

LA TECNOLOGÍA Y EL ESPECTRO AUDIBLE EN LA PRODUCCIÓN MUSICAL

Juan Martín Albariño (UNLP, Facultad de Bellas Artes)
Pablo Balut (UNLP, Facultad de Bellas Artes)

La producción musical ha estado ligada a la tecnología desde sus comienzos. La definición de tecnología es “conjunto de teorías y técnicas que permiten el aprovechamiento práctico del conocimiento científico”.

En este marco, podemos considerar “tecnología” desde los instrumentos más primitivos, pasando por todas las transformaciones que se implementaron para lograr mayor intensidad y riqueza tímbrica, hasta el surgimiento de los instrumentos electrónicos, medios de registro y refuerzo sonoro.

Nos centraremos en esta última parte, en la cual el registro y la amplificación juegan un rol esencial para la difusión de las producciones musicales.

Veremos dos aspectos importantes a tener en cuenta respecto a la utilización consciente del espectro de frecuencias audibles.

El primero enfoca la atención en los cuidados que debemos tener en el uso del espectro a la hora de hacer un arreglo musical. Es imprescindible conocer los registros tonales de los instrumentos para no caer en una excesiva superposición de información en alguna zona del rango audible.

Se analizarán distintos casos con este tipo de problemática y se estudiarán posibles soluciones.

El segundo aspecto hace referencia a la incidencia que tiene la tecnología para el registro o amplificación de instrumentos musicales, en el espectro sonoro.

Más allá de la previsión que supone un arreglo musical escrito, debemos tener en cuenta que al momento de amplificar o grabar cada sonido, la resultante espectral puede no ser la esperada. Esto suele complicar la utilización de algunos instrumentos en nuestro arreglo musical.

Veremos algunos casos puntuales, ya sea en estudio o en vivo, de los errores más comunes en los que suele caer el músico o el compositor cuando no tiene en cuenta estas cuestiones. Se expondrán distintas propuestas para la resolución de este tipo de casos.

ASIGNATURA: COMPOSICIÓN ESCOLAR **Contexto, desarrollo y desafíos**

Rodrigo Álvarez Vidal
Universidad de Concepción

Desde el año 2010 la carrera de Pedagogía en Educación Musical de la Universidad de Concepción contextualizándose en las necesidades educacionales contingentes del momento implementó una nueva malla curricular, la que hasta ese año no contemplaba asignaturas en música popular, siendo las únicas líneas de desarrollo musical la música de tradición académica, folclórica y danzas. Esta nueva malla incorporó 4 asignaturas destinadas a la música popular: Hitos de la Música Popular, Armonía Popular, Taller de Instrumento Electroacústicos y Composición Escolar. Todas estas se imparten durante tercer año de carrera y abarcan menos del 5% de las asignaturas totales.

El análisis de este caso es de carácter cualitativo, y el paradigma científico en que lo estructuramos corresponde al Interpretativo Hermenéutico, el que nos permite aproximarnos a la realidad mediante la articulación de la asignatura Composición Escolar.

Composición Escolar se implementa en 2 horas semanales, y está alineada con los planes y programas de educación musical entre 7° básico y 4° medio del MINEDUC. En ellos se presentan técnicas compositivas contextualizadas a las diferentes edades del estudiante, las que están orientadas a conocer nuestro patrimonio en música chilena, explorar música continental, y finalmente acercamiento a las tecnologías aplicadas en la música. La malla 2010 no incorpora el lenguaje en música popular hasta antes de tercer año. Comenzando el tercer año se implementa una asignatura técnica e introductoria a este lenguaje llamada Armonía Popular, ésta se articula con Composición Escolar, y en ella se estudian contenidos para comunicarnos desde y hacia una partitura de música popular.

La cobertura hacia la música chilena se implementa con la creación grupal de canciones explorando ritmos tradicionales ejecutados en guitarra con afinados campesinos, combinándolos con otros instrumentos de tradición europea y/o voces. La música continental se explora elaborando paisajes sonoros desde el concepto “música y movimiento” sobre diferentes zonas geográficas de nuestro continente. La incorporación de las tecnologías se realiza desde la creación de una pieza de música popular con características universales, utilizando orquestación de bronce y cañas con transposición, además escritura de batería. Cada creación se ejecuta in situ además de presentarse en score y partituras. La formulación de estas actividades se basan en experiencias musicales prácticas, además del aprendizaje desde y con la música, repercutiendo hacia la reflexión, formación de criterios sólidos y enculturación musical (Zaragoza, 2009).

Los desafíos son muchos, los más relevantes son: poseer instalaciones e instrumentación que se declaran en la malla 2010, poseer laboratorios de computación y programas de escritura musical, incorporar procesos formales de grabación y registro, entre otros. Finalmente, la última cohorte de ingreso a esta malla

curricular 2010 fue el 2015, a partir de este año se comienza una nueva malla alineada con los procesos vigentes de acreditación universitaria, acortando las carreras de pregrado a través de la fusión de asignaturas.

FORMACIÓN ESPECÍFICA EN MÚSICA POPULAR: LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA AL SERVICIO DE LA CULTURA DE LA POBLACIÓN.

Caso: trabajos de composición de la carrera de Música Popular (FBA)

Lázaro Artola

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

Este trabajo parte de la inquietud surgida de advertir que varios alumnos de la carrera de Música Popular de la FBA integraron a su repertorio musical con el que se presentan en vivo diversos trabajos prácticos de materias de su carrera. ¿Qué implicancias tiene esa decisión? ¿Qué factores particulares inciden en dichas elecciones? ¿Tienen las obras puntos en común? ¿Qué significa esto para el rol social de la educación artística? Indagar acerca de este salto de trabajo práctico a pieza musical original es el objetivo.

Los alumnos ingresan a la carrera con conocimiento vasto y variado, con un recorrido personal, significativo, históricamente situado. Cada estudiante de música -de arte en general-, previo al ingreso en la formación académica, tiene un rol en la cultura, un imaginario compartido; somos parte de un proceso histórico y la formación de grado debe ser coherente con él, nunca negar la identidad que no viene a aprenderse, sino a resignificarse, y en muchos a reconstruirse.

Es necesario poner en crisis aquellas nociones dadas tradicionalmente como universales y naturales al hacer música, y al

mismo tiempo es preciso relacionar y construir una propia mirada que sea firme y dinámica, crítica de los procesos artísticos y culturales de los que los estudiantes y artistas somos parte y hacedores.

En este sentido, se parte del diagnóstico explicitado por Daniel Belinche “A lo largo de la historia argentina la educación artística fue por un lado y el mundo simbólico de la población por otro.”(Belinche 2011: 8); a lo largo del trabajo se intenta demostrar que esta brecha entre la educación artística y la cultura de la población se salda mediante el aprendizaje significativo, donde se ponen en juego elementos del acervo cultural de los autores a la hora del aprendizaje en la carrera de Música Popular.

El foco del trabajo es en relación a aquellos trabajos de composición original que diferentes alumnos han elaborado en cátedras como Recursos Compositivos y Lenguaje Musical, e incluso Instrumento, que luego pasaron a ser parte de repertorios personales.

A través de encuestas semi-estructuradas se dio con las representaciones que los propios alumnos/autores tienen del proceso mediante el cual el acto de aprendizaje termina cerrando su ciclo en la presentación pública de obras musicales a partir de su inclusión en repertorios personales.

LA INCIDENCIA DE LOS MODELOS DE CANTO LÍRICO Y POPULAR EN EL DESARROLLO DE HABILIDADES MUSICALES

Beltramone, Camila María^{1,2}; Shifres, Favio¹.

¹Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), FBA, UNLP

²Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal, LEEM, FBA, UNLP

El estudio sobre las diferentes problemáticas vinculadas a la tarea de la imitación cantada como modo de construcción de las habilidades musicales ha sido subvalorado por la tradición parametral de la didáctica de la música. En los últimos años a partir del hallazgo de los sistemas de *neuronas espejo* y del advenimiento del paradigma de la cognición corporeizada, diferentes autores (Martínez y Silva, 2013; Weiss et al., 2015) han realizado estudios en los cuales fue posible advertir que las dificultades en el proceso de imitación vocal pueden relacionarse con distintas problemáticas, tales como el registro de la melodía a imitar, el timbre del instrumento o la voz, la complejidad del diseño melódico, o el contexto armónico, lo cual lleva a afirmar que el modelo a imitar puede ser condicionante.

Además, si entendemos la experiencia musical como una experiencia de involucramiento afectivo, que como tal constituye un escenario privilegiado para la construcción social de conocimiento, otros aspectos, relacionados con los vínculos afectivos, emergen en el análisis de la relevancia de la imitación en el desarrollo de la habilidad del canto. Dada la diversidad de modos de emisión vocal, y el rol que estos juegan en la definición actual de géneros y estilos, es de esperar que la preferencia y la familiaridad con tales modalidades adquieran relevancia para favorecer el escenario de la imitación vocal.

En línea con estos planteos, el presente trabajo se propone indagar sobre la incidencia del modelo vocal en la tarea de imitación cantada, a partir de la observación de la resolución de tareas de procesamiento musical temporal por parte del oyente conforme la naturaleza vocal del emisor, en acuerdo con la preferencia y la familiaridad con los diversos modos de emisión vocal. Para tal fin se seleccionaron 4 interpretaciones de una misma canción (primera estrofa) cantada por dos mujeres (una con técnica vocal lírica y la otra con técnica popular), y dos varones con

la misma diferencia entre ellos. Con ellos, se indagó la preferencia y familiaridad del tipo de voz y de emisión con otras canciones por los mismos intérpretes, en estudiantes iniciales adultos de música. Luego, los participantes realizaron un test de procesamiento musical temporal que incluía tareas de memoria, atención, resolución de orden secuencial, estimación temporal, entre otras. Los resultados de la investigación continúan siendo procesados, y se presentarán en el congreso. Los mismos son discutidos en términos de la incidencia de los modelos de emisión vocal y la experiencia afectiva en torno a ellos en el desarrollo de la habilidad del canto.

**AUDACITY: ESTUDIO DE UN SOFTWARE LIBRE DE
GRABACIÓN Y EDICIÓN DE AUDIO COMO RECURSO
DIDÁCTICO PARA EL APRENDIZAJE DE CONTENIDOS
MUSICALES EN LA EDUCACIÓN PRIMARIA**

Prof. Julieta Micaela Berasategui
UNLP Facultad de Bellas Artes
Posgrados de Especialización en Lenguajes Artísticos
Cohorte 25 de Mayo

El presente trabajo aborda el uso de las TIC como recurso didáctico para la enseñanza y aprendizaje de contenidos de la educación musical en el nivel primario. Para ello se propuso indagar de qué modo un software de grabación y edición de audio puede favorecer dichos procesos.

Dentro del amplio y variado abanico de aplicaciones y programas musicales disponibles en la red, fue seleccionado el programa Audacity por ser un software libre de distribución gratuita, en idioma español, fácil de instalar y con una barra de menú y de herramientas similar a programas y reproductores de audio digital

predeterminados en las computadoras, lo cual permite a los alumnos apropiarse rápidamente de su operatoria.

El trabajo de campo que aquí se presenta se realizó en el 4° año EP del Colegio Crear de la ciudad de Chivilcoy Provincia de Buenos Aires, durante el primer trimestre del ciclo lectivo dos mil dieciséis. La propuesta fue pensada para llevarse a cabo dentro del tiempo destinado para la disciplina (una hora semanal) en el ámbito cotidiano (salón de clase) y utilizando los recursos tecnológicos disponibles dentro de la institución.

Los alumnos involucrados en la propuesta tenían conocimientos previos acerca del manejo de diferentes dispositivos electrónicos y accedían cotidianamente a tablets, notebooks o smartphones. Además, al momento de realizarse el trabajo, el colegio contaba con una plataforma digital educativa (Santillana) que venía siendo utilizada por docentes y alumnos de todos los cursos, lo cual les demandaba el uso constante de las computadoras. Sin embargo estos conocimientos nunca habían sido puestos en práctica para aprender contenidos musicales, sino para buscar información, escuchar música, observar videos - películas y jugar juegos.

La metodología que se seleccionó para la realización del trabajo fue la investigación acción, por lo cual durante el desarrollo de la investigación se formularon una serie de secuencias didácticas que abordaron diversos contenidos musicales, a través de actividades que implicaron la audición, la ejecución y la producción musical, tal como se propone en los diseños curriculares vigentes, utilizando como recurso didáctico central el programa Audacity, con el objetivo de lograr una producción musical final para cada secuencia.

Se presenta el análisis de los datos parciales del trabajo sobre las secuencias realizadas hasta el momento, detallando una serie de propuestas para continuar con el trabajo.

DE FUELLES, CUERDAS Y TINTA. EL ENCUENTRO DEL CHAMAMÉ CON LA POESÍA CORRENTINA

Facundo Binda (FaHCE – UNLP)

El presente trabajo pretende rastrear los momentos de encuentro entre el chamamé como género musical y la literatura correntina durante el siglo XX y principios del siglo XXI. En sus orígenes el chamamé se construye como género popular rural identificado con un estilo llano y poco artificioso, en los cuales la elaboración letrística y compositiva posee una simpleza propia de la función que cumple en las fiestas camperas: proveer de música para el baile. Entretanto la poesía correntina que creció al calor político de la guerra de la Triple Alianza y que se “aisló” en las metáforas modernistas, irá redescubriendo el paisaje del Litoral en el período del costumbrismo de las décadas de 1920 a 1940, y gran parte de sus poetas – con Osvaldo Sosa Cordero a la cabeza – volverán al verso asonante del romancero y a la búsqueda de una musicalidad externa.

Posteriormente, con el éxodo masivo hacia las grandes ciudades, el chamamé modificará y diversificará los estilos que lo componen, configurando diferentes identidades según el origen geográfico de sus ejecutores. Es en este momento en que la poesía y los poetas de la incipiente literatura de Corrientes y el NEA lo descubren, y a partir de allí empieza un camino de ensayos y ajuste que culminarán con la generación de la Canción Nueva. A partir de esta generación – de la que Teresa Parodi, Mario Bofill y Los de Imaguaré son probablemente los principales exponentes – la letrística chamamecera incorporará lenguajes que excederán la experiencia rural y del desarraigo, propias de la generación anterior: aparecerán la experimentación poética, la coyuntura política nacional y mundial, la militancia y el compromiso, la defensa de los recursos naturales. Desde la vuelta de la

democracia y hasta el cambio de siglo esta alianza poeta-compositor se irá multiplicando, dejando vislumbrar en los últimos años una nueva bifurcación, puesto que el chamamé ha incorporado nuevos conceptos e instrumentos, y se ha vuelto a autonomizar respecto de la poesía o, mejor dicho, de los poetas.

EL AUTO-ACOMPAÑAMIENTO DESDE LO VISUAL Posibilidades didáctico-pedagógicas de la notación tradicional

Luciano Fermín Bongiorno
Facultad de Bellas Artes de la UNLP - Ipeal

El Auto-acompañamiento musical es uno de los objetivos fundamentales en la formación de un músico popular. La imposibilidad de poder llevarlo a cabo o la no disposición práctica y teórica del mismo como herramienta pedagógico-musical, determina en la mayoría de los casos, el fracaso o el éxito de la labor docente cualquiera sea el nivel educativo en el que nos desempeñemos.

Actualmente, existen concepciones en el imaginario de algunos músicos y pedagogos musicales, a partir de los cuales se cree que ciertos rasgos y contenidos propios de la música popular no necesitan o no deben ser pensados desde la escritura tradicional para practicarse o enseñarse. Tal es así, que el auto-acompañamiento es comúnmente pensado como una instancia que corresponde únicamente al plano de la práctica, en desmedro de toda reflexión teórica acerca del mismo.

Este trabajo intentará dilucidar cuáles son las posibilidades de la escritura musical tradicional, como herramienta útil en la

comprensión del acontecer musical y la visualización de las complejidades puestas en juego durante la disociación rítmico-textural, en instancias de auto-acompañamiento.

**¿CANTAUTOR O ERMITAÑO?
La experiencia colectiva en el ciclo de cantautores
“Ensalada de Juglares”**

Luciano Fermín Bongiorno
Facultad de Bellas Artes de la UNLP - Ipeal

La Ensalada de Juglares es un ciclo de cantautores, cuya propuesta principal es la de mezclar en un escenario, y por una única noche, las canciones propias de 3 o 4 solistas de formato vocal-instrumental que se auto-acompañan musicalmente. Esta manifestación artística cuenta ya con 14 encuentros a la fecha y se erige como una de las tantas propuestas de creación colectiva que comienza y termina en una misma y única función.

El cantautor, puede ser pensado como un músico y poeta solitario que vaga errante por el mundo, autoabasteciéndose social y musicalmente.

La performance del cantautor, al participar en la Ensalada de Juglares, en parte pareciera vincularse con la presentación de un proyecto (el propio) dentro de otro mayor (La Ensalada). Esta performance, si bien delimita muy claramente su aporte creativo, pareciera no poder ser escindida ni mucho menos abstraerse de la totalidad de la idea artística del show.

Esta investigación entonces, reflexionará (a partir de entrevistas a artistas y espectadores participantes del ciclo y registros fílmicos de las presentaciones) acerca de este tipo de manifestación artística, y se intentará dilucidar las implicancias de la construcción de

expresiones colectivas a partir de las creaciones individuales de cada cantautor.

**LA ENSEÑANZA DE LENGUAJES MELÓDICO-RÍTMICOS
ORIENTADOS A LA IMPROVISACIÓN SOBRE GÉNEROS
LATINOAMERICANOS: UN ABORDAJE DESDE LA
ESCUELA JABOUR DE HERMETO PASCOAL**

Renato Borghi – Instituto Académico Pedagógico de Ciencias
Humanas
Universidad Nacional de Villa María

En esta ponencia se abordará el proceso de enseñanza de la improvisación sobre géneros latinoamericanos a través de una metodología adaptada por el autor a partir del Taller de Ritmos Brasileños dictado por André Marques, pianista de Hermeto Pascoal, en el Conservatorio Dramático-Musical “Dr. Carlos de Campos” de la ciudad de Tatuí (Brasil). Partiendo del principio de que en la caracterización de los géneros de la música popular tradicional latinoamericana el aspecto rítmico es sin lugar a dudas un elemento fundamental, tanto en la línea melódica como en el acompañamiento, se diseñó una metodología basada en la identificación de las figuras rítmicas más recurrentes en cada género abordado y la improvisación estructurada exclusivamente sobre las mismas. Tomando como referencia el abordaje de André Marques sobre los géneros de Brasil (samba, baião, xote, frevo y maracatu), se extrapoló esa metodología con el objetivo de incorporar a géneros de Argentina (chacarera, zamba, chamamé, tango, milonga, tonada cuyana y cueca), Paraguay (polka y guaranía), Perú (festejo y landó) y Uruguay (candombe). En el marco de la estética creada por Hermeto Pascoal se busca que cada músico pueda improvisar fluidamente sobre cada género,

abriendo la posibilidad del tránsito entre géneros en el ámbito del solo improvisado, recurso utilizado frecuentemente por los músicos de la Escuela Jabour.

El estudio individual de cada género en los talleres fue estructurado en etapas como herramienta didáctica. A partir de un estudio intensivo de las figuras rítmicas sobre modos o secuencias armónicas cortas y no funcionales, se busca lograr una interiorización de esas figuras que permite a los músicos posteriormente aplicarlas sobre composiciones completas; en el marco del taller, se eligió sobre cada género estudiar una composición representativa de la vertiente tradicional y una moderna, compuesta dentro de la estética de la Escuela Jabour de Hermeto Pascoal. En los géneros que no cuentan con composiciones de esa estética, el autor se propuso componer obras específicamente para el estudio del género en el taller.

A través de una mirada sobre el proceso vivido en los talleres dictados por el autor, se intentará realizar un balance de los logros y fracasos en la implementación de esta metodología, y de qué manera se buscó solucionar los equívocos en el diseño del taller. Se mostrarán grabaciones realizadas en clase como ejemplo sonoro de los resultados del taller hasta el momento, buscando vislumbrar posibilidades futuras de desarrollo dentro de la enseñanza de la improvisación en la música popular latinoamericana.

Las prácticas sociales y el hacer en la música popular

María Inés Burcet y Alejandro Pereira Ghiena
(UNLP – Facultad de Bellas Artes – LEEM)

El marco de las epistemologías del sur, Boaventura de Sousa Santos (2009) propone la noción de ecología de saberes a partir de

la cual otros modos de conocimiento estarían interpelando a los modelos hegemónicos y colonializados. El autor propone establecer las condiciones epistemológicas para la construcción de un conocimiento plural que permita vincular las diferentes teorías modernas con las formas de conocimiento que corresponden a las culturas vivas como así también posicionar las prácticas sociales como prácticas epistémicas.

Desde esta perspectiva resulta crucial estudiar las prácticas musicales que impregnan la vida cotidiana de quienes las practican y que suelen estar invisibilizadas como vías concretas de aprendizaje. Esta invisibilización se debe principalmente a que no se reconocen en ellas los rasgos de institucionalización que caracterizan a las modalidades de aprendizaje validados por los modelos dominantes: (1) diferenciación de claros roles de maestro y aprendiz; (2) circulación unidireccional del conocimiento en la dirección maestro-aprendiz (3) aprendizaje durante el transcurso de la práctica sostenida y generalmente solipsista; (4) separación entre el ámbito de práctica deliberada y el de los escenarios de presentación.

El presente trabajo se propone analizar desarrollos individuales particulares en contextos de producción y circulación musical no influidos por aquellas ontologías, los cuales podrían contribuir a abrir una puerta hacia un posicionamiento alternativo a los supuestos más colonizados de la educación musical en general.

Para ello se analizaron de 26 entrevistas a músicos de diferentes regiones de nuestro país, las cuales fueron realizadas por el Chango Spasiuk para el programa Pequeños Universos, emitido por Canal Encuentro. Los relatos producidos por lo sujetos entrevistados fueron analizados aplicando la metodología de la *Teoría Fundamentada* desarrollada por Barney Glaser y Alsem Strauss (1967) con el objetivo de sintetizar la variedad de datos en una serie de temas y categorías que permitan resumir y describir la variedad de experiencias. La *Teoría Fundamentada* utiliza el

Método de Comparación Constante como método de análisis para abordar el estudio de datos de texto extensos. Para ello se utilizó el programa NVIVO10.

Los datos están siendo analizados, no obstante, se estima que las variables permitirán identificar aspectos de una experiencia musical que pueda ser apreciada como un ámbito de construcción de conocimiento musical en un contexto social, sin necesidad de hacer referencia a los encuadres de aprendizaje y producción musical que se identifican con las ontologías de música y de músico heredadas de la modernidad. Se estima que el pilar principal del encuadre será aquí el conjunto de vínculos sociales y familiares, al mismo tiempo el lugar que tiene la música en la vida cotidiana de la familia. La revisión de las categorías permitirá avanzar en la puesta en valor de otras epistemologías que permitan justipreciar las prácticas y las formas de apropiación del conocimiento que tienen lugar en la cotidianeidad.

HABLAS DE MORALIDAD, SALÍS EN TELEVISIÓN **La conceptualización de la música popular en el** **documental televisivo, el caso de la cumbia**

María Paula Cannova- Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Instituto de investigación producción enseñanza arte argentino y latinoamericano (UNLP/FBA/IPEAL)

La serie documental televisiva dedicada a la música define, interroga, expone e incluso, oculta conceptos sobre las formas de producción y difusión musicales así como de las relaciones sociales que los agentes del campo musical construyen. Narre un origen, referencie aspectos identitarios o exponga características socio-culturales mediante la música abordada, el documental en el formato de serie televisiva, produce y reproduce conocimiento

teórico. A menudo, ese proceso aparece en la voz de los propios músicos entrevistados, otras en el recurso de la voz en off o incluso en el uso de la voz over, puede además subrayarse mediante referencias de archivo o refuerzos visuales en pantalla. También esa formulación se construye en interrelación con la imagen en movimiento, los recursos compositivos del audiovisual y las formas estandarizadas de circulación de dichos materiales en el medio televisivo. Dado que el documental “hace perceptibles aspectos del mundo y los interpreta” (Gustavo Aprea, 2015: 77) las explicaciones y denominaciones que proporciona sobre tales aspectos configuran un corpus de conocimiento complejo en el que imagen en movimiento, sonido y narrativa se articulan en grados de significación diversos, otorgando validación mediática a saberes socialmente significativos. En este caso, tales saberes pueden provenir del campo de la realización profesional, de los conocimientos populares o incluso de la reflexión más sistematizada. Pero es en el documental donde adquieren nuevos alcances mediante operaciones estéticas propias al audiovisual, por ejemplo el uso de la itinerancia para la incorporación de la subjetivación narrativa, el archivo y la construcción de verosimilitud, la puesta en escena en la entrevista, entre otros.

El desarrollo de las investigaciones en torno a la música popular, y en particular al complejo de la música tropical y en ella al de la cumbia (Héctor Fernández L’Hoeste, 2007: 168) ha tenido desde la primera década del siglo XXI una producción cuantiosa en publicaciones especializadas y reuniones científicas que circulan casi con exclusividad en ámbitos académicos. Sin embargo, como la mayoría de las expresiones populares, la música también es conceptualizada en los medios de difusión como la radio, en la publicación de revistas especializadas o en la elaboración de contenidos digitales publicados en línea. Pero la televisión, por su enorme popularidad (José Pérez Ornia, 2011) posee un rol

protagónico habitualmente menospreciado por las elites intelectuales (Gustavo Bueno, 2000).

El trabajo propuesto forma parte de la investigación para la tesis doctoral de quien suscribe, en la que se analiza el tratamiento de conceptos de la música popular realizado por series documentales televisivas latinoamericanas. En este caso específicamente el objeto de estudio es la serie documental Cumbia de la Buena, emitida por Canal Encuentro, producida y dirigida por Cristian Jure. En el mismo se intenta analizar lo expresado sobre algunos conceptos relativos a la cumbia y lo expuesto en relación a tales conceptos mediante el uso de recursos audiovisuales donde el testimonio (Aprea), la entrevista (Carmen Guarini), la subjetivación (Pablo Piedras), el montaje o el archivo no sólo escenifican tales conceptos sino que los resignifican.

MI PRIMERA CLASE DE GUITARRA

Sebastián Castro y Favio Shifres

UNLP-FBA / LEEM - Laboratorio para el estudio de la experiencia musical

Este trabajo propone el análisis de un episodio de la vida musical de uno de sus autores que puede entenderse como muestra del modo en el que las ontologías hegemónicas de la música, sus correlatos en las pedagogías musicales y la definición de los roles de los sujetos de la educación musical, condicionan los modos de transmisión y experiencia musical. En tal sentido el trabajo aborda la problemática planteada desde una perspectiva autoetnográfica (Ellis et al, 2015; Chang, 2007).

Se proponen algunas características que encuadran la primera clase de instrumento como un rito de iniciación -según la actualización del concepto realizada recientemente por Segalen

(2005)-. De tal modo, el rito marca el pasaje de estados que establece la diferencia entre los miembros de la cultura. En este caso la diferencia consiste en la marca de *músico*. En él el símbolo dominante (Turner, 1980) es el sistema de notación musical occidental. Se aspira a demostrar cómo dichas ontologías -música como objeto/texto/idea- materializadas a través del sistema representacional moderno (Shifres y Holguin, 2015), son introyectadas, habilitando así un proceso de semiosis colonial (Mignolo, 2009:2005) con otras ontologías musicales, condicionando por un lado la experiencia didáctico-pedagógica puntual, pero también el horizonte de sentido respecto de qué es hacer, saber y transmitir música, no solo en los ámbitos de formación musical, sino también a otros presentes en la vida cotidiana.

El ejemplo abordado resulta elocuente de tal semiosis colonial, habida cuenta de que las prácticas musicales que caracterizaron la transmisión de conocimiento musical en el contexto de esa experiencia pedagógica, por orientarse hacia la música popular urbana, no consideraban la partitura como recurso didáctico o de producción artística, por lo que claramente aparece como símbolo en el escenario ritual.

EL PIANO EN LA MÚSICA CUBANA: DESARROLLO RÍTMICO DEL SON A LA TIMBA

Autor: Aníbal Ernesto Colli, Universidad Nacional de La Plata,
Facultad de Bellas Artes, Carrera de Música Popular

Esta ponencia se propone iniciar una sistematización sobre el comportamiento rítmico del piano en la música popular cubana. La cubana es una de las músicas latinoamericanas más extendidas y difundidas fuera del continente, con una historia de más de un siglo.

A pesar de esto, y al igual que gran parte de la música popular latinoamericana, es escasa e incipiente la sistematización de su discurso y la aplicación didáctica de esta sistematización. Creemos que la complejidad rítmica de esta música es un campo a analizar y ordenar didácticamente, con el objeto de facilitar su apropiación por los músicos populares, no sólo para tocar, componer o arreglar en el género, sino como parte del patrimonio rítmico continental que cada músico de estas tierras utilizará en sus propias producciones y estéticas.

En los últimos años y en sintonía con esta intención de inclusión pedagógica, la Facultad de Bellas Artes de la UNLP ha incorporado el Seminario de Música Cubana en el quinto año de varias carreras. La posibilidad de incluir académicamente el estudio y la práctica de estos géneros nos ha colocado en el desafío de sistematizar líneas de desarrollo e identificar patrones útiles para orientar a quien quiera adentrarse en el género. Entre estos patrones, rítmicos, fraseológicos, melódicos, armónicos, texturales y tímbricos, el comportamiento del piano y su uso como engranaje rítmico melódico se presenta como un componente importante en la identidad estética y en la construcción de la trama instrumental. Nos propondremos entonces partir de las regularidades y posibilidades de variación de los que se consideran tumbados típicos o estandarizados en el son cubano: definir sus esquemas de acentuación, su relación con la clave, la percusión y el bajo, su relación con la armonía y la forma.

A partir del análisis de elementos prototípicos plantearemos un recorrido pedagógico para el pianista que intenta “tumar” dentro del género. A continuación analizaremos, en distintos ejemplos, los caminos que han abierto los pianistas más destacados de la música cubanaailable a partir de la evolución rítmica y estilística generada por la timba cubana y el songo, desde fines de la década del 80 hasta la actualidad. Observaremos de qué manera las diferentes peculiaridades rítmicas, recursos instrumentales y roles

texturales han contribuido a la renovación permanente de la música cubana. Finalmente, sintetizaremos y extraeremos los recursos observados con el objetivo de que sean útiles al desarrollo de nuevos comportamientos del piano en otros géneros, contextos y producciones.

APUNTES SOBRE LA CREACIÓN DE ARREGLOS CORALES

Eduardo Correa – Ediciones GCC

El texto *Apuntes sobre la creación de arreglos corales* no es más que el resultado – temporal, dinámico y lejos de lo absoluto – de una serie de reflexiones y conclusiones “provisorias” a las que he ido arribando en tres décadas de escribir arreglos vocales sobre matrices musicales populares argentinas y latinoamericanas.

Hay dos lugares permanentes de arribo: uno, el que direcciona la práctica ejercida sobre agrupaciones mixtas y de voces iguales, pequeños y grandes formatos de características diversas en cuanto a niveles de resolución, perfil artístico y particularidades culturales entre otras variables. El segundo lugar emerge de la resignificación continua de lo aprendido, lo incorporado a partir de la reflexión, la lectura o la escucha regular de la producción de otros colegas con los que compartimos profesión y oficio.

El arreglo vocal, que es el eje central de esta exposición, supone una situación particular en el espacio de la composición. Es un proceso creativo que se inicia a partir de una matriz dada, de una originalidad que, además de no serle propia, contiene una lógica y sentido definidos.

Por lo tanto arreglar es concretar en un nuevo plano físico, audible, acústico, esa matriz que se apropia. El éxito de esta concreción permitirá que surja una impronta nueva, una música distinta.

Esta nueva originalidad es producto de la decisión que el compositor toma sobre las herramientas que selecciona, y en éstas, inevitablemente está la mirada personal.

¿Cómo se configura esta visión? En mi caso, desde la elección de la obra y su pertinente análisis, atravesando aquellos puntos que caracterizan la conformación de ciertos tópicos estilísticos, la influencia de lenguajes no vocales y la relación con el texto.

Lejos del objetivo de sentar sentencias, pero si con el propósito de aportar al debate y la discusión, el texto tiene como pretensión evidenciar un lugar en el que se puede intervenir creativamente e integrarse al complejo y maravilloso mundo de las voces, sin perder de vista el respeto por los trayectos de la historia y porque no, instando a animarse a recorrer caminos nuevos, esos que el arte a diario ofrece, provoca y desafía.

TRANSFORMACIONES ESTÉTICAS, SOCIALES Y PRODUCTIVAS DE LA CUMBIA ARGENTINA ENTRE SUS PRIMEROS DESARROLLOS Y LA DÉCADA DE LOS 90

Federico Alejandro del Rio
Facultad de Bellas Artes - UNLP

Los años noventa han sido escenario de grandes transformaciones sociales, económicas y productivas. Durante esa década la “industria cumbiera” argentina y la cumbia como género experimentó un crecimiento exponencial que la ha consolidado como una de las músicas más populares y difundidas en Argentina y Latinoamérica. El siguiente trabajo aborda las complejidades que presenta esta transformación y como no solo ha resignificado los espacios de trabajo y las lógicas productivas de los músicos “cumbieros” sino también su propuesta estética, la relación del

género con la tecnología y los medios de comunicación y su difusión entre las clases medias y altas.

“JUVENTUD DEL 40” DE JORGE ARDUH Y EDUARDO CAVIGLIASSO

Estudio del estilo compositivo e interpretativo del tango en Córdoba

Ana Belén Disandro/ Becaria CONICET/ UNC

Buscando aproximarnos a la definición del estilo compositivo e interpretativo del tango en Córdoba, abordaremos el análisis de “Juventud del 40” cuya música y letra pertenece a los cordobeses Jorge Arduh (director, pianista y compositor) y Eduardo Cavigliasso (director, cantor y compositor) ambos, de gran trayectoria dentro del género.

El estudio del tango desde una perspectiva musicológica en lo que a producción del interior se refiere, es una vacancia en el área de investigación del estilo.

Nos preguntamos acerca de las características de las formas de ejecución e interpretación como así también de los elementos compositivos y estilísticos que se ponen en juego en el discurso del tango cordobés “Juventud del 40” aquí propuesto.

La elección de esta obra en particular tiene estrecha relación con la doble partida de música compuesta e interpretada en Córdoba, teniendo en cuenta, que la mayoría de los tangos de compositores cordobeses de la guardia vieja, nueva y de la época de oro del tango, fueron grabados por orquestas de Buenos Aires.

Esto nos permitirá acercarnos al estilo de los compositores y las orquestas de Córdoba entre la década del 40 y 50 en diálogo con lo que ocurría en Buenos Aires en ese período.

La investigación de pretensión científica en música popular urbana nos lleva a plantear el análisis desde un punto de vista musicológico, de suerte que permita ampliar la plataforma conceptual para el estudio del lenguaje musical del tango y sus recursos técnicos.

Estamos convencidos de que las miradas desde este ángulo pueden contribuir a afianzar perspectivas analíticas en el campo de la investigación de los géneros de la música popular.

Las líneas de análisis extraídas de algunos referentes teóricos en esta materia tales como Jorge Novati, Néstor Ceñal, Irma Ruiz, Inés Cuello, Pablo Kohan, Julián Peralta, Hernán Possetti, Ramiro Gallo, Omar García Brunelli, Horacio Salgán, entre otros, nos facilitan el camino en el tipo de estudio básico requerido por el trabajo con el material fonográfico aquí planteado.

El estudio se orienta según las siguientes cuestiones: la forma, las disposiciones de las secciones, la funcionalidad formal de las unidades musicales, la melodía, su configuración y diseños motivicos, el análisis del carácter melódico y las tipologías características en el tango de “melodía rítmica” y “melodía expresiva o ligada”, el tipo de acentuación, figuración, articulación y fraseo, la letra en relación a la configuración melódica, materiales y técnicas típicas del género, el contrapunto, los modelos de marcación o acompañamiento que se aplicaron, el tipo de orquestación, la propuesta textural, el tratamiento armónico, el plan tonal, los diseños de bajos y el uso de los yeites tanguísticos.

Este trabajo se circunscribe en el marco de una investigación más amplia en donde se incluyen estudios analíticos de diversas obras de compositores cordobeses de la primera mitad del Siglo XX en Córdoba, en el esfuerzo de determinar el aporte del tango del interior al *corpus* del tango hasta el momento investigado.

MÚSICA Y SONIDO EN EL DISEÑO DEL ESPACIO-TIEMPO AUDIOVISUAL

Andrés Duarte Loza – FBA. UNLP

En los medios audiovisuales el diseño sonoro y la música participan de la creación de espacios inexistentes y temporalidades subjetivas y relativas. En este marco cumplen una función fundamental ya que son capaces de inducir al espectador a sumergirse en una realidad virtualmente construida tanto interior como exterior. Los espacios y temporalidades virtualmente diseñadas pueden tender tanto a generar una impresión hiperrealista en un extremo como absolutamente fantástica en el otro. De acuerdo a los estándares de los medios masivos de comunicación y la industria audiovisual se han utilizado, dentro del campo de lo sonoro, un restringido número de categorías rígidas basados, sobre todo, en los criterios de producción. Estas categorías proponen una marcada división entre música y sonido respondiendo fundamentalmente a las necesidades de la producción en el marco de la industria y la especialización disciplinaria de los profesionales involucrados. Sin embargo, en términos del diseño del espacio-tiempo audiovisual esas divisiones estandarizadas parecen arbitrarias y se desvanecen en una gran cantidad de obras audiovisuales dentro y fuera del ámbito de la industria cinematográfica y los medios masivos de comunicación. Muchas veces estas transgresiones a los estándares son el fruto de posicionamientos estéticos e intelectuales teóricamente solventados, enmarcados en el ámbito profesional de grandes producciones artísticas, las academias y los medios hegemónicos. Mientras que en otros casos, son el producto de la democratización de los medios de producción audiovisual que en los últimos años, y sobre todo, debido al crecimiento exponencial de nuevas plataformas audiovisuales en internet, han generado la proliferación

de una diversidad de prácticas y aproximaciones independientes en el campo del audiovisual como nunca antes había ocurrido en la historia de la cultura popular.

El presente trabajo se propone explorar sobre las funciones de la música y el sonido en el diseño del espacio-tiempo audiovisual y como éstas son utilizadas en diferentes tipos de formatos y plataformas que contemporáneamente constituyen los distintos ámbitos de la producción audiovisual a nivel global. De esta forma se indagará sobre los límites y el alcance relativo de las categorías estandarizadas de la industria audiovisual tradicional, así como la necesidad de que sean ampliadas y reformuladas como consecuencia de la creciente expansión e innovación de las concepciones estéticas y los medios de producción en el marco de la nueva era audiovisual.

LA COMPOSICIÓN EN LA MÚSICA IMPROVISADA **Relación entre lo escrito y lo improvisado en la música de jazz**

Eduardo Elia - Universidad Nacional de Villa María

Esta ponencia tendrá como objetivo poner en valor ciertas prácticas compositivas que se dieron en distintos momentos de la historia del jazz, evidenciar distintas maneras de pensar la relación entre lo escrito y lo improvisado cuando la obra es *completada* (tal como Victor Turner entiende el término) al momento de su ejecución, y finalmente identificar algunas de esas prácticas compositivas en el proceso creativo de la obra "Pasajero frecuente" del disco Figuras de un solo trazo.

El jazz es conocido como un arte de improvisadores. Nombres del pasado como Louis Armstrong, Charlie Parker o John Coltrane (por nombrar sólo algunos) lo confirman. Ellos y otros como ellos forjaron un estilo personal a través de la improvisación.

Expandieron el vocabulario de la música como resultado del esfuerzo y dejaron un valioso legado en forma de grabaciones. Y la improvisación continúa hasta hoy.

En algunos casos el músico de jazz encuentra la necesidad de componer, para expresar una imagen musical personal y para crear un marco para la improvisación. La música de Thelonious Monk, Charles Mingus y Duke Ellington ejemplifica la variedad y la riqueza que ha sido creada en este idioma.

Pero ¿cómo se relacionan composición e improvisación? ¿Cuánto del material de una obra que se acaba de ejecutar estaba escrito o pautado previamente y cuánto de ese material fue improvisado? El alcance que puede tener la improvisación o la composición en la música puede ir desde una forma canción que invita a improvisar, hasta una obra orquestal que requiere un mínimo de improvisación. Es en parte esta mezcla de improvisación y composición lo que hace distintivo al jazz.

Además de abordar algunos ejemplos extraídos de distintas épocas de la historia del jazz, en busca de establecer algunas prácticas comunes en cuanto a la relación entre lo escrito y lo improvisado dentro de una obra musical y culminar con el análisis del proceso compositivo de la obra "Pasajero frecuente" del disco Figuras de un solo trazo, se prevé también la transferencia de estas prácticas compositivas al ámbito del aula.

EL "PIFIE": UN MODO DE ACCESO A LA MÚSICA POPULAR

Gonzalo Frontera

Si bien la cuestión de la "equivocación" en tiempo real en la ejecución musical, es trabajada en la enseñanza, existen aspectos estratégicos-pedagógicos en relación a la música popular y su

pedagogía, a sus rasgos identitarios como campo de conocimiento, que no son del todo advertidos. Aspectos que pueden desglosarse a partir de un análisis teórico, de cómo se comporta la enseñanza de la música popular en los espacios formales.

Sin embargo, el enfoque del trabajo debió abstenerse de dedicarse a una mera clasificación comparativa del “error” en cada género musical, sin caer en los parámetros de tempo, de intensidades, melódicos, rítmicos, armónicos, fraseológicos, texturales, etc.; centrándose únicamente en el conflicto que se representa en la ejecución.

Este trabajo ensayístico, se propone sostener que el *pifie* en una ejecución musical, se comporta como un elemento inherente a los modos de acceso al conocimiento de la música popular. A través del cual, se desprenden diversas estrategias de la pedagogía de la música popular, las cuales se evidencian en el proceso evaluativo, y denotan el tratamiento asumen ante la cuestión del “error”. Asimismo se logran desglosar los aspectos cognitivos del aprendizaje pertinentes del proceso mediador, y su relación en torno al “error”. Todo esto a su vez, abordado desde la ejecución musical en tiempo real.

ALGUNAS CONSIDERACIONES PARA LA PRODUCCIÓN DE ARREGLOS EN EL FORMATO GUITARRA Y VOZ

Lic. Juan Pablo Gascón

Carrera de Licenciatura en Música Popular – FBA–UNLP

El presente trabajo se propone contribuir en la construcción colectiva de herramientas teórico-metodológicas orientadas al fortalecimiento progresivo de la enseñanza de la música popular en el ámbito académico universitario. Sus interrogantes parten de la experiencia docente al interior de la Materia Instrumento II –

Guitarra (perteneciente a las carreras de Licenciatura y Profesorado en Música Popular de la Facultad de Bellas Artes - UNLP), y el propósito que tienen es promover e incentivar en los estudiantes, a partir del manejo de algunos criterios conceptuales, la producción de arreglos.

Considerando que la sistematización e intercambio de saberes en torno a la construcción de arreglos en el marco de la educación universitaria pública de nuestro país es un campo de conocimiento en plena construcción y sin una larga tradición, creemos que los avances en tal sentido inevitablemente poseen un carácter exploratorio que debe ser experimentado y reformulado necesariamente a partir de los resultados sonoros alcanzados por los estudiantes al interactuar con las secuencias didácticas propuestas.

El trabajo se centra en la producción de arreglos para el formato de Guitarra y Voz, independientemente de si esta última es interpretada por el propio guitarrista en simultáneo o por otro intérprete. Como punto de partida, propone pensar la intervención de la Guitarra a lo largo del arreglo a través de tres roles bien diferenciados: el de acompañamiento, el de engrosamiento melódico y el de contramelodía. Estos roles deberían intercambiarse dinámicamente (ya sea al interior de una semi-frase, de una frase o de una sección) y la aparición de uno u otro estaría en íntima vinculación con el comportamiento de la melodía vocal. Esta categorización, íntimamente vinculada a la identificación que desde la apreciación musical suele hacerse en relación a las funciones de los diferentes planos o estratos texturales al interior de una obra musical, creemos es de vital importancia en tanto permite desnaturalizar dos afirmaciones que suelen estar presentes en el imaginario de los estudiantes: una de ellas, que la producción de un arreglo implica principalmente una exploración en torno al tratamiento de la armonía; y la otra, que en el formato de Guitarra y Voz, la guitarra únicamente “acompaña con acordes”. Si bien estas

dos cuestiones suceden de hecho, creemos que el enfoque propuesto, orientado al dinamismo de los roles que la guitarra puede ocupar al interactuar con la melodía vocal permite experimentar la renovación del discurso musical desde una óptica más amplia.

Con fines didácticos, en el trabajo se sugieren diferentes modos de abordaje de los tres roles implementados por la guitarra. Éstos, lejos de pretender limitar el universo de posibilidades, intentan orientar al estudiante en el hallazgo de diferentes sonoridades, promoviendo principalmente la experimentación de ideas contrastantes. A su vez, considerando que los diferentes géneros musicales poseen rasgos propios y distintivos que lo caracterizan, los ejemplos de este trabajo estarán orientados a la investigación de un único género musical: la Zamba. De esta manera, al describir aspectos vinculados por ejemplo al rol de acompañamiento llevado a cabo por la guitarra, se considerarán especificidades propias del género, sean éstas armónicas, rítmicas, tímbricas o de articulación.

LA INCIDENCIA LA PREFERENCIA MUSICAL EN EL DESARROLLO DE HABILIDADES MUSICALES

Herrera, Romina ; Shifres, Favio.

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), FBA,
UNLP

En los últimos años ha proliferado en los ámbitos académicos la apertura de carreras musicales con orientación en música popular, lo que supone su puesta valor como objeto de estudio. Esta apertura pone de manifiesto un posible recorte del interés musical dependiente del género, por lo que dichas carreras suelen proponer diferentes recorridos particulares para cada uno (jazz, folklore argentino, tango), o la elección de uno de ellos en todo el recorrido.

Para aquellas carreras que no tienen un perfil estilístico específico, esta apertura permite acercarnos a nuevas problemáticas a considerar, como lo es la preferencia musical.

Al considerar el estudio de músicas provenientes de diferentes repertorios observamos que, en tanto la elección de las mismas está atravesada por las preferencias estéticas del docente, los alumnos muestran diferente grado de involucramiento afectivo con relación a diferentes músicas. Dado que dicho involucramiento afectivo condiciona la participación en la propuesta pedagógica, y por ende en la construcción del conocimiento, nos propusimos indagar la incidencia de las preferencias musicales en la habilidad para resolver tareas de procesamiento musical.

Para tal fin se diseñó un test en el que se utilizaron músicas provenientes de 5 géneros: clásico, folklore, latino, metal y rock. Con estos ejemplos musicales se indagó la preferencia y la familiaridad en estudiantes iniciales adultos de música a través de un cuestionario con escalas de valoración de 5 puntos.

Luego, los participantes realizaron un test de procesamiento musical temporal que incluía tareas de memoria, atención, resolución de orden secuencial, estimación temporal, entre otras. Los resultados de la investigación están siendo elaborados, y se presentarán en el congreso.

EL CANTO CON CAJA- LAS COPLAS SON PALABRAS (Y MÚSICAS) NUESTRAS.

Abordajes y experiencias en el aula y más allá

Eduardo Ismael Hossein

Más allá de la singularidad del Canto con caja en tanto lo musical, (la tritonía de las bagualas salteñas, con su acorde mayor implícito en sus melodías; la posibilidad de cantar con sólo dos notas hasta

cinco “buscando la pentatonía” de las tonadas jujeñas; la armonía a dos voces paralelas en una vidala; los saltos de quinta justa, ascendente y descendente), siempre me pareció de mucha riqueza la posibilidad múltiple de contextualización tanto histórica (llegamos hasta culturas milenarias de pueblos originarios, pasando por la influencia de la conquista), social (como pocas especies, el lugar de importancia que ocupan las mujeres, en especial las de tercera edad) y geográfica (ubicada en el NOA, absolutamente signada por las características del lugar, paisajes, clima, y modo social de vida). Junto a estas características mencionadas, interesantes de transmitírselas a los alumnos, la permeabilidad de su estilo picaresco y lúdico en la enseñanza a la niñez. El interjuego entre individuo (solista) y colectivo (comparsa) dan la posibilidad de intercambiar roles, aprender a esperar, a respetar al otro, a creer en la fuerza del grupo y en la habilidad del cantor solista o el latido del tambor. El potencial musical es diverso y rico para lograr un despliegue de aprendizaje y disfrute de los niños.

Aprovechando al máximo los contenidos del diseño curricular que abren sus puertas de bienvenida al canto con caja, y explorando en cuestiones tanto rítmicas como melódicas que permiten el abordaje desde el lenguaje musical, he logrado combinar y entrecruzar experiencias entre alumnos de primaria y de escuela de música, plasmados en conciertos y muestras de envergadura tanto artísticas como pedagógicas traspasando las paredes del aula, y también cada grupo en su ámbito educativo natural se han logrado las más bellas y enriquecedoras producciones así como la apreciación y contextualización se han hecho presentes dejando huellas (opino, imborrables en el más positivo de los sentidos).

ARREGLO MUSICAL ESCRITO E INTERPRETACIÓN PARA DIVERSOS NIVELES DE DIFICULTAD

Lic. José Francisco López

Docente de la Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes,
Departamento de Música y de Collegium CEIM, Córdoba

Partimos de la base de pensar que el “arreglar” música es un oficio. En todo oficio se ponen en juego habilidades desarrolladas a partir de la técnica, el uso de las herramientas, la experimentación, la creatividad y el sustento teórico.

El trabajo de los arregladores es relativamente nuevo en la historia de la música. El siglo XX se caracterizó por una vorágine creativa en los ámbitos académicos-eruditos y más aún en los “populares” o de transmisión oral, que a su vez se fueron nutriendo y mezclando al punto de dificultarnos su distinción. En este contexto el repertorio musical mundial, principalmente el de raíz popular, creció vertiginosamente de manera exponencial año tras año, y con él, la necesidad de buscar nuevas formas de abordarlo e interpretarlo. Nace entonces el arte de “arreglar” obras musicales preconcebidas. En este caso, la tarea del autor del presente trabajo, dirigiendo y arreglando para ensambles, conjuntos y grupos de estudiantes de diversos niveles de educación (primario, secundario y terciario/universitario) derivó en un compilado de arreglos sobre música de raíz popular que en la actualidad cuenta con más de 120 obras enteramente escritas para diferentes formatos vocales/instrumentales.

En el presente trabajo se reflejan las experiencias, estrategias y artimañas de un docente expuesto al desafío de escribir música para diversos orgánicos con integrantes de distintas edades, dentro de los cuales el nivel de los músicos/alumnos también es dispar: algunos que consiguen leer música a primera vista e interpretar fluidamente las partituras tocando junto a compañeros que acaban de iniciar su relación con el instrumento y la lectoescritura musical. En paralelo a la muestra, seguimiento y explicación de varias partituras modelo, se trabajan temas como: la elección del

repertorio, la adecuación a las habilidades de los músicos, las estrategias de escritura musical, los recursos pedagógicos para encarar la interpretación del arreglo, las claves y pautas para el ensayo y presentación en concierto.

En lugar de puntualizar sobre los parámetros sustanciales de la música (melodía, armonía y ritmo), este trabajo estimula – en relación a “estrategias de escritura musical” – la reflexión y énfasis creativo en torno a la “textura”, como elemento fundamental para dotar de cierta impronta o identidad a los arreglos. Los elementos texturales, las “capas”, la figura y el fondo, los refuerzos, los contrastes y la sintaxis formal como conceptos ineludibles.

Finalmente, se intenta establecer un paralelo o comparación entre esta serie de arreglos para instituciones de enseñanza musical y otros realizados en el ámbito artístico profesional de la música popular argentina.

ESAS OTRAS ESPESURAS TÍMBRICAS.

Vocalidades en la música popular latinoamericana, cantar, ser y hacer potencias poético-políticas.

Gisela Magri

GEC/IdIHCS-Conicet-UNLP/ Tesista del Doctorado en Artes – Línea de Formación en Arte Contemporáneo Latinoamericano (FBA/UNLP)

En esta ponencia retomaremos algunos recorridos que he propuesto en mi tesis doctoral, en la cual he trabajado sobre las vocalidades y corporalidades que se construyen en los procesos de formación y performance del canto popular en La Plata, en el circuito de música popular independiente de sectores medios. En función de este objetivo y a partir del diálogo transdisciplinar entre música popular, antropología, ciencias sociales y humanidades, se

realizó un trabajo etnográfico y autoetnográfico con varones y mujeres cantantes, profesores de canto, cantautores y otros músicos en el contexto mencionado, en el que se abordan especialmente discursos y representaciones acerca de la voz y el cuerpo que se producen y circulan en dichas prácticas, en articulación con diversas conceptualizaciones del campo del arte – específicamente del campo musical–, y de la antropología en colaboración con otras disciplinas, buscando profundizar el análisis relacional entre música popular, voz, corporalidad, identidades estéticas, políticas, identidades de género (en su doble acepción) y subjetividades contemporáneas.

Retomaremos materiales y pasajes del trabajo de campo antes mencionado, así como diversas discusiones teóricas en pos de desarrollar algunos ejes, categorías y vías de acceso como: otredad y espesura tímbrica, vibrancias de la voz, vocalidades, corporalidades en la voz, roturas técnicas, fisuras productivas, tono corporal y tono vocal; entrenamientos, métodos, técnicas y formateos de la voz-cuerpo; sensibilidades y musicalidades: modos de integrar el cantar y tocar / distintas modalidades de performances cantada.

Presentando esta propuesta analítica que en modo alguno pretende agotar la problemática, nuestro deseo es colocar en el debate algunas preguntas e hipótesis para pensar la producción de la voz en la música popular situada en tiempo y espacio, así como visibilizar la potencia de la música como hecho estético – no supeditado a la trama sociológica - y para la producción de subjetividades e identidades, y en definitiva, la potencia de la música para contruir sociedad, modos de agenciamiento, resistencias y contrahegemonías estético políticas. En el contexto histórico-geográfico latinoamericano, ha sido en este campo, y en particular en las identidades tímbricas y usos de la voz cantada de las músicas populares, que las performatividades han jugado un rol preponderante y que han sabido poner en tensión – a veces

estallando - la pretensión de universalidad musical vocal impuesta desde la modernidad europeizante, la cual supo fabricar y cristalizar (aún con efectos pedagógico-políticos perdurables) la fórmula una voz = una colocación = un sujeto = una identidad; secuencia lineal que ha permeado y atravesado cuerpos, géneros (en su doble sentido, musical y de identidades de género) y moralidades, anquilosando paradigmas de saber que fueron hegemónicos en la enseñanza del arte de nuestra región, por lo menos hasta fines del siglo pasado.

Para abordar estos planteos, en primer lugar, sobrevolaremos una genealogía de la música popular de nuestra región, teniendo en cuenta algunas perspectivas de los nuevos estudios en música popular latinoamericana, y en segundo lugar, convocaremos a algunos ejemplos actuales de proyectos musicales y vocalidades platenses, revisitando el diálogo que se establece con esa tradición, la cual funciona al mismo tiempo como horizonte estético, cultural y político, así como recurso reapropiado y transformado en nuevos modos de hacer, decir y cantar(nos).

MANOLO JUÁREZ: MÚSICA Y DISCURSO ESTÉTICO

Lic. Tomás Mariani, UNQ, EUDA, TeMAC

En este trabajo daremos cuenta de algunos avances en nuestra investigación sobre la trayectoria de Manolo Juárez, en particular en lo realizado en cuanto a análisis musical. Análisis hecho articulando dos familias de análisis (J.J. Nattiez, 1990): la Poiesis y el aspecto Inmanente. Esto lo combinaremos con algunos elementos de análisis del discurso estético según la propuesta de Simón Frith (2014).

A modo de presentación, Manolo Juárez (1937) es pianista, compositor, arreglador y docente. Nacido en Córdoba, Argentina, y

criado en Buenos Aires. Formado en música “cultura” (académica, clásica, etc.) y música “popular” y en particular el folklore. Su trayectoria incluye cerca de 20 discos editados, con producciones y circulación tanto de la tradición de la música “popular” como de la música “cultura”, con reconocimiento y participación activa en instituciones de la música y la cultura en general y con una larga labor en la docencia.

Analizamos la tradicional zamba “La López Pereyra” (en dos versiones, 1970 y 2008) y la “Chacarera sin segunda” del propio Juárez (en dos versiones, 1977 y 1988). Consideramos que con las composiciones elegidas podemos desmenuzar los elementos principales del trabajo de Juárez, sus énfasis y sus aportes. Rescatamos dos afirmaciones de él sobre el modo en que aborda el folklore y las herramientas que él considera importantes, que tomaremos como puntos centrales, a los cuales agregaremos algunos conceptos derivados del análisis. Por un lado dijo en 2015: *“Lo mío es más sencillo de lo que parece. Yo me atreví a poner acordes de paso en canciones de tres tonos.”* (Página/12, 11/01/2015). Y por otro lado dijo en 1999. *“De la clásica no tomo las formas sino la tecnología muy grande y precisa que te permite agarrar un una célula muy pequeña y desarrollarla”* (programa “La Nota”, Canal (á), 1999). Poniendo el énfasis así en la armonía y en el desarrollo motivico-temático.

Nuestra hipótesis es, y creemos haberla ratificado en la investigación, que en los dichos de Juárez, a lo largo de su trayectoria, pueden verse los valores que defiende, relacionados principalmente con el discurso “Art” (en términos de Frith, 2014), lo cual tiene relación directa con su formación académica. Con esos valores trabaja dentro del género Folklore tensando los límites del género. Por supuesto, también hace propios valores del discurso “Folk” (Frith, 2014) muy relacionados con el género Folklore.

Sin embargo, en su música vemos algunos (pocos) usos factibles de ser relacionados con la música “cultura” a la que él hace

referencia y otros usos (muchos más) relacionados con otras músicas, especialmente el jazz (además del folklore, por supuesto). Textualmente predomina la melodía con acompañamiento, incorpora timbres no tradicionales (batería, sintetizadores, guitarra eléctrica, etc.), pone un especial énfasis en la variación de las formas trabajadas desde la improvisación y/o el desarrollo motivico-temático, armónicamente usa acordes con tensiones agregadas con una conducción de voces en "bloques". Varios de estos elementos han puesto en tensión el género folklore desde comienzos de los 70'.

ENSAYO SOBRE LA CREACIÓN LÍRICA

Lic. Martín Eugenio Pérez
FSOC-UBA; IIET; UNQUI

El siguiente ensayo es una reflexión sobre una práctica musical desarrollada en el Seminario Voces y Vocalidades de Latinoamérica dictado por la Dra. Paula Vilas¹. Describiré en una primera parte la experiencia que estimuló una instancia lírica de composición. Tomo lírica como la práctica en la que intervienen tanto el canto como el texto cantado, indiferenciados de su instancia corpórea, sensible, única que forman en su completud, la *performance* significativa. En una segunda parte se describe desde dónde se reflexiona esta práctica para, en una tercera instancia, reflexionar sobre las potencialidades del género particular en el cuál se desarrolla el acto compositivo: el canto con caja.

¹ Dicho Seminario es parte del Instituto de Investigación en Etnomusicología- IIET, Dirección de Enseñanza Artística, Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. <https://ietnomusicologia.wordpress.com/2013/09/28/seminario-voces-y-vocalidades-ii-prof-paula-cristina-vilas/>

El presente trabajo forma parte de una investigación en actual desarrollo en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (IIET). El objetivo primordial es reflexionar sobre el acto creativo en la *performance* lírica comprendiendo el rol del cuerpo y sus circunstancias, analizando la experiencia de abordar una forma musical como el canto con caja, desde una perspectiva urbana.

INTERSUBJETIVIDAD DE 2DA PERSONA Y CONSTRUCCIÓN DEL CONOCIMIENTO

Martín Remiro. Facultad de Bellas Artes. U.N.L.P

El establecimiento de relaciones intersubjetivas entre los participantes de una clase de música (estudiantes y docentes) resulta central en la identificación de las fortalezas y debilidades de los estudiantes frente a determinados contenidos. En este trabajo partimos de la reflexión en torno a 2 casos identificados en una clase de educación auditiva en la que los estudiantes tienen que leer partituras sobre una pista de acompañamiento. En ambos casos, tanto durante la cursada como en el examen, he utilizado la estrategia, de hacer participar a todo el grupo cuando los estudiantes con dificultad no se ajustan rítmica o tonalmente a la ejecución solicitada, en el comienzo de la ejecución para luego "soltarlos" para que sigan solos. Hemos notado que casi siempre funciona.

Estas experiencias dan cuenta del potencial del *hacer música con otros*, que aún en una situación de clase, incide en la relación entre el estudiante y la música, y que le brinda nuevas condiciones para comprometerse con la música a través del desarrollo de sus habilidades performativas y, de ese modo modificar su ejecución logrando un ajuste que individualmente parecía difícil.

En este trabajo intentaremos analizar cómo los significados se crean o provienen de las relaciones, es decir, que las personas actuamos en función de otras con relación a contextos, significados y producciones en situaciones sociales. Para ello, la perspectiva de segunda persona en el abordaje de la intersubjetividad y la teoría de la mente, puede resultar de utilidad, ya que cómo plantea Gomila “lo distintivo de la perspectiva de segunda persona es que es la actitud que adoptamos espontáneamente en las situaciones comunicativas de interacción cara a cara constituye el mecanismo cognitivo de intersubjetividad. Por último intentaremos descubrir junto con los sujetos en cuestión, como estos crean significados en su encuentro con el mundo, y propondremos hipótesis sobre sus procesos de construcción de conocimiento.

VIEJOS VINAGRES Y JÓVENES DE AYER: REPRESENTACIONES JUVENILES EN LA MÚSICA Y EL PERIODISMO

Salerno, Daniel Omar Roberto
Facultad de ciencias Sociales- UBA /UNLPam

El presente trabajo propone la comparación de los discursos acerca de la juventud y/o de la relación entre jóvenes y adultos en dos superficies textuales diferentes: letras de canciones de rock y discurso periodístico acerca del mismo género musical. El caso elegido para esta ponencia es la obra musical del grupo *La Renga* y un conjunto de medios periodísticos integrados por los diarios *La Nación*, *Clarín* y *Página/12* y las revistas *Rolling Stone*, *La Mano* y *Soy Rock*.

A pesar de las evidentes diferencias de ambos registros considero necesario este análisis para permitir una mirada integral de las relaciones entre la música popular y las representaciones que la

industria cultural pone en juego respecto de la temática juvenil y de la relación entre este grupo de edad y las instituciones, el arte y la política.

REPERTORIOS Y PROCESOS DE NEGOCIACIÓN EN EL AULA DE LAS ESCUELAS SECUNDARIAS

Andrea Sarmiento; Cecilia Quiroga – Facultad de Artes –
Universidad Nacional de Córdoba.

El territorio musical del alumno está conformado por sus gustos e intereses musicales, su herencia sonora, su cotidianeidad propia expresada a través de ciertos géneros y lenguajes (Samper Aberlaez 2009)

20

Este trabajo propone reflexionar sobre los procesos de negociación que suceden en las aulas de música de la escuela secundaria respecto del repertorio musical que en las mismas se practica.

En términos generales, los procesos de negociación se producen en torno a determinadas reglas escolares, principalmente aquellas ligadas a la disciplina y a la evaluación. Otras perspectivas teóricas abordan la negociación de significados en las aulas como procesos que ponen en juego las representaciones de los sujetos respecto de alguna problemática en particular, por tanto los significados se modifican a partir de las diversas interacciones.

Sin embargo, en el desarrollo de este proceso de investigación¹ podemos advertir que aquello que se negocia, corresponde a los

¹ “Proyecto de investigación aprobado y subsidiado por Secyt – UNC dirigido por la Mgter. Andrea Sarmiento.

contenidos que se enseñan en el aula; nos referimos al repertorio, a las músicas que se incluyen en los procesos educativos. Por tanto, nos estamos refiriendo a una negociación en términos curriculares. Si tenemos en cuenta, que los consumos y producciones musicales de los adolescentes, como señala Débora Kantor¹, se constituyen en factores claves de las construcciones de identidades individuales y colectivas, no podemos dejar de advertir la importancia que adquieren las industrias culturales en este planteo. Ya que, como señala la autora, *el acceso a ciertos bienes materiales y simbólicos se inscribe en el proceso que supone una identidad en construcción*. Es posible pensar, que estos procesos de constitución de identidad motoricen algunas negociaciones de repertorios musicales.

Interesa destacar, que estos particulares procesos de interacción no están anclados en el *binomio música popular/música académica*, sino que en términos generales, se producen entre diferentes propuestas de las músicas llamadas populares. Podemos suponer, como plantea Goldsack² que las músicas populares pueden representar, simbolizar y ofrecer la experiencia inmediata de la identidad colectiva.

¹ Kantor, Débora (2008) Variaciones para educar adolescentes y jóvenes. Del estante Editorial. Buenos Aires

² Goldsack, Elina; y otros "Música popular: algunas propuestas para su estudio. Aproximaciones a la música de fusión en la ciudad de Santa Fe", revista del instituto superior de música 13 [ISSN 1666-7603]. Santa Fe, Argentina, UNL marzo 2011, págs. 53–80.

Diversas son las problemáticas que atraviesan a la enseñanza de la música en la escuela secundaria: nuevas tecnologías; procesos identitarios, consumos y producciones culturales, industrias culturales, tradiciones heredadas, contextos sociales diversos que facilitan que estos procesos de negociación tengan lugar. Problemáticas de las que surgen algunos interrogantes: ¿De qué manera las industrias culturales atraviesan las propuestas áulicas?; ¿Qué relaciones podríamos establecer entre consumos culturales y procesos identitarios?; ¿Se vinculan las nuevas tecnologías con los procesos de negociación en el aula?; ¿Hasta dónde están dispuestos a negociar los docentes?; ¿Qué interjuegos se producen entre las diversas concepciones de músicas populares en el aula?

YEITES DE TANGO

Análisis de gestos musicales y técnicas extendidas en el tango para su utilización creativa y pedagógica.

Andrés Serafini. UNQ. EMPA. ESEAM Esnaola

¿Qué son los *yeites* en el lenguaje musical del tango?

¿Qué características tienen los *yeites* llamados *efectos*?

¿Cuáles son los usos y funciones de los *efectos* en el género tango?

¿Qué relación guardan los *efectos* de tango con su contexto genérico y estilístico?

¿Pueden considerarse los *efectos* de tango como una técnica extendida instrumental al uso de la música académica?

Este trabajo propone profundizar en el conocimiento de algunos elementos del lenguaje musical del tango que provienen de mi experiencia práctica como intérprete, profesor y compositor. Abarcaremos disciplinas muy diversas como el tango, los estudios

sobre música popular urbana, la teoría de la interpretación, la semiótica musical y la composición contemporánea.

Este marco teórico es el territorio inicial de nuestro objeto de estudio, los *yeites* de tango, presentados aquí hipotéticamente como un 'conocimiento musical complejo'. Nuestro trabajo de investigación enfocará sobre algunos de estos *yeites*, que podemos definir ya como un conjunto de hábitos interpretativos y composicionales, de uso común por el colectivo de músicos de tango.

Dadas sus características, los *yeites* y más concretamente una especie de los mismos llamados *efectos*, aparecen como un complejo simbólico sonoro con múltiples posibilidades de investigación. Aquí nos disponemos a analizar, catalogar y utilizar los *efectos* de tango como un gesto interpretativo, siendo conscientes de que su origen y pertenencia contextual genérica es el tango.

Mi pretensión es develar aspectos profundos que componen un saber musical práctico, colectivo y añejo, de múltiples ramificaciones cognitivas. Estudiamos entonces un conjunto de elementos de una práctica interpretativa de origen popular con herramientas analíticas de la investigación académica, para su aplicación con fines artísticos y pedagógicos.

El territorio particular en el que se ubica el tango entre la música popular y la música de culto, las danzas de salón y la música de cámara; entre la historia y el coleccionismo, el periodismo y los estudios culturales, hace muy compleja la tarea de enfocar sin perderse en este enorme marco referencial. Por eso es pertinente aclarar que esta es una investigación artística; y ante todo es una práctica reflexiva analítica de mi cultura como intérprete y sobre mi propio lenguaje composicional.

Haremos un cuidadoso análisis de las fuentes documentales que combinan partituras, grabaciones, manuales¹ de estudio y testimonios orales. En efecto, la complejidad simbólica de nuestro objeto de estudio lo mantiene como un aspecto velado en la formalización del lenguaje pedagógico del tango.

Intentaremos demostrar que los *yeites* son un conjunto de materiales musicales, técnicas instrumentales extendidas, modalidades expresivas, y procedimientos composicionales de uso común en la práctica interpretativa del tango, que conforman su lenguaje musical y lo caracterizan como género.

EL AULA COMO LUGAR POSIBLE DE EXPERIENCIA MUSICAL.

Acerca del arreglo de repertorios populares y su implementación en las escuelas secundarias

María Belén Silenzi; Luis Diego Joyas; Yolanda Rivarola
Facultad de Artes – Universidad Nacional de Córdoba

Las concepciones sobre adolescentes que muchos docentes perciben a la hora de desarrollar prácticas musicales en el aula, van desde aquellas que los mencionan como poco participativos y desinteresados, hasta aquellas que los nombran como rebeldes y disruptivos, con capacidad de transformación. Coincidiendo con Vommaro (2015), estas formas de concebir las adolescencias invisibilizan su construcción socio-histórica, cultural, dinámica,

¹ El proceso de formalización de las convenciones tradicionales del tango, ha sido registrado por varios músicos en trabajos pedagógicos propios, algunos editados como manuales como por ejemplo Colección "Método de tango", H. Salgán, J. Peralta, P. Mamone.

siempre situada y relacional, priorizando las de orden etaria o biológica. Samper Arbeláez (2009), sostiene que el *territorio musical* está ligado a dimensiones de la vida social de los adolescentes conformando rasgos identitarios que los caracterizan. ¿Es posible pensar las adolescencias en el aula y pensarnos como docentes en interacción con otros desde lugares que posibiliten el encuentro? ¿Somos los docentes conscientes de la confluencia de estas dimensiones al momento de elaborar propuestas musicales?

Diversos autores coinciden en señalar que la enseñanza de la música debería atender a las principales actividades que realiza un músico para construir conocimientos: escuchar, interpretar y componer. En este sentido, los principales documentos curriculares¹ para escuela secundaria privilegian la práctica musical y proponen un “repertorio de canciones que representen un panorama variado de géneros y estilos” tomando como punto de partida la “música del entorno cercano al estudiante”.

Nuestra experiencia en el equipo de investigación “*La música que suena en la escuela secundaria*”. *Un estudio sobre repertorio musical y criterios de selección*²; nos muestra que los docentes acceden más a los medios digitales que a los impresos para la búsqueda de repertorio; que éste es de orden popular y plural en criterios de selección; los arreglos “suceden” en el devenir del encuentro áulico y se registran de modos diversos que van desde la escritura a la grabación.

¹ Nos referimos a los documentos de INFD; NAP para Escuela Secundaria y Diseños Curriculares para el Ciclo Básico de la Jurisdicción Córdoba.

² Proyecto “B”, dirigido por la Mgter. Andrea Sarmiento, avalado por la SeCyT – UNC.

Atendiendo a la heterogeneidad de los estudiantes que transitan las escuelas, nos preguntamos si las estrategias puestas en juego contemplan las identidades de las juventudes actuales; si la multiplicidad de universos musicales de los estudiantes podrían incluirse en el trabajo áulico y al mismo tiempo conservar la sonoridad del estilo trascendiendo así una actividad centrada en algún contenido en pos de una práctica musical real.

Este trabajo busca profundizar sobre estas temáticas y reflexionar en base a los resultados obtenidos de un curso para docentes de música de escuelas secundarias llevado a cabo en 2016, producto de investigaciones anteriores realizadas por el mismo equipo. Se analizarán arreglos de música popular y partituras realizadas por veinticinco docentes, sus características discursivas; el uso de las tecnologías; la vinculación con los diseños curriculares; los criterios de selección del repertorio popular y las estrategias propuestas para su implementación en el aula.

LA CLAVE RÍTMICA COMO ORGANIZADOR DE LA TEMPORALIDAD EN LAS MÚSICAS LATINOAMERICANAS

Mónica Valles, Joaquín Pérez e Isabel C. Martínez
Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM) –
Facultad de Bellas Artes – UNLP

La *clave rítmica* suele identificarse como un patrón de ataques presente en toda una serie de géneros musicales, que se inserta en el marco de una territorialidad a la que se conceptualiza como ‘atlántico negro’ (Farris Thompson 1984; Gilroy 1993). En la música latinoamericana se la reconoce y describe en géneros tales como el son cubano, el candombe uruguayo o el samba brasileiro, entre otros; en cada uno de ellos la *clave* adquiere características

particulares (González 2014). Se la ha definido como: “*Un patrón de cinco ataques que sirve a la fundación de los ritmos afrocubanos en la salsa*” (Mauleon, 1993); “*una línea conductora vinculada a la unidad de tiempo*” conocida como ‘línea temporal’, en la música cubana (Rodríguez Ruidiaz 2013); o “*un patrón rítmico de referencia*” en el caso del candombe (Ferreira 2001). Más allá de los modos en que es conceptualizada y de las características propias de cada género, lo cierto es que la organización temporal de una *clave rítmica*, entendida como un componente organizador de la temporalidad de diversos géneros musicales, presenta una serie de pulsaciones no isócronas.

En el presente trabajo, se pone en consideración el modo en el que la *clave rítmica* dialoga con los postulados de las teorías métricas de la música occidental. Estas teorías conciben a la estructura métrica como una organización jerárquica en la que coexisten diferentes niveles de pulsación isócronos que presentan una alternancia de tiempos fuertes y débiles. Cualquier evento que se aparte de esta condición es considerado como un desajuste, ambigüedad o disonancia métrica (Lerdhal y Jackendof 1983; London 2004; Krebs 1987, 1999). Esto da lugar a ciertas inconsistencias vinculadas con el abordaje de estilos de música en los que la ‘ambigüedad’ métrica es una condición inherente, o bien con las preferencias culturales para ciertos *tempi* o estructuras métricas o la percepción/performance de estructuras métricas equivalentes, entre otros (Naveda y Leman 2011). Según estas teorías, todo evento que contraría el esquema de acentuación constituye un ‘desplazamiento métrico’. Desde esta perspectiva, la *clave rítmica* constituiría entonces un evento de este tipo, lo cual lleva a preguntarse ¿Cómo es posible que la temporalidad de una obra musical, como es el caso de las músicas latinoamericanas, se estructure en base a un desplazamiento o ambigüedad métrica? Si esta ambigüedad se convierte en un patrón organizador ¿por qué pensarla como desvío? Se propone entonces re-jerarquizar el lugar

que ocupa la *clave rítmica* en el marco de la estructura métrica atendiendo al hecho de que se manifiesta –en términos de Lino Neira (2002) - como una ‘guía metrorrítmica’ que organiza la comprensión de la temporalidad musical. Se plantea que las herramientas que nos brindan las teorías sobre metro musical no resultan suficientes para comprender y dar cuenta del significado que tiene la *clave rítmica* por lo cual, deben desarrollarse marcos teóricos propios que permitan una comprensión más profunda de su estatus en el marco de la organización temporal de la música.

CANTOS, VOCES Y VOCALIDADES: ACERVOS ETNOMUSICOLÓGICOS Y FORMACIÓN DE CANTANTES

Paula Cristina Vilas

Instituto de Investigación en Etnomusicología, DGEArt-GCBA

24

Partimos de las dimensiones social, histórica y cultural de la voz contenidas en el concepto de *vocalidad*, que busca profundizar la noción de oralidad dando anclaje fono-corporal a la producción de la voz en el tiempo-espacio (Zumthor, 1997). Las vocalidades tradicionales han sido estudiadas por la etnomusicología desde el inicio del siglo XX irrumpiendo en el campo musical con *otros* sonidos, produciendo una expansión del campo tímbrico y multiplicando las posibilidades de la polifonía vocal.

Dichas vocalidades conformaron archivos vinculados a órganos públicos y/o a centros de investigación académicos, pero a partir de los años 1980 dichos archivos se digitalizan y, por otro lado, comienzan a circular en la industria fonográfica. Por tanto, a las reflexiones y debates sobre ‘memoria nacional’ e ‘identidad’ necesitamos incluir otras nociones como fetiche y mercadería, abriendo la discusión a cuestiones éticas surgidas de nuestro abordaje y repertorización de esas vocalidades.

El hacer etnomusicológico no se contentó exclusivamente en grabar y analizar, sino que se vinculó desde sus inicios a la composición musical o a la reivindicación de una bimusicalidad, como formulara Mantle Hood, que exigía del etnomusicólogo competencia musical doble, tanto de su cultura musical de procedencia como de la que abordase en estudio.

Las vocalidades no sólo constituyen un cuerpo poético-musical, sino que al estudiarlas y comprenderlas como performances, sus modos de hacer o aspectos performáticos, en nuestro caso modos de cantar y emitir vocalmente, pueden ser pensados como ensanchamientos y aberturas a las nociones de “técnica vocal”, desde posiciones hegemónicas generalmente formuladas homogéneamente como universales.

Necesitamos re-pensar nuestras habituales nociones de interpretación musical a partir de las versiones que circulan de los registros del acervo etnomusicológico. Propongo pensar la figura de los ‘cantores-recopiladores-divulgadores’ cuya prácticas buscan dar a conocer para reconocer y reconocerse en determinada cultura musical, con la intención de divulgar y difundir, buscando legitimación de esas expresiones en el campo de las artes.

Pensamos a las vocalidades como memoria in-corporada, siendo que en *Nuestramérica* han sido constitutivas de los principales espacios de resistencia histórica al colonialismo: danzando, cantando y celebrando fue que se tejió y se sigue tejiendo no sólo la resistencia al proceso colonial sino la construcción de espacios alternativos bellamente vitales y vitalmente bellos. Abordaremos la noción *de(s)colonialización* como proceso y proyecto socio-político, ético y artístico que asume esta tarea como estrategia, acción y meta.

LAS REPRESENTACIONES ESCRITAS A PARTIR DE LA AUDICIÓN.

Un estudio de las transformaciones melódicas en vinculación con la armonía

Vilma Wagner, UNLP, Facultad de Bellas Artes, LEEM

Las actividades de transcripción de melodías, como parte del proceso del desarrollo auditivo de músicos profesionales, fueron tomadas tradicionalmente como un fin en sí mismo, en el que a través de dictados musicales especialmente preparados, los estudiantes debían dar cuenta de su capacidad para reproducir con exactitud las partituras que habían dado origen a dichos dictados. Este posicionamiento se sustenta en la concepción de la música como texto, desde la cual la partitura es considerada como la música misma. Por el contrario, nuevas perspectivas de la pedagogía musical que tienen en cuenta otras ontologías de la música, presentan la idea de que la lectoescritura, en tanto *representación* de la música, más que la música en sí, da cuenta de procesos comprometidos en la comprensión musical. Desde estos enfoques, la escritura musical, como dispositivo metalingüístico, permite analizar procesos cognitivos particularmente involucrados en la comprensión de la estructura musical. En ese sentido, se han realizado varios estudios donde se replantea el concepto de transcripción como réplica de una partitura modelo, para dar lugar a la idea de que cuando un estudiante en su proceso logra una apropiación de lo que escucha, es posible que genere discursos que impliquen la presencia de transformaciones que adquieren significado según la propia perspectiva cultural de su realidad musical.

En este marco, la cátedra de Lenguaje Musical de la carrera de Música Popular propone durante el primer año un abordaje de los contenidos a partir de la exploración, análisis, composición y ejecución vocal e instrumental. En esta etapa se busca generar un espacio donde el acercamiento a dichos contenidos se apoye en la

utilización de un instrumento como referencia externa para la conceptualización y como soporte para el canto. Durante el transcurso del segundo año se retoman los contenidos planteados, aspirando a lograr la internalización prescindiendo de un instrumento para su reconocimiento e interpretación. Se trabajan estrategias para que los estudiantes logren desarrollar representaciones escritas formales en pos de favorecer el vínculo integral entre lo que se puede tocar, cantar, componer, escuchar, representar y comprender de la música.

En el presente trabajo se estudian 97 transcripciones realizadas por estudiantes, sin el apoyo de un instrumento, a partir de un fragmento de la canción "Ezeiza" de La Guardia Hereje. Se pondrá especial énfasis en la observación de las transformaciones melódicas y su vinculación con las funciones armónicas cifradas, esperando obtener datos para reflexionar sobre el nivel de comprensión que reflejan las representaciones realizadas. Cabe preguntarse en qué medida los estudiantes logran valerse de los conocimientos teóricos y prácticos adquiridos para resolver una actividad de transcripción de esta naturaleza.