada momento. Este trabajo pretende analizar por un lado, algunos de los abordajes educativos que han perdurado en el tiempo y, por otro, a las nuevas instituciones universitarias que han incorporado a la música popular dentro de la oferta académica. Partiendo de este marco se presentará la metodología desarrollada en las clases de Composición Musical, asignatura perteneciente al plan de estudios del Bachillerato de Bellas Artes (UNLP) e Introducción al Lenguaje Musical Tonal, asignatura dictada en el año de ingreso a la Facultad de Bellas Artes (UNLP).

Desde las vivencias del estudio tradicional hasta la necesidad de un análisis que dé cuenta de la interacción de los diferentes elementos que conforman el lenguaje musical tonal, hemos seguido un camino de búsqueda de enfoques que posibiliten una lectura totalizadora de este discurso (MESA, SALA. 2007). De esta forma, nos ha sido posible leer las obras musicales tonales como lógicas constructivas insertas dentro de un contexto histórico determinado y como emergentes del comportamiento del sistema tonal dentro de dicho contexto (BALDERRABANO, MESA, GALLO. 2000). Considerando entonces que *la música popular -en realidad, toda música- no está fija en el tiempo, sino que, estando viva, cambia permanentemente. Se realimenta con su propio pasado, toma elementos de otras áreas musicales; incluida la música culta, incorpora recursos o soluciones de otras culturas.* (Aharonian. 2004) nuestro abordaje de la composición de la música popular parte del conocimiento específico del género sobre el cual se desarrollará dicha composición. El modo de abordar este conocimiento incluye la

operación analítica de las obras y la práctica interpretativa. La puesta en práctica de los elementos analizados mediante la realización de trabajos prácticos de elaboración permite la formación de una base metodológica e informativa sobre la cual se aplican las categorías conceptuales elaboradas en las clases teóricas, para luego arribar a algunas síntesis aplicadas en el análisis y en la interpretación de sus propias producciones.

¿Cómo se insertan nuevas prácticas educativas en estructuras de formación tradicional? ¿Cuáles son las herramientas utilizadas para que convivan en la práctica educativa la música popular con técnicas de enseñanza tradicionales?

Un buen músico se forma mediante la conciliación entre una buena técnica clásica y un buen gusto y respeto por la música popular. (Valdez. 2007)¹

¹ Entrevista realizada por Diego Fischerman para el diario *Página 12*.

LA ENSEÑANZA DEL CONTRAPUNTO EN LA MÚSICA POPULAR

Gustavo Martín

Universidad Nacional de Villa María
Argentina

El estudio del Contrapunto en el ámbito de la música popular es de gran importancia ya que puede constituirse en una herramienta o recurso a utilizarse a los efectos de revitalizar, realzar o enriquecer la construcción de la trama textural del discurso música, trama que, por lo general, en la escritura de música de este estilo, suele reducirse a una textura de melodía con acompañamiento.

De esta manera, el aprendizaje, dominio y utilización del Contrapunto, disciplina asociada a una formación de tradición clásica o escolástica, puede cristalizarse, debido a su sistematización y técnica, en un campo de saber que también le sirva de referencia y apoyo al compositor de música popular llegado el momento de emprender su labor compositiva. Y esto, tanto en lo concerniente a la consideración de la distribución espacial y registral de las líneas melódicas del tejido o discurso musical, como así también en lo referido al reconocimiento y sistematización de una gran cantidad de procesos y fenómenos que se generan en el acto compositivo (tanto en el plano armónico como en el melódico). Además, debiendo a su vez considerar que los distintos recursos de elaboración y desarrollo contrapuntístico también colaboran con la construcción de la forma y su correspondiente evolución dinámica, tanto en lo concerniente a la distribución de densidades y registros, como así también a su correspondiente organización y articulación sintáctica.

Por lo tanto, teniendo en cuenta que el punto de partida de la creación compositiva en el ámbito de la música popular se genera -en una gran mayoría de casos- en lo experimental, intuitivo e improvisatorio, el dominio, aplicación y utilización de la técnica contrapuntística, en tanto ordenadora y sistematizadora de procesos melódicos, armónicos, discursivos y formales, va a contribuir al enriquecimiento de la actividad compositiva, como así también a la valoración de la producción compositiva de la música escrita en este género.

En este sentido, y para concluir, considero de gran importancia la inclusión de la enseñanza del Contrapunto en la formación de un músico de composición, más allá de la orientación o estilo que se pretenda darle a ésta, ya que se constituye en una disciplina que ordena, sistematiza y organiza el tejido y la trama del discurso, más allá de la complejidad textural que se utiliza en la generación y construcción del devenir musical.

REFLEXIONES INTRODUCTORIAS SOBRE LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA POPULAR EN EL GRADO UNIVERSITARIO

Prof. Martín Casado

Prof. Santiago Romé

Prof. Malvina Gutierrez

Facultad de Bellas Artes,
Universidad Nacional de La Plata Argentina

Reflexionar acerca de la música popular en nuestro continente es una tarea ardua y problemática, que nos permite vislumbrar ciertos aspectos de la compleja unidad latinoamericana. Tal vez debido al intrincado devenir histórico que nos define y que atraviesa todas las dimensiones de nuestra cultura. Esa “realidad desaforada” a la que hace mención García Márquez en su memorable discurso al recibir el Premio Nobel de Literatura. Un devenir particularmente desaforado y complejo en el caso de nuestro país, con sucesivas reconfiguraciones (políticas, territoriales, demográficas, culturales, etc.) y mestizajes posteriores a la declaración de su independencia: el 1º modelo oligárquico de Rivadavia versus M. Moreno y San Martín, la separación de la Banda Oriental, Rosas y la Confederación; la reunificación unitaria de Mitre, la Guerra de la Triple Alianza, la “Conquista del Desierto” y el primer “estímulo” a la inmigración del proyecto liberal “Inglés” de la generación del “’80”; las olas inmigratorias de principios y mediados del siglo XX.; los primeros movimientos políticos de masas con el primer sindicalismo e Yrigoyen; el Estado de bienestar Peronista, su violenta destitución y el período de proscripción e inestabilidad político institucional; la sangrienta restauración conservadora iniciada por la última dictadura militar, consolidada y profundizada por el modelo neoliberal, sostenido y confrontado por diversos sectores político-económicos hasta la actualidad.

En este marco es que intentamos analizar el desarrollo de nuestra música que se resiste a ser clasificada o tal vez cosificada, y mucho menos a quedarse quieta. Su relación incondicional con la danza y con la palabra torna más estériles los intentos de abordarla con métodos de análisis de sesgo racionalista provenientes de la música clásico-romántica europea o de las sucesivas vanguardias estéticas de la Modernidad

tardía. Y sus vínculos permanentes con diversos tipos de fenómenos socioculturales contradicen la autonomía del arte declarada en los albores del Iluminismo europeo, ratificada por el Romanticismo alemán y practicada por la música académica contemporánea. La independencia del objeto estético moderno (en este caso la música) respecto de diversas funciones sociales (identidad y pertenencia cultural, geográfica, de clase, generacional, etc.) y de distintos tipos de rituales (religiosos, políticos, etc.), como ya hemos afirmado, no ha sido un fenómeno muy característico de la música popular latinoamericana, sino todo lo contrario. Rasgos formales, poéticos, e interpretativos de distintos agrupamientos genéricos dan cuenta de múltiples interrelaciones con las funciones anteriormente mencionadas.

En este contexto desde la cátedra Producción y Análisis Musical, perteneciente a la carrera de Música Popular de la Facultad de Bellas Artes, UNLP, intentamos hacer un aporte introductorio tendiente a favorecer la construcción de un enfoque que analice la música popular argentina entendiéndola como emergente y parte constitutiva de condiciones sociales, culturales e históricas estructurales, en el contexto de Latinoamérica.

*La composición musical problemáticas,
aportes, nuevos recursos*

APORTES A LA COMPOSICIÓN A PARTIR DE UN ANÁLISIS AUDITIVO DE MÚSICAS FOLKLÓRICAS DEL MUNDO

Prof. Gabriel Bendersky

Universidad Nacional de Córdoba
Argentina

A partir de un análisis auditivo de los elementos constitutivos del lenguaje musical de algunas expresiones sonoras de distintas regiones del mundo, en particular de aquellas que la gente identifica como étnica, folklórica, etc., intentamos acercar algunos aportes a las búsquedas creativas de compositores y arregladores. En efecto, existen aspectos interesantes a tener en cuenta en las músicas regionales, algunos de los cuales les dan las características típicas que las identifica, que las diferencian de las demás, que le otorgan rasgos propios: métrica, ritmos, escalas, giros melódicos, intervalos melódicos o armónicos, formas, armonías, timbres, etc. Algunos de estos elementos pueden ser útiles a la hora de crear climas, ambientaciones musicales, acompañando el sentido de un texto, de obras de teatro o cine, etc. Por otro lado, pueden obrar como disparador de ideas creativas, ampliando el espectro de posibilidades rítmicas, melódicas, armónicas, formales, etc.

ASPECTO RÍTMICO

Además de la enorme riqueza de ritmos y polirritmias que encontramos en una recorrida por la música de distintos lugares del mundo, la métrica nos ofrece una variedad sorprendente. Acostumbrados a movernos en el estrecho margen de algunos pocos tipos de compases, la audición de algunas músicas (la balcánica, por ejemplo), aumenta en gran medida las posibilidades de organización de las duraciones. Serbia, Grecia, Turquía, Armenia y otros países cercanos, pueden enriquecer con sus ritmos tradicionales la paleta de alternativas métricas.

ASPECTO MELÓDICO

En este aspecto también existen muchos aportes a nuestro trabajo: giros típicos, saltos melódicos, modalidades de cromatismo, etc. Nos detendremos en dos cuestiones: por un lado estudiaremos brevemente algunos intervalos característicos (por ejemplo la segunda aumentada

en Medio Oriente, la cuarta aumentada en escalas lidias en Estados Unidos); por otro lado analizaremos y escucharemos varias escalas de diversa procedencia (música de India, música klesmer, etc.), además de ejemplos de utilización creativa (subdominante de armónica).

ASPECTO ARMÓNICO

En cuanto a la armonía son muy diversas sus aplicaciones en las músicas regionales del mundo. Nos limitaremos al uso de intervalos armónicos característicos de algunas culturas, y que en algunos casos derivó en estudios relacionados con movimientos migratorios (por ejemplo, Asia, extremo Norte de Canadá, zona andina), y el análisis de algunas secuencias armónicas locales (repetidas en varias expresiones folklóricas).

OTROS ASPECTOS

Además de breves referencias a cuestiones formales, observaremos algunas organizaciones sonoras interesantes (el silencio “reflexivo” en cantos religiosos árabes, la sucesión de ritmos en la música anglocanadiense, etc.). La referencia al timbre no puede faltar al hablar de rasgos característicos de la música que identifica a una región del mundo.

CONCLUSIÓN

El manejo auditivo y práctico de algunos elementos del lenguaje musical utilizados por diversos grupos humanos puede abrirnos un abanico de posibilidades que van más allá del mero conocimiento: puede brindar nuevas herramientas a quienes están interesados en la creación musical, al tener más alternativas de trabajo para componer, improvisar, arreglar, etc.

INCIDENCIA DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL

Vittore, Claudio

Universidad Nacional de Villa María
Argentina

En los muchos años en que estoy vinculado a la música, como compositor-arreglador, intérprete y como docente, es recurrente en mí la reflexión en torno a la manera en que el abordaje de la creación musical ha sido mediatizada por los avances tecnológicos.

En este tránsito se comprueba de manera evidente, cómo la creación y perfeccionamiento de los instrumentos musicales incluyeron nuevas posibilidades dinámicas, articularias, de velocidad, tímbricas, etc. Pongamos como ejemplos la invención del “Gravicembalo col piano e forte” por parte de Bartolomeo Cristofori en 1711 que provocó el progresivo abandono del Clavicémbalo y el Clavicordio contribuyó de manera decisiva en el paso de la composición contrapuntística a la melodía acompañada mediante la utilización de esta posibilidad dinámica, o la introducción por parte de Theobald Böhm del sistema llaves que mejoró notablemente la ejecución de los instrumentos de viento permitiendo una afinación más precisa, mayores posibilidades articularias y de velocidad y una tesitura superior a la de estos instrumentos tradicionales.

Otro desarrollo tecnológico que cambió radicalmente tanto la escucha como la percepción y creación de música lo constituye el sonido grabado, procedimiento que si bien se remonta a 1857 cuando León Scott patentó el *Fonoautógrafo*, fue el *Fonógrafo* inventado por Thomas Edison en 1877 el que se convirtió en el primer artefacto en poder registrar y reproducir sonido. Ya en el siglo XX, los sucesivos inventos del disco de vinilo, el casete y desde 1979 la aparición del CD y el registro de sonido Digital, la fidelidad y durabilidad es enorme.

Es así entonces que estas tecnologías facilitaron la posibilidad de seleccionar, manipular y sobre todo repetir la escucha de música, de manera exhaustiva sin necesidad de contar con los intérpretes necesarios. Esto que constituye una herramienta pedagógica importante en la enseñanza musical, ha tenido también una enorme incidencia

en la composición –sobre todo en el ámbito de la música popular– ya que permite fijar ideas musicales sin necesidad de escribirlas en un pentagrama.

La aparición del Sintetizador si bien es cierto tuvo lugar principalmente en los laboratorios de electrónica de las universidades de los Estados Unidos y centro de Europa y al principio era visto como algo puramente experimental y de vanguardia pero rápidamente ocupó un espacio sobre todo en el Rock Progresivo de los '70 donde eran usados para generar sonidos novedosos interactuando con los instrumentos ya existentes.

La llegada de la tecnología digital posibilitó que éstos comenzaran a emular instrumentos ya existentes. En 1983 se adaptó la interfaz MIDI que permitió a diferentes marcas de sintetizadores comunicarse entre sí y grabar lo que se tocaba en un aparato llamado secuenciador. También en esta época se desarrolló el sampler o muestreador, que permitió grabar sonidos reales y reproducirlos. Esta tecnología posibilitó algo común hoy en día, que se utilicen sintetizadores y samplers para emular sonidos existentes. Esto revolucionó la forma de hacer música ya que cualquiera puede programar aunque no sea un buen ejecutante. Por último, en la actualidad por medio de ordenadores se puede escribir y escuchar música, sin que medie la ejecución humana.

El presente trabajo propone plantear algunas líneas de análisis y experiencias de cátedra con respecto a la repercusión del uso de estas nuevas tecnologías en la creación y performance de la música en la actualidad, haciendo hincapié sobre todo en géneros y estéticas propias de la música popular, tanto desde el punto de vista de los medios utilizados, como de las implicancias procedimentales y formales del hecho compositivo.

EL ACERCAMIENTO A LOS MITOS ANCESTRALES COMO FUENTES DE CREACIÓN MUSICAL

Rocío Ortiz Orozco

Universidad Nacional Tres de Febrero
Argentina

La propuesta consiste participar con la presentación de un informe, en el que se cuenta la experiencia de trabajo desarrollada en torno al mito como eje fundamental de la creación musical. mostrando la forma y la metodología que se empleo durante la composición musical y puesta en escena de “tres piezas musicales inspiradas en los cantos míticos de los Murui Muinane”. Piezas que correspondieron a la tesis de grado en la modalidad de composición de la universidad Distrital de Bogota, Colombia en el año 2008. Este trabajo fue el producto de una investigación acerca de los cantos míticos de la etnia Uitoto y su relación con el baile, la personificación de entidades sagradas relacionadas con los animales de la región, y la sonoridad de la lengua “minika” que aun se resiste a ser remplazada por el castellano. Es así como se decide componer los cantos en lengua, hacer un trabajo grupal vinculado a la danza y la personificación desde la relación cuerpo-instrumento musical y el abordaje del mito entendiendo a este como suceso actual vivenciado.

La presentación final de la tesis deriva en un caudal de inquietudes que motivan a seguir indagando tanto en la composición sonora de la mano del mito, como en todos los elementos que este puede inspirar y enriquecer, generando motivos simbólicos, gráficos y gestuales que nos acercan al lenguaje sonoro desde lo ritual.

Las Líneas centrales del trabajo son las siguientes en su orden metodológico:

El acercamiento al mito y sus elementos simbólicos, gestuales, gráficos y sonoros en relación con su contexto cultural y el vínculo de este con el hecho creativo.

Formas de exploración y apropiación de los elementos encontrados en el mito.

Composición vinculada a las emociones y sucesos dramáticos del mito, instrumentación, interpretación y puesta en escena. Entendiendo la composición no solamente desde lo musical sino desde las posi-

bilidades sonoras y expresivas que se generan con el vínculo necesario con otras áreas expresivas.

El problema abordado será la composición y la búsqueda de metodologías alternativas para abordar una creación que va de la mano del mito como eje fundamental de su motivación.

SINCRETISMO MUSICAL: INVESTIGACIÓN SOBRE LOS MODOS DE ARTICULACIONES MORFOLÓGICAS ENTRE FUENTES SONORAS HETEROGÉNEAS

José Halac

Universidad Nacional de Córdoba
Argentina

El objeto sincrético (texto musical) es aquél que puede reflejar la proyección del observador, más allá de donde esté situado el observador (punto de escucha). Cuando dos o más elementos son partes inseparables de un contexto, sus naturalezas constitutivas serán re-contextualizadas al entrar en contacto con los otros elementos del grupo en el que existen. El compositor crea estos contextos de pertenencia y elige cuáles van a interactuar y cómo se van a comportar.

En una composición, el compositor (hablando de cualquier estilo musical) utiliza modos de articulación y relacionamiento entre los materiales sonoros tales como yuxtaposiciones, el silencio, la superposición, que generan macro-texturamientos de diversas cualidades. También puede recurrir (en el campo del sonido digital) a otros métodos de interacción con el material relacionados con el procesamiento del sonido como el filtrado, el cambio de altura, la compresión y expansión temporal, las modificaciones espectrales, entre otros. Luego “desciende” a otros niveles micro-estructurales para articular a través de modos de acentuación dinámicos, coloraciones tímbricas, énfasis duracionales que identifican los recorridos motrices expresivos de estos micro-organismos sonoros y producen formas dentro de formas, identidades dentro de identidades, expresividades dentro de expresividades. El resultado es una forma cuyos principios de equilibrio están basados en el control parametral de los sonidos, para que cada gestualidad (electrónica o instrumental) pueda expresar con fluidez orgánica la naturaleza y el espíritu de cada elemento que la constituye.

En este nuevo contexto sincrético, cualquier carga de significación que el sonido (incluimos ritmos, grabaciones ambientales, textos hablados, citas de otras obras, melodías en estilo) trae consigo ahora, es dinamizada y relacionada con otros participantes sonoros que el compositor debe organizar en un campo de “neutralidad identitaria”

para re-significar los roles, permitiendo que las esencias fundamentales de los materiales se expresen en su esencia pero con autonomía para desenvolverse en el nuevo contexto. El resultado sincrético (la nueva fusión) revela una organización que referencia identidades, sin las ataduras ni las fronteras impuestas por los patrimonios culturales fijos. La composición es libre de expresarse a sí misma como una red de significados y sentidos independiente de reglas estilísticas y culturales, que crea su propio campo de identidad sonora múltiple y transformativa.

Este paper intenta describir y ahondar sobre este modo de fusión, y sobre las posibles articulaciones y consecuencias texturales ofreciendo algunas ideas para organizar el pensamiento en relación a cualquier contexto compositivo.

¿QUÉ ENTENDEMOS POR PRODUCCIÓN MUSICAL?

Hernán Conen

Paula Asís Ferri

Universidad Nacional de Villa María
Argentina

El presente trabajo se enmarca dentro del proyecto de Investigación “Estrategias Técnico/Artísticas en la producción musical en las diversas estéticas del rock. La incorporación de Nuevas Tecnologías en las etapas de Producción”, en el que nos proponemos el abordaje y conceptualización de los procedimientos de producción en el campo de la música popular e intentamos desarrollar una línea de investigación que explique, profundice y problematice aspectos relacionados a las diferentes etapas comprendidas en el Proceso de Producción de una obra/producto musical. Pretendemos así realizar aportes que establezcan un marco de referencia en la educación profesional del músico, como así también proponer un eje de análisis no siempre tenido en cuenta en los establecimientos e instituciones Educativas.

La realización de la música comprende un arduo proceso. Al escuchar una obra (ya sea en vivo o grabada) nos encontramos frente a la culminación de este proceso que se remonta al origen mismo de la obra. Este recorrido, desde el surgimiento de la idea hasta el *presente del acto*, constituye lo que denominamos Proceso de Producción Musical. En este co-existen sub procesos, técnicas, estrategias y procedimientos de producción (incluyendo el aporte de las nuevas tecnologías) como también los diferentes actores que juegan su rol.

Podemos identificar, en primera instancia, al proceso creativo musical con todas sus facetas y proceder de consecución. Nacida a partir de ideas o células compositivas y sus respectivos arreglos, la composición abre esta instancia. Alternativamente y como banco de prueba de lo compuesto, el ensayo. A partir de esto, los músicos son los hacedores y responsables inmediatos, los protagonistas principales, que proveyendo lo compositivo, aseguran la materia prima de toda producción musical.

En segundo lugar, incluimos los procesos de preproducción, grabación y sistematización del material. Cuentan en esta etapa las instancias de

análisis, discusión y decantación de todo el material compositivo, y la definición de los procedimientos técnicos a utilizar en pro de conseguir el sonido deseado. Aparece aquí un nuevo actor: el productor musical. Figura muchas veces controvertida, que indica la dirección creativa, organizativa y estratégica del proyecto. Interactúa con los músicos y establece con ellos una estrecha colaboración. Media en la instancia de grabación entre los músicos, técnicos e ingenieros de sonido. Garantiza la culminación del proceso técnico-creativo de posproducción y masterización de acuerdo a un cronograma pautado con anterioridad. Como corolario de su aporte al proyecto, define el formato y entrega final del producto musical.

En lo concerniente a la difusión del material, y estableciendo esta instancia como paso final y obligado de cualquier producción musical, los procedimientos son variados. Participan de esta etapa músicos, representantes/managers y sellos discográficos (físicos o virtuales), según hagamos referencia a formatos tradicionales de producción y comercialización de un producto, centrados en la discográfica o sello (quien generalmente, contrato mediante, financia la realización del disco y es dueña del máster), y producciones independientes (formato en el cual el músico tiene control total de la producción y los derechos de su material), impulsadas y favorecidas por el acceso a recursos tecnológicos para la producción musical (software, ingeniería acústica) y por el desarrollo de las Nuevas Tecnologías de la Información y las Comunicaciones que permitieron el acceso, a través de Internet, a nuevos canales de difusión y promoción gratuitos y con mayor alcance: Blogs, Páginas, Revistas, Portales y la propia Prensa (Cultural) Digital.

La producción musical es la cristalización del ideal compositivo en términos estéticos, técnicos-creativos y sonoros. La consecución de los procesos, procedimientos y estrategias involucradas, sumado al protagonismo de los actores que la provocan son, en gran parte, el éxito de una producción musical.

*Música popular orígenes, interinfluencias y
panorama actual*

LA ABSOLUTIZACIÓN DE LA MÚSICA Y LAS MÚSICAS POPULARES URBANAS

Edgardo José Rodríguez.

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

La tesis sobre la música absoluta o su equivalente, la tesis sobre la música instrumental autónoma, ha sido postulada y descrita desde épocas lejanas. En el siglo XX el enunciador más relevante de esta idea -y de otras vinculadas- ha sido Carl Dahlhaus en varios de sus escritos pero sobre todo en su libro *The idea of absolute music* (1978). Dice el autor: “*la idea de la ‘música absoluta’ consiste en la convicción de que la música instrumental, precisamente porque carece de concepto, de objeto y de objetivo, expresa pura y limpiamente el ser de la música... la música instrumental -como pura ‘estructura’- vale por sí misma; apartada de los afectos y sentimientos del mundo terrenal, constituye ‘un mundo aparte por sí misma’.*”.

Esta noción, que quizás hoy nos parezca una trivialidad, no tiene más de doscientos años; desde los tiempos de Platón la música sin texto fue considerada mero placer sensual, una música disminuida en sus funciones en la medida en que no trasladaba significados. La idea proviene de la estética romántica y la filosofía idealista alemanas de fines del s. XVIII y comienzos del s. XIX que transformaron paulatinamente a la falta de concepto y objeto de la música instrumental en un mérito al asociarla con el presentimiento o la dilucidación de lo absoluto, lo indecible.

Nuestro trabajo sostiene la hipótesis de que este mismo proceso (en esencia, desde luego que existen particularidades) se puede rastrear en las músicas populares urbanas. Este habría comenzado en la segunda mitad del siglo XX pero se ha acentuado intensamente en los últimos años. Nos proponemos estudiar algunos fenómenos que lo describen. Entre ellos, el surgimiento de creadores individuales de géneros musicales (J. Asunción Flores, J. Gilberto, R. Ayala, entre otros); la aparición de antologías que reúnen músicas populares sin texto (aunque muchas de ellas lo hayan tenido originalmente), sólo con melodías y sus respectivas armonías (el Real Book, por ejemplo editado a partir de

los setentas por el Berklee College of Music; la Folclorishon, versión vernácula del Real Book que reúne repertorio folclórico con el mismo formato, etc.); la incorporación en muchos géneros populares de la improvisación originada en el jazz, cuyo resultado, la hipertrofia de la forma, sólo se podría legitimar estructuralmente; el florecimiento de las músicas populares instrumentales puras y funcionalmente independientes (del baile, por ejemplo) de las cuales el jazz y el tango son dos ejemplos conspicuos (el free jazz quizás sea el ejemplo paradigmático de lo que se quiere sugerir); la música de Piazzolla que revela varias facetas tendientes a la autonomía de lo musical: el aumento de la forma del tango y la adopción de procedimientos técnicos abstractos (fuga, aumentaciones y disminuciones rítmicas, polimetrías, etc.), entre otros; y, por último, dos fenómenos menos diáfanos a la caracterización que proponemos: la institucionalización de la enseñanza de las músicas populares (basada en el estudio de contenidos típicamente estructurales) y la circulación masiva de músicas cantadas en otros idiomas (sin que esta característica haya afectado en lo más mínimo las pautas del consumo musical).

EDUARDO ROVIRA. UN NUEVO AIRE EN EL TANGO DE BUENOS AIRES

Paula Mesa

Becaria del Fondo Nacional de las Artes
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Eduardo Rovira fue un músico de amplia trayectoria reconocida mayormente por su paso por el tango aunque, a su vez, ha sido un prolífico compositor en el campo de la música académica. Este trabajo pretende realizar un acercamiento a las características que definen su obra dentro del tango acotando el análisis de su producción a la década del '60 momento en el cual su música comienza a ser reconocida por su personal estilo (Saluzzi 2007).

Se parte de tres ejes de análisis

- El análisis musical de sus composiciones.
- El análisis de las entrevistas realizadas a sus pares, a familiares y a los músicos que tocaron con él.
- El estudio del marco político y social de la época en la que comenzó a gestar su estilo compositivo dentro del género tango.

Se han tomado, a su vez, aportes de la historia social, la sociología, la semiótica y la musicología. Este enfoque interdisciplinario parte de la idea de que tal vez la pluralidad de miradas desde un mismo investigador constituya un síntoma de salud epistemológica (no me refiero al trabajo interdisciplinario en equipo, sino al esfuerzo de apertura interpretativa que debería emprender todo estudioso)” (Cámara 2000). Dado que a su vez cada género musical, en tanto categoría o tipo cognitivo, posee sus propias prescripciones de aquellas cosas que habitualmente se pueden hacer con él (López Cano 2004: 12)¹ nos preguntamos:

¹ La página citada corresponde a la versión on-line.

¿Cuáles son los elementos del lenguaje musical que caracterizan la generalidad de los tangos compuestos en esta etapa? ¿Cuáles son los elementos del lenguaje musical que observamos como “innovadores” en relación a otros compositores en los tangos de Eduardo Rovira?

¿QUÉ HAY DE NUEVO AMIGOS? REVISIÓN DE LA BIBLIOGRAFÍA DISPONIBLE REFERENTE A LA COMPOSICIÓN DE MÚSICA URBANA

Paula Fernández

Universidad Nacional de Villa María
Argentina

El presente trabajo es parte de una investigación que aborda la bibliografía sobre música popular, y realiza una mirada hacia la situación en la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Villa María, revisando la bibliografía disponible para la formación académica de los estudiantes de la Licenciatura en Música Popular de la UNVM. En el mismo, se intenta realizar una revisión del material existente en la Biblioteca Central y analizar la pertinencia del mismo con respecto a la composición, arreglos y demás características musicales de los géneros urbanos.

En la actualidad, existen innumerables trabajos que abordan en su mayoría los diferentes géneros urbanos teniendo una mirada sociológica, antropológica, literaria o psicológica, pero se nota una carencia literaria de libros con una mirada musical, abordando la temática desde el análisis musical, que luego sería de utilidad para definir estructuralmente estos géneros.

En el trabajo, se intentará realizar un estado de la cuestión sobre lo antes planteado e incentivar la producción de estos documentos, sin pretender una revisión exhaustiva del estado del arte en un campo poco explorado de forma sistemática hasta la fecha por los musicólogos, etnomusicólogos o especialistas en bibliografía de nuestro país. A su vez, tratará de aportar algunos “*insights*” al estudio de este tema desde la perspectiva de la composición, caracterización musical y definición de esta categorización.

*Análisis en música popular criterios y
abordajes*

LA CANCIÓN CRIOLLA, ESPECIE MULTIFORME POÉTICO-MUSICAL

Alfredo Eduardo Fraschini

Universidad Nacional de Villa María
Argentina

Es objetivo central del presente trabajo incentivar una investigación profunda sobre la canción criolla en sus dos vertientes, la rural y la urbana, sus orígenes, sus caracteres formales, su temática, sus formas de ejecución, sus vinculaciones con el folklore y el tango, sus intérpretes y su evolución.

En primer lugar, es necesario delimitar el concepto de “canción criolla”, como especie musical y como texto poético, y su condición de “multiforme”, a partir de los testimonios que ofrecen los registros de Carlos Gardel, Agustín Magaldi e Ignacio Corsini, entre otros cantores que la cultivaron casi simultáneamente con el tango. Junto a estos ejemplos, no olvidar las elaboraciones eruditas, como las que Alberto Ginastera, Carlos Guastavino, Felipe Boero, Carlos López Buchardo y otros, han llevado a cabo sobre textos de importantes poetas argentinos.

A partir de estos conceptos hay que remontarse al significado que el término “canción” (esto es, poesía cantada) ha tenido en la historia de la música y de la literatura.

En la Antigüedad Clásica el verbo *cantar* (*aeidein* en griego, *canere* en latín) tuvo un sentido casi sagrado: a través del canto se invoca a los dioses, se honra a los héroes y a los triunfadores en juegos olímpicos, se comentan las situaciones de una tragedia, se expresan sentimientos íntimos sobre el amor, la vida y la muerte. Los sustantivos *odé* (oda, canción) y *carmen* (poema, canción) designan un objeto cultural que es hibridación de música y poesía. En la Edad Media, los juglares cantan historias colectivas o personales. En el Romanticismo, los *lieder*, las *chansons*, las *romanzas*, unen nombres ilustres de poetas y músicos.

En el Río de la Plata, la canción criolla heredera en gran medida de la tradición poética española tuvo un amplísimo desarrollo en la etapa áurea del llamado “género chico” (sainete rural y porteño) y compartió

con el tango el repertorio de numerosos cantores hasta bien avanzado el siglo XX. Corresponde, en este punto, analizar musical y poéticamente algunas composiciones populares y eruditas, como “El día que me quieras”, “Balada para un loco”, “Canción del carretero”, “Canción al árbol del olvido”, etc.

Hace unos años que aparece con frecuencia el término “balada” para referirse a un tipo de canción cuyos caracteres se acercan más a otras formas como el bolero. Si bien el concepto de *balada*, en algunas etapas de la historia, se asocia fácilmente con el de *canción*, como poesía cantada, hay elaboraciones eruditas exclusivamente musicales (como las *Baladas* de Federico Chopin y de Johannes Brahms) o literarias (como la “Balada de la cárcel de Reading” de Oscar Wilde).

Canciones y baladas merecen un estudio minucioso, como los que, en folklore, han hecho Carlos Vega, Ismael Moya, Juan Alfonso Carrizo y Augusto Raúl Cortazar; en el tango, José Gobello, Francisco García Jiménez, Carlos Mina y tantos otros; y en el rock, el equipo que dirige Oscar Conde. Ese estudio echaría luz sobre la estrecha vinculación entre música y palabra que, desde los tiempos homéricos hasta la actualidad, se mantiene viva en una especie poético-musical difícilmente clasificable.

LA CANCIÓN ROMÁNTICA ALEMANA: ALTERNATIVA PARA REPENSAR LA CONVERGENCIA ENTRE LO POPULAR Y LO CULTO

Gudemos Mónica

Halaban Daniel

Yaya Gabriela

Universidad Nacional de Córdoba
Argentina

En las obras de música romántica, lo popular y lo culto comparten un mismo espacio musical sin quiebres. La materialidad de ambos registros es similar y se integran en una lógica compositiva autónoma. Entre fines del siglo XIX y XX, Béla Bartók reconstruye el encuentro con una óptica diferente: una verdadera síntesis de materialidades diversas.

Consecutivamente, el Modernismo rechazó la convergencia de registros. La música popular adquirió hacia la década del '60 las características de "industria cultural" que Adorno denostó y la música culta ensayó una autonomía creciente. Finalizada la Segunda Guerra Mundial, la cultura de Estados Unidos se constituye en dominante. Esta dominancia implica un retraimiento de los valores estéticos del Modernismo, esencialmente europeo, que ahora se perciben como "académicos" –en el mal sentido diría Jameson - en favor de una cultura de masas.

Esta tendencia "anti-intelectual" aumenta la polarización entre el arte académico y el arte popular. A diferencia de la "industria cultural" que cuestionaba Adorno, esta cultura popular emergente se vuelve técnicamente avanzada, se complejiza en su materialidad y gana autonomía. De esta manera se limitan las posibilidades para el fructífero intercambio entre estas dos tradiciones.

Desde los '80, la fuerza del discurso posmoderno legitimó instancias de encuentro entre lo culto y lo popular, que experimentan distintos modos de operar la "fusión" entre los dos universos. Pero la tarea es ardua. La separación de las matrices hoy en día, dificulta este encuentro.

Excede a los límites de este trabajo abordar los intentos contemporáneos, pero en cambio nos valemos de una mirada historiográfica considerando que aún el Romanticismo tiene lecciones que podemos aprovechar, en donde lo académico y lo popular convergen en una creación superadora. En este período, la canción popular es fuente de inspiración y de materiales que son resignificados en el marco de referencia romántico.

Se analizarán dos modos de encuentro: la canción popular como material para una obra mayor y la abstracción de procedimientos para crear nuevas canciones. Ilustraremos estos modos con obras de Weber, Schubert, Schumann y Brahms, y antologías de canciones populares románticas.

Esta reconstrucción historiográfica invita a la reflexión sobre formas de operar en la convergencia entre músicas.

ANTONIO MACHÍN: UN EXPONENTE DE LA CANCIONÍSTICA CUBANA

Tania Elvira Díaz Berg

Anabel Gil Díaz

Universidad de Ciencias Pedagógicas
Enrique José Varona
Cuba

Iniciamos la investigación con el objetivo de recopilar la mayor información sobre la vida y obra de Antonio Abad Lugo Machín cantante, compositor y músico cubano del siglo XX, que difundiera la música cubana por todo el mundo y muy especialmente en España, donde fuera ídolo. Su manera tan peculiar de decir, caracterizada por el rubateo de las líneas melódicas, las modulaciones, el timbre de tenor atiplado tan peculiar de su voz, capaz de hacer excelentes falsetes, así como la manera de componer canciones mezclando géneros, hizo de él un preferido de los años 1930, y lo condujo a grabar el primer Best Seller de la música cubana con la compañía americana RCA Víctor, junto a la orquesta de Don Aspiazu con el tema El Manisero, compuesto por Moisés Simons dos años atrás, y que ya Rita Montaner se había encargado de estrenar. Entre sus méritos también se encuentra dar a conocer el Chachachá en España. Al tratar de recopilar las canciones de su autoría, nos dimos cuenta que no existía ningún compendio que mostrara sus partituras armonizadas para ser interpretadas y analizadas por las siguientes generaciones. Fue entonces que la intención inicial devino análisis armónico, musical, textual, y formal de su obra, que es un aporte a la cancionística mundial, y la transcripción armonizada en partitura de tres de las composiciones de este músico a partir de las audiciones originales que se encontraron de ellas. En Cuba, muy específicamente existe muy poca bibliografía sobre esta figura y las nuevas generaciones lo desconocen por completo. Finalmente, el trabajo tuvo como objetivo demostrar mediante el análisis de las obras de su autoría transpuestas cómo emplea y combina los diversos elementos técnicos de la música dentro de la cancionística. Para ello se consultaron los fondos del archivo del Museo Nacional de la Música, el CIDMUD, la Biblioteca Nacional José Martí, Internet, fuentes personales en su ciudad natal Sagua la Grande y el libro sobre su vida y obra que con motivo del centenario de su nacimiento y el 25 de su fallecimiento fuera lanzado en España en el 2001.

ARRIBA ESTÁ LA MÚSICA: UNA APROXIMACIÓN ANALÍTICA AL ÚLTIMO ESTILO DE PIAZZOLLA

Pablo Alberto De Giusto

Universidad Nacional de Córdoba
Argentina

En los años '80 de la pasada centuria la música de Astor Piazzolla arriba a lo que podríamos considerar su último estilo compositivo. El proyecto de llevar al tango rioplatense al rango de gran música de concierto se concreta finalmente en un conjunto de obras que evidencian la preferencia por el formato orquestal-sinfónico y por grupos camarísticos frecuentes en la música erudita. También, se inscribe en esta misma dirección el apego a toda una tipología formal ampliamente validada en la academia (el Concierto, la Suite, etc.) y la decidida incorporación de materiales y técnicas provenientes de otros repertorios.

En particular, en el período que nos ocupa se observan intentos de organización a través de la interválica (verificables tanto en la integración melódico-armónica como a nivel de la estructuración y articulación formal) y un empleo intensivo de los poliacordes, en contextos que pueden ser descritos como una poliarmonía pseudo-politonal. Nuestra indagación se concentra en una pieza arquetípica, acaso la que explora de manera más radical las implicancias de ese modo escritural que denominamos poliarmonía ("Concierto de hoy", último número de la suite "La historia del tango"). El análisis privilegia el parámetro armónico-tonal, aunque sin desatender otras dimensiones del discurso, a fin de esclarecer los principios constructivos, la singular apropiación de lo politonal que instrumenta Piazzolla (y que remite, una vez más, a Ginastera, y de éste al Stravinsky de la "etapa rusa") y las modalidades dialógicas que su música establece con los antecedentes intra-género y con modelos provenientes de otras tradiciones.

El presente trabajo constituye un estudio particular en el marco de un proyecto de investigación desarrollado en la U.N.C. ("Tradición y renovación armónica en la música popular argentina"- Director: Pablo Alberto De Giusto). Entre los principales objetivos, se cuentan la plena incorporación de la música popular argentina como objeto de estudio y análisis en las materias tradicionalmente implicadas en el aprendizaje de la composición (tendiendo a una estricta paridad respecto del repertorio canónico occidental) y la discusión acerca de la pertinencia y eficacia de los instrumentos analíticos vigentes para el abordaje de estas expresiones.

A *URSATZ* JOBINIANA. CONSIDERAÇÕES SOBRE APLICAÇÕES DA ANÁLISE SCHENKERIANA EM ESTUDOS DE MÚSICA POPULAR

Carlos de Lemos Almada

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Brasil

Este estudo apresenta um dos tópicos componentes da disciplina “Prolongação e progressão da estrutura musical: Introdução aos métodos da análise schenkeriana e da análise prolongacional de Lerdahl & Jackendoff”, a ser por mim ministrada no segundo semestre de 2011, dentro do Programa de Pós-Graduação em Música (subárea de concentração - Composição) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tal tópico específico é dedicado à aplicação de métodos analíticos prolongacionais em estudos sobre música popular. O emprego de tais técnicas em análises de peças de música popular é um ramo de pesquisa recente e, relativamente, ainda pouco explorado, a despeito do forte interesse que desperta no meio acadêmico. Tomando como referencial específico alguns estudos já realizados sobre o assunto (ver, por exemplo, GILBERT, Steven. Gershwin’s art of counterpoint. *Musical Quarterly*, nº 70/4, 1984; FORTE, Allen. *The American popular ballad of golden era, 1924-50*. Princeton University Press, 1995 e GALLARDO, Cristóbal L. Garcia . Schenkerian analysis and popular music. *Transcultural Music Review*, nº 5, 2000), é possível considerar que a aplicação da análise schenkeriana em música popular não deve ser feita indiscriminadamente, e sim a partir de critérios rígidos, sendo somente justificável quando o objeto de estudo apresenta condições propícias para tal tipo de exame. Isso se refere, em suma, à presença, na peça a ser analisada, de um plano construtivo em camadas hierarquicamente estruturadas. Este é justamente o caso de algumas das obras de Antônio Carlos Jobim, reconhecidamente o mais famoso e talentoso compositor da Bossa Nova. A bossa nova, gênero musical urbano que é associado a esse movimento estético de mesmo nome, surgiu no Rio de Janeiro no final da década de 1950 como uma nova ramificação do samba, tornando-se um rápido sucesso mundial, principalmente após sua imediata aceitação pelos músicos de jazz americanos, a partir de - entre outros fatores - uma forte identificação entre ambos os gêneros em relação a aspectos da construção melódico-harmônica. O presente

artigo focaliza uma das canções bossanovistas mais difundidas, *Samba de Uma Nota Só* (composta em 1960 por Jobim e Newton Mendonça), apresentando especialmente as adaptações de princípios e conceitos da metodologia schenkeriana que se tornam necessárias para a realização correta e precisa de sua análise. Tais adaptações derivam principalmente de características estilísticas e harmônicas do gênero, como é o caso do emprego de tensões (isto é, nonas, décimas primeiras e décimas terceiras, alteradas ou não) como notas de apoio melódico (“dissonâncias estáveis”, segundo FORTE, 1997, p. 43), e da utilização de acordes cromáticos substitutos e de empréstimo modal no acompanhamento da melodia. O estudo compara os resultados obtidos na análise dessa peça com as conclusões extraídas de um exame similar realizado sobre outra canção jobiniana, *Chovendo na Roseira* (ALMADA, Carlos. *Chovendo na roseira* de Tom Jobim: Uma abordagem schenkeriana. *Per Musi*, n.22, 2010), revelando interessantes e inéditos aspectos da capacidade construtiva do compositor, o que permite especular sobre o que poderia ser denominado a “Ursatz jobinniana”, fruto de uma concepção estrutural profunda e pessoal, rara no universo da música popular.

*Experiencias educativas en el ámbito
universitario*

¿KARAOKE EN MI CLASE DE EDUCACIÓN AUDITIVA?

Mónica María Tobo Mendivelso

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

En este trabajo se describe una experiencia realizada en la clase de Educación Auditiva I con estudiantes que ingresaron a cursar el profesorado. Dicha experiencia consistió en que los estudiantes presentaran en público como parte del examen final una canción de libre escogencia en un karaoke, es decir cantando la melodía sobre la pista musical y siguiendo en la pantalla la letra.

Lo más significativo de la experiencia más allá de medir los logros musicales obtenidos, es principalmente que existió un cambio radical de actitud en los estudiantes durante la actividad, pues se involucraron de una manera relajada e incluso divertida en lo que durante años ha sido algo tan estresante y en algunos casos tan anti-musical e impersonal como un examen de educación auditiva. Asimismo, algunos de los estudiantes que aparentemente presentaban problemas rítmicos y de entonación en el solfeo tradicional (repetiendo los ejercicios de una cartilla diseñada para la asignatura) mostraron mayor solvencia en estos dos aspectos al cantar sus canciones.

La experiencia surgió a partir de una inquietud como docente y es que ha existido una desconexión entre lo que se enseña en el aula y lo que en realidad quieren y necesitan los estudiantes. Por otra parte, se pretendió integrar la práctica de entonación y solfeo con sus gustos musicales y con los géneros que escuchan en su cotidianidad.

Esta experiencia busca empezar a replantear la idea eurocéntrica que ha predominado en la enseñanza musical y que autores como C. Small resumen de forma contundente al afirmar que: *“se entronizaron únicamente las grandes obras clásicas en los métodos de solfeo tradicionales, es como si el resto de las músicas no tuvieran nada que enseñarnos.”*¹ Es un intento de acercar las músicas populares a la enseñanza académica, viéndolas como algo mucho más atractivo y eficaz que los ejercicios de solfeo que han sido diseñados específicamente para tal fin y con los cuales los estudiantes no se sienten identificados.

¹ SMALL, C, *Música sociedad y educación*. Alianza Música, Madrid, 1990. p.200

La clase de Educación Auditiva tiene entre sus objetivos el dominio del código de lecto-escritura musical y durante mucho tiempo se ha privilegiado la idea de la música como texto (la música *es* la partitura). Sin embargo, es necesario plantearse también la posibilidad de partir de aquel conocimiento musical implícito que poseen todos los estudiantes por el solo hecho de estar inmersos en una cultura.

Otro aspecto que vale la pena resaltar es el reconocimiento de la individualidad como un factor importante de la educación musical, pues muchas veces los procesos de enseñanza-aprendizaje tienden a uniformizar los gustos musicales de los estudiantes a través de un repertorio, que a la larga termina convirtiéndose en “el único repertorio”.

Finalmente, esta actividad tiene que ver con postulados como el de K. Swanwick quien afirma que los centros de formación musical deben convertirse en espacios en los que “*los estudiantes pueden encontrar información y experiencia sobre la riqueza de las posibilidades musicales existentes fuera de las aulas.*”² Es precisamente esta riqueza la que se pretende reconocer y aprovechar a través de este tipo de actividades.

² Swanwick, K., *Música, pensamiento y educación*, Morata., Madrid, 1990. p.133

LA CANCIÓN COMO PROPUESTA UNIFICADORA DEL LENGUAJE MUSICAL

Susana Dutto

Cecilia Sperat

Universidad Nacional de Villa María
Argentina

La naturaleza dinámica emotiva de la música obliga a tratarla a partir de una experiencia global, sin fragmentaciones que corten su movimiento o impulso vital. Así la captación de los contenidos musicales sólo adquiere real significación en el contexto del fluir musical al cual pertenecen. Podríamos hablar de una percepción gestáltica, en donde los componentes armónico, melódico, rítmico, métrico, junto a indicaciones de “tempo”, articulaciones, dinámicas, interactúan en un todo indivisible. (Balderrabano – Gallo, 2000). Ahora bien, la percepción diferenciada o específica de algunos componentes que forman parte de ese todo, es una necesidad imprescindible para el desarrollo audioperceptivo, por lo que es menester realizar un entrenamiento particular que favorezca esta “audición puntual”. Pero esta búsqueda, en muchas ocasiones deriva en que el docente propone ejercicios específicos sobre cada área de estudio (melodía, armonía, ritmo, timbre), que desvinculan la audición del contexto musical en el cual se expresan esos contenidos. Y si bien esto en algunas etapas o momentos del proceso educativo es una necesidad, es imprescindible identificar las diferencias comprensivas que esta descontextualización implica, como así también superar esta instancia netamente técnica en la ejercitación, para posibilitar una verdadera comprensión del lenguaje. Es decir, consideramos que es menester favorecer una escucha que permita reconocer una parte dentro de un todo a través de actividades de percepción selectiva, pero siempre como parte de propuestas que incluya al lenguaje en un contexto lo más “musical” posible.

Otro aspecto que consideramos importante en la enseñanza audioperceptiva es la posibilidad de que en una primera etapa de la enseñanza del lenguaje, la atención esté puesta en la construcción de significado y en la toma de conciencia lingüística más que en la utilización instrumental de los signos (Braslavsky 1991). Es decir, propiciamos que el estudiante “ponga en palabras y en acto” lo que escucha, es decir tome

conciencia del fenómeno musical y de los parámetros que participan y se relacionan en el mismo, antes de procurar escribirlo. En esta toma de conciencia, el hacer, el producir música es indispensable.

Para aplicar los criterios compartidos, y procurando reproducir –de algún modo- la forma de transmisión del conocimiento propio de la música popular, utilizamos la canción como el punto de partida de numerosas experiencias educativas realizadas en la cátedra.

Es nuestra intención compartir algunas experiencias realizadas en las cátedras de Audioperceptiva I y II que han tenido como eje central a la canción. La exposición consistirá en la descripción de algunas actividades puntuales, de los objetivos propuestos y de los recursos metodológicos utilizados. Asimismo, se pretende compartir algunos trabajos realizados por los alumnos en dichas experiencias educativas.

EL ENTRENAMIENTO DE LA PERCEPCIÓN RÍTMICA, A PARTIR DE LA EJECUCIÓN GRUPAL DE RITMOS POPULARES LATINOAMERICANOS

Juan Pablo Sassatelli

Universidad Nacional de Villa María
Collegium Córdoba
Argentina

El componente rítmico que posee la Música Popular latinoamericana no es un fenómeno nuevo, ni un descubrimiento actual. Tampoco es un hecho restringido a un cierto número de géneros o regiones. Sin embargo, su riqueza no ha sido suficientemente aprovechada, sobretudo en ámbitos de enseñanza académica. Este humilde escrito pretende realizar un aporte en virtud del cual se aumente progresivamente los conocimientos sobre esta música y de alguna manera intenta contribuir a la renovación de conocimientos vinculados con el presente de la enseñanza de la música en la actualidad. La intención de esta ponencia es la de colaborar a la sistematización de la enseñanza de la percepción rítmica y el entrenamiento auditivo en general, en virtud de actividades prácticas vinculadas a la ejecución de ritmos de determinadas corrientes de música popular latinoamericana. A su vez, dicha práctica permitirá profundizar conocimientos sobre género, estilo y formas de estas músicas.

La experiencia consiste en desarrollar ritmos de diversas culturas de las músicas populares más conocidas de Latinoamérica, ejecutándolos en forma grupal y adaptándolos al tipo y número de instrumentos que se disponga. Los ritmos han sido elegidos en virtud de una serie de variables que dependen de dos aspectos fundamentales:

El predominio de los instrumentos de percusión.

El tramado polirrítmico de las figuraciones.

Dichos ritmos corresponden, en algunos casos a danzas y/o géneros instrumentales-vocales, en otros son solamente ritmos pertenecientes un grupo étnico o región particular y otras veces son referentes a un grupo étnico o región que, a lo largo de su desarrollo en el tiempo, se han establecido como géneros o estilos pertenecientes a un género.

Está claro que el intento de realizar una recapitulación completa de ritmos acaecidos en América Latina desde finales de siglo XVIII a la actua-

lidad resultará engorroso y no es de la incumbencia de este trabajo. De esta manera, para este fin han sido elegidos apenas algunos ritmos, precisamente aquellos que han trascendido popularmente, o se han establecido y desarrollado como estilos o géneros, o bien, los conocidos comercialmente. Asimismo, como se dijo anteriormente, se eligieron en virtud de que en ellos prevalezcan los timbres percusivos y el entramado polirrítmico, ya que esto favorecerá el desarrollo de la propuesta. Los ritmos se han clasificado en dos grandes grupos: 1) De Subdivisión Binaria y 2) De Subdivisión Ternaria. En el primer grupo se encuentran: Cumbia, Plena, Bomba, Huayno, Festejo (Binario), Murga, Candombe, Samba, Samba de Roda, Maracatu, Baiao, Choro, Son, Rumba, Rumba Iyesá, Macuta y Merengue. En el segundo, se encuentran: Festejo (Ternario), Landó, Zamacueca, Chacarera, Cueca Norteña, Toque de Güiro, Toque de Bombé, Palo, Rumba Columbia e Iyesa 6/8.

Es común que no se cuente con los instrumentos específicos de cada ritmo. Resultaría ambicioso contar con tambores Bata, tambores de Rumba, tambores brasileros, etc. Por esta razón, los instrumentos específicos serán reemplazados por instrumentos conocidos. Así, los tambores Centroamericanos Batá, Bombé, Bantú o de Rumba, el Atabaque brasilerero y los tambores de candombe, podrán ser reemplazados por Congas o el Zurdo brasilerero, por toms graves de batería, para citar sólo algunos ejemplos.

En la Ponencia se detallan específicamente los ritmos utilizados, la instrumentación, el grado de dificultad y los reemplazos sugeridos de los instrumentos específicos.

LA QUENA LLEGA A LA UNIVERSIDAD (PARTE II)

Pascual Crichigno

Universidad Nacional de Villa María
Argentina

El presente trabajo, parte de la investigación “Formación institucionalizada del músico popular. El caso de la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María”, se centra en las metodologías utilizadas para abordar la enseñanza del repertorio del Folklore de Latinoamérica y el mundo en la quena cromática. Desde la modificación del Plan de Estudio de la carrera mencionada, se comenzó a enseñar la quena cromática como instrumento principal, para lo que se debió estructurar el espacio curricular en lo que se refiere a contenidos a desarrollar, metodología a emplear, abordaje de los diferentes géneros musicales; en definitiva, el gran desafío del cómo incorporar un instrumento tradicional como la quena en la enseñanza sistemática de la Academia.

Mi hipótesis de trabajo fue que al encarar la enseñanza de la quena se pueden tomar las prácticas intuitivas tradicionales para transmitir su forma de interpretarla o tomar las prácticas ya instaladas en la formación de un instrumentista, lo que implica una sistematización de su aprendizaje a partir de una metodología organizada cronológicamente por dificultades con el fin de adquirir las habilidades necesarias para el dominio del instrumento.

Al no existir metodologías para la enseñanza de la quena se trabajó integrando métodos ya consagrados de instrumentos como la flauta travesa, el saxo, de instrumentos tradicionales como el chistu vasco y de libros de intérpretes de la quena que no llegan a sistematizar una metodología para su estudio.

En un trabajo anterior se hizo hincapié en el repertorio recopilado y desarrollado para la quena cromática por grandes compositores, como así también las obras creadas por los alumnos de la carrera de la UNVM, al ser esta una carrera de composición musical, también se inició el desarrollo de metodologías para su interpretación.

A seis años de la puesta en marcha de nuevo plan de estudio y, por consiguiente, del espacio curricular, el presente trabajo desarrolla los mé-

todos creados e implementados para el estudio sistemático de la quena cromática como así también los resultados obtenidos en su implementación y en el abordaje del repertorio folklórico latinoamericano.

EL CAJÓN: LA MADERA CANTORA

Un viaje por las músicas de América Latina y otras latitudes

Prof. Ricardo Roqué

Universidad Nacional de Villa María
Argentina

El cajón, emblemático instrumento sonoro nacido en el Perú, más precisamente en la costa. Reemplazo en esas tierras de la acallada voz del tambor africano que llegó de la mano de los esclavos. En la exposición se “contará a través suyo”, cómo su sonido se integra al origen de variados ritmos (afros como el festejo, el landó, el ingá, o criollos como el vals, la zamacueca y la marinera por mencionar algunos), que influenciaron gran parte de Sudamérica, creando lazos de unión folklórica que persisten cada vez más en las expresiones culturales de distintos países (Argentina, Chile, Perú) y hoy son material de estudio en muchas partes del mundo. Destacable es la fascinación que provocó su sonido en el prestigioso músico español: Paco de Lucía y su percusionista Rubén Dámata, quienes lo llevaron de Perú a España logrando una expansión increíble fuera del continente. Se integró así a las orquestaciones del género flamenco (con la particularidad de la colocación de cuerdas en su interior) lo que derivó en un sonido muy particular. Los más variados estilos del flamenco pareciera que ya no pueden expresarse sin él.

Se realizará también una descripción organológica del cajón, y se destacarán sus potencialidades didácticas. Asimismo, se lo vinculará tímbricamente con tambores, accesorios e instrumentos propios del repertorio latinoamericano.

WANARAGUA. LA CLAVE RÍTMICA GARÍFUNA COMO EPICENTRO DEL MESTIZAJE AFROAMERICANO

Augusto Pérez Guarnieri

Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

El siguiente trabajo propone un estudio del concepto de la clave rítmica o línea de tiempo afroamericana, a través de un estudio de caso: El ritmo *Wanaragua* de la comunidad Garífuna de Livingston, Guatemala. Surge como resultado de diversas experiencias de campo desarrolladas dicha comunidad durante los años 2008 y 2010, a partir de las que se realizaron en una primera instancia transposiciones didácticas en el marco del Proyecto “África en el Aula” (Pérez Guarnieri, 2007), aplicables en las aulas de escuelas de todos los niveles.

El pueblo garífuna expresa una identidad cultural transnacional mestiza que involucra asentamientos poblacionales a lo largo de todo el Golfo de Honduras (Nicaragua, Honduras, Guatemala y Bélica), síncretis del encuentro entre Arawakos y Africanos-esclavizados en el siglo XVII en la Isla de San Vicente (Antillas menores). La música garífuna es realmente cautivante por donde se la analice, ya que en ella no sólo se destaca la interrelación entre los toques de tambor, caparazón de tortuga y sisiras; los enérgicos, imprevisibles y originales cantos que se le suman y las danzas que se generan en ese lugar del mundo, sino que es admirable la ancestralidad que se evidencia en cada una de estas performances en las que se expresan historias de resistencia, resiliencia, marginalidad e identidad que atraviesan toda nuestra América.

A partir del material trabajado, considerando el potencial educativo comprobado en la transposición didáctica de estas músicas y las experiencias vividas y registradas en campo, la investigación en curso propone pensar en la música garífuna como un epicentro fundacional para comprender la música afroamericana en general. Plantea uno de sus ritmos, el *Wanaragua*, para comprender las perspectivas rítmicas que este nos presenta y su relación fundante con gran parte de los ritmos afroamericanos en un marco de análisis que considera la complejidad y la dinámica de este grupo social en términos de su historia de

mestizaje, cimarronaje y marginalidad. Para ello, propone la existencia de una “*Clave Garífuna*” como contribución al estudio de los emergentes musicales afroamericanos desde una perspectiva de pensamiento mestiza y afrocentrada.

*Experiencias educativas en contextos no
universitarios*

¡¡POR UN NIÑO QUE CANTA!!

Raúl Manfredini

Artista independiente – Villa María - Argentina

INTRODUCCIÓN

Estos veinte años de componer e interpretar canciones para niños me han permitido involucrarme con gran sentido de respeto hacia la actividad. Entiendo por este oficio, la necesidad de comunicar la riqueza que emana de la conjugación de la canción y la poesía de autores contemporáneos como Elsa Bornemann, Arminda Ralesky, Cristina Martín, Marta Jiménez Pastor, David Chericán entre otros. Quisiera narrarles algunas de las experiencias vividas para mostrarles que el canto y los niños están en una estrecha relación.

SÍNTESIS DE LA PROPUESTA

Que cada niño/a que concurre a una institución educativa: CANTE, pues a la necesidad expresiva del canto se la considera en estos tiempos una necesidad básica.

Propongo que la canción, que tiene vida propia, esté más cerca de los niños. Ellos merecen tenerla a su lado para cuidarla, ejercitarla, madurarla y que forme parte de un estímulo de aprendizaje natural.

Cada país tiene una tradición rica en canciones que se deberá desempolvar para continuar con la transmisión.

Este será también un tiempo de cambios y encuentro de caminos verdaderos llenos de alegrías, sensibilidad y comprensión.

No dejemos que los niños tengan solamente en sus manos máquinas que manipulan increíblemente; lo que les otorga el ejercicio del cantar ninguna máquina en el mundo puede dárselos. Tenemos un deber como adultos, padres, docentes, de ofrecerles la oportunidad de vivir esta capacidad inherente a todo ser humano: *cantar*.

EXPOSICIÓN

Lo haré contando algunas historias, mostrando fotografías, videos y por sobre todo cantando con mi guitarra, interpretando en vivo fragmentos de las canciones mencionadas. Será una muestra de lo que se

podría hacer en las instituciones escolares, para que de esta forma la “*cancción*” forme parte de las temáticas educativas.

LA MÚSICA ESTÁ DE PELÍCULA

Cecilia Garay

Conservatorio Sup. de Música Arturo Berutti
San Francisco
Argentina

El Conservatorio Superior de Música “Arturo Berutti” posee dentro de su oferta educativa, un taller destinado a adolescentes y adultos, con deseos de ejecutar música popular. Tiene su origen en el año 1998 ante la demanda de los habitantes de la ciudad de San Francisco para formar músicos populares y mejorar el nivel técnico-musical de los existentes.

Los integrantes de este espacio se dedican a variadísimas actividades que van desde el desarrollo profesional, pasando por estudiantes de escuelas comunes hasta jubilados y empleadas domésticas, y sus edades oscilan entre 15 y 70 años.

Con esta población escolar, el taller abordó una audición temática con algunas de las canciones significativas de este repertorio y se completó la muestra con la proyección de imágenes de las películas cuyas bandas sonoras se interpretaron: “Il postino”, “Amelie” “Mission Impossible”, entre otras.

Se proyectarán fragmentos de la filmación de la puesta en escena para ejemplificar el trabajo desarrollado.

MÚSICA: CREACIÓN-RECREACIÓN- INTERPRETACIÓN

Oswaldo H. Muñoz

Conservatorio Superior de Música Félix T. Garzón
Córdoba
Argentina

Suele suceder que al abordar una obra musical y después de haberla ejecutado por un término medio de tiempo, no encontramos cómo interpretarla. Más allá del conocimiento que tengamos del autor o desconocimiento de la obra misma y esto se agudiza si no hay una identificación con el estilo o el lenguaje o su sonoridad general. Pero esto se solucionaría si consideramos ciertos aspectos de la música en sí. Sabemos que la música puede reflejar distintos estados psicológicos que van desde la tensión hasta llegar al reposo y esto se debe a lo que sucede en distintas áreas conocidos como *parámetros musicales*. Estos son: movimiento; intensidad; timbre; altura; etc.

Este trabajo consiste en le presentación de tres de ellos movimiento-intensidad y timbre; presentación y variación. Es una opción que podría hacer cualquier músico: ordenar el trabajo en el armado de una obra, para luego considerar posibilidades interpretativas. La idea básica es la de concientizar y desarrollar la capacidad de auto-audición y el lógico criterio de evaluación de lo producido, pero de un modo objetivo y nunca ácido, dado que es problemático el acto de ejecutar y a la vez escuchar ya que por atender una acción se suele descuidar la otra, prevaleciendo solo el control visual que guía la precisión mecánica.

En realidad, la interpretación se basa en el manejo consciente de la producción sonora y de los silencios, que son quienes reflejarán nuestra intención interpretativa.

El trabajo a realizar se basa en ejercicios simples y breves con el instrumento, independientemente del nivel técnico-mecánico del ejecutante; ya que el objetivo es concientizar la auto-audición y no el desarrollo técnico instrumental. Una vez manejados estos parámetros individualmente, se pasará combinarlos y a evaluar el efecto psicológico de cada caso en particular.

LA IMPORTANCIA DE LA VIRTUD DEL AMOR EN EL CANTO GRUPAL

Sonia Lario de Ocampo

Capacitaciones Docentes de Educación
en Valores Humanos
Córdoba
Argentina

El canto no es sólo propiedad de la materia llamada Educación Musical. Todas las áreas educativas están vinculadas al valor “armonía”, y éste a la música. La música estimula positivamente el oído y la mente, eleva el espíritu, pone en marcha el disfrute tanto individual como compartido.

El canto grupal es una de las llaves del hemisferio derecho, y al abrirse surgen los afectos y sutilmente potencia la conexión con la propia intuición. Cada valor curricular puede (y debería) tener una canción desde nivel inicial, primario y luego secundario e incluso sería muy positivo cantar juntos en la Universidad.

La idea es integrar *la canción*, el canto grupal, con textos realizados con los alumnos y alumnas, relacionados con las temáticas que se estén tratando. La implementación de la música en la escuela, en el ámbito de todas las áreas curriculares, a través del canto grupal, pone en marcha la capacidad de los estudiantes para ponerse en contacto con su sentir, de manera simple, divertida, que genera alegría de estar en la escuela. Cantemos juntos... ya que desde las míticas tribus perdidas del África a los modernos coros, desde los cantos rituales aborígenes a las hinchadas de fútbol, el canto grupal siempre ha tenido una función muy especial: inspirar unidad en lo diverso.

¿Cómo despertar en los niños y adolescentes el hábito de cantar grupalmente? ¿En qué momento? ¿Hace falta algún talento especial por parte del educador? En la escuela, el canto grupal puede protagonizar en la hora de educación musical, en los actos, en los calendarios, y maestros y profesores puede generar un grupo unido haciendo uso de esta técnica una manera simple y contundente de vincularnos y aprender.

En la disertación trabajaremos comparativamente el contenido “La Orquesta Canto”, integrando la importancia de la suma de los aportes singulares, al lograr un producto grupal, compartido.

¡AUXILIO! ¡ACTO ESCOLAR! INVESTIGACIÓN EXPERIMENTAL

Corina Beatriz Paccagnella

Escuela de Arte República de Italia
Florencio Varela
Argentina

La experiencia áulica practicada durante más de dos décadas, tanto en zonas periféricas como céntricas del conurbano bonaerense, me ha permitido discernir acerca de cuál es la implicancia real de la transmisión del folclore musical en el aula así como también tratar de establecer una correlación con las demás áreas del currículum. La percepción generalizada en las escuelas es que la única vía posible de llevar a cabo la tarea consistiría en repetir coreografías para llevar adelante un acto escolar, en forma automática, relacionadas con figuras geométricas, apartadas de la funcionalidad, perdiendo la noción de integralidad y cotidianeidad que todo hecho folclórico conlleva en sí mismo.

A través de encuestas sistemáticas y asistemáticas he podido partir de que el docente no relaciona al folclore con una ciencia, lo cual contribuiría, entre otras cosas, a desarrollar las prácticas del modo planteado anteriormente. Es relevante el hecho de que en la sistematización de la formación de los docentes, con excepción de algunas carreras de música popular, se obvie el estudio del folclore ciencia. Es así que resulta notorio como niños y adolescentes se alejan cada vez más de nuestras raíces, en parte, debido a una aparente desconexión con el objeto de estudio, con el inconveniente que suscita el distanciamiento de las poblaciones suburbanas de sus contextos de origen y, por ende, de sus costumbres regionales.

Este trabajo pretende, encontrar un medio para fortalecer la inserción del folclore en la práctica áulica entendiéndolo como un hecho inmerso en el proceso de enseñanza y de aprendizaje, convirtiéndolo desde la cotidianeidad en parte activa y facilitadora de los aprendizajes. Parte de la base de que una expresión folclórico musical compromete a diversos actores de la comunidad, que no necesitan de escenario alguno y de cuya interacción depende la permanencia del hecho cultural. Da lugar a buscar su relación y convivencia con el quehacer diario, agilizando el abordaje de temáticas como: acontecimientos históricos,

geografía, literatura, hechos y costumbres, plástica, expresión musical, expresión corporal.

Se hará hincapié especialmente en el hecho de convertirlo en una excusa perfecta para el diseño de actos escolares recordatorios de Fechas Patrias o similares, hoy en franca decadencia. No sólo sin sacrificar horas de clase, sino permitiendo la participación de todas las áreas de la enseñanza, generando nuevos intereses enriquecedores de conocimientos, partiendo de las habilidades y destrezas naturales individuales, valorizándolas, favoreciendo la autoestima, apoyando la interacción e integración social, considerando el valiosísimo aporte que brindan los habitantes producto de las migraciones internas de nuestro país y los países vecinos.

No se descartará la posibilidad de valorarlo como una herramienta que favorezca las relaciones humanas desde el aspecto lúdico, sobre todo en los más pequeños, quienes ven deteriorada su identidad al haber perdido contacto con los juegos folclóricos infantiles y encontrarse rodeados de estímulos vacíos de contenido, sin olvidar la importancia como recurso pedagógico.

Es mi intención contribuir al enriquecimiento del trabajo áulico y su socialización comunitaria, aportando material de investigación y experimental para luchar contra la fragmentación social instalada en nuestra sociedad, teniendo a la música latinoamericana y universal como motivo de correspondencia entre los moradores de un establecimiento educativo.

LA CANCIÓN COMO EJE DE LA ENSEÑANZA MUSICAL

Maximiliano Prestia

Escuela de Música Popular de Avellaneda - Argentina

Los niños escuchan canciones desde su más temprana edad, canciones que la madre canta hasta cuando el niño todavía esta en el vientre materno, canciones de cuna, e incontable cantidad de obras infantiles que están en el oído de esta temprana edad. Será tarea del docente encontrar estrategias adecuadas para estimular la musicalidad del niño de esta edad, enseñarle canciones y que el mismo tenga la oportunidad de vivenciar lo música como un camino libre para que el niño lo transite libremente.

EL CACIONERO INFANTIL

El cancionero del nivel inicial estará adecuado a las habilidades musicales del niño de esta temprana edad, canciones que el niño traerá a su memoria a través de la evocación ya sea de canciones que ha escuchado antes en su ámbito familiar o escolar, como canciones nuevas que el docente acompañado de las maestras enseñara a los niños.

Se trabajarán canciones de melodías muy simples y letras cortas, del repertorio tradicional como *Aserrín Aserrán*, *Arroz con leche*, etc, como así también canciones más actuales que los niños escuchan ya sea en programas infantiles, música infantil reciente de artistas que hagan este tipo de música como por ejemplo Piñón fijo que es un personaje que los niños de esta edad escuchan mucho y les gusta cantar.

Se hará hincapié también en el repertorio del grupo de música popular latinoamericana, como así también la diferenciación de los distintos géneros musicales.

LOS MEDIOS DE EXPRESIÓN

Cuando hablamos de los medios de expresión, se hace referencia a algo más complejo que las posibilidades de los niños para utilizar su voz, los instrumentos, etc.; en realidad, se alude a la capacidad generalizada del niño de sensibilizarse, de tomar conciencia de recursos para actuar

y reaccionar musicalmente, expresándose en situaciones y contextos diversos. El trabajo vivencial con la voz, con los instrumentos, con la percusión, etc., no se debe restringir a un estilo musical único.

En manifestaciones musicales de diferentes países y épocas, comenzando por las propias, se puede encontrar la fuente de inspiración necesaria que nutre al conocimiento con la experiencias más variadas y englobadoras.

LA VOZ

El trabajo con la voz, cantada o hablada, puede tener diferentes etapas, como por ejemplo de imitación, exploración, y hasta improvisación y creación, será tarea del docente determinar cuándo poner énfasis en una u otra.

LOS INSTRUMENTOS

La exploración sonora es algo que siempre motiva a los niños. Siempre prueban golpeando a las mesas, paredes, cajas, o lo que tengan a mano, explorando el sonido. La relación del tamaño, forma de los instrumentos con su sonido, y la experimentación de diferentes modos de ejecución, como raspar, percutir, sacudir, soplar, etc. La discriminación entre los instrumentos cotidianos y los instrumentos usuales en el jardín, también es importante, como así también la discriminación de diferentes géneros musicales, como ser tango, folklore, música clásica, u otro género musical que se quiera acercar a los niños.

*La canción su presencia en diversos géneros
populares de Latinoamérica*

ALCANZANDO SUEÑOS. LA CANCIÓN DE CUNA

Ivana Perren

Universidad Nacional de Villa María
Argentina

Esta ponencia presenta una síntesis de los principales aspectos y aportes del proyecto de Trabajo Final de Grado (TFG) de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la U.N.V.M, denominado *Alcanzando sueños*. El mismo se basó en el estudio de la Canción de Cuna y presentó una exploración teórica y práctica sobre los aspectos poéticos y musicales más destacados de este vasto y heterogéneo universo. Se realizó un especial detenimiento en los Arrullos y Nanas tradicionales que hacen al bagaje cultural latinoamericano y nacional, aunque también se abordaron algunas extranjeras en búsqueda de rasgos comunes. Cabe destacar, que este TFG también presentó una arista creativa que se plasmó en la composición y grabación de una serie de nuevos Arrullos.

Teniendo en cuenta los aportes de mayor interés, desde el punto de vista académico educativo, esta exposición presenta los aspectos teóricos y las conclusiones más destacadas del trabajo analítico investigativo, sin profundizar en el campo creativo y compositivo. El mencionado estudio se realizó en dos etapas diferentes y complementarias. La primera se llevó a cabo a través de la búsqueda bibliográfica en autores reconocidos, escritores y estudiosos del tema en cuestión. Allí se desarrollaron los aspectos que definen el marco teórico conceptual, contextualizando la *Canción de Cuna* como subgénero dentro del género Canción. Se planteó un repaso sobre los antecedentes, referido específicamente al conjunto de *Nanas* que hacen al bagaje cultural latinoamericano. Se estudiaron características poéticas y funcionales, como también aspectos que vinculan al *Arrullo* con la identidad individual y social (regional), con la transmisión de conocimientos que el niño recibe desde la cuna y que incluye no sólo la lengua materna, sino también la herencia cultural. En esta etapa también se pudo advertir un déficit en el material dedicado al abordaje de los aspectos musicales de esta expresión tan antigua y común como la misma historia de la humanidad.

Por tal motivo, en la segunda etapa, se plantea el estudio detallado de 20 Canciones de Cuna tradicionales, de diferentes procedencias pero con una mayoría en lengua española, tomadas como referencia. Haciendo aquí, especial hincapié en los parámetros musicales con vistas a extraer algunas hipótesis sobre las cualidades comunes y tal vez esenciales en los diferentes Arrullos. También se abordaron los aspectos poéticos más relevantes comparando y cotejando con los datos obtenidos en la primera etapa. Para el análisis del material se tuvo en cuenta, desde lo poético, el estudio del tipo de texto, el aspecto métrico (que involucra la cantidad de sílabas por verso y las rimas) y la temática de las letras; y desde lo musical, se abordaron tempo, métrica, armonía, escalas, motivos melódicos, instrumentación, textura y forma.

Finalmente, se tornó necesario hacer una alusión a la Canción de Cuna en la actualidad y en el ámbito de la producción artística-musical, tomando en cuenta referentes e incluyendo allí el trabajo compositivo resultante de este proyecto. El título elegido, *Alcanzando sueños*, hace referencia a la idea que predomina en este tipo de canciones, que es la de lograr el descanso placentero de los niños, desde un ámbito de tranquilidad, contención, cariño y amor, generado a través de sonidos y melodías.

CONSTRUCCIÓN MOTÍVICA Y SINTAXIS ARMÓNICA EN LAS CANCIONES DEL PRIMER DISCO DE TOM JOBIM

Lic. Cecilia Abecasis

Universidad Nacional de Rosario
Argentina

Esta ponencia condensa los datos más significativos surgidos de las conclusiones del trabajo “Um cantinho, um violão...” las canciones de Antonio Carlos Jobim, en el cual abordamos el análisis de *The Composer of Desafinado plays*, grabado en 1963, momento de esplendor del movimiento bossanovista, del cual Jobim fue actor fundamental; con el objetivo de delinear rasgos distintivos de su lenguaje compositivo en el período de producción del mismo.

Existe un importantísimo número de publicaciones que registran el fenómeno de la Bossa Nova, su historia, contexto socio-cultural, antecedentes e influencias, aspecto poético y temas literarios, publicaciones de partituras y materiales destinados a instrumentistas. Sin embargo, es menor la producción de trabajos que profundicen el análisis musical. Creemos que en este punto radica el interés del trabajo que realizamos.

Sin perder de vista los múltiples aspectos en juego en el análisis de música popular, el objetivo de nuestro trabajo y las características del compositor imponen el empleo de un marco referido a aspectos sólo musicales. El hecho de que se trate de versiones instrumentales de canciones justifica la decisión de dejar de lado los textos poéticos para concentrarse en el análisis de lo que efectivamente suena en estas grabaciones. Las fuentes utilizadas fueron la grabación y las transcripciones parciales que realizamos a efectos de observar con mayor precisión los detalles estructurales. Luego de analizar las estructuras formales, recursos armónicos, motivos, instrumentación, arreglo y rasgos rítmicos de las doce canciones del disco trazamos un grupo de características que definen su singularidad: el tipo de tratamiento del material melódico en motivos breves reiterados, los recursos armónicos utilizados para generar la ampliación del espacio tonal y la relación que se establece entre ambos aspectos.

Nuestra hipótesis es que en el manejo particular de esas variables radica parte de la originalidad estilística del compositor.

CLARO ENIGMA NO SAMBA: PAULINHO DA VIOLA

Roberto Bozzetti Navarro

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Brasil

Este trabalho enfoca a trajetória de Paulinho da Viola, compositor identificado ao mundo do samba e do choro. Sendo também um chorão, isto é, compositor de peças instrumentais filiadas a esse gênero, meu foco, contudo, recairá, principalmente na trajetória do cancionista, tentando entendê-la como formada por três movimentos básicos, passíveis de uma formalização cronológica de razoável nitidez, embora com interpenetrações e interpolações: I)- um período de iniciação na rica tradição musical do samba carioca; II)- uma “aventura aos limites” dessa tradição; III)- a aposição de sua assinatura como continuador e abonador da tradição, regida por um projeto construtivista.

No primeiro momento indicado, Paulinho da Viola compõe sambas identificados à tradição do “samba de morro” (ou “samba de escola”), o que é nitidamente perceptível também em seu canto. Apresenta-se como uma espécie de “sucessor”, de “continuador” da tradição imediatamente anterior de uma linhagem musical fortemente assentada no universo dos morros e do subúrbio carioca, externamente situada em relação à bossa nova e à “MPB” que então se firmava, esta mais identificada desde logo a compositores de extração universitária, familiarizada com a poesia modernista e com a musicalidade bossanovística.

No segundo momento, Paulinho efetua uma significativa deriva em relação a seu universo musical de eleição inicial, mas sem dele desgarrar-se: com os companheiros geracionais da “MPB”, ele se abre a propostas de fora do universo do samba, aproximando-se, poética e musicalmente, da musicalidade filiada à bossa nova e ao experimentalismo ativado pelo tropicalismo e seus desdobramentos. Procede como quem toma certa distância para avaliação de possíveis aberturas a serem testadas.

No terceiro momento, o cancionista, movido pela memória e pelo aprendizado musical que se solidificou sobretudo na vivência e na composição de choros, e que é decorrente de sua profissionalização como músico – a exemplo dos compositores de “MPB” e diferente-

mente da maioria dos sambistas então –, empreende um movimento de “retorno” às formas mais “castiças” da tradição do samba, mas um retorno de caráter construtivista, somando à tradição anteriormente haurida sambas que, sem desconstruir tal edifício, lhe acrescentam sua própria assinatura, que a essa tradição se incorpora “de dentro” e “de fora”, enquanto continuidade e serena apreciação distanciada.

Tendo como diretrizes fundamentais de seu percurso, confirmadas em entrevista a este autor, a “disciplina do aprendizado”, a “busca pelo Mestre” e a “curiosidade de saber”, Paulinho da Viola ocupa um lugar ímpar no contexto da canção carioca e brasileira: seu samba não se conforma ao “culto do passado pelo passado”, não tece fáceis ligações com as diversas nuances da “representatividade musical nacionalista”, nem tampouco inscreve-se docilmente nas teias do comercialismo descartável a que a indústria musical muitas vezes tenta reduzir o produto “música popular” (e, no interior desta, o samba). Em suma, não aceita o papel a que muitas vezes o sistema cultural brasileiro tenta enquadrar a priori a vigorosa realidade cultural do samba, malbaratando-lhe a potência mitopoética. Neste cancionista, pode-se dizer que o samba continua a produzir incessantemente os “claros enigmas” da subjetividade criadora.

EDUARDO MATEO Y LA NUEVA CANCIÓN LATINOAMERICANA URUGUAYA. UN ANTECEDENTE DE LA MÚSICA URBANA

Magali Supertino

Esc. Municipal de Música de Carrilobo
Universidad Nacional de Villa María
Argentina

La realización el presente trabajo está vinculada al desarrollo del marco teórico de mi TFG para la Lic. en Composición Musical con orientación en Música Popular: “Canción Urbana”, pero se amplía con nuevos análisis y desarrollos. Este trabajo se centra en la aparición de lo que podríamos denominar un sub género de La Canción: “La Canción Latinoamericana”, que surge en todo el continente americano de la mano de un nuevo compromiso social a fines de la década del cincuenta. Se procura determinar el origen de esta denominación, como así también su desarrollo y principales exponentes en los países del sur de América.

Luego de un planteo general, se aborda en particular la propuesta poético-musical de Eduardo Mateo, cantautor uruguayo que es uno de los principales exponentes de la música uruguaya de la “Canción latinoamericana”, y que ha influido notablemente en los intérpretes y compositores contemporáneos de la denominada “Canción Urbana”.

BREVE MARCO DE REFERENCIA

Los últimos años de la década del ‘50 y los primeros de la siguiente, fueron testigos de grandes movimientos sociales y políticos en el campo y las ciudades de América Latina. Estimularon la afirmación de características definidamente latinoamericanas en la canción política o revolucionaria propuesta por jóvenes comprometidos que –siguiendo la corriente rebelde del rock- encontraron en esta canción de características nuevas, pero con profundas raíces en el folclore, una forma de expresarse. Se trata de una canción que va de la mano con el nuevo compromiso social, con claros objetivos ideológicos. Nace conectada a los movimientos de izquierda simultáneos y posteriores a la Revolución Cubana de 1959.

La Nueva Canción Latinoamericana recurre como fuente musical, al folclore tal como se presenta en cada región del subcontinente, arrai-

gado a su vez en tradiciones afroamericanas, indígenas e ibéricas, pero con un espíritu abierto hacia la fusión y el desarrollo de nuevas formas.

DESARROLLO

Como se expresó en la propuesta, se toma como referente de “la nueva canción latinoamericana” al cantautor Eduardo Mateo. Se analizan algunas de sus obras, en lo poético y musical. Se enunciarán factores que vinculan su propuesta a las raíces folclóricas y al desarrollo de una nueva forma de canción de características netamente urbanas.

ANÁLISIS CONTEXTUAL E HISTÓRICO DE LA SALSA

Alexander Tique

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

La escuela de música de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (U.P.T.C) promueve la construcción del conocimiento musical por medio de la investigación, teniendo en cuenta fuentes, que provienen de las culturas locales, de la tradición y de la sociedad en general, para reconocer la influencia y acciones de la música en diferentes contextos, épocas y comunidades. Es de esta manera que la experiencia adquirida en la enseñanza de la asignatura “Música Colombiana” y cuyos componentes son de ámbito popular, han generado la necesidad de ofertar en la U.P.T.C la cátedra “Análisis contextual e histórico de la Salsa” como espacio democrático e incluyente de la cultura popular urbana actual, además de generar conciencia sobre la importancia de estudiar y entender procesos sociales, políticos y culturales como medios de conocimiento y apreciación de nuestra propia identidad.

Colombia, es un país muy diverso, geográfica, social, temporal, cultural y por ende musicalmente. Dicha diversidad se ve enmarcada en diferentes festivales a lo largo y ancho del país como por ejemplo: el Festival del Porro en San Pelayo, Festival del Mono Núñez, Festival del Joropo, Festival de la Leyenda Vallenata, Festival Nacional del Bullerengue, Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, entre muchos otros. Debido a esta multiplicidad hace que poblaciones del centro del país, por ejemplo, no se identifiquen e incluso ignoren las manifestaciones artístico-musicales que se dan en regiones como el Caribe o Pacífico Colombiano. Además, el estudio de las músicas populares y en particular de “La Salsa”, fue hasta hace poco excluido (en gran parte) de los currículos de los centros de enseñanza profesional del país. Este hecho, se debió a una fuerte tendencia euro-centrista que reconocía como válidas las prácticas musicales de dicho continente, connotando la producción artística de las músicas Caribe-iberoamericanas como algo de menor calidad, de menor valor, y por lo tanto, no digno de ser estudiado, afectando así el imaginario colectivo de nuestra sociedad, de nuestras costumbres, de nuestra cultura.

Se plantea entonces la sociabilización de esta cátedra, los antecedentes que permitieron que el “Análisis Sociocultural e Histórico de la Salsa” se ofertara en el área general de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia y el impacto que ha generado tanto en los estudiantes, como en la comunidad educativa en general.

Conjuntos instrumentales típicos y atípicos

SONIDOS DE AMÉRICA: GIRA LATINOAMERICANA 2011. AVANCES Y DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN POR EL CONTINENTE

Esteban Alejandro Valdivia

Universidad Nacional de Villa María
Argentina

El objetivo es dar a conocer la propuesta que está realizando el proyecto de investigación musical “Sonidos de América”, desarrollado por Alumnos y licenciados de la UNVM, dentro del marco de la Gira Latinoamericana 2011. Esta consiste en presentar una exposición sonora audiovisual multimediática en diferentes universidades de los países de México, Colombia, Perú y Argentina.

Debido a que la gira se desarrolló en conjunto con estudiantes y licenciados en producción audiovisual de la UNVM, se propuso, además de la presentación en universidades, hacer un registro audiovisual acerca de los instrumentos, músicas y estilos tradicionales de los países recorridos. Este objetivo se realizó entrevistando a investigadores, constructores e intérpretes de dichos instrumentos y estilos, mostrando las diferentes perspectivas que hay dentro de un mismo campo de acción. La intervención audiovisual dentro de la investigación fue fundamental para dejar sentado el contacto personal que tuvimos, en su lugar de procedencia, con los productores de instrumentos, músicas y estilos folklóricos. Este es un material necesario para aquellos que quieran conocer aspectos fundamentales sobre la construcción de instrumentos, composición e interpretación en la música popular latinoamericana.

Uno de los objetivos principales de esta investigación es realizar la producción de productos audiovisuales y musicales que muestren el trabajo realizado en la investigación de la “gira latinoamericana 2011”. Para ello el grupo de investigación realiza una serie de documentales en formato DVD difundiendo así los contenidos desarrollados en los viajes. Así como también un colección de discos-libros temáticos sobre la música americana y su diversos períodos (prehispánicos, colonial, post colonial y folklórico).

La intervención de “Sonidos de América” dentro del “Tercer congreso latinoamericano de formación académica en música popular” propone

mostrar las diversas etapas que hay en el desarrollo de una investigación musical actual que toma como base los formatos contemporáneos de difusión masiva, buscando tener una llegada más amplia a la sociedad. En este caso, vemos las etapas de este proyecto que van desde el desarrollo de una gira de investigación y difusión por Latinoamérica hasta la generación de productos culturales audiovisuales y musicales y su posterior inserción dentro de las industrias culturales.

SOPLA EL VIENTO SUR. DESARROLLO DE LA MÚSICA POPULAR EN LA BANDA DE CONCIERTO

Lic. Néstor Alderete

Universidad Nacional de Córdoba
Argentina

Los orígenes de la música para vientos están íntimamente relacionados con la música que hoy denominamos “popular”. Los ensambles, que dieron origen a la gran banda de concierto, fueron destinados a grandes audiencias que se congregaban en torno a algún acto -religioso o no- generalmente al aire libre. De allí que las agrupaciones de vientos hayan tenido, desde sus umbrales, una estrecha relación con las músicas del pueblo, sus danzas y sus cantos; además de una fuerte herramienta propagandística de las fuentes del poder.

En el presente ensayo, se aborda, de manera concisa, los orígenes populares de la Orquesta de Vientos Contemporánea, así como el desarrollo que ha sufrido en la última centuria y el abordaje que plantea de las músicas nacionales de raíz folclórica en el continente americano y el mundo.

Además, se ejemplificará a través de fragmentos sonoros, cómo dichos géneros son abordados para agrupaciones de grandes dimensiones por autores de nuestro continente.

TEORÍA DE CONJUNTOS. MÚSICA INSTRUMENTAL PARA CONJUNTOS ATÍPICOS

David Rodríguez Garcés

Universidad Nacional de Villa María
Argentina

En esta ponencia se resumen los aspectos más destacados de la experiencia de realización del Trabajo Final de Grado (TFG) *Teoría de Conjuntos*, para la Licenciatura en Composición Musical con orientación en música popular. El mismo se concretó en la labor llevada a cabo junto a cuatro conjuntos instrumentales a los que se denominó *Atípicos*, principalmente por su orgánico poco convencional y las características derivadas de esta situación. El eje de este proyecto estuvo en la composición de una obra musical (dividida en 10 piezas) que sintetiza recursos estilísticos procedentes tanto del ámbito popular como del académico; y la misma se elaboró teniendo en cuenta las características exclusivas y particulares de los conjuntos en cuestión. Se acompañó la tarea compositiva con un estudio detallado sobre este tipo de conjuntos, sus características principales, su clasificación y comparación con los grupos tradicionales. Además, se realizó un estudio descriptivo y analítico de los aspectos más representativos de la forma de componer, los recursos utilizados y la metodología de trabajo con los grupos. La obra fue grabada y luego presentada en vivo en la defensa oral del TFG.

En líneas generales, se consideró al *Conjunto Instrumental Atípico* o no convencional como aquel que por su orgánico inusual presenta escaso repertorio escrito¹ y por lo tanto suele priorizar, en sus actividades, el estreno y la incorporación de obras originales. En comparación con los grupos tradicionales, se evidenciaron diferencias relacionadas al nivel de evolución histórica, al balance de la combinación tímbrica, al conocimiento previo que el compositor posee sobre los mismos, al repertorio, entre otras. En este sentido, el trabajo revaloriza este tipo de conjuntos como alternativa válida a los orgánicos instrumen-

¹ N. de A: Generalmente se abastecen de arreglos y adaptaciones de obras originales para otros orgánicos.

tales estables y estandarizados, que suelen ser de difícil acceso para los compositores emergentes. Los grupos concretos con los que se trabajó están todos vinculados a la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la UNVM y sus integrantes son mayoritariamente estudiantes, compositores y profesores de la misma carrera.

El desafío de mixtura presente en estos *Conjuntos Atípicos* se trasladó a la composición, ya que esta utilizó, desde el ámbito de la academia, recursos y técnicas provenientes de un tipo de música que para muchos es por definición *no-académica*. Es decir, que con marcados rasgos estilísticos procedentes del ámbito popular latinoamericano (rioplatense, del noroeste argentino, brasileño y centroamericano) y norteamericano (funk, rock y jazz), se generaron obras tipo Suites, conformadas por grupos de 2 o 3 piezas pequeñas, utilizando también recursos orquestales, formales, contrapuntísticos, armónicos, melódicos y rítmicos, procedentes de la denominada música erudita. Además, el trabajo de ensayo e interpretación con cada grupo planteó metodologías también diversas, como la transmisión vía escrita y auditiva, el rol de intérprete del compositor y el contacto permanente con el resto de los instrumentistas para resolver las dificultades de la obra, tanto en lo compositivo como en lo técnico interpretativo.

En definitiva, esta ponencia pretende compartir las conclusiones y los aspectos más destacados de la experiencia, considerando especialmente aquellos recursos que apuntan a la problemática *popular-académica* y buscando acercar ambos conceptos, frecuentemente tildados de antagónicos.

ORQUESTA DE TANGO CONTEMPORÁNEO

Alejandro Netri

Escuela de Música Juan Pedro Esnaola
Buenos Aires
Argentina

Todos los fundamentos de la experiencia en la Formación de la Orquesta de Tango surgen de la práctica de campo, que a lo largo de los años he experimentado en distintos tramos de la creación musical como arreglador y compositor del género, con músicos de edades diversas (de 10 a años, adolescentes y adultos).

Desde “*Piazzolla llegó a la escuela*” (implementada para alumnos de 7mo grado- <http://www.youtube.com/watch?v=ldy0QTALeHg> – que alcanzó el Foro Mundial de Educación el 4 y 5 de Mayo de 2006). La exposición brindada en el “2 do Congreso Latinoamericano sobre Música Contemporánea presentando un trabajo sobre” la guitarra en el Tango en diversas agrupaciones”. La tesis presentada para la licenciatura en el IUNA sobre “El arreglo como recurso compositivo en el tango contemporáneo” con la tutoría de Juan Carlos Coatsi en el 2007, siendo así la primera licenciatura otorgada a una exposición sobre tango. Simultáneamente ampliaba la agrupación de Tango que dirigía en la Escuela de Música “J. P. Esnaola” la que pasó de ser un quinteto a un noneto, con la inclusión de instrumentos que aportaban timbres no usuales para el género. Hasta la cristalización de la Orquesta de Tango *Contrafrente* durante el 2010, (agrupación de 20 músicos- <http://www.youtube.com/watch?v=iZwBVdFwtJs&feature=related> -) la cual coronó su producción con una grabación, al ser seleccionada por la Escuela ORT para su proyecto anual.

Ello condensó descubrimiento tras descubrimiento, la necesidad de adecuación creativa de una nueva “geometría pedagógica”, la cual subyace, más allá de los arreglos y propuestas surgidas, como eje transversal que recorre todo el tramo hasta la definitiva conformación de la Orquesta de Tango Contemporánea.

Este Proyecto en forma sintética puede delimitarse en cuatro ejes:

La multiplicidad de timbres que componen la Orquesta, secciones de vientos, cuerdas, percusión. sumado a los bandoneones, los timbres de

las guitarras, sintetizadores, piano eléctrico, conforman una inusitada gama de posibilidades para la exploración sonora

Arreglos específicamente preparados, para ser interpretados por la formación, con secciones de improvisación rearmonizaciones y tratamientos propios de la música contemporánea.

El recorrido musical, lo cual permite partir del Tango hacia otras direcciones, como el jazz, el rock sinfónico, la música contemporánea, y dentro del mismo Tango, abordar la estética Piazzolleana y la de otros compositores del género.

La interacción de los intérpretes como co-creadores de la producción musical.

Ello se logra rompiendo la estructura piramidal del Director Arreglador, por la forma circular, lograda a partir del compositor, despertador del potencial creativo de los integrantes, reconociéndose todos ,como “una comunidad de aprendices” (Murray Shaeffer). Esta espiral es la que determina la impronta de un *concepto*, siendo este *concepto*, el eje rector que configura el campo creativo de la formación y articula las diversas ideas con una visión orgánica de la arquitectónica sonora y su proyección hacia nuevas posibilidades de expresión artística.

PROYECTO ENSAMBLE INSTRUMENTAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARÍA

Un Instrumento para el estudio aplicado de composición,
orquestración y dirección aplicadas

Alexis Galfré

Pablo Toranzo

Universidad Nacional de Villa María
Argentina

El Ensamble de Vientos U.N.V.M. constituye un proyecto artístico pedagógico, creado a comienzos de 2001 en el marco de la Cátedra de Orquestración, a cargo del Prof. Luis Nani de la Licenciatura en Composición Musical de la U.N.V.M. Este proyecto se dedica a ejecutar, corregir y fomentar la elaboración de nuevas obras, conservando y resguardando el espíritu fundamental de interpretar y estrenar trabajos inéditos, teniendo presente que ya existen muchas orquestas que se dedican a la conservación e interpretación de obras consagradas y, que es muy dificultoso para los jóvenes artistas realizar estrenos y cotejar en ensayos y conciertos su nivel y su técnica de composición y orquestración.

Desde su creación ha realizado más de 30 estrenos de música compuesta por alumnos, profesores y compositores de Villa María y la región. El prestigioso guitarrista de fama internacional, Quique Sinesi, compuso una obra especialmente para nuestro ensamble como parte integrante del Trabajo Final de grado (T.F.G.) de un alumno de nuestra carrera. En numerosas oportunidades, el ensamble ha interpretado T.F.G. de alumnos de la Carrera de Composición Musical de la U.N.V.M., concretando así su principal objetivo: interpretar obras inéditas de jóvenes compositores colaborando al desarrollo artístico musical de los mismos en un ámbito en el que el acceso al instrumento primordial es casi imposible.

En 2006 graba su primer CD *“Ensamble al Disco”* que contó con la producción, grabación y masterización del reconocido Ingeniero en sonido Mario Breuer. Este material incluye nueve temas originales compuestos por alumnos de la Licenciatura en Composición musical.

Tiene programado para el 2012 la grabación de su segundo material discográfico que abordará un repertorio musical de Raíz Folclórica.

Se pretende compartir las características de un proyecto considerado de suma importancia en el marco de un estudio superior orientado a la composición musical. Asimismo, se realizará un balance de lo actuado desde su creación hasta la actualidad.

La guitarra y el bajo en la música popular

LA CANCIÓN Y LA GUITARRA, EL QUÉ Y EL CÓMO EN LAS MÚSICAS POPULARES DEL MUNDO. EL COMPOSITOR ES EL INTÉRPRETE

Horacio Sosa

Universidad Nacional de Villa María
Argentina

- La canción, en tanto forma abierta, y la guitarra, como el instrumento armónico primordial (folklores, blues, músicas urbanas - tango, rock -, música brasileña -samba, bossa, Tropicalismo) de uso generalizado pero no exclusivo ni excluyente, en las músicas populares del mundo: una alianza del “qué” y el “cómo”.
- Indivisibilidad del ejercicio de la composición y la interpretación.

Desde “Los ejes de mi carreta” de Yupanqui hasta “Yesterday” de Lennon y McCartney pasando por “O que será” de Chico Buarque, “El día que me quieras” de Gardel y Lepera, “Muchacha ojos de papel” de Spinetta, o “En estos días” de Silvio Rodríguez, la guitarra ha sido el instrumento desde el cual han sido compuestas dichas páginas emblemáticas de la música popular del mundo.

Precisamente, su condición material o física, su diseño formal, su costo relativamente accesible, su factibilidad de traslado, han cimentado indudablemente su “popularidad”, su masividad. Y tanta ha sido la experimentación en ella, en fueros populares y académicos, que ha sido legitimada como “Instrumento armónico” a la par del piano -otro rey de los instrumentos armónicos- y así resulta tan válido para las músicas ligeras como para aquellas de ambicioso vuelo creativo. Sin lugar a dudas, el surgimiento en la década de los ‘60 de una música popular con pretensiones y logros en tanto “música artística”, es tanto causa como consecuencia del posicionamiento actual de la guitarra.

Así como el Barroco inauguró la conciencia idiomática, la composición idiomática, es decir estilos y formas que sacaban provecho de las posibilidades inherentes a los medios instrumentales, y así mismo la intercambiabilidad de los idiomas vocal e instrumental, es decir los

contagios recíprocos entre ellos, así también la música popular del mundo supone esta conciencia idiomática de la voz y de los instrumentos. Y por una situación que también puede homologarse con lo que se vivía en el período barroco: no hay una distinción nítida entre compositor e intérprete; al contrario, hay una práctica que testimonia lazos de unión muy íntimos entre ambos.

Abarcando mi condición y mi experiencia de guitarrista, pero trascendiéndola también, he querido revalorizar la función de este instrumento en el marco de la educación musical.

Por otro lado, precisamente, recordar que es en la canción, como territorio de forma y contenido, donde reside la unidad en la diversidad que propone el campo de la música popular. Y esto es así más que nunca si estamos en el marco de una carrera de composición que encara su abordaje académico. Aquí el desafío será, además, resolver la tensión existente entre el objetivo de una especialización en género y/o estilo, y aquel que pone el norte en alcanzar la competencia en una variedad de géneros y estilos.

Pero seguramente estaremos alterando el ADN de este rico, diverso, inagotable campo que es la música popular, si pretendemos separar al compositor del instrumentista-intérprete.

UNA PERSPECTIVA DE TRABAJO PARA LA ENSEÑANZA DEL ACOMPAÑAMIENTO DEL CANTO EN GUITARRA

Edgardo Mendoza

Universidad Nacional de Tucumán
Argentina

Se presenta una experiencia consistente en desarrollar el acompañamiento del canto en guitarra, a través de combinaciones técnicas que complementan el uso del rasgueo, dentro del ámbito de la música popular argentina y latinoamericana.

Se fundamenta esta propuesta educativa en diversos principios: La existencia de diversos modelos de música en la cual se acompaña la voz con técnicas que utilizan los dedos de la mano que pulsa, independientes uno de otro y no exclusivamente como bloque, como es en el caso del rasgueo. En estos contextos, esta técnica –el rasgueo– es sólo una posibilidad más dentro del complejo de combinaciones posibles. En relación a esto, se sigue el ejemplo de músicos tucumanos que han desarrollado el acompañamiento de la canción popular con el uso de esta diversidad.

Se sostiene también la necesidad de incorporar ideas musicales (melódicas, rítmicas, tímbricas, armónicas, etc.) no practicables sobre la mecánica del rasgueo.

Seguidamente se piensa que, a nivel de la formación académica, se debe dotar al estudiante de música de la mayor variedad de conocimientos sobre el desempeño en la ejecución instrumental, factor que se considera esencial en la calidad de su formación.

Por último, se destaca que los ingresantes para las carreras que tienen a la guitarra como instrumento principal en el caso del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional de Tucumán, en su amplia mayoría, son estudiantes con conocimientos en las técnicas de rasgueo, lo que sugiere el desarrollo de otras técnicas de mayor elaboración y potencial expresivo.

En el presente trabajo, se describen particularidades de este encuadre, después de 6 años de experiencia.

Como conclusión, se sostiene que el estudio y desarrollo de estas habilidades, permitirían explorar una riqueza de posibilidades imposible de abordar con la ejecución exclusiva de rasgueos.

CARACTERÍSTICAS ARMÓNICAS EN LAS COMPOSICIONES PARA GUITARRA DE JUAN FALÚ

Juan Pablo Piscitelli
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

El siguiente trabajo ha sido desarrollado en el marco del proyecto “La guitarra en la música argentina de raíz folklórica: *las composiciones de Juan Falú*”, Beca de investigación o desarrollo científico, tecnológico y artístico (UNLP). El objetivo de este trabajo es explicitar los principales rasgos armónicos en las composiciones para guitarra del músico argentino Juan Falú. Para ello se analizaron composiciones para guitarra de los principales géneros abordados por el músico dentro del repertorio folklórico argentino: *chacarera, gato, zamba, vidala y cueca*. Dichos análisis fueron realizados a partir de las referencias proporcionadas tanto por las partituras editadas como por grabaciones editadas e inéditas. Si bien los análisis fueron realizados de modo tradicional, se han empleado ciertos elementos de representación gráfica tomadas del modelo del modelo de análisis *schenkeriano*.

Del trabajo analítico realizado, ha sido posible establecer algunos elementos empleados de modo recurrente tales como progresiones armónicas, tipos de acordes, modulaciones, conducción de voces, y determinar en qué secciones de las estructuras formales de las especies involucradas aparecen operando habitualmente. Entre los resultados obtenidos es destacable el proceso de modulación a tonalidades lejanas mediante el empleo de sonidos comunes entre el acorde de la nueva tonalidad, su dominante y el acorde de la tonalidad anterior. Con frecuencia este tipo de modulaciones ocurren dentro de un mismo período musical. También resulta característico el empleo de prolongados ciclos de quintas descendentes, habitualmente alternando bajos en estado fundamental e inversiones, o con movimientos de bajos descendentes.

EL LENGUAJE DEL TANGO EN LA GUITARRA. SISTEMATIZACIÓN ACADÉMICA DE LA MÚSICA POPULAR PARA SU ENSEÑANZA

Hugo Romero

Escuela de Música Popular Argentina
Buenos Aires
Argentina

FUNDAMENTACIÓN

La música popular, décadas anteriores, se transmitía por contacto entre los músicos de mayor experiencia hacia otros de menor o igual nivel técnico-musical. Es decir, se aprendía “de oído”, compartiendo un escenario, peña o intercambiando algún material escrito, aquellos que supieran leer y escribir música.

Era muy necesario meterse en tema, en el género en cuestión, ir a ver a otros músicos o simplemente encontrarse para intercambiar conocimientos y tocar. Algunos que enseñaban en forma particular, aún teniendo conocimientos musicales, lo hacían de manera desordenada y con pocos conocimientos de la didáctica.

En mi caso, tuve una cierta formación académica a través de diversos métodos para la enseñanza de la guitarra, en general clásica, como Carulli, Aguado, Sor, Carcassi, Sagreras y Carlevaro, con alguna incursión en lo popular, como por ejemplo los “Método Fácil”, de Héctor Ayala., y la escuela Berklee, sobre todo hacia el Jazz o el Rock. Pero había poco material disponible escrito para sistematizar un género como el Tango, el Folklore, la música popular Brasileira o el flamenco, por citar algunos géneros populares que tuvieron un gran desarrollo musical.

Mientras enseñaba en forma particular, iba lentamente incorporando algunos conceptos aprendidos con anterioridad y trataba de aplicarlos, pero sin lograr mucha profundidad. Las transcripciones personales, la comprensión de la armonía funcional y la sistematización del armado cifrado de acordes a partir de estructuras de intervalos, constituyeron un primer avance. Pero a partir de mi incorporación a la Escuela de Música Popular, me dí cuenta que tenía que armar una currícula, o

sea, objetivos, contenidos, plan de estudios, material de comprensión y ejercitación, obras solistas diversas, y además con un criterio de gradualidad de menor a mayor complejidad y criterios de evaluación. Contaba con poco material para desarrollarlo y asignarlo a cuatro niveles de estudio.

CONSIDERACIONES PRELIMINARES ACERCA DEL MÉTODO

El presente método es el resultado de mi experiencia musical de 30 años, en contacto con importantes referentes del género y de la guitarra, de 35 años de enseñanza particular y de mis 20 años de trabajo docente en la Escuela de Música Popular de Avellaneda, con el aporte de muchos alumnos que cursaron y trabajaron este material, que fue modificándose a través de los años.

Tiene como objetivo el conocimiento teórico-práctico, de los Elementos Técnicos del Tango aplicados principalmente al acompañamiento en guitarra, para permitir, no solo un acercamiento profundo sino que además, al comprender dichos elementos musicales, se los pueda asociar auditivamente con orquestas, grupos y solistas de los diferentes instrumentos típicos del género, extrayendo e incorporando nuevos elementos que enriquecerán y darán autosuficiencia al educando al cabo de un tiempo de asimilación.

O sea, que no es un material cerrado que solo hay que imitar, sino que debe servir para ampliar, investigar y proponer variantes que se vayan descubriendo, y aplicarlos no sólo en el acompañamiento, sino además en la “intención”, durante la ejecución solista. Está dirigido a alumnos de nivel intermedio, avanzados, profesores y músicos profesionales, tengan o no conocimientos del tango, siendo para aquellos que lo tienen, un material de ordenamiento didáctico, al cual podrán agregar variantes personales enriquecedoras.

Si bien este método gira principalmente en el desarrollo de Técnicas de Acompañamiento, constituye además una base de comprensión del tango para la interpretación solista, ya que en este último caso la guitarra funciona con los mismos elementos combinados.

LA INCIDENCIA DEL BAJO COMO SUSTENTO TÍMBRICO EN LA MÚSICA POPULAR ARGENTINA DE RAÍZ FOLKLÓRICA

Santillán, José Manuel

Universidad Nacional de Villa María
Argentina

...Preguntémosnos ¿Qué es ser un bajista?, ¿Cuál es su verdadera función? Algunos bajistas gustan de hacer “base” casi constantemente (o sea, acompañar en un segundo plano); otros gustan de una base más “rellenada” de notas (encaminándose a ocupar un primer plano); otros prefieren tocar una base más cargada de fuerza y energía sacrificando musicalidad...¹

El presente es un avance del Trabajo Final de Grado (TFG) cuyos objetivos son explorar las posibilidades que presenta el bajo como instrumento utilizándolo armónica y melódicamente; innovar a través de una búsqueda estética de recursos tímbricos expresivos al momento de componer música popular argentina de raíz folklórica; y generar estéticas alternativas para la composición e interpretación de la música popular de raíz folklórica redefiniendo el rol del bajo como instrumento melódico y armónico.

Para lograr la titulación de grado en la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la UNVM, se complementa el trabajo compositivo con una argumentación conceptual, referencial y metodológica. El propósito de esta exposición es compartir algunos avances de estas indagaciones como un modesto aporte al campo de la Música Popular Argentina de Raíz Folklórica.

Los ejes sobre los que versará esta presentación comienzan con conceptos y algunas discusiones referidas al folklore y la proyección folklórica y la música popular de raíz folklórica. Seguidamente, se realizará una breve caracterización del bajo como instrumento, de sus posibilidades sonoras y de su utilización concreta por parte de referentes de la música popular. Por último, a modo de síntesis integradora de los dos

¹ GREGORIO, G., *Cuatro Cuerdas, Método de Bajo eléctrico*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1991.

aspectos esenciales, se abordará al bajo como instrumento en la música popular de raíz folklórica a través de una reseña de compositores e intérpretes nacionales, que por su labor se han considerado “referentes” a los fines de este trabajo.

SONIDOS PROPIOS

Pablo De Simone

Conservatorio Gilardo Gilardi
La Plata Argentina

Se presentará el libro de mi autoría *Sonidos propios*. El mismo presenta un repertorio de obras originales para guitarra de corte académico popular, pensadas para un nivel inicial. Hay composiciones concebidas para dos guitarras; en algunas piezas encontramos como introducción versos que destacan mi preferencia hacia la música folclórica argentina. Asimismo, se presentan contenidos técnicos instrumentales para el abordaje de la enseñanza del instrumento guitarra a saber:

ÁREA TÉCNICA	ÁREA INTERPRETACIÓN	ÁREA PRODUCCIÓN
<p><u>Postura Corporal.</u> Total. Fragmentada.</p> <p><u>Digitación.</u> Independencia de ambas manos. Agilidad y velocidad de en ejecución. Métodos técnicos.</p> <p><u>Lectura.</u> A primera vista. Estrategias de lectura. Precisión rítmica. Regularidad métrica.</p> <p><u>Sonidos.</u> Nociones armónicas (tónica-dominante). Equilibrio sonoro del timbre. Control de afinación.</p> <p><u>Memoria.</u> Motriz y auditiva. Visual (instrumento-partitura). Técnicas.</p>	<p><u>Dinámica.</u> Contraste de intensidad.</p> <p><u>Articulación.</u> Estructuras cadenciales. Puntos culminantes. Tipo de toque.</p> <p><u>Análisis interpretativo.</u> Conocimiento de estilo (académico-popular). Diferentes tipos de interpretación de una obra.</p>	<p><u>Exploración.</u> Análisis auditivo de obras.</p> <p><u>Ejecución.</u> Recursos expresivos timbritos. Coherencia discursiva. Cambio de roles.</p> <p><u>Audiciones.</u> Interacción con compañeros. Ejecución en público (individual-grupal).</p>

Este libro es, a mi entender, un complemento novedoso e importante para la enseñanza inicial de la guitarra como instrumento propio de la música de raíz folclórica.

Música popular e Identidades musicales

LA ISLA IMAGINARIA. LA INVENCIÓN DEL FOLKLORE SANTAFESINO

Fabián Marcelo Pínnola

Instituto Superior de Música
Universidad Nacional del Litoral
Argentina

Es ya un lugar común señalar que la provincia de Santa Fe carece de un folklore característico, de alguna especie propia y privativa, de esa suerte de emblema identitario musical que representa para otras provincias o ciudades el chamamé, la chacarera, la zamba, el tango. No falta incluso aquel que, a falta de una especie musical de mayor rancia, antigüedad y estirpe, postule a la “cumbia santafesina” como aspirante al título de folklore provincial.

Esta curiosa inexistencia, de ser verdadera, se entronca con la particular conformación étnica, cultural, económica y musical de la provincia de Santa Fe. En efecto, como muchos otros ámbitos geográficos, Santa Fe es, en verdad, una compleja realidad a la que sólo por cuestiones históricas y políticas pensamos como unidad. A ese respecto, podríamos señalar que en Santa Fe existen, al menos, cuatro zonas bastante bien diferenciadas desde lo económico y lo cultural: un Sur industrial, un Centro o Centro-Oeste “gringo” y agropecuario, un Norte forestal y conservador, una costa “criolla”.

Al mismo tiempo, la provincia presenta una importante diversidad étnica, cuyas posibles zonas a veces coincide con la antes citada. Criollos, inmigrantes europeos y sus descendientes -lo que en Santa Fe llamamos “gringos”-, fundamentalmente alemanes, suizos, polacos, piemonteses y friulanos; originarios, sobre todo tobas y mocovíes, aunque no son los únicos, y una importante presencia de afrodescendientes que recién en los últimos tiempos se está visibilizando, sobre todo por el trabajo de investigadores como Pablo Cirio o instituciones como la Casa de la Cultura Indoafroamericana.

En este contexto, se viene desarrollando desde hace años un complejo poético-musical al que suele denominarse “música litoraleña”, que aspira a la categoría de emblema sonoro santafesino. Este trabajo pretende analizar cómo se ha ido gestando esa construcción simbólica, cuáles especies coexisten allí (chamamé, chamarrita, rasguido doble,

valseado, tanguitos montieleros, valesanas, shotis, polka, galopa) y cómo funcionan, qué variantes pueden rastrearse y qué atributos se articulan desde los textos.

LA IDENTIDAD MUSICAL EN VILLA MARÍA DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XIX

Prof. Sergio Alonso

Universidad Nacional de Villa María
Argentina

Se definirá la identidad musical de la población de la ciudad de Villa María en la etapa fundacional y su evolución en el tiempo hasta mediados de siglo XX.

La fuente principal de datos es la investigación “Historia de la Banda de Música de Villa María” realizada en el año 2007. La misma reúne la recopilación de abundante material documental: partituras, registros del municipio, notas de diarios de la época, sumarios, material bibliográfico de historiadores locales, que nos permitirán definir con certeza los aspectos musicales, el entorno social y cultural, que hicieron a la identidad musical del habitante de esta ciudad.

Se realizará una exposición cronológica de los hechos, haciendo un avance en el relato a lo largo de una línea que va desde el asentamiento en la región de las diferentes culturas y cómo éstas fueron evolucionando a lo largo de la historia, hasta definir la sociedad y su identidad como la conocemos hoy.

Los aspectos principales que se tendrán en cuenta para la descripción y análisis serán el repertorio, los géneros musicales interpretados, orígenes culturales de los músicos, y avances técnicos, políticos y sociales que hicieron al hombre de la región.

MÚSICA POPULAR RURAL NOS ESTADOS UNIDOS E NO BRASIL: PARALELOS ENTRE O BLUES E A MÚSICA CAIPIRA DE RAIZ

Lauro Wanderley Meller

Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Brasil

Partindo de uma comparação de cunho histórico-cultural entre os dois “gigantes da América”, propusemo-nos a investigar as semelhanças e diferenças entre a música popular rural produzida nos Estados Unidos e no Brasil. Centrar-nos-emos no blues e na música caipira, que surgiram e tiveram seu apogeu paralelamente, estendendo-se do final do século XIX até aproximadamente o início da década de 1950. Depois disso, o blues rural se “eletrificou”, com o surgimento da guitarra elétrica e com o fluxo de *bluesmen* do sul rural dos EUA para cidades do Norte americano, como Chicago. No Brasil, o aparecimento da Bossa Nova impulsionou uma suposta “modernização” da MPB, rotulando a música caipira de raiz como sendo de mau gosto, e relegando-a ao ostracismo. Neste trabalho, partiremos de fatos históricos, como as diferenças no processo de colonização nos dois países, a fim de compreender algumas das características que marcam e diferenciam esses dois gêneros musicais de origem rural. Ilustrativamente, podemos mencionar i) os supostos pactos com o diabo dos *bluesmen versus* a religiosidade de base católica da música caipira; ii) a adoção da técnica *slide*, no blues, *versus* o uso da viola caipira, descendente da viola-de-aramé, trazida ao Brasil pelos portugueses; iii) a formação de duplas caipiras, com vozes em terças *versus* a figura individual do *bluesman*, encarnação da solidão e da tristeza de amor; iv) a temática predominante amorosa e sexual (muitas vezes despudorada) do blues *versus* o tom moralista de muitas canções caipiras; v) as letras curtas e a repetição de versos do blues, *vis-à-vis* das longas narrativas das canções caipiras; vi) o uso de variantes linguísticas de pouco prestígio social, em ambos os gêneros, fato que se explica pela origem humilde e pela baixa escolaridade da maioria de seus porta-vozes.

Pretendemos contribuir, com esta exposição, para preservar a memória do blues rural e da música caipira de raiz, expressões autênticas da cultura musical dos dois países em tela.

25 AÑOS DE ESTUDIOS SOBRE LA MURGA PORTEÑA: BALANCE Y PROPUESTA

Analia Canale

Universidad Nacional de Buenos Aires
Argentina

La murga es el género artístico popular con mayor crecimiento cuantitativo y cualitativo en los últimos años, tanto en la Ciudad de Buenos Aires como en su expansión a distintas ciudades de todo el país. En el presente trabajo se realiza una revisión crítica de distintos abordajes sobre esta manifestación cultural, tomando como punto de partida los estudios pioneros de Alicia Martín sobre las agrupaciones del carnaval porteño, publicados en 1986 en la *Revista de Investigaciones Folklóricas*. En los 25 años transcurridos se produjo el que hemos denominado “proceso de resurgimiento de la murga porteña”. Este proceso involucró importantes cambios: en las modalidades de transmisión de las artes carnavalescas, a través de su enseñanza-aprendizaje en los “talleres de murga”; en las modalidades de formación, convocatoria y organización interna de las agrupaciones, pasando de estar basadas en relaciones familiares y vecinales en los barrios, con liderazgo predominantemente masculino, a formas horizontales de toma de decisiones y un importante protagonismo femenino en agrupaciones con participación abierta; en la gestión de los espacios de presentación en público, desde los corsos, concursos y bailes de carnaval a las actuaciones durante todo el año en espacios públicos (plazas, clubes, recitales, etc.) y la autogestión de festejos populares; en la visibilidad social y reconocimiento oficial, a través de su declaración como Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires y la conformación de diversas organizaciones colectivas en el marco de la sociedad civil. Como proceso en paralelo se registra un “efecto multiplicador” de la práctica carnavalesca en diversas ciudades del país, mucho más allá del ámbito metropolitano de Buenos Aires, que aún no ha sido evaluado en su impacto en tanto práctica artística popular. Tales procesos han generado abordajes desde muy diversas perspectivas teóricas, enfoques disciplinarios y perspectivas de difusión en los ámbitos educativos, de las industrias y gestión culturales. Por ello, se realiza un balance de lo publicado sobre la murga en tanto género artístico popular y, a la vez, este trabajo presenta una propuesta teórico-metodológica para su

estudio, basado en investigaciones previas. Con una orientación interdisciplinaria, se propone el concepto de *performance* como confluencia de abordajes musicológicos, de gestión cultural, dramaturgicos, antropológicos, animación sociocultural, activación patrimonial, etc.

EL '59 A LA CABEZA: JAZZ MODERNO, BOSSA NOVA Y NUEVO TANGO ARGENTINO, GÉNESIS DE LA VANGUARDIA Y LA FUSIÓN

Hernán Pérez

Universidad Nacional del Litoral
Argentina

El jazz en EEUU, la samba en Brasil y el tango Argentino encontraron, a finales de la década del cincuenta, procesos que conmovieron considerablemente las estructuras de sus lenguajes musicales considerados representativos de cada uno de estos países.

Para estos géneros encontramos un punto histórico en común y muy significativo: 1959:

Por un lado el jazz moderno, este caso específicamente en el trompetista Miles Davis quien fue parte importante en el desarrollo del Jazz, como músico, compositor e ideólogo de nuevas propuestas. Quien en 1959 graba el disco "Kind of Blue" en que marco un nuevo concepto de grabación y composición dentro del Jazz.

En Brasil se expresó a finales de los '50 una renovación musical protagonizada por músicos y poetas quienes crearon lo que luego se denominara bossa nova, como uno de los movimientos más importante de la MPB. En 1959 se edita el disco, de alguna manera iniciador del género, "Chega de saudade" de Joao Gilberto con composiciones de Tom Jobin y Vinicius de Moraes, entre otros. En el que se concentraban los elementos renovadores esenciales que la M.P.B. urbana.

Por último, Astor Piazzolla como responsable de la ruptura entre la tradición y modernidad en el tango, de la construcción de un lenguaje propio basado en experiencias del pasado y mirando hacia el futuro, diferenciándolo de cualquier comparación y desafiando todos los códigos y estructuras del tango tradicional. En 1959, en Nueva York, escribe su "Adiós Nonino" y el proceso de modernización comienza a encarnarse en base a la conformación el primero de sus célebres Quintetos, denominado Nuevo Tango.

A partir de estos tres hitos y casos puntuales enmarcados dentro del año 1959 como punto de quiebre para los mismos, se desarrollará el

estudio características principales de sus respectivos lenguajes musicales, en qué aspectos se diferenciaron de sus formas tradicionales, qué elementos de renovación implementaron y aspectos convergentes y divergentes entre estos tres géneros. Además de cuáles fueron los aportes los cuales influyeron a las futuras corrientes enmarcadas dentro de la en la fusión, vanguardia y proyecciones musicales en nuestro país.

*Fundamentos y metodologías en la enseñanza
e interpretación de la música popular*

LA MÚSICA POPULAR EN LA UNIVERSIDAD.
ENFOQUE TEÓRICO Y METODOLÓGICO
UTILIZADO EN EL DISEÑO DE LA MATERIA
ARMONÍA Y COMPOSICIÓN I DE LA
LICENCIATURA EN COMPOSICIÓN MUSICAL
CON ORIENTACIÓN EN MÚSICA POPULAR DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARÍA

Eduardo Elia

Adriana Watson

Universidad Nacional de Villa María
Argentina

OBJETIVOS

Encuadrado en el proyecto “Formación Institucionalizada del Músico Popular. El Caso de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la UNVM”, esta ponencia tiene como propósito contribuir a la sistematización de la enseñanza de la música popular en la universidad, partiendo desde la experiencia en el diseño de la cátedra Armonía y Composición I de dicha carrera.

DISEÑO DEL ESPACIO CURRICULAR ARMONÍA Y COMPOSICIÓN I:

Para el espacio curricular Armonía y Composición I el objetivo planteado consistió en lograr que el alumno pueda, al finalizar el curso, escribir obras compuestas por dos ideas temáticas contrastantes, para un orgánico de batería, bajo, instrumento armónico e instrumento melódico, demostrando familiaridad con los conceptos armónicos basados en tonalidad mayor y menor, y los conceptos melódicos que tienen que ver con el reconocimiento y construcción de motivos, frases y períodos.

En un primer momento, y en función de que el alumno llega al curso con nociones básicas de lecto-escritura musical, se encontró ventajoso el hecho de abordar de manera independiente el enfoque armónico y el enfoque melódico de una obra, así como también de los tópicos teóricos que hacen referencia a ellos.

El enfoque utilizado en la enseñanza de la armonía en esta licenciatura tiene pocas diferencias en cuanto a la simbología y la terminología con respecto a la visión tradicional. La diferencia está centrada más bien en las prioridades: se deja a la cátedra de contrapunto el estudio profundo del encadenamiento de acordes, en aras de abarcar una mayor cantidad de progresiones y situaciones armónicas, justificando esta postura en la observación de prácticas habituales llevadas a cabo en la música popular como el encadenamiento de los acordes en el instrumento según el menor movimiento posible de las voces y el uso característico de la textura de melodía acompañada.

En cuanto al campo específico de la composición, se utiliza el concepto según el cual el alumno aprende a componer solucionando determinados problemas compositivos, en lugar del principio historicista según el cual el alumno aprende a componer según los usos y las costumbres compositivas de una época determinada, concepto que suele omitir importantes manifestaciones de la música popular.

Un aspecto característico e importante al momento de reafirmar el sesgo de esta carrera, es no perder de vista el carácter dual del músico popular, en el cual compositor e intérprete suelen ser la misma persona. Esto implica el intento de revalorizar ciertas prácticas comunes en el proceso creativo como pueden ser la composición desde el instrumento y no desde el papel, la improvisación como elemento generador de ideas susceptibles de desarrollo posterior, la transmisión oral de ciertas pautas a los ejecutantes, el arreglo concebido en su totalidad o completado en el ensayo de manera grupal o individual, así como la composición parcial o total en el estudio de grabación.

LO PREPARADO Y LO ESPONTÁNEO EN LA IMPROVISACIÓN MUSICAL. UN ESTUDIO BASADO EN TRES CASOS DE ENTREVISTAS A IMPROVISADORES DE LA TRADICIÓN JAZZÍSTICA ARGENTINA

Joaquín Blas Pérez

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de la Plata
Argentina

La improvisación musical ha sido definida, por un lado, enfatizando su carácter espontáneo e inmediato, como un proceso en el cual las decisiones creativas de los intérpretes son tomadas en tiempo real a medida que transcurre la ejecución musical (Kenny y Gellrich, 2002). Por otro lado, se resalta el carácter preparado de la improvisación, afirmando que la misma dependería en gran parte de la utilización de una base de conocimiento del sujeto improvisador (Pressing, 1988) producto de su preparación especializada y aprendizaje. En trabajos anteriores (Pérez, 2010a), se planteó un modelo teórico que propone el estudio de la improvisación como una unidad proceso-producto que contiene tres componentes en las que estarían contempladas estas dos facetas: (i) el proceso de preparación para la improvisación, o aprendizaje, (ii) el proceso improvisatorio o acto de improvisar en sí mismo y (iii) el producto de la improvisación entendido como el objeto u obra resultante del proceso improvisatorio. Este modelo tiene como objetivo analizar el modo en que la improvisación puede comprenderse como un objeto de estudio único en una perspectiva que establezca nexos entre sus características como objeto concreto u obra y las que lo definen como experiencia en la que se incluye al proceso de preparación y al proceso improvisatorio. Enmarcados en este modelo, se realizaron trabajos de análisis de obras improvisadas en las que se identificaron aspectos relacionados con los procesos de preparación y proceso improvisatorio (Pérez, 2010b). En un último estudio (Pérez, 2011), el análisis se realizó sobre improvisaciones de tres saxofonistas argentinos de alto nivel, dedicados a la improvisación y la composición en jazz en forma profesional, a los que se podría acceder a entrevistar posteriormente y sobre los que se consideró que ejemplificaban tres casos prototípicos

de improvisación. En este trabajo se abordará la etapa de entrevista y análisis de entrevistas de los tres sujetos nombrados anteriormente. Los improvisadores fueron elegidos bajo el supuesto de que presentarían tres formas diferentes de comprensión y abordaje de los procesos improvisatorios y de la preparación para los mismos. El objetivo de este trabajo será recabar información acerca de los procesos preparatorios y formativos de los improvisadores en cuestión y de los procesos y procedimientos que son puestos en juego en la improvisación y que dan lugar a las obras improvisadas de los sujetos entrevistados. Para este fin se diseñó y realizó una entrevista semi-estructurada que indagó acerca del (i) proceso formativo de los sujetos entrevistados relacionado con la práctica de la improvisación; (ii) la preparación para la improvisación, la composición y la selección de las restricciones a partir de las que desarrollan la improvisación actualmente; y (iii) de la forma en que los mismos, entienden el concepto o definición de improvisación. Los datos obtenidos en las entrevistas están siendo analizados y contrastados con los datos obtenidos a partir del análisis de las improvisaciones, en vistas a profundizar la comprensión de los diferentes procesos involucrados en la preparación y proceso improvisatorio de cada uno de los improvisadores.

LA MÚSICA POPULAR ABORDADA DESDE LOS TALLERES LIBRES

Juan Arnaldo Calisaya

Talleres libres de arte y artesanía de la Puna
Ministerio de Educación, Prov. de Jujuy
Argentina

INTRODUCCIÓN

Esta investigación propone analizar la problemática musical regional de música urbana y su vinculación con los sistemas educativos vigentes en su variante de los talleres libres de arte y artesanías de la puna pertenecientes al Ministerio de Educación de la Provincia de Jujuy. Asimismo, su relación directa con el desarrollo socio cultural regional = identidad musical regional. Analizando los antecedentes históricos de los instrumentos musicales de la región, su vigencia en la actualidad y la utilidad de los mismos; formas musicales y su transformación; análisis de la problemática sobre la producción; formación de nuevos músicos; problemática socio cultural que repercuten en la formación empírica como profesional de músicos; problemáticas relacionadas en la aplicación de nuevas técnicas y tecnologías; las problemáticas culturales regionales.

DESARROLLO

Esta investigación se realizó en varios ámbitos, emplazados en las áreas rurales y urbanas del departamento de Yaví, Santa Catalina y Cochinota principalmente, y en los diferentes departamentos de la provincia de Jujuy. Se utilizó como recurso metodológico tanto la observación directa como la indirecta. Se realizaron sondeos en músicos en general y principalmente se abordó la experiencia en los talleres libres.

CONCLUSIONES

Se presenta un análisis detallado sobre la problemática regional de la educación musical y se enumeran condiciones consideradas adversas para su mejor desarrollo.

POR QUÉ MÚSICA ARGENTINA DE RAÍZ FOLCLÓRICA

Alejandro Arelovich

Universidad Nacional de Villa María
Argentina

Esta ponencia presenta una de las problemáticas centrales que surgieron al concebir el Trabajo Final de Grado titulado “De la raíz a otra copa” y demuestra cómo se decidió hacer frente y resolver esta temática.

En primer término, hay una exposición de las investigaciones, teorías y argumentos de los autores que se consideraron necesarios para afrontar este tópico. Luego se muestran las posturas de los músicos referentes acerca de la misma problemática. Y a modo de cierre se realiza una síntesis que busca descubrir los puntos de encuentro entre lo que se argumenta desde el ámbito académico y lo que proponen los referentes desde la práctica musical.

Catalogar o denominar una obra musical dentro de un determinado género o lenguaje es una labor que depende de diversos factores. En primer lugar, es importante distinguir si el compositor está implicado en esta tarea o no. Otro punto a tener en cuenta es si el proceso creativo de la composición estará sujeto y condicionado desde su inicio o será más libre y luego se analizará dentro de qué género o lenguaje se puede enmarcar. Como última cuestión se puede analizar desde qué punto de vista o intereses se puede catalogar o denominar una determinada obra musical. Por un lado, están los catálogos y denominaciones regidos por las reglas del mercado y con fines comerciales, que están definidos por las compañías discográficas y las cadenas comerciales de distribución masiva. Por otro lado, se encuentran catálogos y denominaciones desarrollados en el ámbito académico que son creados para fragmentar y acotar de alguna manera la realidad con el fin de analizar, estudiar y sistematizar conocimientos. Y una tercera opción son las formas y modos en que las diferentes comunidades de músicos denominan y catalogan su propia música y las de otros colegas. En algunos casos puede coincidir con el punto de vista del mercado, en otros puede concordar con el enfoque académico y en otros ser un criterio diferenciado de ambos.

La particularidad y el gran desafío del presente trabajo es que el mismo compositor es quien tiene que catalogar y denominar de algún modo su música, justificar y defender esa elección. Esto se debe a que este proceso se desarrolla en el marco de un Trabajo Final de Grado de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María. Esto implica que se deberá argumentar y fundamentar con herramientas, recursos y procedimientos académicos una creación artística que tiene antecedentes y referentes que en la mayoría de los casos se desarrolló en el ámbito no formal.

FOLKLORE DE PROYECCIÓN, JAZZ-ROCK, FUSIÓN: DIFERENCIAS Y SIMILITUDES EN PROCESOS CREATIVOS DE TRES GRUPOS DE LA CIUDAD DE SANTA FE, ARGENTINA

Elina Goldsack

Universidad Nacional del Litoral
Argentina

El objetivo de este trabajo es establecer las características musicales que particularizan los lenguajes de Confluencia, Fata Morgana y el Alttillo. Mediante el análisis auditivo y de partituras o transcripciones se intenta establecer similitudes, innovaciones y aportes que durante la década del '80, incorporaron a sus producciones. Este tipo de análisis se vincula con sus modelos de registro de la música, donde conviven partituras completas y parciales en algunos de ellos y total oralidad en otros. Folklore de proyección, jazz-rock y fusión, son los términos que respectivamente eligieron para denominar sus músicas, a partir de la identificación y aislamiento de rasgos específicos trataremos de establecer los datos que la música misma nos confirme o contradiga en relación a esta elección.

Los unen circuitos de circulación similares y la grabación “en vivo” que nos convoca, que fue realizada durante el año '87 en el Recital de la Alternativa Musical en Santa Fe del que también fueron organizadores. La impronta de un recital en vivo nos permitió inferir particularidades interpretativas en el marco de un evento que reunió a músicos independientes de todo el país y que contó con la presencia del Cuchi Leguizamón y Remo Pignone como referentes musicales.

El presente trabajo se enmarca dentro del Proyecto CAID de la Universidad Nacional del Litoral “Los géneros en la música popular de la ciudad de Santa Fe. Cruzamientos e hibridaciones durante la década del '80” y se encuentra relacionado al trabajo de María Inés López sobre el discurso de los músicos, en un intento de profundizar en la comprensión del citado período desde diferentes perspectivas.

Recital de la Alternativa Musical Argentina en Santa fe, el símbolo de un proceso.

El trabajo de los músicos populares independientes en las ciudades estuvo y sigue estando en muchos casos caracterizado por la multiplicidad de tareas. Partiendo de su especificidad que es la composición y ejecución de música y llegando a la búsqueda y concreción de actuaciones, realización de publicidad, pegatina en las calles, ventas de entradas, grabación, distribución y venta de su música, etc. El surgimiento de la Alternativa Musical Argentina significó un intento de aunar esfuerzos en pos de mejorar esta situación y favorecer la divulgación de las expresiones de músicos del interior del país con la consiguiente consolidación de una forma de producción independiente. Todo esto enmarcado en la búsqueda de un lenguaje musical argentino contemporáneo.

Es a partir de esta realidad que los tres grupos santafesinos Confluencia, El Altillio y Fata Morgana formaron parte de la organización del recital de la Alternativa Musical Argentina en Santa Fe, conjuntamente con el grupo entrerriano Magma, creador del movimiento.

Performances y producción en diferentes propuestas de música popular

PRODUCCIÓN DE MÚSICAS TRADICIONALES EN CONTEXTOS GLOBALES: EL CASO DE GUAÏA MESTIZA, UN GRUPO DE MÚSICA TRADICIONAL AFROCOLOMBIANA QUE SURGIÓ EN LA ARGENTINA

Claudia Bibiana Castro y colectivo “Guaïa Mestiza”

Instituto Gino Germani
Universidad Nacional de Buenos Aires
Argentina

El objetivo es mostrar a partir de nuestra experiencia, la manera como las músicas tradicionales o folclores se vienen enfrentando a determinadas situaciones y procesos que caracterizan el contexto de lo global, tales como: las grandes migraciones y el cosmopolitismo, las nuevas tecnologías, las tensiones entre homogenización y relocalización cultural o identidad, los productos globales como la World music que muestran además de un interés de la industria musical por explorar nuevos nichos de mercado, el reconocimiento mundial de dichas músicas y la búsqueda de ciertos sujetos por obtener “otras experiencias” ligadas al consumo de músicas tradicionales, entre otras.

A partir de un enfoque basado en la perspectiva de los estudios sobre música popular, entendemos la producción musical (específicamente tradicional) como un proceso complejo atravesado por múltiples lógicas que van desde lo estrictamente musical (organología, historia, patrones de interpretación y performance) hasta lo económico (entendido en tanto modos de gestión), lo cultural y social (en tanto representaciones y significados, cohesión social, sacralidad, identificación), hasta lo político (en tanto campo de disputas por capitales o como discursos de distintos agentes).

Específicamente, nuestra intervención busca exponer la manera cómo estos cambios y situaciones se materializan o se relacionan en nuestra experiencia de producción independiente de música tradicional afrocolombiana en Argentina. El ejercicio se nos presenta como posibilidad autoreflexiva (de ahí que contenga una clara propuesta descriptiva o autoetnográfica), pero además, pretende alimentar un debate relacionado con los impactos que los procesos de globalización han tenido en las formas de producción de folclore y músicas tradicionales, así

como deja abiertas algunas inquietudes y recomendaciones, en aras de seguir construyendo espacios más incluyentes y atentos a los cambios que se están dando en el campo de la música popular en América Latina y el mundo.

PRODUCCIÓN DE VANGUARDIA EN ROCK. UN LAZO ENTRE EUROPA Y LATINOAMÉRICA

Juan David Garzón

Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá
Colombia

La “producción” musical es un componente fundamental del ejercicio de realización de material discográfico de un artista. En materia de Rock de vanguardia, en Colombia pocos artistas y agrupaciones independientes han tenido la oportunidad de llevar a cabo producciones de talla mundial bajo los más altos estándares de calidad. Esto debido a la carencia de herramientas de auto-gestión, emprendimiento, formulación de proyectos culturales y proyección musical. Aunque las entidades gubernamentales de Colombia están haciendo grandes esfuerzos en capacitación y formación a nivel empresarial para artistas, este camino se está empezando a construir.

Antípoda, proyecto musical con el que el ponente se presenta a esta convocatoria, es una agrupación de rock independiente bogotana que se perfila como una de las más importantes de Colombia. No solamente como el proyecto bandera de emprendimiento cultural del Ministerio de Cultura de Colombia, sino por ubicarse como uno de los proyectos musicales más atrevidos en cuanto a propuesta artística y musical del país.

Su deseo de producir un álbum con los más altos estándares de calidad los condujo al galardonado productor sueco, Daniel Bergstrand, conocido por su trabajo ganador en múltiples ocasiones del premio Grammi con bandas de talla mundial tales como Meshuggah, In Flames, Soilwork y Strapping Young Lad. Durante Enero y Febrero de 2008 en los estudios de Dug Out Productions en Uppsala, Suecia, Bergstrand dirigió, grabó y mezcló “MANIFESTO”, el álbum debut de Antípoda.

Para lograr este propósito, Antípoda hizo parte del Proyecto de Formación y Acompañamiento a emprendimientos de Producción y Promoción Musical desarrollado por la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura de Colombia y la Alianza para la Diversidad Cultural de la UNESCO, aquí les fueron expuestas las distintas maneras de llevar a cabo un proyecto de esta magnitud y les fue suministrada la infor-

mación necesaria para que al día de hoy Antípoda, con su producto terminado, sirva como punto de referencia para los distintos emprendimientos culturales nacionales. Gracias a esto, en Marzo de 2009, Antípoda fue seleccionado como uno de los 11 proyectos finalistas por América latina, en el “International Young Music Entrepreneur Awards” del British Council, uno de los concursos de emprendimiento cultural más importantes del mundo.

El Objetivo de la ponencia es presentar en el congreso, la experiencia en material de producción que ha tenido la agrupación desde varios puntos de vista:

Desde la gestión de proyectos musicales y el emprendimiento cultural
Desde la importancia y la oportunidad de desarrollar una producción de talla mundial con un productor experto

Desde el aporte artístico, de vanguardia, de visión y enriquecimiento cultural que brinda esta experiencia no solo a la agrupación, si no a un movimiento musical urbano que se está gestando en Colombia.

Desde el proceso de composición y producción de un disco de esta magnitud.

La experiencia docente que se ha desarrollado en torno a esta experiencia en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, ha empezado a dar frutos y justifica el hecho de ser presentada en otras instituciones.

LA MIRADA DE LOS PROTAGONISTAS: GRUPOS DE LA CIUDAD DE SANTA FE INTEGRANTES DE LA ALTERNATIVA MUSICAL ARGENTINA (AMA)

Prof. María Inés López

Universidad Nacional del Litoral
Argentina

Con la intención de agrupar a los músicos independientes, a partir de la iniciativa del grupo Magma de Paraná, surge en 1984, en la Ciudad de Santa Fe, AMA (Alternativa Musical Argentina), la cual está basada en el trabajo cooperativo y la organización itinerante de encuentros. Analizando los discursos de los integrantes de los grupos de la ciudad de Santa Fe que se sumaron a esta experiencia (El Altillo, Confluencia, Melanía y Fata Morgana) se encuentra un posicionamiento ideológico en relación a su situación de músicos independientes y a la necesidad de la creación de circuitos para difundir una música que no tenía demasiados espacios en la ciudad.

En ella aparecen rasgos de diversos géneros que constituyen la escucha cotidiana de los músicos (rock, jazz, músicas brasileras o uruguayas y de fusión). También había una conexión con la música académica ya que algunos integrantes de los grupos tenían esta formación.

En cuanto al folklore, su incorporación revela naturalidad y ausencia de conflictividad, no se plantea la autenticidad como valor. Muchas veces aparecen ritmos folklóricos pero no se respeta la forma ni las armonías o giros melódicos característicos.

Al analizar estas prácticas llamadas de fusión en el ámbito de la Alternativa, la noción de sinceridad planteada desde la antropología por Jackson, llevada al plano de lo musical, da cuenta con mayor apertura del fenómeno y pone el eje en la relación de los músicos con sus propias producciones.

Así, se desplaza el foco de la mirada pretendidamente objetivadora de lo auténtico que determina cuales son los “usos válidos” del folklore, excediendo lo que Ochoa (2003) denomina el marco valorativo del género.

Los músicos confrontan estas posturas, planteando una relación más libre con los géneros, reivindicando su necesidad de explorar, utilizar

y recrear en distintos contextos estos lenguajes. En la relación con sus prácticas, prevalece la sinceridad de estos acercamientos desde la validación de la experimentación, con un espíritu lúdico. Explicitan su derecho de bucear en las diferentes tradiciones que los han constituido en lo personal, encontrándose con músicos de otras vertientes, lo cual tiene una estrecha relación con el momento histórico de la apertura democrática.

LA VOZ DEL CANTANTE DE ROCK

Haydee West

Departamento de Artes Musicales y Sonoras
“Carlos López Buchardo” I.U.N.A.
Argentina

Desde la práctica docente pareciera observarse que el cantante del género rock no entrena su instrumento, no se forma vocalmente. Tal vez buscará ayuda profesional en algún momento de su carrera al surgir inconvenientes técnicos o un deterioro del equilibrio laríngeo; y en otros casos el rendimiento vocal simplemente se va acotando cada vez más y hasta perdiendo la propia voz. Esta dinámica, en líneas muy generales, es la inversa a la que se da en la carrera de cualquier cantante académico, que buscará desarrollar su voz previamente o a medida que avanza en su recorrido artístico.

Esta investigación busca indagar sobre la formación de las voces en el rock, el recorrido de los cantantes y que pasa en ese trayecto. A la vez se nos hace necesario definir tentativamente que es el rock, que nombra hoy ese vocablo, que abarca el ser cantante de rock en nuestra cultura local; y por otra parte que opinan y hacen los propios actores.

A través de la observación de campo en recitales y salas de ensayo, entrevistas a referentes locales del rock amateur y profesional, y el análisis de publicaciones del género en revistas, diarios y bibliografía específica, avanzará la búsqueda sobre los interrogantes planteados.

Dentro del desarrollo haremos un relevamiento de la oferta de enseñanza de la materia canto rock, en el ámbito académico y fuera del mismo, en el marco de la ciudad de Buenos Aires. También de la oferta de información, ya sea bibliografía, publicaciones semanales o mensuales como revistas gráficas o digitales.

A medida que avanza el estudio nos encontramos con algunos arquetipos que abren interrogantes y nuevos cuestionamientos a plantear.

En cuanto a la cuestión de los subgéneros del rock, se presenta la complejidad del abordaje técnico para los distintos recursos propios de cada subgénero (heavy metal, punk, pop, etc.).

Si bien se da por sentado que rock es sinónimo de electrificación y amplificación, ¿se considera la incidencia directa que tiene sobre la emisión vocal y la recepción auditiva del cantante? Presentamos datos

de los últimos tiempos sobre como decodifica el oído la señal sonora, información que debería considerarse tanto en la práctica del cantante como en la enseñanza de la técnica vocal rock.

CUAL PÁJARO LIBRE AL VIENTO. PROYECCIÓN FOLKLÓRICA Y PERFORMANCE EN PRESENTACIONES DE JORGE ROJAS

Juana del Rosario Varela

Instituto de Formación Docente N° 4
Jujuy
Argentina

Entre las danzas folklóricas argentinas se encuentra La Chacarera, danza vivaz que se baila en pareja. Perteneció al grupo de danzas picarescas, de ritmo ágil y carácter muy alegre y festivo. Documentos mencionan que sería una de las más antiguas y se baila en Tucumán y Santiago del Estero desde 1850.

Musicalmente consta de cuatro frases en las cuales se cantan las coplas y un interludio que es solamente instrumental, intercalado después de la primera y segunda copla y también sirve de introducción. El acompañamiento musical que se utiliza generalmente es de guitarra, violín, acordeón y bombo, con sus típicos repiques.

Actualmente, el cantante Jorge Rojas, acompañado por sus músicos, desarrolla en las fiestas populares más concurridas, en casi todas las provincias argentinas, recitales que congregan a miles de personas, sobre todo a jóvenes que encuentran en su expresión la identificación de su “ser nacional”. En los mismos, el artista interpreta un repertorio en el que se encuentra la chacarera objeto de estudio.

¿Se puede contextualizar ésta en el repertorio folklórico? Un fenómeno se constituye de carácter folklórico, cuando cuenta con una serie de características propias que lo definen como tal. La ciencia cataloga como música folklórica a la que tiene como características: anónima, popular y tradicional, y las coreografías de sus danzas reflejan aspectos costumbristas. Señalan algunos autores, que una proyección folklórica, no es folklore; es una elaboración más o menos artística de un hecho percibido en la realidad del acontecer comunitario.

En el contexto de los recitales mencionados, se incorpora la tecnología a elementos sonoros, visuales, unidos al movimiento y a la expresión musical. Esta nueva música, hecha con máquinas de sonido (aunque en sentido amplio, también una guitarra lo es), tiende a ocupar el es-

pacio de un modo integral, que lleva a decir de muchos de sus cultores que no debe ser escuchada por los oídos, sino por el cuerpo todo. Un sistema de luces complejo suele acompañar a la música, allí donde ésta se ofrece a los cuerpos juveniles, generando una inmersión sónica y lumínica en la que son los cuerpos los que sienten.

Esta experiencia se constituye en una Performance en donde no están ausentes elementos de la posmodernidad; en la que conjunción de canto y baile, convierten dicha performance musical también en una comunicación plástico-visual.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARÍA

AUTORIDADES

Rector	Abog. Martín Rodrigo Gill
Vicerrector	Cra. María Cecilia Ana Conci
Secretaría General	Abog. Germán Carignano
Director Editorial	Mgter. Carlos Gazzera

EDUVIM **Editorial Universitaria Villa María**

Director Publisher	Carlos Gazzera
Editores	Ingrid Salinas Rovasio Alejo Carbonell
Editores Gráficos	Lautaro Aguirre Silvina Gribaudo
Secretaría Editorial	Renata Chiavenato
Comercialización	Damián Trucone Lucía Pruneda Paz Pablo Effel Magalí Castro
Producción y Proyectos Especiales	Emanuel Molina
Post-Edición y Promoción	Rodrigo Duarte
Infraestructura digital y Comunicación	Marcos Gutierrez
Comité Honorario Internacional	Silvana Mandolessi <i>Bélgica–Países Bajos</i> Susana Nigro <i>Alemania</i> Fernando Stefanich <i>Francia</i> Leroy Gutiérrez <i>Uruguay</i> Rachele Erika Ranalli <i>Roma - Italia</i> Paola Donatiello <i>Bologna - Italia</i> Beatriz Patraca Dibildox <i>Barcelona - España</i>

UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARÍA

Villa María / Carlos Pellegrini 211 P. A. / (5900) - Tel. (54) (353) 453-9145

Córdoba / Félix Frías 60 / (5004) / Tel. (54) (351) 426-5713

<http://www.eduvim.com.ar> – <http://www.eduvim.blogspot.com>

e-mail eduvim@unvm.edu.ar

IMPRESO POR ORDEN DE

EDUVIM

OCTUBRE 2011

Carlos Pellegrini 211 P.A.

Tel: 0353 - 4539145

Villa María - Córdoba

www.eduvim.com.ar

Universidad Nacional de Villa María

ISBN 978-987-1727-89-6



9 789871 172789 >



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
VILLA MARÍA

