



2º CONGRESO LATINOAMERICANO  
DE FORMACIÓN ACADÉMICA EN  
**MÚSICA POPULAR**

## TEORÍA Y PRAXIS

¿UNA RELACIÓN POSIBLE  
EN LA FORMACIÓN DE UN  
MÚSICO POPULAR?

*Libro de resúmenes  
trabajos seleccionados  
por Comité Académico*

21,22,23 y 24 de Octubre 2009  
Villa María - Córdoba - República Argentina

Universidad Nacional de Villa María  
Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas  
Secretaría de Extensión e Investigación del IAPCH  
Lic. en Composición Musical con Orientación en Música Popular





*2<sup>do</sup> Congreso Latinoamericano de Formación  
Académica en Música Popular*

Teoría y Praxis ¿una relación posible en la  
Formación Académica de Música Popular?

§

21 al 24 de octubre de 2009  
Villa María, Córdoba, Argentina.

Universidad Nacional de Villa María  
Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas.  
Lic. en Composición Musical con orientación en Música Popular.



## UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARÍA AUTORIDADES

Rector	Abog. Martín Rodrigo Gill
Vicerrectora	Cra. María Cecilia Ana Conci
Secretaría Académica	Dra. Luisa Margarita Schweizer
Instituto de Extensión	Mgter. Omar Eduardo Barberis
Instituto de Investigación	Dra. Carmen Ana Galimberti
Director Editorial	Mgter. Carlos Alberto Gazzera
Director IAPCH	Dr. Carlos Daniel Lasa
Sec. Investigación y Extensión IAPCH	Mgter. Pedro Klimovsky
Coord. Lic. en Composición Musical	Mgter. Silvia Aballay

### **Eduvim**

Editorial Universitaria Villa María

Editores	Carlos Gazzera Ingrid Salinas Rovasio Damián Truccone
Diseñadores	Robinson Ríos Lautaro Aguirre
Secretaría Editoriales	Renata Chiavenato
Librería	María Esther Ponce
Promoción y Difusión	Diego Garofani Marco Rivero
Preedición	Paula Fernández

### UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARÍA

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

<http://www.unvm.edu.ar>  
e-mail [eduvim@unvm.edu.ar](mailto:eduvim@unvm.edu.ar)

Segundo Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular : tema teoría y praxis ¿una relación posible en la formación de un músico popular? : resumen de trabajos / compilado por Silvia Irene Aballay y Carla Fernanda Avendaño Manelli. - 1a ed. - Villa María : Eduvim, 2009.

146 p. ; 19x14 cm.

ISBN 978-987-1518-72-2

1. Música Popular. 2. Enseñanza Superior. I. Aballay, Silvia Irene, comp. II. Avendaño Manelli, Carla Fernanda, comp.

CDD 780.711

---

Fecha de catalogación: 06/10/2009

Diseño de colección © Carlos Gazzera  
Editor © Ingrid Salinas Rovasio  
Diseño de tapa © Robinson Ríos  
Diseño de maqueta © Lautaro Aguirre  
Maquetación © Lautaro Aguirre  
Corrector Jéssica Mariotta

Queda hecho el Depósito que establece la Ley 11.723

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones publicadas por ÉDUVIM 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.

## **COMITÉ ACADÉMICO**

### **Comité Académico Categoría Profesionales:**

Dra. Margarita Schweizer – RECTORADO - UNVM

Omar García Brunelli – AAM

Álvaro Menanteau – IASPM

Mgter. Carla Avendaño Manelli – UNVM

Mgter. Carlos Gazzera – EDUVIM – UNVM

### **COMITÉ ACADÉMICO CATEGORÍA ALUMNOS**

Mgter. Alfredo Crespo

Mgter. Silvia Aballay

Mgter. Carla Avendaño Manelli

Equipo docente de los espacios curriculares Metodología de la Investigación Musical y OP-Taller de Apoyo para la Elaboración del TFG.

## EQUIPO ORGANIZADOR

### *Coordinación general*

Silvia Aballay

### *Coordinaciones ejecutivas*

*Responsable de protocolo,  
logística y comunicación*

Carla Avendaño Manelli

María Celeste Giordano

Noelia García

### *Responsable de conferencias*

Alfredo Crespo

Alberto Ferniot

Lucio García

### *Responsable de mesas redondas*

Manuela Reyes

Fernando Silva

Cristian Uñates Luna

José Pomilio

José Santillán

### *Responsable de mesas temáticas*

Pascual Crichigno

Sergio Alonso

Sabrina Vera

### *Responsable de conciertos*

Cristina Gallo

Cesar Elmo

Fernando Hemadi

### *Responsables de salas*

Lía Bagnoli

José Azocar

Cristian Gabriel Yufra Ponce

Fernanda Almada Bettini

### *Responsable de archivo*

Andrés Belfanti

### *Responsable de gastronomía*

Paula Fernández

### *Responsable de registros audiovisuales*

Paula Asis

### *Responsable de sonido*

Gabriel Virga

Guillermo Linder

### *Responsable de inscripciones*

Nicolás Bonetto



*Responsable de sala virtual*

Hector Gentile  
Carolina Oitana

*Responsable de teleconferencia*

Gerardo Venier

*Responsable de traducciones*

Sandra Mattalia  
Cristina Gallo

*Responsable de comunicaciones  
electrónicas*

María Luz Díaz

*Responsables de venta de  
publicaciones*

Alejandro Arelovich  
Fernanda Quintás  
Marianella Bordese

*Responsables de certificaciones*

Horacio De Micheli

*Responsables de hospedajes*

Marianella Bordese  
Facundo Crettón

*Moderadores de mesas*

Eduardo Elia  
Paula Asis  
Adriana Watson  
Manuela Reyes  
Eduardo Calvimonte  
Dante Ascaino  
Alfredo Crespo

*Secretarios de actas*

Gustavo Gómez  
Darío Falconi  
Federico Bonino

*Colaboradores*

Gisela Sosa  
Julieta Ocampo



## AVALES Y AUSPICIOS



Declarado de Interés por la Secretaría de Cultura de la Nación  
Presidencia de la Nación.  
Resolución N° 1443/09



Aprobado por la  
Red Provincial de Formación Docente Continua  
Subsecretaría de Promoción de Igualdad y Calidad Educativa



Declarado de Interés por el Concejo Deliberante de Villa María  
Declaración N° 202 / 09



Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana. IASPM - AL



Asociación Argentina de Musicología



Asociación del Personal de la Universidad Nacional de Villa María - APUVIM



*2<sup>do</sup> Congreso Latinoamericano de Formación  
Académica en Música Popular*

Teoría y Praxis ¿una relación posible en la  
Formación Académica de Música Popular?



## Objetivos

- Propiciar la discusión sobre la problemática de la enseñanza de la Música Popular en los ámbitos académicos orientados a la construcción de un espacio interdisciplinario que articule las tensiones entre teoría y praxis.
- Promover la interacción entre pares tendiente a repensar las prácticas y saberes previos explicitados y no explicitados.
- Resignificar los marcos conceptuales (epistemológicos, estéticos, científico-disciplinares) que orientan explícita o implícitamente el accionar de los docentes en las carreras de Música Popular.
- Recopilar los trabajos, debates, conferencias y resultados teóricos que contribuyan a la elaboración de un documento en el que se expliciten las conclusiones del Congreso.
- Integrar a los participantes del Congreso en actividades compartidas de interpretación de la Música Popular.

## Descripción

El Congreso cuenta como actividad principal con *Mesas Temáticas* de discusión centradas en problemáticas referidas a la formación en Música Popular, en las cuales se presentan ponencias aceptadas por el Comité Académico. Los participantes realizaron trabajos sobre productos de experiencias como docentes o sobre productos de la investigación teórica. Este año se ha incorporado la categoría “Alumnos” con el objeto de que los estudiantes de carreras de Música Popular del país y del extranjero cuenten con un espacio para mostrar avances de sus trabajos o para compartir sus experiencias como alumnos de un campo tan novedoso.

Estas mesas temáticas de discusión tienen previsto un importante tiempo para el intercambio entre los ponentes y de éstos con el público, con el objeto de que el encuentro no sea una mera exposición de resultados, sino que se logre llegar, por medio de la discusión, a nuevas construcciones producto de la interacción entre pares.

Sumado a lo anterior, está prevista la realización de *Mesas Redondas*, en las cuales los asistentes al Congreso, hayan o no presentado ponencias, puedan incorporarse libremente a participar de los debates, los que contarán también con un moderador y un secretario de actas.

Además, se llevarán a cabo *conferencias* con destacados especialistas en las temáticas planteadas, *conciertos* a cargo de alumnos de la carrera, elencos de la UNVM y *Peña* de Camaradería.

### *Antecedentes*

Del 16 al 19 de mayo de 2007 se realizó en la Universidad el “I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular”, cuyo tema fue: “Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros”.

El Comité de lectura estuvo conformado por la Dra. Margarita Schweizer, la Mgter. María Inés García y la Mgter. Carla Avendaño Manelli. Se desarrolló en el Teatrino del área música y en el aula 1B como aula virtual, en la que se transmitió en directo el Congreso desde el Campus de la UNVM.

Tuvo una duración total de cuarenta horas repartidas en cuatro días. Para su realización se consiguieron los siguientes auspicios:

- ♦ Auspiciado por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación (Res. N° 604/ 07)
- ♦ Declarado de Interés Cultural y auspiciado por la Agencia Córdoba Cultura (Res. N° 14/ 07)- Gobernación de la Provincia de Córdoba.
- ♦ Declarado de Interés Cultural y Educativo y auspiciado por la Municipalidad y el Honorable Concejo Deliberante de Villa María (Decl. N° 141/ 07).
- ♦ Apoyado Institucionalmente por la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana IASPM – AL

Los destacados disertantes con los que contó el Congreso fueron:

- ♦ Prof. Coriún Aharonián (Uruguay): compositor, educador, musicólogo e investigador. Miembro de la IASPM- AL.
- ♦ Dra. Margarita Schweizer (Argentina): Doctora en Educación, directora de Maestrías y Doctorados.
- ♦ Dr. Juan Pablo González (Chile): Doctor en Musicología. Presidente de la IASPM- AL del 2000 a 2006.
- ♦ Dr. Miguel Ángel García (Argentina): Investigador del Conicet.

Para organizarlo, el trabajo comenzó en marzo de 2006 contactando a los docentes para formar un equipo organizador. A partir de allí, se elaboró



un extenso cronograma y se realizó la primera distribución de tareas, continuando con esta metodología en cada una de las etapas previas a la realización del Congreso.

A fin de asegurar su normal desarrollo, se diseñó una estructura burocrática conformada por responsables de áreas y se asignaron tareas a partir de una metodología de gestión en red; se obtuvieron avales, auspicios y fondos en instituciones internacionales, nacionales, provinciales y locales; se capacitaron a los diferentes grupos de trabajo (incluyendo a los moderadores de las mesas); se elaboraron planillas de presupuesto, de inscripción, de selección de grupos de alumnos para la venta de publicaciones y cds, para la evaluación del Congreso, para los certificados; y se guionó la totalidad del desarrollo del Congreso (desde la apertura hasta el Cierre); se diseñaron y elaboraron los materiales de trabajo (recepción y compilación de resúmenes en el programa y edición interactiva en CD de ponencias completas aceptadas, carpetas, hojas membretadas), tarea realizada con los miembros del Comité de lectura, con los conferencistas, invitados y expositores; también se diseñó toda la logística de funcionamiento de los grupos de trabajo.

En relación al impacto del Congreso se puede decir que si bien algunos de los efectos podrán medirse en el mediano o largo plazo, se diseñó un breve instrumento de evaluación que combina dimensiones cualitativas y cuantitativas, al que se lo tituló "Percepciones acerca del Congreso". Éste pretendió ser más que un instrumento de evaluación: un espacio para breves reflexiones y comentarios sobre las mesas, los disertantes, los conciertos, la peña, la organización y las posibles temáticas para un próximo congreso.

De las percepciones relevadas, se destaca la excelencia de todos los disertantes, la solvencia y variedad de los expositores bajo la crítica de excederse con el tiempo; la pertenencia y el interés de los temas de cada mesa; la amabilidad, la atención y predisposición del equipo organizador en todo momento; la calidad de la publicación y del CD con ponencias, de la implementación del Aula Virtual, del Ensamble y el Coro, de las bandas de alumnos, principalmente el "Cuarteto", de la peña (muchos comentarios positivos), del café, las facturas y el refrigerio. Dentro de las percepciones negativas, se subrayó la excesiva duración de las mesas temáticas y el problema del transporte colectivo.

Además, llegaron correos electrónicos entre los que se destaca el del Dr. Juan Pablo González (Coordinador de Postgrado del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile):

Les escribo para felicitarlos y agradecerles el excelente Congreso en Villa María. Todas las atenciones brindadas, la capacidad organizativa, la amplia convocatoria lograda, demuestran no sólo el interés de los temas abordados sino el esfuerzo del equipo humano que sustentó el Congreso. Me imagino que sacarán conclusiones que beneficien la enseñanza de la Música Popular en general y en Villa María en particular. Cuenten con mi apoyo para lo que necesiten. Un abrazo desde Chile...

En relación a las repercusiones posteriores a la realización del Congreso, se recibieron, por medios electrónicos y personalmente, felicitaciones por aspectos que van desde la calidad académica, la atención, la gestión, la edición del cd interactivo, hasta la calidez de las interrelaciones generadas por el equipo organizador.

Como propuesta concreta desde una de las mesas redondas, surgió la demanda de la creación de una lista cerrada de discusión o debate, implementada una semana después. También se diseñó, en la página web de la UNVM, un apartado del Primer Congreso donde se editaron las Conferencias, las Ponencias y también la evaluación del Congreso, que se utilizará como herramienta para la difusión de este Segundo Congreso.

Sin ahondar en detalles, se pueden citar algunas cifras con el propósito de vislumbrar la magnitud del Congreso: 330 participantes, 45 ponencias presentadas, 39 ponencias aceptadas, 5 conferencias, 3 conciertos, 4 mesas temáticas, 4 mesas redondas, 4 días de arduo trabajo, 46 integrantes del equipo organizador, 6 países representados (Uruguay, Chile, Colombia, Cuba, Brasil y Argentina), 46 localidades representadas.

A modo de cierre es necesario destacar, además del reconocido nivel académico, la formación y consolidación de un excelente equipo humano de docentes, no docentes y alumnos, la formación de recursos humanos, la trascendencia interinstitucional y el posicionamiento de la Universidad Nacional de Villa María y de su Licenciatura en Música Popular en América Latina, cumpliéndose no sólo todos los objetivos propuestos en este proyecto, sino coadyuvando a optimizar la imagen institucional de la UNVM.

**Trabajos Categoría Profesionales**  
**Paradigmas, teorías, investigaciones, análisis y marcos**  
**referenciales de la Música Popular**

**§**



# El folkllore musical argentino después de Carlos Vega

Diego Madoery  
Facultad de Bellas Artes - U.N.L.P.

El presente trabajo pretende abordar al campo del folkllore musical a partir de los estudios sobre música popular. Para esto se hará necesario mencionar una síntesis histórica de cómo se fueron denominando los campos y sus prácticas.

El folkllore como objeto de investigación creció principalmente a partir de la antropología y, posteriormente, de la etnomusicología, y sus orígenes se encuentran vinculados al pensamiento romántico del siglo XIX centroeuropeo. La necesidad de rescatar las “antigüedades” como contrapartida a la admiración por el progreso de las sociedades europeas en la modernidad movilizó a los primeros investigadores a conformar un objeto y darle metodología científica. En este sentido, se desarrollaron una diversidad de teorías que intentaron definir el sujeto *folk*, las sociedades *folk* y los bienes culturales *folk*. En esta línea, comenzaron a establecerse categorías como lo tradicional, lo oral, la autenticidad, el anonimato, entre otras, para poder distinguir los bienes culturales folklóricos.

En Argentina, Carlos Vega realizó una gran labor de campo a partir de recopilaciones y desarrolló un marco teórico vinculado a su perspectiva difusionista, sobre los cancioneros, las especies (o géneros) y sus orígenes. La profundidad y coherencia interna de sus estudios establecieron una teoría que dejó fuertes marcas, tanto en los estudios posteriores como en los primeros centros de enseñanza de las Danzas Tradicionales.

Es posible distinguir, además, dos formas distintas de vínculos con el objeto musical que sucedieron con anterioridad y paralelamente a los estudios de Carlos Vega e Isabel Aretz. Por un lado, músicos como Andrés Chazarreta, Manuel Gómez Carrillo y posteriormente Leda Valladares, entre otros, desarrollaron su tarea como recopiladores e intérpretes. Así, compusieron y/o arreglaron música conformando un repertorio con el objetivo de ser difundido. Por otro lado, músicos, tanto grupos o como solistas, en un primer momento desde Cuyo y luego desde el noroeste, nordeste y de la provincia de Buenos Aires, comenzaron el camino de la profesionalización como músicos

populares que deseaban tocar no sólo en bailes, sino también en la radio y, posteriormente, grabar sus discos. Buenaventura Luna, Carlos Montbrun Ocampo, Hilario Cuadros, Atahualpa Yupanqui, Los Hermanos Ábalos, entre muchos otros, son algunos ejemplos de los comienzos de un repertorio excluido de las recopilaciones de Vega, Aretz y otros estudiosos<sup>1</sup>.

Si bien los investigadores del folklore prefirieron denominar a estas últimas manifestaciones como “proyección folklórica”, investigadores como Claudio Díaz reivindican el nombre folklore para el campo de la música profesionalizada en la industria de la música.

Por su parte, los estudios de música popular han aportado una mirada que integra el folklore a la música popular, deconstruyendo las razones de la delimitación del campo y reconstruyendo nociones como tradición, oralidad, “comunalidad”, etc.

El presente trabajo no profundiza en la historia de las manifestaciones folklóricas, ni tampoco en la historia de las conceptualizaciones del término “folklore”, sino que intenta establecer un estado de la cuestión y, en relación a esto, proponer un marco teórico que permita incluir la diversidad de expresiones llamadas “folklóricas” y, a la vez, establecer sus diferencias.

Se propone entonces, fundamentar el concepto “folklore profesional” sobre las bases de los estudios de música popular y para tal objetivo se definen dos nociones que permiten distinguir las manifestaciones musicales: el grado de profesionalización de los artistas y el grado de autoconciencia estética y/o del lenguaje musical empleado por ellos. Ambos ejes constituyen líneas continuas en las cuales es posible situar las diversas prácticas musicales de los géneros vinculados al folklore.

Finalmente, el artículo tiene por objetivo aportar al debate sobre los fundamentos de los diseños curriculares de la formación académica de la música popular y los marcos teóricos de las asignaturas relacionadas al folklore.

## §

---

1 Es importante observar cómo, tanto unos como otros, construyeron su objeto y/o repertorio consagrado como tradicional a partir de un trabajo de selección y difusión que les permitió establecer límites entre lo folklórico y lo no folklórico.

## *Diego Madoery*

Es Profesor en Composición y Dirección Orquestal egresado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Es Maestrando de la 3era. cohorte de la Maestría en Arte Latinoamericano de la Universidad Nacional de Cuyo. Es profesor titular de la cátedra "Folklore Musical Argentino", perteneciente a la Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P. Como investigador trabaja desde el año 1996 en proyectos relacionados a la Música Popular. Forma parte de la IASPM - AL (Asociación Internacional para el Estudio de Música Popular, Rama Latinoamericana) y ha presentado trabajos en los Congresos organizados por la Asociación en Bogotá (2000), México (2002) y Buenos Aires (2006). También forma parte de la Asociación Argentina de Musicología, y ha presentado trabajos en Congresos de Buenos Aires (1998, 1999, 2002) y Mendoza (2004). Tiene artículos publicados en la Revista del I.S.M de la U.N.L. (2000) y en la Revista de la Asociación Argentina de Musicología Nro. 5-6 (2005). Actualmente dirige un proyecto de investigación en la Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P sobre Música Popular, rock, folklore y tango en la Argentina. Como músico se ha desempeñado como compositor y arreglador. En la actualidad se dedica a la composición de música incidental para teatro y danza.

# El problema del género en Música Popular: una descripción jerárquica

Edgardo José Rodríguez  
Facultad de Bellas Artes  
U. N. L. P.

En este trabajo nos proponemos discutir dos concepciones actuales del género en Música Popular, la de Fabbri (1981) y la de López Cano (2006), retomando ideas ya esbozadas por nosotros en un escrito anterior.<sup>1</sup>

El modelo de Fabbri considera que el género en Música Popular se define como un “conjunto de eventos musicales (reales o posibles), cuyo rumbo está gobernado por un cierto conjunto de reglas socialmente aceptadas”<sup>2</sup>, que no presentan un ordenamiento jerárquico (aunque algunas pueden ser muy importantes y otras irrelevantes en cada caso particular de descripción genérica) y que son cualitativas: reglas formales y técnicas, semióticas, conductuales, sociales, ideológicas, y, por último, económicas y jurídicas. En un sentido estricto, más que una definición, Fabbri plantea una demarcación de los campos por donde esta definición debería asentarse.

López Cano, por su parte, propone la idea de *prototipo* (en oposición a las ideas de Fabbri) socialmente determinado, y desde su ‘antiesencialismo’ sostiene que “... la pertenencia a un género no es un rasgo distintivo-inherente a una pieza musical. No es algo que porta la música consigo. Más bien es el resultado de operaciones de significación”.

Por el contrario, nosotros propondremos que el prototipo, si fuera conducente como categoría teórica, no es más que el mejor ejemplo de su clase elegido como tal por razones explicables en principio, aunque no excluyentemente, mediante un conjunto jerárquico de reglas musicales formales y técnicas (utilizando las categorías de Fabbri), y que, por otro lado, los factores contextuales en el proceso de circulación y significación son

---

1 Rodríguez, 2008.

2 ‘A musical genre is a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules.’



posteriores y dependientes de la estructura del objeto portador del género. En ese sentido proponemos una anterioridad ontológica del objeto a todo el resto de los procesos interpretativos.

Para ejemplificar lo dicho analizaremos dos ejemplos: 'I just called to say I love you' en versión de Barry Manilow<sup>3</sup> y 'Sunday blodie sunday' en versión de Richard Cheese<sup>4</sup>. En estos ejemplos aplicaremos el modelo jerárquico propuesto en otro trabajo que postula la radical importancia del factor rítmico del acompañamiento en la determinación genérica. Sintéticamente diremos que la versión de Manilow transforma la balada de Steve Wonder en una *bossa nova* una vez que el ritmo principal de acompañamiento de la guitarra toma ese esquema rítmico. En el segundo caso, la famosa canción del grupo irlandés U2 se ha transformado en una *salsa* con la aparición del clásico bajo *tumbao*, característica determinante de aquel género.

De este modo, para la determinación del género es crucial que éste haya cristalizado una forma de acompañamiento o ritmo. Y este factor es el más importante en nuestra caracterización jerárquica.

Secundariamente, surge una distinción que podría ser operativa: en la determinación genérica, tal como dijimos, es de crucial importancia el acompañamiento cristalizado, pues la ausencia de tal cristalización debilita la caracterización genérica, la causa de la relativa inespecificidad genérica del rock y del tango, por ejemplo.

## §

### Bibliografía

FABBRI, F., A theory of musical genres: two applications. *Popular Music Perspectives* (ed. D. Horn and P. Tagg), Göteborg and Exeter: IASPM, 1981, pp. 52-81.

LÓPEZ CANO, R., *Asómate por debajo de la pista: timba cubana, estrategias músico-sociales y construcción de géneros en la música popular*, presentada en el VII Congreso Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana, IASPM-AL, 2006, Versión on-line: [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net). (Consulta: 12/3/09).

---

3 2008, *The Greatest Songs Of The Eighties*, UPC 886973716120, Arista Records.

4 2005, *Aperitif For Destruction*, Surfdog Records 44064-2.

Rodríguez, E., *La arenosa: género y (des)arreglos*, presentado en el VIII Congreso IASMP-AL, Lima, entre el 18 y el 22 de junio de 2008.

### *Edgardo José Rodríguez*

Facultad de Bellas Artes (UNLP)

Docente/investigador, músico, productor musical, arreglador y compositor.

edgardo.rodriguez2@speedy.com.ar

Profesor de Armonía, Contrapunto y Morfología Musical, Facultad de Bellas Artes (UNLP), 1991. Licenciado en Composición Musical por la Facultad de Bellas Artes (UNLP), 1995. Doctor en Artes (Teoría musical) por la Universidad de Buenos Aires (Fac. Filosofía y Letras), Profesor Adjunto (dedicación exclusiva) a cargo de la cátedra de “Lenguajes Musicales Contemporáneos I” (Fac. Bellas Artes. UNLP). Profesor Asociado en la cátedra “Composición en Estilo II” (Licenciatura en Composición con Medios Electroacústicos, Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Quilmes), Docente de la Maestría en Psicología de la Música (Fac. Bellas Artes, UNLP). Investigador en la Fac. Bellas Artes de la UNLP

# ¿Qué se puede decir sobre la música? Notas sobre el análisis de la Música Popular

Federico Sammartino  
Becario de posgrado - CIFFYH - CONICET

El análisis de la música, de cualquier música, de toda música, deriva inexorablemente en una descripción que responderá a intereses diferentes -más allá de la metodología desde la cual se parta y de las herramientas analíticas utilizadas-. Tales descripciones de la música pueden agruparse en tres tipos. En primer término, aquellos análisis que aspiran a formular toda una teoría estética sobre la música dialogando en gran medida con la tradición filosófica -por ejemplo, el contenido de “verdad” en Mahler, según T. W. Adorno<sup>1</sup>. En segundo lugar, existen otros análisis que, partiendo de una base interdisciplinaria, principalmente socio-antropológica, proponen una descripción sobre la música en tanto fenómeno social -como lo es el esfuerzo de Philip Tagg al analizar breves piezas massmediatizadas<sup>2</sup>. Finalmente, se hallan aquellos análisis que podríamos calificar como tautológicos: la descripción de una pieza de música se sustenta en la disposición de fragmentos discretos de esa misma música analizada. La función relevante de estos análisis es pedagógica, sea para la composición, sea para la interpretación. Ciertamente, la distinción entre ellos no es tajante, sino que se interceptan y enriquecen entre sí, pero siempre es posible encontrar un mayor acento en uno u otro lado. Las diferentes aproximaciones a la *Sinfonía N° 9* de Beethoven pueden ser un ejemplo de ello<sup>3</sup>. Por otro lado, estos tipos de descripciones analíticas no excluyen entre sí las metodologías empleadas, las herramientas

---

1 ADORNO, Theodor W., *Mahler. Una fisiognómica musical*, Barcelona, Ed. Península, 2002.

2 TAGG, Philip, CLARIDA, Bob, *Ten Little Title Tunes (Towards a musicology of the mass media)*, New York, Mass Media Music Scholars Press, 2003.

3 Así tenemos la descripción de tipo pedagógico de Guardia y una aproximación estética por parte de Waisman. Ver DE LA GUARDIA, Ernesto, *Las Sinfonías de Beethoven*, Buenos Aires, Ricordi, 1976; WAISMAN, Leonardo,, “Dos estudios sobre Beethoven”, *Revista Argentina de Musicología*, 3/4,,2002/2003, pág. 157-179.

analíticas de las que se valen o las transcripciones utilizadas. En definitiva, no es tanto la profundidad analítica empleada como la pretensión de lo que querríamos decir sobre la música lo que determina, en última instancia, el tipo de descripción analítica a utilizar.

En el presente trabajo, dividido en tres partes, desarrollaré estas cuestiones en relación al análisis de la Música Popular. En una primera instancia se analizan tres canciones de grupos cordobeses de diferentes géneros<sup>4</sup>, con el fin de sacar a la luz la presencia del acento regional cordobés. Para ello se utilizará software analítico. En segundo término, se plantearán, desde diferentes perspectivas que abrevan en la antropología y la sociología, una serie de cuestiones al análisis anterior, con el objetivo de ofrecer una posible descripción de esa música en tanto fenómeno social. Finalmente, se plantearán diferentes interrogantes cuyo objetivo es abrir el debate sobre la formulación de un marco teórico sobre la estética de la Música Popular a partir del análisis musical.

Este desarrollo estará en diálogo con otras perspectivas que plantean cuestiones similares como las de Ian Bent, Nicholas Cook, Theodor W. Adorno y Philip Tagg<sup>5</sup>. Así, por ejemplo, Ian Bent plantea que el análisis puede ser tanto un fin en sí mismo como un medio, posición importante para la enseñanza -sea de la interpretación como de la composición. Tagg llama a este tipo de aproximaciones 'competencias constructivistas', y las ubica en los conservatorios de música, que ofrecen un conocimiento en la música. Pero Adorno critica este tipo de aproximaciones en tanto tratan a la música como algo muerto, mientras que para Adorno está viva y, por eso, pone el acento en la tarea analítica del intérprete. Algo parecido nos señala Nicholas Cook: el análisis no es tan sólo el de la partitura, sino sobre cómo experimentamos la música. Por su parte, Tagg considera a estos análisis como un 'discurso metatextual', que nos proveen un conocimiento sobre la música, que abrevan

---

4 Se analizarán las siguientes canciones: *Se casó la chiva*, interpretada por el Cuarteto Leo (Sony, 2004), *Chacarera de las piedras*, interpretada por Jairo (DBN, 1996), *La Cartelera Ska* (UMI, 2009) y *Quiscaloro*, interpretado por Miguel Altamirano (registro de campo 2/02/2008).

5 BENT, I., *Analisi Musicale*, Torino, EDT, 1990; COOK, N., *A guide to musical analysis*, Oxford, Oxford University Press, 1994; ADORNO, T., *Mahler*; Theodor W. Adorno "On the Problem of Musical Analysis", *Music Analysis* Vol 1, N° 2, 1982, pág. 169-187; TAGG, Philip; CLARIDA, Bob, *Ten Little Title Tunes*; TAGG, P., "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice", *Popular Music* 2, 1982, pág. 37-67.

desde la semiótica, hasta el estudio de mercado, pasando por la acústica. En definitiva, lo que se pueda decir sobre la música nunca queda claro. Aunque, podríamos hacer nuestra una frase de Nicholas Cook: un buen análisis es el que simplifica, clarifica e ilumina<sup>6</sup>.

## §

*Federico Sammartino*

CIFFYH - CONICET

Becario de posgrado

fedesamm@gmail.com

Licenciado en Composición Musical por la Universidad Nacional de Córdoba. Cursando actualmente el Doctorado en Artes en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Becario de postgrado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Su trabajo de investigación se centra en el estudio de la influencia del desarrollo del turismo cultural en la práctica musical de la Estancia La Candelaria, a partir de la inclusión de la capilla jesuita de La Candelaria al circuito “Camino de las Estancias”, declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en el año 2000.

---

6 - COOK, Nicholas, *A guide to musical analysis*, pág. 229.

## Chile, la alegría ya viene. Música Popular desde mercado global a la política contingente.

Javier Rodríguez Aedo  
Facultad de Artes, Universidad de Chile

La Musicología Latinoamericana ha tenido diversos problemas a la hora de definir qué se entenderá por música y, en especial, por las músicas con apellido sonoro, es decir música de 'arte', música 'folclórica' y música 'popular'. Estas tres taxonomías muchas veces más que referirse a una esfera musical, más o menos reconocible, solamente responden a valores sociales e ideológicos determinados.

En este sentido, la tarea del investigador musical será transformar el objeto de su análisis "de ser algo estático a convertirse en algo cambiante y fluido". De esta forma, Josep Martí propondrá entender la música *teniendo en cuenta sus intrínsecas implicaciones culturales*, es decir, en relación a lo que denominó como *áreas culturales*, perspectiva de investigación que alterará enormemente la taxonomía culto/tradicional/popular. Así, la importancia operativa de esta clasificación decrece a medida que restamos importancia al producto para otorgarla a los procesos dinámicos de creación musical. Es decir, las distinciones entre 'música tradicional', 'cultura' o 'popular' reflejan un interés por los productos musicales más que por los procesos dinámicos del hacer musical. En nuestro caso, estos procesos dinámicos del hacer musical se manifestarán con toda claridad en la campaña política del plebiscito de 1988 en Chile, donde los partidos de oposición al régimen militar del general Pinochet desplegarán una serie de estrategias tanto musicales, audiovisuales como publicitarias, dando cuenta con esto de las transformaciones que han operado al interior de las Músicas Populares en el mundo globalizado.

Los años ochenta fueron testigos de un nuevo escenario en las relaciones políticas al interior de la izquierda chilena. Al tenor de la lucha política desde la oposición, la clandestinidad, la represión y el éxito relativo de la implantación del modelo económico neoliberal, la izquierda da por terminada la unidad política-estratégica que había primado desde la constitución del Frente de Acción Popular como coalición electoral en 1958. A partir del golpe de

Estado de 1973 y de la vida en clandestinidad, el consenso necesario para enfrentar la dictadura militar se hace imposible, surgiendo dos estrategias en su interior, por un lado la vía insurreccional ligada al Partido Comunista, que responderá con violencia a la represión estatal, declarando la *Rebelión Popular de Masas*, y su consecuente tesis de que “todas las formas de lucha son aceptadas”, y, por otro lado, una estrategia más ‘institucional’ ligada a la reunificación o *Convergencia Socialista*, que de a poco irá aceptando los tiempos constitucionales impuestos mediante el fraude en la Constitución política de 1980.

Será esta facción el centro de nuestra investigación, en cuanto al interior de ella es donde la Música Popular tendrá una importancia central. La Concertación de los Partidos por la Democracia, que en su interior concentrará tanto a las fuerzas de izquierda renovadas como a los partidos socialdemócratas y de centro, desplegará una campaña musical y audiovisual no vista antes en Chile. Gracias a la tribuna mediática (televisión y radio) que abre el plebiscito del 5 de octubre de 1988, las fuerzas de oposición lograrán hacer coincidir las expectativas sociales de cambio al régimen militar con las técnicas publicitarias y de mercado en pleno auge durante la década de 1980. Será la Música Popular el eje estructurante de dicho “contrato tácito” entre la política y el mercado, en cuanto que este tipo de músicas resultaron el vehículo más idóneo para expresar el discurso social y político que la oposición venía fraguando desde su constitución. Esta situación contrastará de manera evidente con la tradición político-musical que había primado hasta el golpe de Estado, donde la Nueva Canción Chilena es quizá el ejemplo paradigmático.

Nos interesará evidenciar, por tanto, los procesos de síntesis entre técnicas modernas de marketing, en nacimiento de la industria musical pop y los procesos políticos de fines de los ochenta en Chile.

## §

## *Javier Rodríguez Aedo*

Universidad de Chile, Facultad de Artes  
Licenciado en Historia, Magister © en musicología.  
Arribaumandoelsol@gmail.com

Antecedentes académicos: Magister en Artes, mención musicología©. Universidad de Chile 2008 - 2009. Licenciado en Historia. Bachiller en Historia por la Pontificia Universidad Católica de Chile 2007 - 2003. Trabajos presentados: *Vida cotidiana en la frontera de guerra: sodomía, concubinato y deserción en la Araucanía (siglo XVII)*, realizada durante la 1ª Jornada de Investigaciones, encuentro abierto organizado por el Laboratorio de Historia Colonial (PUC) durante el 22 y 23 de agosto del 2007. 'Sonidos de Coyuntura': Canción política plebiscitaria en marzo de 1973 y octubre de '1988, realizada durante la Jornada: Chile. Reflexiones sobre la nueva narratividad histórica, realizado en Octubre. Experiencia laboral: 2007 - 2008. Participante del Proyecto "Remolinos de la Memoria", investigación de Historia Oral al interior de la comunidad Pehuenche - mapuche en Lonquimay, que pretende la intervención social a través de la Escuela básica de la localidad. 2007 - 2008. Pontificia Universidad Católica de Chile, Ayudante de la cátedra Italia. Lineamientos de historia cultural y política, impartida por el profesor Claudio Rolle Cruz. 2007 - 2008. Pontificia Universidad Católica de Chile. Web master del sitio web e investigador musical del Programa de Estudios Histórico - Musicológicos de la Pontificia Universidad Católica de Chile.



# Os Elementos Constitutivos da Canção Popular no Pensamento Musical de Mário de Andrade

Maurício de Carvalho Teixeira  
*Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)/Universidade de São Paulo (USP).*

As melodias cantadas nascem e morrem com rapidez e um documento musical popular de séculos atrás não é conservado em grande parte das vezes. Porém, seu processo de criação acontece dentro de certas normas de compor, de certos processos de cantar, revestido sempre de certas formas determinadas, assim como contém certo número de constâncias melódicas, motivos rítmicos, tendências tonais, jeitos de cadenciar. Todos esses processos constituem um patrimônio imaterial pouco percebido que merece ser mais bem investigado. Esses elementos poético-melódicos são já tradicionais, já perfeitamente anônimos e autóctones, às vezes peculiares, e sempre característicos do brasileiro, pois não é tal canção determinada que é permanente, mas tudo aquilo de que ela é construída.

Envolvido com idéias como estas, Mário de Andrade deu início a uma profunda pesquisa do processo de composição popular no Brasil. Estudou as melodias tradicionais e recorrentes em várias regiões do país e suas semelhanças com procedimentos europeus, africanos e de outras regiões das Américas. O principal foco de interesse do autor, nesse sentido, eram as poesias cantadas. Por esse motivo, a interação de procedimentos de composição poética com os processos de rítmica e melódica era fundamental para os seus estudos.

Durante toda sua vida, Mário de Andrade recolheu, anotou e analisou canções e danças-cantadas sempre de forma bem descritiva. Porém, ele sempre organizou e analisou essa pesquisa em grandes categorias estruturais como ritmo, melodia e poética.

Seu objeto de estudo foi bem definido: a poesia cantada. E sua abordagem era o estudo das relações entre melodia e poesia popular. Para Mário de Andrade grande parte das características melódicas é justificada pela estrutura formal dos textos poéticos que as acompanham. Este é um aspecto

que permeia seu pensamento musical e está claro em toda sua literatura musical.

A união indissolúvel de letra e música na composição popular está refletida tanto em suas análises como nos registros em pauta de canções populares: a poesia popular nos estudos de Mário de Andrade está sempre acompanhada da melodia que a constitui. Diferentemente disso, a maioria de autores que escreveram sobre a música popular, desde o século XIX até os anos 1950, se preocupava somente em anotar as palavras dos versos e raramente transcreviam sua partitura.

Dentre as constâncias e peculiaridades da música no Brasil, pesquisadas por Mário de Andrade estão: a conformação das danças e cantares ao binário de dois-por-quatro, a ocorrência de síncopa e sua diluição na tercina, as diversidades entre a prosódia e o canto, o processo discursivo que torna alguns cantos meros recitativos, o emprego usual do modo maior a despeito de variações entre maior e menor sobre um mesmo tom, as notas rebatidas, o abaixamento da sétima, a terminação dos cantos fora da tônica, o caráter descendente da melodia, a utilização das escalas modais e defectivas, em suma processos típicos e diferenciais de ritmar, modular, cantar, versejar e tocar.

Outros processos característicos da composição popular brasileira podem ser ainda agregados a estes. Dentro da rítmica: transgressões de compasso, ocorrência do compasso unário e a dinamogenia. Na análise melódica: relações poético-melódicas, terminação na sensível, extrema diferença de versões de uma mesma peça, variações no refrão, simultaneidades sonoras e melódicas anti-harmônicas. Na poética alguns elementos são: enumeração, fusão de palavra e som, improvisação, sintomas de fadiga da imaginação, a raridade dos cantos de amor, a especificidade das formas estróficas e os cantos responsoriais.

Baseado em elementos assim, claros e bem definidos, Mário de Andrade conduziu uma pesquisa séria e profunda sobre a música popular, sem se render a aspectos menores que nada teriam a acrescentar na vida profissional do músico. Seus textos eram voltados para musicistas, fundamentalmente para compositores. Sua obra sobre a arte musical (em parte ainda inédita) é uma prova de como é possível tratar do tema música popular de forma teórica e acadêmica, porém, técnica e objetiva.

## §

## Maurício de Carvalho Teixeira

Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)/Universidade de São Paulo (USP).

Historiador

mdecarvalhot@hotmail.com

Pós-Doutoramento na área de Música no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP) com o apoio da FAPESP (Fundação para o Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). Coordenação: Flávia Toni. Doutor em Letras, USP. Orientador: José Miguel Wisnik. Mestre em Letras, USP. Orientador: José Miguel Wisnik. Licenciado e Bacharelado em História. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 1995. Estudou Contrabaixo Clássico com Jorge Oscar de Souza no Departamento de Música da Unicamp. Atua principalmente nos seguintes temas: Música, Canção, Modernismo, História Cultural e Ensino. Publicações: "O Averso do Folclore: pensamento musical e modernismo". In *Teresa: revista de literatura brasileira*. Ed. 34, 2004. "Riscos no Fonógrafo: Mário de Andrade e os discos." In *Música Popular na Vitrola de Mário de Andrade* (Flávia Toni, org.). Ed. Senac, 2004. Bolsas de Estudo e Pesquisa: Pós-doutorado: Fapesp 03/2009 a 03/2011. Doutorado: Fapesp de 01/2004 a 07/2007. Mestrado: Capes de 08/1999 a 08/2001. Iniciação científica: CNPq de 08/1992 a 08/1994. Produção Acadêmica: Tese de doutorado: *Torneios Melódicos: poesia cantada em Mário de Andrade*. Tese de doutorado. Orientador: José Miguel Wisnik. FFLCH/USP, 2006. Dissertação de mestrado: *Música em Conserva: arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira*. Dissertação de Mestrado. Orientador: José Miguel Wisnik. FFLCH/USP, 2001. Endereço do currículo certificado na Plataforma Lattes do CNPq: <http://lattes.cnpq.br/1975521535755491>

## La reelaboración temática en el tango

Paula Mesa - Sergio Balderrabano  
*Facultad de Bellas Artes, U. N. L. P.*

El tango es un género musical que ha seguido reinterpretándose a lo largo de su existencia a partir de diversos enfoques. En términos generales, podemos decir que estos enfoques se centran en múltiples factores como las variables interpretativas, las formaciones instrumentales o el atravesamiento de nuevos estilos compositivos. La influencia de dichos factores en los tangos tradicionales ha generado cambios en sus concepciones compositivas, de las cuales emergen reelaboraciones discursivas que instalan nuevos campos de significación. Y a estas reelaboraciones las denominamos *reelaboración temática*.

El concepto de reelaboración temática se instala como una herramienta analítica que nos permite comprender las múltiples variables sintácticas con las cuales se reelaboran los tangos, pero también reconocer en ellos su construcción de base. Desde este lugar, el concepto de reelaboración temática, como metodología de análisis, nos permite percibir no sólo las variables compositivas del nivel de superficie sino también percibir la lógica compositiva subyacente en la obra original. Así, los materiales estructuradores de las obras (melodía, armonía, ritmo, textura, forma, etc.) pueden percibirse como materiales subyacentes sobre los cuales se construyen los diversos comportamientos reelaborativos. Desde esta perspectiva, el concepto de reelaboración temática nos enfrenta a una escucha del tango de referencia en una doble articulación gestual: la gestualidad del discurso original y la de su resignificación en el comportamiento reelaborativo.

Por último, resulta significativo mencionar que este concepto nos posiciona, además, frente a dos actores centrales en la producción tanguera: el arreglador y el intérprete. Ambos tendrán sus propios niveles de participación en este camino de la reelaboración temática de los discursos musicales del tango.

### §

## Paula Mesa

Docente investigadora de la Facultad de Bellas Artes. Desde el año 1994 integra la cátedra de Lenguaje Musical Tonal, siendo a su vez docente de composición en el Bachillerato de Bellas Artes (UNLP). Es profesora de Armonía, Morfología y Lenguaje Musical y Licenciada en Composición (UNLP) estudiando a su vez Dirección Coral y Música de Cámara. Integra, como cantante, el grupo A LA GURDA / Tangos. Con dicha formación ha realizado, en Julio del 2007, una gira de veintidós conciertos por diversas ciudades de Japón. Como solista se ha presentado en numerosas salas del país y del exterior. Ha publicado artículos referidos principalmente al análisis musical, al lenguaje contemporáneo como herramienta didáctica y al estudio del Lenguaje Musical del Tango. Ha participado de diferentes congresos, nacionales e internacionales en las áreas de Estética, Educación, Musicología y Análisis Musical, presentando trabajos de investigación individuales y en co - autoría. En el año 2005 recibió la Beca de Investigación otorgada por la UNLP para estudiar, durante dos años, el lenguaje musical del tango en sus comienzos. En el año 2006 ganó por concurso la plaza Montevideo para participar del intercambio – movilidad docente entre Universidades del MERCOSUR (AUGM). En el año 2008 se estrenó su obra sinfónica “Estilos”, que fue seleccionada por la Orquesta Sinfónica del Teatro Argentino de La Plata. Actualmente se encuentra finalizando el Doctorado en Arte Contemporáneo Latinoamericano.

## Sergio Balderrabano

Pianista, profesor nacional de Música y director de coros. Es profesor titular de las cátedras de *Introducción al Lenguaje Musical Tonal* y *Lenguaje Musical Tonal I, II y III* en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Como docente investigador categoría II, dirige del proyecto de investigación *Semiótica del componente armónico tonal*, que se desarrolla en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Por otra parte, se desempeña como pianista solista y acompañante y ha realizado conciertos con el violinista José Bondar. Asimismo, ha sido integrante del quinteto de Amelita Baltar y del bandoneonista Daniel Binelli, con quien grabó tres cd y realizó giras de conciertos tanto en la Argentina como en Italia, Japón, Grecia, Francia, Australia y Nueva Zelanda. Ha presentado trabajos en congresos nacionales e internacionales basados en el análisis musical. Desde el año 2008 se desempeña en el cargo de Director de Artística de la Provincia de Buenos Aires. Actualmente se encuentra finalizando el Doctorado en Arte contemporáneo Latinoamericano en la UNLP

## ¿Por qué al hijo del Tango lo han llamado Rock Nacional?

Javier Zetner

1. ¿Es el Rock Nacional ciertamente hijo del Tango?
2. ¿Cuáles son los rasgos genéticos de uno y otro que inducen a afirmar la paternidad planteada?
3. ¿Es ciertamente “Rock Nacional” la denominación predominante del género mencionado?
4. ¿Cuál ha sido el contexto histórico dentro del que han nacido y se han desarrollado el Tango y el Rock Nacional?
5. ¿Qué desarrollos han recorrido ambos géneros desde su origen tanto en el ámbito musical como en el poético?
6. ¿A qué sectores sociales han servido como vehículo expresivo y/o identificadorio?

1) Tratar de responder esta pregunta obliga a enfrentarse con diversos puntos de entrada. Las posibles respuestas provendrán de campos como la historia, el análisis de la evolución de los procesos culturales, el estudio de la génesis de los géneros musicales o la consideración de vertientes poéticas dentro del lenguaje popular. Estos campos no son los únicos que resuenan al interrogante inicial. Los aspectos formales de uno y otro, tanto en su aspecto musical como en el territorio de lo poético, revelan interesantes vasos comunicantes.

2) Ambos tuvieron su origen en los bordes de la ciudad a partir del entrecruzamiento de formas musicales preexistentes, y encontraron en estas instancias marginales las condiciones que permitieron la fermentación de un sub-producto. El guiso cultural en el cual se mezclaron para originar el Tango en dosis imprecisas, la habanera, la ópera, la milonga campera, la polka y el “ritmo negro” (en una posiblemente injusta y acotada selección), será comparable al puchero en el cual el rithm & blues, el rock & roll, el tango, la balada urbana, el pop comercial, el bolero y otros ingredientes (no olvidar el “ritmo negro”) se amasijaron para dar nacimiento al que se ha llamado Rock Nacional.

3) Así como existe cierto consenso idiomático en llamar “música clásica” a una cantidad difícilmente agrupable de músicas dispares, la denominación “Rock Nacional” -al margen de las aclaraciones y/o discusiones críticas- ubica dentro de la denominación una amplia nebulosa multiestilística. Probablemente útil para los dueños de disquerías y para los etiquetadores de los medios de comunicación, este nombre se ha consolidado en el inconciente colectivo.

4) La mayoría de los autores que han estudiado y escrito sobre el tema, proponen el año 1880 como la frontera a partir de la cual, de los elementos fundantes del Tango, comenzaron a emerger los primeros embriones del género, con un Buenos Aires hegemónico frente a las provincias y con una generación de políticos protagonizando la instalación del país dentro de las estructuras capitalistas mundiales y, al mismo tiempo, con la ciudad de Buenos Aires como hervidero de la primera gran ola inmigratoria proveniente de Europa.

Sin tanta distancia histórica como en el caso del Tango, el llamado Rock Nacional muestra sus primeras manifestaciones durante las turbulencias institucionales que siguieron al derrocamiento del gobierno constitucional de Juan Perón, sobre todo a partir de la seguidilla de golpes militares que desembocaron en la dictadura de 1976 - 1983. El final del gobierno de Illia y su reemplazo por la dictadura de Onganía son el marco para la aparición de esas primeras manifestaciones musicales. Otra vez Buenos Aires es sede del entrecruzamiento, esta vez entre los hijos y nietos de los inmigrantes de comienzos de siglo y la segunda generación de hombres y mujeres venidos de las provincias y establecidos en los cordones industriales del Gran Buenos Aires.

5) En ambos casos, se verifica un origen marginal (tanto social como geográfico) y una irradiación hacia dentro de la sociedad y hacia la totalidad del país pero, cada uno a su tiempo, supeditado a las herramientas y medios de divulgación predominantes en cada época.

6) Originados en lugares claramente identificables de la sociedad (los márgenes prostibularios en el caso del Tango, los grupos juveniles refractarios del orden establecido y permeables al sonido global en el caso del Rock Nacional), cada uno de estos géneros ha desarrollado su propia relación con distintas capas de la sociedad, engendrando sub-géneros estéticamente representativos de los diferentes estratos sociales.

## *Javier Zetner*

Compositor, arreglador, director de coros, docente. Obras corales sobre textos poéticos de Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Juan Gelman, Julio Cortázar y otros, interpretadas y/o grabadas por Estudio Coral de Buenos Aires - M<sup>o</sup> López Puccio; GCC Grupo de Canto Coral - M<sup>o</sup> Néstor Andrenacci; EXAUDI - Prof. María F. Pérez; CHANTICLEER - M<sup>o</sup> Joseph Jennings; CREATIVE VOICES - M<sup>o</sup> Eduardo Mendelievich; ECUME - profesora Sylvie Golgevit, entre otros. Arreglos corales sobre Música Popular y folklórica, argentina y latinoamericana, interpretados y/o grabados por Cuarteto Zupay, GCC; De los Pueblos; CO.NA.JO; La Maroma y Coros y Conjuntos Vocales de la Argentina y del exterior. Docente y expositor invitado en 1999 a los Cursos y Talleres sobre Música Coral Argentina, Tango y Arreglos de Música Popular para Coros, Academia Sibelius, Liceo Sibelius y otros Institutos educativos. Helsinki, Finlandia. 1999 - 2001-2003: Encuentros de Arregladores Corales de Música Popular 2004 - 2005 Jornadas de Descubrimiento de Obras Corales (GCC Ediciones). 2001 Miembro del Jurado. Concurso Cátedra de Dirección Coral (Cargo: Profesor titular). Universidad Nacional de Villa María. Córdoba. Premios y Distinciones: 2006 Premio Nacional de Composición Concurso "Ars Nova", por "Triste Astral" (sobre texto propio). 2004 Segundo Premio Certamen Venado Tuerto "Coros de Música Popular". 2003 Premio Interpretación Obra Impuesta. Certamen Internacional Trelew. 2003 Segundo Premio. Conjuntos de Cámara. Trelew.



## **“Canciones de María Elena Walsh”: un proyecto sinérgico entre las teorías académicas y las praxis populares.**

Silvia Astuni - Marcelo Giqueaux

“Canciones de María Elena Walsh” fue un proyecto académico realizado entre 2004 y 2005 por profesores y alumnos del Profesorado de Enseñanza de Música de la Escuela Municipal de Música de Rosario (carrera terciaria de formación docente habilitante para la enseñanza de Educación Musical en los niveles nivel primario y secundario) que consistió en la grabación de un cd con veintiséis de sus canciones arregladas para voces y acompañamientos de piano con distintos grados de dificultad, con el objeto de proveer material de referencia exclusivamente auditiva para el rubro Canto y Acompañamiento de Canción Infantil de la cátedra de Piano del Profesorado, como un “disparador creativo” y un material para maestros de música en general y, sobre todo, para que la “música para chicos hecha por grandes” apreciable y disfrutable por su valor musical más allá de cualquier funcionalidad.

La “sociedad responsable” del proyecto (una compositora, pianista, docente de Armonía, Historia de la Música y Piano del Profesorado y un cantante y arreglador, alumno –hoy egresado- del Profesorado) asumió una participación musical activa y protagónica, compartió la organización y coordinación general, estableció las líneas generales y la selección de las canciones, y estableció puntos de acuerdo básicos. Los otros participantes (la docente de Canto y Dirección Coral y nueve alumnos del Profesorado) sumaron músicos de distintas edades, personalidades, antecedentes y grados de experiencia en cuanto a formación e historia musical, de estricta formación académica o de sesgo netamente popular, ligados al tango, el folklore, el rock, la actividad coral, el jazz, el teatro musical.

La división de tareas respetó las características personales, posibilidades, deseos y expectativas de cada uno y el trabajo se organizó individualmente o en pequeños subgrupos independientes que se unieron posteriormente en ensayos parciales o generales. La dinámica surgida reconoció tres roles flexibles e intercambiables: cantantes, pianistas y arregladores vocales;

el arreglador de una canción podía ser cantante en otra y/o pianista en otra o cumplir más de un rol en la misma canción, escribiendo o no, de manera convencional o absolutamente personal y asistemática, los arreglos vocales o los acompañamientos pianísticos. Este funcionamiento se hizo interdependiente en los ensayos generales, y este punto de la dinámica grupal demandó capacidad de negociación, de aceptación de cambios y ajustes en beneficio del resultado final y predisposición para la resolución solidaria de problemas. En algunas canciones, tanto en los arreglos vocales como en los acompañamientos pianísticos se conservó el espíritu y la estructura originales, y en otras se realizaron modificaciones rítmicas, armónicas o formales más o menos profundas desde un abordaje intuitivo, muchas veces repentista, sobre la idea de “ensayo y error” y sin más condicionamientos “a priori” que la historia, la experiencia y la personalidad musical de cada participante. Los resultados luego se reelaboraban y se reevaluaban al interactuar con los otros. Ese abordaje basado en la mayor espontaneidad posible llevó a evitar la referencia a las versiones discográficas originales de las canciones (o sus partituras) más de lo estrictamente necesario como punto de partida para encarar el trabajo.

La originalidad de este proyecto altamente organizado y a la vez fuertemente lúdico radicó en la colaboración mutua y democrática de músicos académicos y populares privilegiando las coincidencias estéticas, estilísticas e ideológicas por sobre las diferencias, aportando sus saberes establecidos y atreviéndose desprejuiciadamente a saberes nuevos (modalidad de interacción presente desde la “sociedad” generadora); también se centró en la búsqueda permanente de sumar objetividad y planificación al impulso creativo; en integrar el cd como “disparador” didáctico - creativo específicamente auditivo, con la incorporación imitativa propia de la Música Popular, a la cátedra de Piano, académica y convencionalmente relacionada con el hecho musical; en la circulación e intercambio fluido de conceptos y modalidades diferentes de cómo “hacer música”, donde fueron igualmente válidos los recursos intuitivos “naturales” o empíricamente incorporados y los recursos técnicos y formales; en el respeto de las individualidades por sobre los moldes preestablecidos; en el disfrute y la valoración del proceso tanto como del resultado. En resumen: en la síntesis esencialmente vivencial, sinérgica y quizás inexplicable desde cualquier mensura estadística, de las teorías ligadas a “lo académico” y las praxis propias de “lo popular”.

## §

### *Silvia Astuni*

Egresada de la especialidad Composición (Escuela de Música - Facultad de Humanidades y Artes - UNR) donde cursó Composición y Orquestación con Dante Grela y Piano con Licia Bernard. Realizó estudios particulares con Dante Grela, cursillos con Francisco Kröpfl, Alcides Lanza y Carmelo Saitta y seminarios en el Instituto Superior de Música (UNL) y Análisis y Composición en Buenos Aires con Mariano Etkin. Como integrante de grupos de compositores rosarinos y santafesinos sus obras participaron en programaciones de música del siglo XX en Rosario, Buenos Aires, Córdoba y Quebec (Canadá). Fue docente en la Escuela de Música (UNR) y en la Escuela Provincial de Música de Rosario. Es docente de Armonía, Historia de la Música y Piano y Secretaria Académica en el Profesorado de Enseñanza de Música (Escuela Municipal de Música - Rosario). Participa regularmente en actividades de extensión cultural y proyectos didácticos de la Escuela Municipal de Música como compositora, directora de grupos de cámara, intérprete y arregladora e integra un dúo de piano a 4 manos con la pianista Ana Lo Cicero.

### *Marcelo Giqueaux*

Egresado del Profesorado de Enseñanza de Música de la Escuela Municipal de Música de Rosario, donde además realizó estudios de la especialidad Violín y Taller de Canto y Acompañamiento en el Nivel Capacitación Instrumental. Cursó estudios de Canto en la Escuela de Música de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR) y el Instituto Ars Nova de Rosario. Integró como cantante e instrumentista los grupos rosarinos Melipal y Quilaró, este último ganador de Pre-Cosquín, sedes Casilda y Gálvez. Ejerció la docencia de Canto, Canto Popular y Guitarra a nivel particular.

# La necesidad de reconstrucción de la historia no escrita de la Música Popular. Retos conceptuales en el estudio de la historiografía de la música popular en Colombia.

Carolina Santamaría Delgado  
*Departamento de Música de la Pontificia  
Universidad Javeriana - Bogotá - Colombia.*

Esta presentación está basada en un artículo académico que presenta un estado del arte de la investigación historiográfica de la Música Popular, un campo que se encuentra apenas en vías de institucionalizarse en Colombia. Tanto el texto como la ponencia surgen de un proyecto de investigación de mayor envergadura realizado en el Departamento de Música de la Universidad Javeriana, la construcción de la primera etapa de una herramienta bibliográfica digital llamada *Sistema de información bibliográfica sobre la investigación musical en Colombia*. En el marco de la construcción de esta herramienta, se llevó a cabo una detallada revisión bibliográfica sobre varios temas relacionados, entre ellos la historiografía de la Música Popular en Colombia desde mediados del siglo XX hasta el presente. Junto a los datos bibliográficos habituales en una herramienta digital de este tipo, en el sistema también se incluyeron los comentarios críticos que resultaron de esa revisión de la literatura. Esta labor se tradujo a su vez en la redacción de un estado del arte sobre el tema, fundamentado en una reflexión sobre las problemáticas del estudio historiográfico de expresiones musicales populares dentro del contexto latinoamericano, en particular en Colombia. Allí se profundiza sobre los problemas conceptuales en la definición de “historia” -tomando a Michael De Certeau- y “Música Popular” -desde Ana María Ochoa-, del concepto eurocéntrico de “historia de la música -a partir de Gary Tomlinson- y cómo todos estos problemas se reflejan en el desarrollo no lineal y un tanto caótico de la investigación en el campo en los últimos cincuenta años. Como resultado, la reflexión sugiere una periodización en el desarrollo de la investigación en esta temática en el país, primero en la producción bibliográfica no académica, realizada mayormente por músicos

populares y periodistas, y luego en la especializada, realizada por musicólogos, antropólogos e historiadores. Como propósito final, esta reflexión busca atribuir cierto orden a una tradición de escritura, en gran medida empírica y diversa en cuanto a la recolección de datos y con respecto a sus formatos y estilos, que pese al interés que suscita no ha sido considerada en el espacio académico colombiano como campo coherente de estudio.

## §

### *Carolina Santamaría Delgado*

Maestra en Música con énfasis en clavecín de la Pontificia Universidad Javeriana. En el año 2000 obtuvo una beca Fulbrigh para realizar sus estudios de postgrado en Etnomusicología. En 2006 recibió su título de PhD en Etnomusicología de la Universidad de Pittsburgh, donde también cursó la Maestría en la misma disciplina y dos certificados en estudios avanzados en las áreas de Estudios Culturales y Estudios Latinoamericanos. Ha presentado ponencias en Simposios Internacionales como SEM (Society for Ethnomusicology) y IASPM-LA (Asociación para el estudio de la música popular, rama latinoamericana). Se ha desempeñado como asesora del repertorio de música latinoamericana del sello discográfico académico *Smithsonian Folkways Recordings*, con el cual ha colaborado en la organización del website y en la traducción de textos de varios de las grabaciones de su catálogo. Ha publicado varios artículos en revistas nacionales e internacionales incluyendo *Latin American Music Review* y *The Musical Quarterly*. Profesora visitante en University of Texas at Austin durante el otoño de 2008. Un libro basado en su tesis doctoral se encuentra actualmente en proceso de edición.

## De la Puna al Paraná. La “Música Andina” en Santa Fe

Fabián Marcelo Pínnola  
*Instituto Superior de Música (FHUC – UNL)*

Entre las décadas de los sesenta y los setenta, se produjo en la Argentina una curiosa profusión de grupos que componían, arreglaban y ejecutaban la así llamada “música andina”.

Esa definición -no exenta de polémica, revisión y crítica- hacía referencia a un *corpus* caracterizado, entre otras cosas, por lo repertorial, el orgánico, la arreglística, y, particularmente, por cierta conjunción estética, ideológica y cultural.

En efecto, el abordaje de ciertas especies musicales, una arreglística con algunas particularidades (fuerte tendencia al formato instrumental, por ejemplo), un orgánico más o menos fijo, en el que la presencia del charango y los aerófonos andinos caracterizaban, identificaban y daban pertenencia, contribuyeron a crear una suerte de imagen de la “música andina” que prevaleció y se instaló con fuerza en el imaginario de la Música Popular argentina, particularmente en el campo del “folclore”.

Debe sumarse a esto un importante muestrario de atributos simbólicos, referentes de la cultura andina, como vestimentas, adornos, “guardas”, etc., no pocos de ellos, en realidad, fuertemente estilizados.

En el mismo sentido, es notable la predilección de aquellos grupos por los nombres en lenguas originarias -quechua y aimará, sobre todo. Un nombrarse que era, a la vez, identidad, definición, manifiesto.

Las condiciones históricas del entorno y la época seguramente no fueron ajenas a esta acontecer. El “clima” político de aquellos años, la revalorización de los aspectos autóctonos identitarios, los discursos y las acciones en pos de la liberación, la construcción de una conciencia “continentalista”, abonaban ese tipo de estéticas.

En la ciudad de Santa Fe, la “música andina”, sin embargo, tuvo su mayor incidencia una década después, cuando la existencia de varios grupos de cierta trascendencia, una buena cantidad de compositores, arregladores e instrumentistas y la concurrencia de espacios para tocar y escuchar música, promovieron un período fructífero para la música señalada.

En ese acaecer, no obstante, se produjeron ciertas ambigüedades que vale la pena mencionar, tal como es el caso de una música con pretensiones americanistas, continentales, internacionalista, transformada en algunos aspectos en estereotipo de la nacional, a despecho de las particularidades *emic*; o la evidente paradoja de un criterio algo más “tradicionalista” en el orgánico y las especies abordadas, junto con un criterio más “modernizante” en lo arreglístico y la ejecución.

Al abordar la “música andina” en Santa Fe, pretendemos describir las características de los grupos que produjeron ese fenómeno en nuestra ciudad, las similitudes y diferencias con los de otras partes del país enrolados en dicha corriente musical, las características propias y la huella que dejaron en la Música Popular de años posteriores; también analizar qué factores contribuyeron a su presencia y consumo en una región tan alejada del paisaje cultural, geográfico y sonoro que diera origen y sustento a aquella música, así como las condiciones que pudieron favorecer dicha ocurrencia “tardía” en relación con otros lugares del país.

## §

### *Fabián Marcelo Pínnola*

Profesor en Letras y Maestro de Música; actualmente Maestrando de la Maestría en Didácticas Específicas de la FHUC, UNL. Ha ejercido la docencia en ambas disciplinas en diferentes niveles educativos. Investigador en las áreas de Música, Semiótica y Artes, ha publicado artículos en diferentes medio académicos, así como reseñas, artículos y críticas en diarios y revistas. Miembro del Comité Editorial de la Revista del ISM. Desde abril de 2006 es Secretario de Investigación del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. Como músico, ha actuado como solista, en dúos o conjuntos, en diversos espectáculos en distintas ciudades del país y del exterior; ejecutante de instrumentos de viento sinfónicos, de banda y folclóricos indoamericanos, y de instrumentos de percusión populares y étnicos. Participa frecuentemente como arreglador y ejecutante en grabaciones de diferentes artistas. Sus piezas musicales para teatro, danza y video han recibido distinciones en diferentes certámenes. Ha publicado cuentos y poemas, varios de los cuales han sido premiados en diferentes concursos del país. Participa habitualmente de Congresos, Jornadas y Simposios en las áreas de la Musicología, la Literatura y la Semiótica en el país y el exterior

# Hacia una historia del tango electrónico

Lautaro Díaz Geromet  
*Universidad Nacional del Litoral*

El tango electrónico, entendido como un nuevo estilo musical, no tiene mayor difusión hasta después del año 2000, cuando se editan los primeros discos de los grupos que fueron sus precursores: Gotan Project y Bajofondo Tangoclub.

Posiblemente Gotan Project haya sido el primer grupo de tango electrónico que logró alcanzar una trascendencia a nivel internacional. Es un trío que se formó en Francia, en 1998, cuando el guitarrista argentino Eduardo Makaroff conoció al francés Philippe Cohen-Solal y al suizo Christoph H Müller, ambos compositores de música electrónica. Estando los integrantes del trío viviendo en París tuvieron la idea de experimentar con la fusión de ambos géneros.

La repercusión alcanzada por *La Revancha Del Tango* incentivó a un grupo de músicos rioplatenses a fusionar el tango con distintos estilos de música electrónica. De la reunión de argentinos y uruguayos se forma el grupo Bajofondo Tangoclub<sup>1</sup>. Dirigidos por Gustavo Santaolalla, integrante, director artístico y productor del grupo, comienzan un trabajo de búsqueda en viejos discos de vinilo con el fin de indagar en los antecedentes del tango para lograr una mezcla fina y equilibrada de los géneros. Esa búsqueda culmina en el año 2002, con la edición del primer disco, que lleva el mismo nombre del grupo.

Durante la década del noventa se pueden encontrar algunos otros ejemplos de fusión que no alcanzaron la suficiente difusión. Es probable que el primer antecedente del tango electrónico sea “Malevo”, el trabajo de Sergio Bermejo, quien en 1990 comenzó a investigar diversas fusiones entre ritmos musicales. Al año logró la síntesis del tango con la música electrónica y lanzó su primer álbum solista *Malevo House Music*<sup>2</sup> en 1992. En 1994,

---

1 Bajofondo Tangoclub, *Bajofondo Tangoclub*, Surco / Universal Music Latin, 2002.

2 BERMEJO, Sergio, “Malevo”, *Malevo House Music*, Malevo Records, 1992.



Leo y Gastón Satragno, que actualmente forman parte Ultratango, cuando integraban el grupo El Signo grabaron Rosa Portaña, un tema tecno con reminiscencias tangueras.

Si bien estos ejemplos sin dudas sentaron un precedente, la importancia de Gotan Project y Bajofondo Tangoclub radica en que fueron los que instalaron el tango electrónico como género y abrieron un espacio en el mercado discográfico para que otros grupos pudieran dar a conocer su trabajo. De esta manera, y a partir del año 2000, se pudo hacer evidente un movimiento que se completa con la participación de Tango Crash, Narcotango, Ultratango y San Telmo Lounge entre otros. También a comienzos del 2000 se comenzaron a editar compilaciones con temas de artistas electrónicos de diversas nacionalidades que comenzaban a hacer su aporte al nuevo estilo.

Paulatinamente el tango electrónico se fue popularizando y los medios masivos de comunicación tuvieron un papel fundamental en este proceso

El presente trabajo pretende realizar un aporte a la historificación del proceso de surgimiento y desarrollo del tango electrónico mediante la recopilación de discografía, la revisión crítica de fuentes periodísticas y el análisis de registros fonográficos.

## §

*Lautaro Díaz Geromet*

Universidad Nacional del Litoral

Músico

lautarissimo@yahoo.com.ar

Licenciado Nacional en Música con orientación en Composición por del Instituto Superior de Música de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Acredita antecedentes docentes en el dictado de cursos. Realizó trabajos de digitalización y edición de partituras. Compuso música original para filmes, obras teatrales y trabajos multimedia. Desde el año 2004 integra diversos grupos de investigación. Actualmente forma parte del proyecto S.O.S Música, que tiene como objetivo crear orquestas sinfónicas en escuelas situadas en contextos sociales adversos.

## **Rapsodia Santiagueña. Obra paradigmática para adentrarse en la producción del compositor argentino Manuel Gómez Carrillo.**

Luis Gonzalo Melicchio

*Escuela Nacional de Danzas N 1 y el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón*

Manuel Gómez Carrillo (Santiago del Estero, 8 de marzo de 1883; San Isidro, Provincia de Buenos Aires, 17 de marzo de 1968) fue pianista, pedagogo, y uno de los iniciadores en la Argentina de los estudios científicos de la música de transmisión oral. Su labor se destaca por ser una de las primeras en conjugar la recopilación, la recreación y la divulgación de la Música Popular.

Como pionero de la musicología, puso de manifiesto el bagaje de la tradición musical oral de nuestro país y lo incorporó con maestría en su propia obra.

Del total de la producción de Manuel Gómez Carrillo hemos elegido la *Rapsodia Santiagueña* por considerarla una obra síntesis, ya que emerge como la más representativa de su pensamiento compositivo, centrado en la incorporación del material folklórico recopilado, que nos resulta interesante estudiar y revalorizar.

Como ya es sabido, la actividad de intérprete dista de ser una mera repetición mecánica de los signos de una partitura. Así, resulta de vital importancia la labor investigativa para la concepción de un juicio crítico.

En este camino, se desprende la necesidad de ser consecuentes con el compositor, exponente de una postura estética definida, y de servirnos de apoyo de otras ramas del conocimiento para así obtener sólidas herramientas en la selección de criterios interpretativos.

En esta búsqueda y recopilación del material del autor que nos ocupa, hemos tomado contacto casi con la totalidad de su obra para piano. Luego de diversos acercamientos (ya sea desde el estudio para la interpretación, el análisis, o la audición de registros grabados), en un trabajo descriptivo-comparativo surge la *Rapsodia Santiagueña* como su obra paradigmática,

de mayor relevancia que el resto de la producción, no sólo por ser de gran envergadura, sino también por resultarnos el más claro exponente del posicionamiento del compositor respecto a la importancia de la utilización del material vernáculo para la composición, como un recurso en la creación musical de identidad nacional.

Mediante esta toma de conciencia de todo el material que palpita en el interior de la obra, en nuestro rol de intérpretes, surgió la necesidad de repensar los criterios para su abordaje.

Con este trabajo nos proponemos contribuir al análisis de la música argentina para piano, tomando un autor y su obra. Entre los objetivos del compositor estuvo partir de materiales vernáculos por él recogidos para plasmar sus propias ideas creativas. Así, en este punto de nuestra investigación encontramos la *Rapsodia Santiagueña* como un ejemplar valioso en este sentido, ya que en ella coloca las citas de una manera evidente, resultando un profundo homenaje a las músicas de origen popular o rural. Obra magnífica, no sólo por su valor estético en sí misma, sino también por la carga de significados que adquiere al ofrecernos este mensaje del respeto por la apropiación del bagaje musical ancestral.

Hemos observado cómo Manuel Gómez Carrillo realizó su producción desde los trabajos de campo, tomando registros de la tradición musical rural al vuelo que luego documentó, ubicándolo entre uno de los pioneros en la investigación de corte etnomusicológica en Argentina. Era su gran inquietud, la búsqueda de un sonido identitario nacional, y creía que una alternativa para el logro de este desafío era la utilización del material propio de la tradición musical.

El estudio profundo de la obra elegida nos permite concluir afirmando la necesidad, como intérpretes, de servirnos de apoyo de ciencias como la etnomusicología, que podrán enmarcar y potenciar nuestros saberes.

Nos sentimos obligados a establecer nuevos parámetros que nos exijan la interpretación de nuestras músicas, y que nos comprometan a ser co-creadores, con la responsabilidad que ello conlleva. De este modo, dejamos plasmado un estudio destinado al conocimiento de algunos de los componentes de la identidad musical y del desarrollo del género pianístico en nuestro país, y a su vez nos permite aportar un material bibliográfico de estudio para futuros abordajes.

## *Luis Melicchio*

Egresado en las carreras de Educación Musical y Profesorado de Piano del “Conservatorio Provincial de Música de Morón” “Alberto Ginastera” (Buenos Aires). Actualmente, se encuentra cursando la “Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana” en la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza). Desde el año 2002 forma parte del C.I.M.A.P. (Creadores e Intérpretes de Música Argentina en Piano) dirigido por Hilda Herrera. Desarrolló actuaciones en las Salas “Carlos Guastavino” (perteneciente a la Dirección Nacional de Música y Danza) “Academia Nacional del Tango”, “Biblioteca Nacional” y Auditorio “Juan Victoria” (San Juan), entre otras. Participó de la grabación de los cds. “Argentina desde el Piano” y “Argentina desde el Piano, Huellas”, con el apoyo de la “Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires”. Con el auspicio de la Dirección Nacional de Artes participó en el “VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular” (2005), como invitado y expositor en la “IV Jornada de Música Popular” organizada por la Universidad Nacional de Cuyo (2008) y como intérprete y expositor en el “Segundo Festival de Música Académica Latinoamericana y Segundas Jornadas en Investigación Musical”, Universidad Nacional de Cuyo (2009). En cuanto a su actividad laboral es docente y pianista acompañante en la Escuela Nacional de Danzas N 1 y del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón.

# La canción popular como espacio de memoria y olvido

Natalia Elisa Díaz y Mario Díaz  
*Socióloga y Músico*

La canción popular como espacio de memoria u olvido nos abre la puerta para reflexionar sobre cómo se produce la relación que construimos en sociedad con nuestro pasado y para preguntarnos sobre cuál es el papel que juegan los usos de la canción popular en este borramiento o reescritura de la memoria social.

La memoria colectiva es un marco social construido por los individuos en la interacción social. Es un fondo compartido de recuerdos sobre el cual los individuos ejercen una selección, interpretación y transmisión de ciertas representaciones del pasado. Las sociedades, a fin de que este fondo común de nociones se actualice a través de las visitas de los individuos, crean prótesis<sup>1</sup> de memoria que potencian la capacidad de recuerdo de las personas, como por ejemplo la canción.

Contar una historia consiste en hilvanar recuerdos que se transforman en acontecimiento en el mismo acto de narrar. La narración se nos presenta como parte de un intercambio social amplio, que no sólo representa sino que constituye a la propia realidad narrada. Las narrativas históricas pueden ser construidas por medio de imágenes, sonidos, movimientos. Medios que, como recuerda Jack Goody, no son inertes soportes sino que también son constructores de esa narración. Las canciones populares son narraciones léxicas y acústicas que cuentan las diferentes maneras en que lo humano se concretiza; rescatan al sujeto produciéndose a sí mismo en gestos tan antiguos como amar, sufrir, amasar el pan o morir.

La calidad compositiva de las canciones determina su poder como herramienta de memoria. Cuanto más ricas son sus melodías y cuanto más sus letras han sabido captar el pulso de una época, tienen más probabilidades de resistir al paso del tiempo. Se transforman, como diría Antonio Gramsci, en lugares de memoria y agregación de fuerte poder simbólico.

---

1 Prótesis en el sentido de performance de Goffman. Las canciones populares son vehículos de signos mediante los cuales la escena social se recrea y transforma.

Los cancioneros populares ayudan a los miembros de una sociedad a reconocerse como parte de un universo simbólico que existía antes de que ellos nacieran y que continuará existiendo tras su muerte. Como espacio de memoria favorecen a la construcción de un sentido de pertenencia a la “comunidad imaginada”.

El olvido es un proceso social, una construcción que empieza cuando los instrumentos a los que confiamos la conservación de la memoria colectiva se deterioran.

Las canciones populares se transforman en espacios de olvido cuando se vacían de nociones comunes, cuando dejan de ser portadoras de la tradición en el sentido planteado por Walter Benjamín: *tradición*, espacio de comunicación lingüística intergeneracional.

Las canciones, como producto de moda, se caracterizan por presentar una estética seriada de rasgos sencillos, basada en la anulación de matices. Emergen bajo el signo del espectáculo. Son elegidas por sus potencialidades rítmicas, de baile y no por sus contenidos. Se escenifican en un revoltijo de luces, instrumentos, cuerpos sensuales; de mensajes sonoros y visuales entrecruzados. El olvido no se produce por cancelación sino por excesivas presencias.

Cuanto más violentas e inequitativas son las sociedades, con más fuerza surge la canción como espacio de olvido, se vuelve un elemento de distracción y disminuye su capacidad de nombrar la realidad y de convocar/activar a memorias acalladas.

Los cantantes son portavoces sociales, sus funciones tienen carácter histórico. Pueden relacionarse con una proyección social y política del canto y con la reconstrucción de una memoria estética, o asumir roles menos conflictivos, donde su canto únicamente divierte y consuela. Estas dos construcciones del cantor tienen como eje discursivo la palabra y la imagen respectivamente.

En conclusión, las canciones populares son narraciones léxicos acústicas, sus características, sus usos, quiénes y cómo las actúan son miradores de las relaciones que mantiene nuestra sociedad con el pasado en términos de memoria y olvido.

## §

## *Natalia Elisa Díaz*

2005: Licenciada en Sociología, Universidad E. Siglo Veintiuno. 2006: Maestría en Antropología, en curso (UNC). 2009: Diplomado en Gestión Cultural, en curso (UNC). Marzo a Diciembre de 2008: Realización de seminarios en la Maestría en Estudios Latinoamericanos, área Cultura y política, FCPYS. Universidad autónoma de México. 2008: Participación en el Tercer Encuentro de Estudiantes de Arte y Patrimonio Cultural “La promoción, gestión y difusión de la cultura y el arte: Modelos y experiencias sustentables”, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Colegio de de Humanidades y Ciencias Sociales, Academia de Arte y Patrimonio Cultural México. 2008: Beca Programa de Movilidad Red de Macro Universidades de América Latina y el Caribe. 2008: Beca de la Secyt para el desarrollo de la investigación “Recepción de música popular y producción de sentido en jóvenes de la ciudad de Córdoba”. 2008: “La canción popular como espacio de memoria y olvido”, Memorias del Tercer encuentro de estudiantes de Arte y Patrimonio cultural, Universidad Autónoma de la ciudad de México. 2007/2009: Investigadora del CIFYH en el proyecto “Recepción de música popular y producción de sentido en jóvenes de la ciudad de Córdoba”. 2009: Investigadora en el programa “La Música de Todos” región Córdoba, organizado por el Ministerio de Cultura de la Nación

## *Mario Díaz*

Guitarrista, cantante y compositor oriundo de Huinca Renancò, actualmente radicado en la Ciudad de Córdoba. Ha grabado tres trabajos discográficos: “Urdimbre”, “Ruwana” y “Huinca Renancò”. Desarrolla un intensa actividad compositiva junto a poetas como Alejandro Maldino, Juan Carlos Lencina, Domingo Zerpa, Hugo Rivella, Miguel Ángel Vera, Edgar Morisoli, Néstor Soria, Coqui Ortiz, Aníbal Albornoz Ávila, Hamlet Lima Quintana, María Silvia Paschetta y Juan Vicente Díaz. Sus composiciones son interpretadas por Mercedes Sosa, Santaires, Carlos Aguirre, Laura Albarracín, Juan Iñaki, Juan Quintero y Luna Monti, por mencionar algunos. Por su primer disco “Urdimbre”, editado en 1999, recibió el premio TRIMARG (Tribuna de Música Argentina) por el Consejo Argentino de la música que preside Alicia Terzián. En el año 2003 participa en el Festival de las Almas, en la ciudad de Valle de Bravo, México. En julio del 2007 participa en México del Festival de Guitarras de Taxco, actuando en Acapulco, México DF, Huitzuco y en Taxco. Elogiado por figuras como Mercedes Sosa, Eduardo Falú, Hamlet Lima Quintana, Suma Paz, Jorge Drexler, Oscar Alem, Rafael Amor, Juan Falú, Carmen Guzmán, Ariel Petrocelli, Rolando Valladares, entre otros artistas, se ha convertido en un cantante, guitarrista y compositor de referencia en la Música Popular argentina de raíz folklórica.

# Eduardo Rovira y el reposicionamiento del tango en las décadas del '50 y '60. ¿Cómo se genera la nueva estética que define a la obra de Eduardo Rovira dentro de un género preexistente?

Paula Mesa  
Facultad de Bellas Artes - U.N.L.P

Este trabajo pretende desarrollar un acercamiento al análisis de la obra de Eduardo Rovira en el período comprendido entre las décadas de 1950 y 1960. El análisis se fundamenta en el hecho de que este compositor e intérprete, casi en paralelo con Piazzolla y siendo por momentos influenciado por él, desarrolló una búsqueda particular dentro del tango llegando a definir, a su vez, una particular estética vanguardista. La obra de Rovira no ha sido tan extensa como la de Astor pero consideramos que, si hablamos de vanguardias y renovación del tango, este músico debe estar presente.

En un momento de la historia del país en donde la etapa pos guerra había abierto las puertas a la invasión cultural, este músico plantea un modo de resistencia al discurso del poder. ¿Cómo puede oponerse a un bombardeo constante? Según nos revela el músico Dino Saluzzi: “Rovira logra plasmar una estética en la cual dice lo que quieren decir, aprende a construir su discurso con lo que realmente quiere”<sup>1</sup>. Es decir que logra hablar con sus palabras en lugar de ser hablado con palabras de otros.

Hipótesis<sup>2</sup>: Los rasgos idiosincrásicos de la obra de Rovira resultan de un estilo propio reconocido por sus pares hasta nuestros días. Conviven en sus obras series dodecafónicas, formas abiertas, texturas complejas en conjunción con elementos tradicionales, generando un todo complejo y ecléctico.

Objetivos: Identificar los elementos del lenguaje musical que caracterizan su estilo en esta etapa, así como los rasgos de vanguardia en sus composiciones

---

1 Entrevista realizada en el café Bar Billares en el mes de febrero de 2007.

2 Tanto las hipótesis como los objetivos pertenecen a mi trabajo de tesis doctoral. En esta ponencia se desarrollarán solamente algunos aspectos de la obra de Eduardo Rovira.



en cuanto a: 1) Recursos compositivos; 2) Materiales musicales empleados y 3) Tratamiento de dichos materiales, con especial énfasis en aquellos componentes que definen al tango como género.

Marco de Referencia Conceptual: El Repertorio de Eduardo Rovira se encuentra enmarcado dentro de lo que tradicionalmente se denomina como “Música Tonal”<sup>3</sup>, tanto sea su obra tradicional como sus composiciones dentro del género tango. Partiendo de este conocimiento específico y del hecho de haber trabajado durante muchos años de docencia analizando y estudiando las corrientes tradicionales de análisis de la musical tonal, considero necesario implementar un trabajo de análisis interdisciplinario aplicando a su vez el marco teórico perteneciente al proyecto de investigación que desarrollo desde hace más de diez años dentro de la cátedra de Lenguaje Musical Tonal cuyo titular y director del proyecto es el profesor Sergio Balderrabano.

Dado que consideramos que todo análisis musical debe ser contextualizado y que, según diría Kusch, “La obra surge de las características de su entorno, comparte un código, una historia y un presente teniendo sentido propio, si la obra representa realmente a una cultura con identidad”<sup>4</sup> se han recogido aportes de diversos marcos referenciales para desarrollar las metodologías necesarias para el trabajo, que se inscribe en el marco general de una metodología cualitativa, con la búsqueda de información a través de entrevistas y fuentes como publicaciones periódicas y legajos personales. Se han tomado aportes de la historia social, la sociología, la semiótica y la musicología.

Resumen de las conclusiones: Partiendo del análisis contextualizado de su obra podemos concluir que la gran renovación compositiva que plantea Eduardo Rovira no se da sólo en el plano musical si no también en el ideológico, ya que plantea un tango que, por definición, debe ser compuesto y ejecutado para ser escuchado, no sólo para ser bailado o para cumplir el rol de acompañamiento de cantantes. Ricardo García Blaya nos comenta con respecto a Rovira lo siguiente: *fue un músico que arriesgó popularidad en función de una búsqueda evolutiva del género. Que se jugó con sus ideas musicales,*

---

3 Cabe aclarar que algunas de sus obras han sido compuestas utilizando elementos compositivos pertenecientes al lenguaje contemporáneo académico pero, partiendo del relevamiento que he realizado hasta el día de la fecha, la mayor parte de su producción compositiva está enmarcada dentro del lenguaje Musical Tonal.

4 Kusch; 1976: 34

*sin fijarse a los costados, pero admitiendo sus raíces decarianas y aportando al tango su talento y su audacia creativa.*

## §

### *Paula Mesa*

Docente investigadora de la Facultad de Bellas Artes. Desde el año 1994 integra la cátedra de Lenguaje Musical Tonal, siendo a su vez docente de composición en el Bachillerato de Bellas Artes (UNLP). Es profesora de Armonía, Morfología y Lenguaje Musical y Licenciada en Composición (UNLP) estudiando a su vez Dirección Coral y Música de Cámara. Integra, como cantante, el grupo A LA GURDA / Tangos. Con dicha formación ha realizado, en Julio del 2007, una gira de veintidós conciertos por diversas ciudades de Japón. Como solista se ha presentado en numerosas salas del país y del exterior. Ha publicado artículos referidos principalmente al análisis musical, al lenguaje contemporáneo como herramienta didáctica y al estudio del Lenguaje Musical del Tango. Ha participado de diferentes congresos, nacionales e internacionales en las áreas de Estética, Educación, Musicología y Análisis Musical, presentando trabajos de investigación individuales y en co - autoría. En el año 2005 recibió la Beca de Investigación otorgada por la UNLP para estudiar, durante dos años, el lenguaje musical del tango en sus comienzos. En el año 2006 ganó por concurso la plaza Montevideo para participar del intercambio – movilidad docente entre Universidades del MERCOSUR (AUGM). En el año 2008 se estrenó su obra sinfónica “Estilos”, que fue seleccionada por la Orquesta Sinfónica del Teatro Argentino de La Plata. Actualmente se encuentra finalizando el Doctorado en Arte Contemporáneo Latinoamericano.

# Consideraciones para la reconstrucción de la historia no escrita del vals criollo

Silvina Argüello

*Depto de Música de la Escuela de Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.*

Muchos de los trabajos de investigación sobre Música Popular o folklórica se centran en el estudio de un género o de los géneros, en un espacio y momento histórico determinados. En esto, no se apartan de la musicología histórica tradicional que ha prestado atención casi excluyente a las formas musicales (entendidas como géneros) y a los compositores más destacados para caracterizar el estilo de un compositor, una escuela, un lugar o una época.

Otras fuentes bibliográficas parten de los géneros como algo dado y profundizan en los contextos sociales, las funciones que cumple cierta música, los medios de difusión y consumo, etc., dejando fuera de consideración lo estrictamente sonoro.

En esta ponencia pretendo exponer las limitaciones que he encontrado al avocarme al estudio del vals criollo en Córdoba. Sigo el modelo descrito en el primer párrafo con el fin de comenzar a elaborar pautas que permitan abordar el estudio de la Música Popular no escrita de manera más eficaz y útil. Para ello he tomado, como marco teórico, investigaciones que provienen del campo de la musicología cognitiva y de la semiótica de la música.

## *El género*

Cualquiera sea la definición de género musical que tomemos -“marcos socialmente aceptados implicados en una historia y región determinada”<sup>1</sup>, o “clase de diferentes objetos musicales reunidos en una sola categoría cognitiva”<sup>2</sup> -el concepto de género es una categorización, es decir “el proceso cognitivo

---

1 Madoery, 2000: 7

2 López Cano. 2004, p 4

por medio del cual abstraemos la experiencia individual para subsumirla en conceptos generales”<sup>3</sup>.

Por lo tanto, cuando se analizan las obras musicales concretas de determinado repertorio -a las cuales ya sus creadores y oyentes han identificado con algún nombre genérico- y se logran extraer los rasgos específicos que permiten ubicar a cada caso dentro del mismo grupo, se llega un nivel de generalización tal que, el género así caracterizado, podría pertenecer a más de un repertorio o estilo musical.

En el caso del vals criollo esta cuestión se verifica más que en muchos otros géneros por el hecho de que logró penetrar en repertorios de estilos muy diversos: en el folklore, en el tango, en el salón aristocrático, en el cuarteto cordobés y hasta dentro de otros géneros como figura de baile (cielito, pericón y media caña). A veces un mismo vals (igual letra, igual melodía, igual acompañamiento armónico) aparece interpretado de manera tal que las variantes performativas hacen posible que sea escuchado o bailado en contextos musicales muy diferentes. En estos casos aquellos rasgos genéricos por los cuales es vals no han sido eliminados o reemplazados. En cambio, se han modificado parámetros propios de la performance (instrumentación, velocidad, manera de cantar, etc.).

Diferente es el caso de operar sobre una obra concebida dentro del marco de cierto género a la que se le alteran sus rasgos distintivos. En esta circunstancia, hay cambio de género y el paso a otro repertorio es inevitable. Así, por ejemplo, canciones que responden a determinados géneros coreográficos del folklore argentino (zamba, chacarera, bailecito) a las que se las interpreta en ritmo de cumbia o de tango.

Ante esta realidad, adquiere gran relevancia la noción de arreglo en Música Popular, *“como una recreación que actúa de intertexto entre la obra original, la interpretación [del coro] y la recepción del público”*<sup>4</sup>.

Conclusiones: En Música Popular, los rasgos de una composición que permiten incluirla en determinado repertorio o estilo y otorgarle cierta función, suelen no ser los estructurales de la obra (género, forma, plan armónico, ritmo básico, etc.); por el contrario lo distintivo suele suceder en el nivel de lo contingente, del “arreglo” (instrumentación, textura, fraseo, velocidad, pronunciación, dicción etc.).

---

3 López Cano, 2004: 2

4 Mansilla, 2005:87

Para expresarlo en términos lingüísticos: el investigador parte de una versión de la obra musical, que equivale a estudiar el discurso (habla); luego, analiza los elementos estructurantes, el sistema (lengua, lenguaje musical); y debería volver a la interpretación inicial para poder comprender, en un nivel más profundo, el texto (lingüístico o musical).

## §

### *Bibliografía*

LÓPEZ CANO, Rubén (2004) “Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual”, en MARTI, Josep y MARTÍNEZ, Silvia (Eds.) *Voces e imágenes en la Etnomusicología actual*, Actas del VII Congreso de la SibE. Madrid, Ministerio de Cultura, 2004, Pág. 325 – 337, Dirección URL: <http://www.lopezcano.net>. (Consulta: 20 de junio de 2009).

MADOERY, Diego “Los procedimientos de producción musical en Música Popular”, *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral*, 2000. 7: 142: 76-93

MANSILLA, Ricardo Javier, “El arreglo coral de música popular. Una forma de composición que renueva el repertorio de concierto”, *Tesis de Maestría en Arte latinoamericano*, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, 2005.

### *Silvina Graciela Argüello*

Profesora de Castellano, Literatura y Latín para la Enseñanza Superior (Escuela de Lenguas, UNC, 1985). Profesora en Educación Musical (Collegium, CEIM 1993). Cargo docente actual: Profesora adjunta por concurso en la cátedra de Historia de la Música y Apreciación musical I, en la Escuela de Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Cargo de Gestión: Jefa del Depto. de Música de la Escuela de Artes de la FFyH de la UNC, entre octubre de 2008 y julio de 2009. Estudios de posgrado: Alumna del Doctorado en Artes de la FFyH, de la UNC, en etapa de elaboración de la tesis. Tema: Del vals europeo al vals criollo cultivado en Córdoba entre 1960 y 1980. Director: Dr. Leonardo J Waisman. Co - director: Dr Juan Pablo González. Becaria de la Secretaría de Ciencia y Técnica de UNC: para la finalización de Maestrías y Doctorados. Actividad artística: Integrante del grupo vocal “Vox Antiqua”, dirigido por el maestro Leonardo Waisman.

## **El tango en Villa María (1940-1970). Una nueva mirada a la historia escrita**

Paula Evangelina Fernández - Cristina Yolanda Gallo  
*Lic. en Composición Musical - UNVM*

El presente trabajo plantea una segunda lectura a la investigación “Reconstrucción de la Historia del Tango en Villa María. Una mirada desde las creaciones”, realizada entre los años 2005 - 2007, subsidiada por el Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Villa María. En ella participaron docentes y alumnos de la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular, y fue plasmada en el libro *El Tango en Villa María (1940-1970). Historia, análisis y preservación de las creaciones*, publicado en septiembre de 2008.

El trabajo se desarrolla, por un lado, en la valoración de las metodologías empleadas, centrándose en la búsqueda hemerográfica y las entrevistas, y por otro, en nuevas lecturas del material recopilado, lo que conlleva a nuevas conclusiones complementarias a las aportadas en la primera investigación.

Respecto de las metodologías, las entrevistas realizadas y luego publicadas en su totalidad permiten nuevas lecturas que contextualizan y relatan parte de la vida cultural de la época, generan nuevas preguntas de investigación y permiten la reconstrucción histórico-social-cultural de la vida en la ciudad y su zona de influencia, ya que los instrumentos de recolección utilizados brindan datos muy ricos sobre la vida cultural social de Villa María, que no aparecen de forma suficiente en la bibliografía consultada.

También surgen llamativos datos sobre el archivo hemerográfico de la ciudad, que muestran el lugar dado a la cultura local, en esa época, lo que se relaciona con las conclusiones llegadas, respecto del tango, en la investigación mencionada.

En relación a nuevas conclusiones se advierten otras líneas de trabajo, tales como la valoración que los ciudadanos otorgan al acervo cultural de la ciudad, tanto en las décadas mencionadas como en la actualidad; la relevancia de realizar una profunda reconstrucción histórica de la vida cultural de Villa

María como fin en sí mismo; y aún, la creación de un archivo que dé cuenta de los músicos, compositores e intérpretes que en este género, como en otros, fueron destacados.

## §

### *Cristina Gallo*

Egresada del Conservatorio Superior de Música Félix Garzón como Profesora Superior de Piano. Estudió Dirección Coral con el maestro Néstor Andrenacci en Capital Federal. Desde 1997 es docente en la Universidad Nacional de Villa María, teniendo a su cargo las cátedras de Práctica Coral I y II, Dirección Coral y el Módulo Nivelador de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular. Ha fundado y dirigido diversas agrupaciones corales en las ciudades Córdoba y Villa María. Desde su formación, en septiembre de 1998, dirige el Coro “Nonino” de la UNVM. Es docente de Coro y Práctica de la Dirección Coral en el Conservatorio Felipe Boero de Villa María. Integra equipos de investigación dedicados a la música en Villa María, habiendo publicado como co - autora en 2008 el libro “El Tango en Villa María (1940-1970). Historia, análisis y preservación de las creaciones”; actualmente trabaja en la investigación “Aproximaciones a los 30 años del Rock en Villa María. Los jóvenes, la música y la construcción de identidades líquidas”. Es alumna -en instancia de Tesis- de la segunda cohorte de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX con Especialidad Dirección Coral en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.

### *Paula Evangelina Fernández*

Alumna en proceso de elaboración de su trabajo final de grado de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular, Universidad Nacional de Villa María. Ha participado como instrumentista en diferentes agrupaciones, tales como la banda Municipal de la ciudad de Villa María y el Ensamble de vientos de la Universidad Nacional de Villa María. Ha participado como coreuta en el coro “Nonino”, perteneciente a la Universidad Nacional de Villa María y el coro del Colegio de Abogados de la Ciudad de Villa María. Ha participado como alumna becada en las Investigaciones “Estudio y análisis del comportamiento en los enlaces

armónicos característicos en algunos géneros populares de América Latina y su aplicación en la enseñanza audioperceptiva para adultos”, Director: Carlos Lasa; “Reconstrucción de la historia del tango en Villa María desde una mirada a las creaciones realizadas entre 1940-1955”, Directora: Silvia Aballay, del cual se editó el Libro “El tango en Villa María”. Actualmente está participando en el Proyecto de Investigación: “Aproximaciones a los 30 años del Rock en Villa María. Los jóvenes, la música y la construcción de identidades líquidas”, sobre los jóvenes y la identidad en la ciudad de Villa María. Es docente de música en el nivel medio en diversos colegios provinciales.



# La formación en interpretación, improvisación, lenguajes y performance en la Música Popular. El tratamiento “leitmotívico” en la composición cinematográfica

Claudio Javier Vittore  
*Lic. en Composición Musical - UNVM*

Desde la época del cine no sonoro, donde un pianista a oscuras matizaba, con mayor o menor inventiva, justeza y criterio, el relato que se desarrollaba en la pantalla, la música se ha ido incorporando a la cinematografía como un elemento casi indispensable.

En los primeros tiempos del cine mudo, una de las prácticas más empleadas fue la de utilizar todo tipo de música independientemente del estilo, época o género que se tratase, tomando en cuenta su carácter psicológico, anímico y descriptivo, encadenándolas secuencialmente conforme al montaje de imágenes. Surge aquí el término “adaptación”, para definir el empleo literal o arreglado de música compuesta para otro medio u otro fin que no sea la propia película.

En la actualidad ya no se discute (como ocurrió en los inicios del género) la participación de la música -ya sea original o no-, sino que más bien el debate se centra en cuáles son los criterios de su inclusión, su estética, qué planos de relación imagen-audio se establecen, etc. Elementos todos que configuran un modo particular de composición que se refiere a este formato particular, el cinematográfico.

En torno a este tema, hay una tendencia muy difundida que vincula a la música cinematográfica con la técnica compositiva basada en la idea de “leitmotiv”, práctica que si bien fue utilizada por diversos compositores post-románticos, fue desarrollada y sistematizada por Richard Wagner, apareciendo ligada a la composición para cine a punto tal que en una bibliografía obligada en el estudio de estos temas como es “la música en el Cine” del teórico francés Michel Chi6n, un capítulo precisamente formula la pregunta: Richard Wagner ¿un músico de cine?

Como docente del área de Composición en la UNVM, y teniendo a mi cargo la materia Musicalización, considero de importancia plantear una reflexión y adoptar un punto de vista en torno a las similitudes y diferencias del tratamiento leitmotívico entre la música académica -sobre todo del siglo XIX-, y la utilización de ésta técnica en el contexto de la música cinematográfica, valiéndome, para la ejemplificación de la misma en esta ponencia, del análisis de la banda sonora de la película “Cartas a Malvinas”, de mi autoría.

## §

### *Claudio Javier Vittore*

Nació en La Francia (Provincia de Córdoba-Argentina) en el año 1960. Realizó estudios de piano en el en el Conservatorio Provincial Félix T. Garzón de Córdoba entre los años 1970 a 1976. En 1977 ingresa a la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, egresando en 1983 con el título de Profesor Superior en Composición. Se desempeñó como Profesor en el área de música en diversas instituciones educativas de Córdoba y Villa María, y como Profesor Adjunto en la cátedra de Historia de la Música III en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente, es Profesor Titular por concurso de las Cátedras de Arreglos para la Orquesta Moderna en la Universidad Nacional de Villa María y de Musicalización y Composición III y IV en la misma universidad. Además, es coordinador de la Tecnicatura Superior en Sonido de la Escuela de Comunicación Audiovisual “La Metro”, de Córdoba. Como intérprete se ha especializado en la dirección de música Sinfónico–coral, de cámara y operística. Como compositor ha escrito música sinfónica y de cámara, para ballet y teatro, como así también arreglos corales, sinfónicos y de cámara tanto en el ámbito de la música académica como popular, además de música para cine, documentales y televisión.

# Prácticas para no encerrar un gato. *Experiencia áulica*

Corina Beatriz Paccagnella  
*Escuela de Arte República de Italia, Florencio Varela*

## *Problemática*

Abordar el gato como primera expresión folclóricaailable en vigencia, en formato de taller, dirigiéndola a futuros docentes de música con formación académica, en Florencio Varela, es la consigna. Considerar descontextualizadamente la forma musical y coreográfica presenta dificultades de comprensión, interpretación y valoración, incrementadas al momento de incorporar las variantes formales que derivan en variantes coreográficas. A esto debe sumarse la impronta que marca con respecto a las siguientes especies a tratar, pues es común considerar al gato como de fácil acceso y casi nula complejidad, hecho no condicente con su práctica y análisis. Por ende, su tratamiento pareciera requerir de una sutileza tal que permita la estimación objetiva sin valerse de falsos estereotipos.

La falta de acercamiento al lenguaje folclórico integral y el menosprecio de éste dentro del ámbito académico parecen presentarse como las causantes de la negatividad a su respetuoso análisis. Indagando acerca de las costumbres musicales, se aprecia que un importante porcentaje de alumnos practica el lenguaje folclórico, aunque sólo una pequeña porción lo baila, atribuyéndolo a una falta de sentido práctico y, aún bailándolo, no pueden otorgarle funcionalidad alguna a la práctica.

Ahondando entonces en la incorporación empírica y espontánea de las especies, luego de varios trabajos de campo, se aprecia que en Florencio Varela centro, no se encuentran espacios populares en los que la expresión corporal a través del lenguaje folclórico (peñas) sea la protagonista. Las manifestaciones se aprecian como enquistamientos, distantes del casco céntrico, los que además no gozan de buena reputación social en el distrito, tal vez producto de la gran fragmentación social que se manifiesta en el conourbano bonaerense, sumado a la dificultad de traslado, producida por medios de transporte escasos en recorridos conectivo-periféricos y la inseguridad social que goza

de protagonismo. También se realizan reuniones en centros tradicionalistas, en los cuales el dinamismo y la funcionalidad en la práctica parecen haber desaparecido.

En contraposición, se observa una demanda producida en los establecimientos escolares hacia los docentes de música con respecto a la organización de actos académicos y festivos en los que se les solicita, en la mayoría de los casos, que logren que sus alumnos interpreten un baile folclórico.

### *Propuesta*

Es entonces que, y a modo también de sentar un precedente en el imaginario del alumnado con respecto al resto de las especies a tratar, se decide encarar el aprendizaje del gato desde un costado empírico, basado en la generación espontánea de la necesidad de relacionarse, aunque sea ficticiamente, a través suyo, apoyada en la transmisión oral, y otro lado netamente académico, con análisis exhaustivos y minuciosos que den pie al aprovechamiento de la riqueza folclórico-literaria, ahondando en el entorno histórico en el cual se gestó y se sigue practicando.

Aquí protagonizarán la escena las figuras básicas y su funcionalidad, como las mutaciones producto del dinamismo y vigencia; la ambientación geográfica y readaptaciones a los medios en los que se desarrolla; las formas literarias y los modismos, tanto como el análisis musical-formal y la correlación música-literatura-coreografía. Esta práctica parece distraer el prejuicio y colabora con la desinhibición.

Apropiarse del gato es el objetivo final para lograr un dominio no sólo cognitivo, sino también afectivo-aplicativo que amplíe su entorno musical y desarraigue falsos estamentos creados alrededor del hecho folclórico, accediendo a la comprensión integral, generando un goce en el hacer y permanente actualización, allanando el camino de la recepción y de la transmisión.

El resultado de este tratamiento pretende ser la internalización e independización del intérprete, desatándolo respetuosamente de fórmulas preestablecidas, reconociendo en el gato una vía de expresión que le permita convertirse en multiplicador, excusándose en su carrera docente.

### §

## *Corina Paccagnella*

Profesora en Danzas Tradicionales argentinas, habiendo comenzado sus estudios bajo la supervisión del maestro Oscar Tiraó en 1972, continuando su formación en la Facultad de Bellas Artes, La Plata y en el hoy Instituto Superior de Arte "José Hernández" de la misma localidad. Realizó investigaciones en el Noroeste argentino y litoral entrerriano, en la República Oriental del Uruguay. Actualmente, en las localidades de Florencio Varela y Quilmes. Ejerce en los niveles inicial, primario, medio y superior la carrera docente como profesora en música y danzas, sistemáticamente y dictando talleres. En 2001 concursa la cátedra Taller de folclore musical argentino. Realizó musicalizaciones para teatro infantil local. Institucionalmente ha desarrollado proyectos logrando la participación de alumnos y la comunidad educativa en general en zonas llamadas de riesgo social, obteniendo premiaciones. Participa como jurado en las Ferias de Ciencia y Tecnología a nivel regional. Participó como miembro titular del III y IV Encuentro de Educadores en Ciencia y Tecnología con proyectos integradores sobre música y física. Dictó talleres en congresos del Fladem y el IUNA. Presentó ponencias en la Universidad Nacional de Villa María (2007), en Saccom(2008), en el Instituto de Musicología(2008), y en Escofolk regional(2006). Participa con presentaciones de las Escofolk locales y provinciales.

# En la enseñanza de la música, ¿los desarrollos creativos están presentes? Un interrogante desde la enseñanza del piano.

Eduardo Calvimonte  
*Instituto A. P. de Ciencias Humanas - UNVM*

Los desarrollos diferentes para situaciones conocidas, la capacidad para adoptar respuestas no esperadas, la combinación de elementos conocidos y la obtención de un elemento nuevo, la nueva mirada que permite otras asociaciones, el pensamiento y el hacer que trascienden la superficie y se internan en otras búsquedas, la modificación de estructuras de pensamiento dadas, el develar supuestos y avanzar desde lo que tenemos a un lugar distinto, fueron siempre motivo de acercamientos conceptuales, pero comenzaron a plantearse como objeto de estudio sistemático bajo el concepto de *creatividad* desde la mitad del siglo XX, a partir del discurso inaugural que realizara, en el año 1950, durante el Congreso de la Asociación Americana de Psicología, su presidente J. P. Guilford.

El porqué del desarrollo tan intenso del concepto se puede explicar desde los nuevos escenarios, que presentan periodos de cambios sostenidos y acelerados, que repercuten en todos los aspectos de la vida social y obligan a constantes esfuerzos de adaptación ya que las categorías de comprensión se encuentran desbordadas; un mundo interconectado que desdibuja las fronteras y la rápida difusión de la información y el conocimiento; la acumulación de conocimientos que desafía las formas tradicionales de apropiación y manejo del saber y el agotamiento del modelo positivista, que descansaba en la razón para comprender y orientar la experiencia humana<sup>1</sup>.

Creatividad entendida como facultad de crear, “capacidad de creación”<sup>2</sup> o “disposición a crear que existe en estado potencial en todo individuo y a todas

---

1 Cfr. López Pérez, 1995 o Frega, 2007

2 Diccionario de la Real Academia Española 1992. Pág. 593 *Diccionario de la Real Academia Española*, número de edición, lugar, editorial, año, volumen, página.

las edades”<sup>3</sup>. López Pérez desarrolla la siguiente definición a la que adhiere Frega<sup>4</sup> y plantea a la creatividad como la capacidad humana de:

(...)producir resultados mentales de cualquier clase, nuevos en lo esencial y anteriormente desconocidos para quien los produce. Puede tratarse de obras de la imaginación o la síntesis de pensamientos que no sean un mero resumen. La creatividad incluye la formación de nuevos sistemas y nuevas combinaciones a partir de datos conocidos, así como la transferencia de relaciones conocidas a nuevas situaciones y la formación de nuevas correlaciones. La actividad creativa debe ser intencionada y apuntar a un objetivo; no debe ser inútil, aunque el producto no tiene por qué estar completamente acabado ni listo para su inmediata utilización. Puede adoptar forma artística, literaria o científica, o ser de carácter técnico o metodológico<sup>5</sup>.

Por lo tanto, es necesario fortalecer los desarrollos creativos en una escuela de música, que son necesarios y que involucran tanto a la formación de los docentes como al trabajo que se implementa con los alumnos. Fortalecer y desarrollar los procesos creativos en la educación musical significaría trabajar sobre las posibilidades que se generan en el hacer musical al establecer nuevas relaciones con el sonido, la percepción, la decodificación, la producción y la experiencia vivenciada, incorporando metodologías flexibles, y reflexiones teóricas fundamentadas en el pensamiento contemporáneo.

En las escuelas de música hay, todavía, una tradición fuertemente asentada y que responde a cánones del siglo XIX, que consideraba al artista, al músico, como un ser dotado particularmente y con características propias en cuyo desarrollo no había influencia especial del medio, a la vez que se presentaban como paradigmas, destacados históricamente, compositores e instrumentistas como figuras a las que sólo podía hacerse una aproximación como modelos acabados.

---

3 Enciclopedia de Psicopedagogía. Océano 1998 Pág. 779 *Enciclopedia de Psicopedagogía*, número de edición, lugar, editorial, año, volumen, página.

4 Ibidem, Frega, 2007

5 LOPEZ PEREZ, R. *Prontuario de la creatividad*, Chile, Ed. Bravi y Allende, 1999, en FREGA, Nombre del libro, lugar, editorial, 2007 Pág. 68.

Es así que el modelo europeo de la música llamada culta o genéricamente mal llamada clásica, fundadora de nuestras escuelas musicales, que traen no sólo su enorme apertura a un mundo artístico importante y necesario de conocer, sino también que el modelo de adquisición de los códigos propios del lenguaje musical e instrumental estaban fuertemente asociados a la decodificación de partituras musicales.

Este sistema de trabajo debe estar acompañado de docentes con una importante formación en la práctica musical, y con una paleta de conocimientos que fundamenten y otorguen sentido a la tarea que realizan junto a sus alumnos, para no caer solamente en modelos de reproducción o de decodificación.

Desde lo pedagógico, el saber plantear interrogantes que generen la observación, la exploración, el análisis, establecer relaciones entre las situaciones, los hechos, los conocimientos, unidas a la flexibilidad que permita la búsqueda de alternativas, la estimulación del pensamiento divergente, la elección y el descarte fundamentados, puede promover y desarrollar los procesos creativos.

Este es otro concepto que debe considerarse en el desarrollo de las actividades creativas y es que *el proceso* de trabajo tiene prioridad, al menos en las etapas de adquisición, desarrollo y consolidación de las técnicas necesarias para el plasmado de la idea generadora, escuchando a los alumnos y orientándolos en la elección y realización de las experiencias expresivas<sup>6</sup>.

En el presente trabajo se explicitarán las metodologías empleadas tendientes a fomentar la creatividad en los alumnos en el espacio curricular Piano de la carrera de Licenciatura de Composición Musical con orientación en Música Popular.

## §

---

6 FREGA, A. L. Foro Virtual CONADIEP, Buenos Aires, 24 de Junio 2004, Pág. 6-7



## *Eduardo Calvimonte*

Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Villa María. Docente del espacio curricular Instrumento: Piano I a IV y Piano Complementario de la carrera Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular. Egresado de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba como Profesor Superior de Piano, se desempeñó como Jefe de Trabajos Prácticos de la cátedra Piano Complementario de la Escuela de Artes. Titular de la cátedra de Piano Complementario del Profesorado de Artes en Música, Collegium, Córdoba. Pianista del Seminario de Danzas del Teatro San Martín, Córdoba y Director de “Latijazzeando” Big-Band - Agrupación Musical de 16 integrantes que participó en la “1º Conferencia Nacional de Compositores, Arregladores, Directores e Instrumentistas de Ensamblés Contemporáneos, Villa María 2005”, Teatro Verdi. Es responsable de la cátedra de Piano en la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la U.N.V.M, y Director del Conservatorio Provincial de Música “Gilardo Gilardi” de Bell Ville, Córdoba, en donde tiene a cargo las cátedras Técnicas de Armonización I y II, y Teoría y Práctica del Lenguaje Musical III en el Profesorado de Artes en Música del Conservatorio Provincial de Música “Gilardo Gilardi”, Bell Ville Córdoba.

# “Taller de Improvisación Musical”

Hernan Rios

*Conservatorio Provincial Julián Aguirre - Buenos Aires*

Este trabajo ha sido presentado en el Primer Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular como una ponencia expuesta en la tercera jornada (18/5/07). La propuesta esta vez consiste en presentar un esquema de trabajo que se puede llevar a cabo en dos sesiones de tres horas en vivo, abierta al debate y con un concierto final en el que se muestre el trabajo realizado.

Todos podemos improvisar: ¿Cómo prepararse para improvisar, para algo que va a suceder y que no sabemos cómo será? Tendremos un mensaje que transmitir y debemos elegir el modo de hacerlo.

Improvisar no es tocar cualquier cosa. Consiste básicamente en tocar algo que se nos ocurre y primero escuchamos en nuestra cabeza y que debe tener un sentido, un rumbo.

Los objetivos de la propuesta son: Desarrollar y consolidar un lenguaje propio desde un trabajo grupal de búsqueda y experimentación; estructurar una improvisación; enriquecer el enfoque de recursos rítmicos, armónicos, melódicos y expresivos; conseguir un modo personal de entrenamiento para resolver las situaciones que pueden darse en los distintos contextos sonoros de la práctica de la música; fortalecer el criterio para seleccionar los recursos de acuerdo al contexto y las circunstancias; profundizar la relación física con el instrumento y la propia voz; poder tocar e improvisar a partir de cualquier material, como solista y acompañante; desarrollar una actitud de total entrega hacia la música, en todas las facetas (improvisación, interpretación, estudio, composición, audición, etc.).

Las sesiones muestran dos facetas: el uso de la voz e instrumentos de percusión y el uso de los propios instrumentos. Las actividades están pensadas para cualquier formación instrumental y todos deben acompañar y tener intervenciones solistas.

Siempre cantamos lo que se toca, es decir que todo lo que tocamos debe reproducirse vocalmente de alguna manera al mismo tiempo. Las consignas se

apoyan en alguno de estos cuatro aspectos básicos: ritmo, armonía, melodía y recursos expresivos. La atención se coloca sobre uno de estos puntos, aunque usamos todos a la vez y de allí surge la necesidad de integración de nuestro discurso. Es fundamental CÓMO TOCAMOS lo que tocamos.

El trabajo es grupal, se apoya en el hecho concreto de tocar música y no distingue estilos o géneros. La particularidad principal es que pueden asistir músicos de extracción popular y académica compartiendo el trabajo naturalmente, tocando siempre desde una búsqueda de la propia voz.

Enumeraré puntos que se trabajan concretamente en el taller: el silencio, la acentuación, la articulación, el volumen, el ataque, las alturas, la densidad de lo que tocamos, la técnica, el juego, la emoción, la dinámica, el entrenamiento, la paciencia, la disciplina y el estudio, los límites, la entrega, las frustraciones, la forma, actitud frente a los errores, el trabajo y la cotidianeidad, la coherencia. Estos valores son imprescindibles para hacer música y deben practicarse continuamente.

No podemos hablar de reglas ni de una técnica para ser creativos, pero sí de una vida comprometida y verdadera que despierte y fortalezca nuestra creatividad. Finalmente, se pretende reflexionar sobre la necesidad de tomar conciencia de la importancia que presenta “nuestro tocar” con referencia al mundo que nos rodea, ya que nuestra música es una manifestación concreta (en forma y contenido) de nuestra posición ante la vida.

## §

## *Hernán Ríos*

Nacido en Buenos Aires en 1967. Pianista, docente, compositor y productor. Comienza tocando música clásica a los siete años para volcarse, en 1985, a la Música Popular profundizando la improvisación en la Música Popular argentina y latinoamericana. En 1993 crea EL TERCETO, grupo referente de la música argentina. Se ha presentado como solista y con EL TERCETO en Argentina y el exterior (USA, México y Sudamérica) dando conciertos y talleres de improvisación. Compartió escenario con Sonny Fortune, Rashied Ali, Ramón López, André Jaume, Rémi Chamasson y Joe Zawinul. Desde 1985 da clases individuales de piano, improvisación, armonía y composición y talleres grupales de improvisación. Es profesor titular por concurso de "Técnicas de improvisación" (Conservatorio Provincial Julián Aguirre - Buenos Aires). DISCOGRAFIA : "TIERRA IMPROVISADA" (1997) – con EL TERCETO; "MENOS ES MAS" (1999) – con EL TERCETO; "TOCATANGó" (2000) – con EL TERCETO; "VOLVIENDO DESDE MI" (2001) - Hernán Ríos, solo piano; "IMPROVISACIONES" (2003) - Hernán Ríos- Leo Maslíah - dúo de pianos; "PIEDRA Y CAMINO" (2003) – con EL TERCETO; "EL TERCETO EN VIVO" (2006) – con EL TERCETO; "EL TERCETO EN VIVO" (2007) EL TERCETO en DVD; "CAMINO 1" (2008) - Hernán Ríos - con Facundo Guevara y Silvana Reina (voz invitada)

## “La Milonga Nueva en la música de Osvaldo Avena”

Lorena Burec y Eduardo Avena

*Músicos*

Al nacer ya fue expresiva y popular y una de las grandes posibilidades es justamente su gran variedad rítmica, la que le da al compositor y autor un gran campo para su creación, ya sea instrumental o cantada. Si es cierto que la milonga en sus comienzos servía para entablar animados y chispeantes contrapuntos de payadores, con el tiempo no faltaron excelentes compositores y poetas que señalaron el camino que debemos continuar. En lo que a mí respecta me considero un ferviente admirador y cultor de la milonga, creo que lo demuestra el trabajo realizado hasta ahora.

*Avena 18/09/1979*

Osvaldo Avena (1921-2002), guitarrista y compositor intuitivo de la música popular urbana, rescata a través de su obra compositiva a la milonga sureña de los comienzos del siglo XX, tocada por los reseros y los gauchos en los corrales viejos, ubicados principalmente en la periferia de la ciudad de Buenos Aires.

Guitarrista acompañante de grandes figuras de la canción porteña como Aldo Campoamor, Enzo Valentino, Héctor, Mauré, Susana Rinaldi y Miguel Angel Trelles, entre otros; director y arreglador de numerosas formaciones instrumentales, Trío Argentino, Trío Azul y, su última formación, Trío Avena; renueva el género de milonga no sólo en sus aspectos rítmicos y armónicos, sino también en los aspectos técnicos y expresivos de la guitarra popular. Avena, junto a los poetas Héctor Negro, Carlos Barral, Reinaldo Martín, Francisco Urondo y Cátulo Castillo, crea de esta manera diversas variantes estilísticas del género como la milonga improvisada, milonga-tradicional y/o rural, milonga-fronteriza, milonga-corrallera, milonga-candombe, milonga-porteña y milonga-negra.

El propósito de esta ponencia no sólo es la de desarrollar las prácticas y producción de la música de dicho compositor, sino también la de identificar

y analizar en forma sistemática los lineamientos musicales para guitarra más relevantes del género mencionado, mediante el análisis de un corpus de obras para guitarra solista y/o canto de su producción, entre el período 1960-1974.

Este estudio tendrá en cuenta la historia musical del género milonga en el Río de La Plata desde las primeras noticias musicales escritas durante la segunda mitad del siglo XIX por Ventura Lynch (1883), luego Vicente Rossi (1926), Domingo Prat (1934), Carlos Vega (1944-1966-2007) y Wilkes-Cárpena (1946), Lauro Ayestarán (1968/71) y Roberto Selles (2004), entre otros, como así también las tendencias estilísticas correspondientes al Nuevo Cancionero Latinoamericano que circulaban en toda Latinoamérica durante la década de 1960, al cual Avena adhirió musicalmente en sus todas composiciones.

El análisis musical en este estudio se fundamenta mediante un enfoque micro y macro, constituido por dos plantillas de análisis diseñadas con diversos rasgos o categorías musicales, las que fueron organizadas de la siguiente manera: la “macro”, conteniendo características generales de la obras, como forma, estructura rítmica y estructura armónica - melódica y la planilla de análisis “micro”, cuyas características sirven para realizar una minuciosa identificación y descripción de los recursos técnico-expresivos: de timbre, coloratura, dinámica, articulación, movimiento, carácter y conducción de las voces.

Este trabajo intenta realizar un recorrido de las distintas formas de milonga a través de la obra compositiva de este músico intuitivo, quien sitúa a la misma desde los géneros rurales tradicionales hasta los de origen popular urbano, desarrollando en este último la renovación del género y su propio estilo musical.

## §

### *Bibliografía*

CÁMARA DE LAND, Enrique, *Etnomusicología*, Madrid, Colección Música Hispana, Ediciones del ICCMU, 2004.

CARVALHO, José J., de *Las dos caras de la tradición. Lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana. Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, México, editado por N. García Canclini, 1995, pág 125 - 165.

\_\_\_\_\_ *Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea*, Cuadernos de Música Iberoamericana, 1996 1 :pág. 253 - 271.

FERNÁNDEZ CALVO, Diana *La representación gráfica de la Música de tradición oral. Enfoques y problemas*, "Revista UCA", 2007

FRITH, Simón *Music and Society. The politics of composition, performance and reception*, Cambridge University Press, 1989.

### *Lorena Burec*

Realizó sus primeros estudios en la ciudad de San Nicolás de los Arroyos, con el profesor Stéfano, director del Conservatorio de Música. Continuó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo" de la ciudad de Bs. As, con el maestro Jorge Martínez Zárte, de donde egresó en 1993 como Profesora Nacional de Música. Paralelamente se perfeccionó en el estudio de la Música Popular urbana con el maestro Aníbal Arias, durante 10 años. Luego, en 1998, terminó sus estudios en el Conservatorio Superior de Música "Manuel de Falla", en las carreras superiores de Etnomusicología y de Guitarra, en esta última con la Profesora María Bello. En el 2001 egresó en la Universidad CAECE bajo el grado de Licenciada en Enseñanzas de la Educación Musical. En los años 1990 a 1996 integró el conjunto de guitarras dirigido por el Maestro Aníbal Arias, interpretando música ciudadana y ritmos folklóricos. Como concertista ha realizado numerosas presentaciones en distintas ciudades del país: La Plata, Campana, San Nicolás, Rosario, Mendoza, Tucumán, Venado Tuerto y Mar del Plata, entre otras ciudades. Como investigadora participó en congresos y jornadas especializadas de índole nacional e internacional, y trabajó en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" bajo el marco de una investigación sobre los "Estilos compositivos e interpretativos de la guitarra en el tango." Entre los años 2003 y 2004 intervino como invitada especial en el disco "Encanto de las Cuerdas" junto al guitarrista Juanjo Domínguez y en el 2007 grabó su primer disco "Compositores Argentinos y Latinoamericanos del Siglo XX". Actualmente está finalizando sus estudios de interpretación y de investigación en la Maestría de la Música Latinoamericana del Siglo XX de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, cuya tesis y concierto final aborda "El tango académico para guitarra: sus antecedentes, recursos técnicos y expresivos, (notación y forma, género y estilo); análisis de algunas obras".

## *Eduardo Avena*

Comenzó profesionalmente en Sao Paulo (Brasil) a principios del año 1980 al lado del director brasileño Flavio Rangel con el grupo "Raíces de América". Residió en forma estable en Río de Janeiro desde el año 1982 trabajando junto a los más destacados artistas como Chico Buarque, Nara Leao, Pablo Milanés, Tania Alves, Isabel y Angel Parra ( hijos de Violeta Parra), Simona y Raimundo Fagner. Recorriendo toda Latinoamérica y gran parte de Europa participó en shows, conciertos, festivales de Jazz, especiales para TV y teatros con trabajos propios e integrando diversas bandas, además de haber grabado y acompañado a artistas como Osvaldo Avena (su padre), Facundo Cabral, Mercedes Sosa, Jairo, Luis Salinas, Chango Spasiuk y Hermanos Fatorusso, entre otros. Actualmente acaba de editar en forma independiente los discos *El Milongazo* y *Ayer y Hoy Guitarra Argentina*, junto al maestro Osvaldo Avena. Dedicado paralelamente a la enseñanza de los ritmos americanos, en la temporada 1997 participa de los talleres populares barriales del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires hasta el año 2000, llegando a dirigir la Agrupación Argentina " Los Milongueros de Palermo ". Participó como músico estable del programa " Medios Locos " en el canal 7 dirigido por Adolfo Castello acompañando a artistas como Mariano Mores, Botafogo, Valentino Jazz Bazar, Jorge Drexler, Leo Masliah, Lagrima Rios con afro candombe, Dominginhos, Valdony, Luis Carlos Borges, Barbarito Torres, Puntillita y Ibrahim Ferrer, Javier Martinez de Manal, Rubén Rada y Diego Torres entre otros. Participó como cesionista en el último CD de Mark Antony. Su última producción - dirección musical "AROMA ARGENTINO" primer trabajo solista de Claudia Romero.



## Cifra: limite e ponto de partida

Marcelo Silva Gomes

UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas - Brasil

O objetivo dessa comunicação é mostrar que o emprego da cifra é bastante extenso, enfatizando suas utilizações avançadas. O código permite que intérpretes intuitivos, sem formação musical formal, possam executar as canções que lhe aprouverem. Mas o sistema também tem aplicações sofisticadas, inauguradas pela prática jazzística, e que vem sendo teorizados e transpostos para o ambiente sonoro da música popular com mais intensidade desde os anos 50, através, em especial, do gênero que ficou conhecido no Brasil como Samba-Jazz.

Trata-se de um código flexível, na medida em que numa leitura simplificada, letras e números descrevem as estruturas verticais que devem aparecer no acompanhamento e, num contexto mais elaborado, *explícita os pilares harmônicos da peça*, um mapa que aponta pontos de tensão e de chegada, abrindo margem para um grau significativo de recombinações. Ao abordá-la como referência tipológica, prescritiva, e não literal ou descritiva, o código passa a ser entendido não mais como um limite, mas sim como ponto de partida. Limite, quando o vocabulário e a capacidade de análise não são ou não podem ser exercitados. Ponto de partida, quando o conjunto de possibilidades que tal sistema, implícito em determinada peça, é decifrado. O que se decifra então é mais do que a cifra.

Profissionalmente falando, se bem executada, pode servir de acompanhamento bastante eficaz para qualquer interpretação popular. Levando em conta o gênero, manipulando os baixos, as aberturas de acorde, a inserção adequada de dissonâncias e até a condução das vozes, pode-se desde aí obter um acompanhamento de qualidade no universo da canção popular.

Porém, essa comunicação ressalta os empregos mais “ilustrados” da cifra. Se o interprete a vê como uma referência tipológica, amplia a margem de escolha, inclusão, substituição e recombinação de dissonâncias, o que será definido pelo gênero e pelo momento musical específico dentro da própria execução, entre outros fatores. E mais, uma vez definido um caminho

harmônico - o que no olhar jazzístico vai se relacionar diretamente com possibilidades de improvisação - é possível adicionar, substituir, omitir e acrescentar acordes sem que, como já dito, se alterem os pontos chave de tensão e relaxamento.

Quanto ao gênero, no sentido das células rítmicas envolvidas no acompanhamento, pode-se dizer que, uma vez discriminado na partitura, pressupõe que o músico que vai executá-la conheça as figurações “típicas” daquele gênero. Pode-se ainda adicionar algumas estratégias como, por exemplo, executar o ritmo do acompanhamento não mais de forma contínua, mas interagindo com a melodia.

Assim, um músico, tocando um instrumento harmônico, acompanha uma improvisação melódica. Enquanto ouve, interage. Toca, por exemplo, nas pausas e/ou notas longas dos solos, conciliando as inserções rítmicas dos acordes com aquilo que se recria melodicamente. Esse nível de improvisação coletiva é bastante intenso e maleável. Isso não quer dizer que se esteja pervertendo a necessária hierarquia entre melodia e acompanhamento, mas este último agora é mais ativo e interessante para o resultado final.

Portanto, a cifra é um código amplo em vários níveis. Primeiro, porque atende a uma gama extensa de praticantes, com diversas necessidades e competências. Segundo, quando empregada por músicos preparados, amplia o campo de resultados da peça. Mais do que indicar uma estrutura específica, indica os alicerces do percurso. Com isso, permite que, uma vez aferidos pontos de partida e de chegada, cada um trace sua própria rota. Inclusive, como no caso da improvisação, no exato instante da performance.

## §

### *Referências*

- ALMADA, Carlos, *Arranjo*, Campinas, Editora da Unicamp, 2000.
- ARAGÃO, Paulo *Pixinguinha, Radamés e a Gênese do Novo Arranjo Musical Brasileiro*, Dissertação de Mestrado, UNIRIO, 2001.
- BERENDT, Joachim, *O Jazz do Rag ao Rock*, São Paulo, Perspectiva, 1975.
- BURKE, Peter *Hibridismo Cultural*, São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 2003.
- CROOK, HAL *Beyond Time and Changes: A Musicians Guide for Free Jazz Improvisation*, Rottenburg, Germany, Advance Music, , 2006.
- FREITAS, Sergio Paulo Ribeiro de *Teoria da harmonia da música popular*,

Dissertação de Mestrado, São Paulo, Unesp, 1995.

OLIVEIRA, Joel Barbosa de *Arranjo linear: uma alternativa as técnicas tradicionais de arranjo em bloco*, Dissertação de mestrado, Unicamp, 2004.

SANDRONI, Carlos, *Feitiço Decente*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2001

TATTT, Luiz, *O século da canção*, Cotia, Ateliê Editorial, 2004.

### *Marcelo Silva Gomes.*

UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas.

Músico, docente e pesquisador.

redani@uol.com.br

Marcelo Gomes é Graduado em Composição pela Faculdade de Artes Alcântara Machado (FAAM-1989), Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Mackenzie (2003) e Doutorando qualificado em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Conta com diversos artigos publicados e é atualmente professor da FAAM e da Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Possui uma discografia significativa, com seis CDs lançados – cinco deles ao lado do grupo de música instrumental “Terra Brasil” - e duas indicações ao *Grammy* Latino na categoria “melhor álbum instrumental”. Em sua mais recente turnê pelos EUA, Canadá e Peru (2008) lecionou *Brazilian Jazz* nas Universidades de Indiana e Willian Paterson e realizou apresentações em diversas casas do cenário jazzístico. Seu mais recente CD, intitulado “Preto” (CPC/UMES), foi alvo dos seguintes comentários de Roberto Menescal, um dos fundadores da Bossa Nova: “Marcelo é um grande guitarrista com uma linha à parte dessas dezenas de bons guitarristas brasileiros, mas que se parecem muito uns com os outros”. Sua trajetória artística inclui apresentações em Nova Iorque, Bloomington, Nova Jersey e Rochester (EUA), Toronto e Banff (Canadá), Colônia e Wittlich (Alemanha), Lisboa (Portugal), Madri e São Sebastião (Espanha), Lima (Peru) e por todo o Brasil.

## “El uso del MICRÓFONO en el canto popular”

María Correa  
Cantante

¿En qué momento de la formación del *cantante popular* se debería comenzar con el proceso de aprendizaje y familiarización del *microfóno*?

El momento del *canto amplificado* en un cantante popular llega siempre temprano.

Debemos recordar que el cantante es a la vez *instrumento* y *ejecutante* de dicho instrumento. El cantante debe organizar “su” instrumento y luego ejecutarlo. El cantante por lo tanto debe trabajar primero profundamente con su propia *autoimagen vocal acústica*, y luego cantar *sin amplificación* junto a instrumentos acústicos o amplificados con un volumen muy cuidado. De esta manera, se refuerza lo trabajado en el estudio individual, cuando se pasa a la instancia del trabajo práctico grupal.

En segunda instancia, el cantante podrá empezar a construir su propia *autoimagen vocal amplificada*, con las recomendaciones y guías de su maestro.

Lamentablemente, en la mayoría de los casos el cantante popular comparte muy pronto su labor musical con instrumentos electroacústicos, que tienen la posibilidad de aumentar su *intensidad* a través de un simple botón, y que además reciben aditivos de efectos acústicos tales como la reverberancia artificial y los recursos técnicos.

Esto coloca al cantante, en caso de no contar con amplificación, en el riesgo de *compensar* las asimetrías sonoras cambiando su manera adquirida de organizar su instrumento tanto como la manera de ejecutarlo, y transformando o perdiendo la *autoimagen vocal acústica* que con tanto cuidado había logrado adquirir.

Esto a su vez nos lleva a dos posibles indeseables consecuencias: 1) *La pérdida de una técnica vocal apropiada*, ya que los recursos saludables muchas veces son reemplazados por otros que dan sensación de mayor intensidad, o sustituyen la sensación de estar cantando con mayor reverberancia (independientemente de las características reales de propagación sonora del recinto donde se trabaje); 2) *Las posibles y muy corrientes consecuencias*

*concretas de pérdida de salud vocal.* Si el hecho de producción musical está siempre ligado a este tipo de comportamientos, donde se cambian los recursos técnicos aprendidos, es absolutamente probable y lamentablemente corriente que la salud vocal se vea dañada.

## §

### *María Correa*

Se desempeña como profesora de Canto y Técnica Vocal desde 1997, dirigiendo su trabajo a niños, adolescentes y adultos. COLLEGIUM C.E.I.M., Taller Musical “AL TOQUE”, “Aguardiente” espacio cultural y Escuela de Música Popular “LA COLMENA” - donde se desempeña desde 2003 - son algunas de las instituciones y escuelas donde ha ejercido, mientras mantiene una intensa labor de clases privadas en Villa Allende, su ciudad natal. Trabajó como Directora en coros de niños y adultos, y como maestra de Música en Nivel Inicial durante siete años. Se formó en la Escuela de Música Popular “LA COLMENA” (1990-1994) y luego en el I.I.D.A. RICERCARE (1995-2002). Sus profesores fueron respectivamente Marcela Benedetti, Evert Formento, Ana María Pagola. Ha tomado cursos sobre Método Rabine con la licenciada Renata Pausel (Alemania) y el profesor José Luis Sarré (Bs. As.); Lieder con el maestro Guillermo Opitz (Bs.As.), Arias de Ópera con la maestra Susana Cardonet (Bs.As.); Alexander Technique con el instructor Frank Sheldon (U.S.A.); Teatro para Cantantes con la profesora Fanny Perez (Cba.); Teatro para bailarines con el profesor Ricky Ceballos (Cba.), entre otros. Posee formación en Danza Contemporánea con la profesora Silvia Vilita (1996-2000). Durante el 2006 participó en numerosos proyectos artísticos de Música Popular como cantante y compositora, especializándose en la música en portugués, el contemporáneo popular y el jazz. Ha sonorizado cine mudo en vivo y ha realizado musical interactivo con otras artes. Eduardo Withrington, Horacio Sairafi, Fernando Caballero, Osvaldo Brizuela, Juan Herrera, Luis Perez, Marcos Depetris, Malena Mocchiari, Pablo Cruz, Ma. José Quiroga, Mauricio Tavella son algunos de los músicos con los que ha compartido estos proyectos. Desde 2006 forma parte, como compositora y cantante, del grupo musical “DEVERDURA” (contemporáneo jazz fusión). En 2007 funda, junto a la profesora Manuela Reyes, el grupo de estudio ARTE VOCAL, dedicado a la elaboración de estrategias didácticas, formación integral de cantantes y de docentes de canto y técnica vocal. Actualmente estudia con la maestra Cecilia Layseca (Buenos Aires).

# La quena llega a la Universidad

Pascual Crichigno  
*Instituto A. P. de Ciencias Humanas - UNVM*

Allá por los años 1975 el profesor de Flauta Traversa de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Lars Nilson, solista del mismo instrumento en la Orquesta Universitaria, se acerca al folklore de nuestro país integrando el conjunto de música andina llamado *Markama* a través de un instrumento muy ligado a la música de altiplano como lo es la quena. Entonces, comenzó a investigar y a experimentar cómo modificar este instrumento para hacerlo más ágil, con el objetivo de no tener que tapar medios orificios para lograr los semitonos, y que a la vez no perdiera el encanto sonoro y expresivo de la quena tradicional.

Después de mucho trabajo creó lo que hoy conocemos como “quena cromática sistema markama”. La única modificación fue el agregado de dos orificios más, los que se tapan con los dedos meñiques de ambas manos. Con respecto a lo demás es igual a cualquier quena, tanto del sistema peruano como del boliviano, el más conocido en nuestro país.

En lo personal, desde el año 1995 y luego de haber sido alumno de Nilson, se inicia un acercamiento al instrumento. Después de adquirir varios ejemplares a reconocidos Luthiers, y en el afán de dominar al máximo las posibilidades del instrumento, se inicia el estudio del mismo trabajando ejercicios del método de Marcel Moyse para Flauta Traversa titulado *Escalas y arpeggios*, que se basa en unos cuatrocientos ochenta ejercicios de segundas, terceras, cuartas, arpeggios de tres y cuatro notas, al que se le agrega un ejercicio similar de cromatismo. Al mismo tiempo, se comienza a adquirir métodos de quena que estaban en el mercado como los de Arnoldo Pinto, Roberto Bergonzi, Carlos Clavijo, Antonio Pantoja, y del antropólogo, músico, quenista e investigador peruano Alejandro Vivanco.

Paralelamente se realizó la recopilación, desgrabación, adaptación y escritura de obras de distintos géneros que se pueden interpretar con la quena cromática. En este intento se lograron integrar obras del folklore andino y de todo nuestro país, obras de tradición celta, tangos, obras de

folklore venezolano, de Brasil, música del Renacimiento, del Barroco, y obras contemporáneas de vanguardia escritas especialmente para este instrumento. También se han realizado arreglos de obras originales para flauta travesa y piano o flauta travesa y guitarra, transcribiendo la parte de la flauta para la quena.

Esta búsqueda no terminó con la recopilación y estudios de este frondoso material, sino que siguió, o sigue, con la construcción de instrumentos con los materiales tradicionales a los que se le agregó la construcción con materiales urbanos como: P.V.C., bronce, aluminio, madera, o poliuretano, que se utilizan para instalaciones de agua o gas.

En este largo proceso descrito se inició por el año 2000 la enseñanza de la quena dentro de la Universidad a partir del interés despertado por el instrumento en algunos alumnos que cursaban el taller de flauta. A partir de la experiencia acumulada en el estudio personal del instrumento se elaboró una metodología para trabajar con los alumnos, que integra mecanismo técnico con repertorio organizado de forma gradual en relación a la dificultades técnicas, realizando así una sistematización del estudio que no descuida los recursos interpretativos propios de los lenguajes de la Música Popular.

Luego, al implementar el nuevo plan de estudio de la carrera, la quena se comienza a estudiar dentro de la Universidad como un instrumento independiente de la flauta travesa, lo que implica una profundización en el estudio de su mecanismo técnico, como así también de su repertorio. En este trabajo se detallan las metodologías empleadas, el repertorio desarrollado y organizado gradualmente, como así también las obras creadas por los alumnos al ser ésta una carrera de composición musical.

## §

## *Pascual Crichigno*

Nace en Buenos Aires en 1950. Estudia flauta en el Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo con el maestro Alfredo Montanaro, realiza perfeccionamiento en Música Orquestal y de Ópera con el maestro Bruno Bragato y Técnico-interpretativo con el maestro Lars Nilsson en la Universidad Nacional de Cuyo. Magíster en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX, Universidad Nacional de Cuyo. Actualmente es Docente a cargo de la cátedra de Flauta travesa y Quena y Aerófonos Andinos de la Universidad Nacional de Villa María: Ha actuado como solista con en la Orquesta Juvenil de la Universidad Nacional de Cuyo dirigida por el maestro Humberto Carfi, ha integrado la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo y estrenó con la Orquesta Provincial de Córdoba “Tres piezas para quena y orquesta” bajo la dirección del maestro Armando Becerra. En 1985 se presentó en el Ciclo Jazzología del Teatro San Martín interpretando la Suite para flauta y piano jazz de Claude Bolling. Como integrante del Dúo de flauta y guitarra, ha actuado desde 1973 en Chile, España, Italia, Francia, Suiza, Inglaterra, Alemania, Egipto y en salas como el Teatro San Martín, de Buenos Aires, La Ópera del Cairo, Egipto, el “Canning House” de Londres, y el Castillo “Orsini” de Italia. Grabaciones: “De lo nuestro y algo más”, “Mixtura” y “Mensajes del Río”, “Dúos x 3” y, en forma independiente, ha editado el cd “Destino=Buenos Aires”. En 1998 fue invitado para representar oficialmente a la Argentina en el “4to. Festival Internacional de Guitarra” de Alsacia, Francia y, en 2008, al Festival de Lambesc, Francia.



# Las Voces Humanas y la Amplificación Electrónica en la Música Popular: experiencias en la práctica artística y en su didáctica

Manuela Reyes - Cristina Gallo  
Instituto A. P. de Ciencias Humanas - UNVM

La masiva utilización de amplificación electrónica en toda performance de Música Popular presenta una interesante gama de problemas a quienes la ejercen y a quienes la enseñan, sea que se trate de cantantes, instrumentistas, conjuntos instrumentales, conjuntos vocales o coros.

A lo largo de nuestra experiencia artística y docente como cantante y directora de coro respectivamente, hemos abordado estos problemas de distintas formas:

- 1) Cuestionando la necesidad *sine qua non* de que esté amplificado para que sea popular.
- 2) Diseñando trayectos pedagógicos que contemplen seriamente esta problemática.
- 3) Generando en nuestros grupos de trabajo una reflexión filosófica al respecto, que sea de aplicación práctica a nuestra vida artística y docente.

1) Al formularnos ciertas preguntas específicas que constituyen una revolución en sí, y hacernos cargo de esta revolución en la práctica concreta, hemos visto muy enriquecida nuestra visión de los problemas

- ¿Se puede hacer un concierto de Música Popular acústico, sin amplificar, si disponemos de un ámbito físico adecuado?

- ¿Se requiere sí o sí tal cantidad mínima de decibeles para estar dentro de un determinado estilo? ¿Es lícito proponer innovaciones a un estilo en este aspecto?

- ¿Es la “masividad”, y la consiguiente cantidad de decibeles, un aspecto artísticamente determinante?

2) Observando detenidamente los problemas que presenta para el cantante el uso de micrófono, hemos diseñado caminos de formación que

reivindican como *primera etapa inexorable* en el trayecto educativo el trabajo sobre el propio sonido acústico.

La experiencia en escenarios de Música Popular demuestra que el punto de partida para cualquier interacción afortunada con equipos de amplificación y con quienes los operan es que el cantante tenga conciencia de cuál es el sonido de su instrumento, y sea capaz de comunicar con palabras al sonidista exactamente lo que quiere.

Todo cantante sabe por experiencia que esta habilidad tan obvia no es nada fácil de adquirir: la relación del cantante con su propio sonido es de por sí problemática, aún sin considerar las dificultades adicionales que genera la amplificación.

Por eso, sentido común mediante, hemos buscado una metodología que contemple un proceso de construcción de la *autoimagen vocal acústica* en primer lugar. Hemos observado la forma en que se procede en el ámbito de la llamada música clásica, donde se trabaja habitualmente sin amplificar: El camino tradicional de una buena formación contempla un proceso de construcción de la *autoimagen vocal* que dura varios años.

De hecho, para el estudiante de canto de cualquier género ya es un shock acústico (y emocional al principio) pasar de un aula pequeña a una sala de concierto, o pasar de cantar solo a hacerlo al lado de un piano o guitarra. También sucede así con el coro al cambiar de su sala habitual de ensayo a salas con mayor o menor reverberación, en las que la escucha de su propia voz y la de sus compañeros coreutas (fundamental para la interpretación), se modifica sustancialmente.

Una vez elaboradas estas diferencias, e integrados los aprendizajes respectivos, se comienza el trabajo con micrófono (Si las primeras experiencias de concierto incluyen además el agregado repentino de un micrófono, y el micrófono aparece, por primera vez, minutos antes de que llegue el público, no es de extrañar que la calidad de la performance baje drásticamente, o que el cantante no sepa qué indicar al sonidista. Lo peor para el docente es que la experiencia deja de ser pedagógicamente relevante: el alumno debe usar toda su energía nada más que para sobrevivir emocionalmente, no tiene posibilidad alguna de registrar los aspectos puramente técnicos de lo que está viviendo).

3) La complejidad de los problemas que genera la amplificación electrónica en la vida artística de los cantantes –solistas o coros– nos obliga

a desarrollar y compartir una reflexión filosófica seria, única manera en que los artistas podemos contar con un fundamento personal sólido a la hora de ejercer como músicos populares en el mundo real. Por ejemplo: ¿Es más importante la calidad de mi experiencia artística o la llegada al público? (Se justifica padecer un retorno atroz para *hacer suceder* un concierto? ) ¿Cuál sería un buen balance entre los medios y los fines en un caso dado? ¿Cuáles son mis límites?

En el presente trabajo nos proponemos compartir algunas de las conclusiones generales y estrategias didácticas que hemos desarrollado. Las afirmaciones genéricas que realizamos se basan en datos estadísticos de nuestro propio archivo, información acumulada en los últimos quince años en contacto directo con la actividad coral en Música Popular en el ámbito latinoamericano, y experiencia concreta de aula trabajando los aspectos didácticos en los ámbitos terciario y universitario en las ciudades de Córdoba y Villa María (Argentina).

## §

### *Manuela Reyes - mezzosoprano*

Directora Artística General, Cantante

Nacida en Montevideo en 1971, concretó la primera etapa de su formación musical en Argentina, bajo la guía de los maestros Carlos Ravina y Elena Decamps. Realizó sus estudios de canto y técnica vocal con las profesoras Aída Fileni y María Kallay (Bs.As). Ha tomado clases de música de cámara, análisis musical, repertorio y dirección coral con los maestros Mario Videla, Antonio Russo, Lyerko Spiller, Andrés Juncos y Susana Cardonnet. Complementó su formación como intérprete participando en cursos y clases magistrales (maestros Gabriel Garrido, María Aragón, Guillermo Opitz, Ingeborg Danz, Douglas Hines, Constantino Yuri, Manfred Kraemer, Mayda Prado, entre otros). Ganó una beca de la Fundación Leonor Hirsch para realizar cursos de perfeccionamiento con la soprano Francesa Denise Dupleix (ciclo 2000-2001-2002). Se ha presentado en concierto en distintas ciudades de Argentina, Uruguay, Brasil y Perú. Hizo su debut como solista de ópera en 1999 interpretando el rol de Orfeo en "Orfeo y Eurídice" de CW Gluck (Compañía de las Luces, Bs As). En el 2000 ingresó por concurso al Coro Polifónico de la provincia de Córdoba, participando en las temporadas líricas 2000 – 2003 del Teatro Libertador (La Gran Vía, Lucia de Lamermoor,

Aurora, *La Traviata*, *Il Trovatore*, Gianni Schicchi, *Il Tabarro*). Interpretó, entre otros, el rol de *La Hechicera* en “*Dido y Eneas*” de H. Purcell en el Teatro Libertador de Córdoba, el rol de Mrs. Nolan en “*La Medium*” de G. Menotti para la Compañía Juventus Lyrica de Buenos Aires (teatro Avenida), *Annina* en “*La Traviata*” (G. Verdi) para la misma compañía, *La Abuela* en “*La Vida Breve*” de M. De Falla para el S.O.D.R.E. de Montevideo, *Romeo* en “*Capuletos y Montescos*” de V. Bellini (Córdoba 2006, Villa María 2007), *La Messagiera* y *Proserpina* en *Orfeo* de C. Monteverdi (Opera Multimedia, Córdoba 2007). Estrenará en la temporada 2009 los roles de *Dido* en “*Dido y Eneas*” de H. Purcell y *Príncipe Orlofsky* en “*El Murciélago*” de J. Strauss. Desarrolla una amplia labor docente en la provincia de Córdoba (Collegium C.E.I.M., Escuela de música La Colmena, Universidad Nacional de Villa María). Cursa actualmente estudios de posgrado universitario (Maestría en Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Villa María). Además de proseguir su carrera artística y docente, desde 2006 lleva adelante la gestión de proyectos culturales de envergadura relacionados con la producción de ópera en la Región Centro de Argentina. Es miembro fundador del colectivo artístico OPERA LIBRE.

### *Cristina Gallo*

Egresada del Conservatorio Superior de Música Félix Garzón como Profesora Superior de Piano. Estudió Dirección Coral con el Maestro Néstor Andrenacci en Capital Federal. Desde 1997 es docente en la Universidad Nacional de Villa María, teniendo a su cargo las cátedras de Práctica Coral I y II, Dirección Coral y el Módulo Nivelador de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular. Ha fundado y dirigido diversas agrupaciones corales en las ciudades Córdoba y Villa María. Desde su formación, en septiembre de 1998, dirige el Coro “Nonino” de la UNVM. Es docente de Coro y Práctica de la Dirección Coral en el Conservatorio Felipe Boero de Villa María. Integra equipos de investigación dedicados a la música en Villa María, habiendo publicado como co - autora en 2008 el libro “*El Tango en Villa María (1940-1970). Historia, análisis y preservación de las creaciones*”; actualmente trabaja en la investigación “*Aproximaciones a los 30 años del Rock en Villa María. Los jóvenes, la música y la construcción de identidades líquidas*”. Es alumna - en instancia de Tesis - de la segunda cohorte de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX con Especialidad Dirección Coral en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.

# ***De la fantasía a la realidad. Propuesta de programa para la especialidad de Música Popular en el sistema de enseñanza artística de Cuba***

Carmen Souto Anido

*Casa de las Américas/ Instituto Superior de Arte (ISA)*

En Cuba existe una fuerte demanda estudiantil por una formación enfocada en la preparación de músicos populares, pues es precisamente este ámbito el que constituye el perfil ocupacional del noventa por ciento de los graduados de las Escuelas de Arte. Sin embargo, el sistema de enseñanza de la música en Cuba, que se precia de ser uno de los más completos del continente, se centra en una férrea formación de músicos académicos y no contempla la formación de músicos de orientación popular.

En respuesta a esta demanda, se han iniciado, por parte de las instituciones, las coordinaciones de algunos talleres con personalidades de la música cubana (con especial énfasis en el mundo del jazz, tendencia muy asumida por los jóvenes músicos) que se proponen ofrecer formación vocacional a los interesados. En la mayoría de los casos, los profesores invitados inician sus talleres desde los elementos más básicos, subestimando el propio conocimiento empírico y académico de los alumnos, quienes, al no ver cubiertas sus expectativas, pierden el interés y terminan abandonando dichos talleres y se centran en la auto-superación y la experiencia empírica, si bien no dejan de demandar un espacio de formación y superación en el ámbito de la música popular.

Ante tal situación, y tras encuestar a una importante muestra de interesados para sistematizar necesidades e intereses concretos de formación, se impone la necesidad de implementar dicha formación a través de un plan de estudios estructurado que responda a la demanda de los estudiantes, teniendo en cuenta la formación musical precedente del sistema de enseñanza artística en Cuba.

El presente trabajo propone un primer acercamiento a la estructuración de un programa de estudios para la Especialización en Música Popular dentro del

sistema de enseñanza artística cubana, a partir de las experiencias anteriores en el país y de los referentes de planes de estudios de este mismo enfoque implementados en centros de enseñanza latinoamericanos y europeos.

## §

### *Carmen Souto Anido*

Casa de las Américas/ Instituto Superior de Arte (ISA)

Musicóloga

anido@enet.cu

Graduada de Nivel Medio Superior en las especialidades de Piano y Asignaturas Teórico-Prácticas (Escuela Nacional de Arte, 2002) y Licenciada en Música con perfil en Musicología (Instituto Superior de Arte, 2006), cumplimentando su formación en Casa de las Américas y Santiago de Compostela, España. Sus áreas de investigación han sido: la Música Popular urbana contemporánea cubana y estudios patrimoniales del folclore hispano en Cuba. Ha obtenido varios premios de investigación, entre ellos: Premio Zoila Gómez de Musicología a la Investigación Estudiantil de la UNEAC (2004), Premio de Musicología (2004 y 2005) del concurso Musicalía del ISA, y mención en las labores de investigación en el año 2006, otorgada por el Instituto Superior de Arte. Ha participado como ponente en eventos nacionales (Festival Nacional de Pop-rock Habana, Festival de Música Fusión *Piña Colada*) e internacionales (14va Conferencia Bienal de la IASPM, México 2007; VIII Congreso IASPM-AL Lima, Perú 2008). Sus resultados de trabajo han sido publicados por La Gaceta de la UNEAC, Revista Clave del ICM, Revista Boletínmusica de Casa de las Américas, además de ser coautora de la *Enciclopedia de Músicas Populares del Mundo (EPMOW)*. Es miembro de IASPM-LA desde 2006 y miembro permanente del Comité de Premio y Jurado del premio CUBADISCO desde 2007. Actualmente se desempeña como especialista de la Dirección de Música de Casa de las Américas; profesora del Departamento de Musicología del ISA y como colaboradora del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC) y de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

# **La Enseñanza de la Música Popular en la Universidad. Experiencia en el diseño de los espacios curriculares Armonía y Composición I, Armonía II y Armonía III, como parte de la reelaboración del plan de estudios de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María.**

Eduardo Elia - Adriana Watson  
*Instituto A. P. de Ciencias Humanas - UNVM*

Diseño de los espacios curriculares Armonía y Composición I, Armonía II y Armonía III

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 con los conceptos melódicos que tienen que ver con el reconocimiento y construcción de motivos, frases y períodos.

Un aspecto importante con respecto a la metodología 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, la composición parcial o total en el estudio de grabación, etc.

El curso se puede dividir en tres etapas:

- \* Una primera, en la que el alumno adquiere paulatinamente los conocimientos más elementales de manera teórica y segmentada, ilustrados con ejemplos encontrados exclusivamente en referentes de la Música Popular.

♦ Una segunda, en la que se aplican los conocimientos adquiridos en ejercicios consistentes en la construcción de motivos, frases y períodos, y desembocan en la composición de formas musicales constituidas por dos ideas temáticas contrastantes. Los ejercicios son realizados con el software de notación musical Sibelius y se reciben en formato digital. Esta modalidad enriquece notablemente la dinámica de corrección a modo de taller.

♦ Finalmente, y durante las últimas seis o siete semanas del curso, se lleva a cabo la tercera etapa, en la que se proyecta la producción integral de un concierto final.

En cuanto a Armonía II, se pretende, en una primera instancia, la profundización de las temáticas cubiertas en el primer nivel de Armonía, desarrollando nuevos casos a partir de progresiones de dominantes en relación de quintas, acordes disminuidos y sustitutos tritonales de los acordes dominantes, que enriquecen el vocabulario armónico del alumno sin incurrir en modulaciones.

Seguidamente, se abordan conceptos y casos de modulación, tipos de intercambio modal más frecuentemente observados en la Música Popular, llegando finalmente al núcleo del espacio curricular dedicado a la música modal. Vale aclarar que la misma metodología de taller llevada a cabo en primer año se repite en Armonía II.

En Armonía III, el núcleo del espacio curricular está dedicado a la rearmonización mediante el desarrollo de variadas técnicas de suma utilidad a la hora de efectuar un arreglo o reversionar música original.

Para llevar a la práctica estas técnicas, se le solicita al alumno la rearmonización de obras reconocidas del repertorio popular. Se analizan los trabajos en clase, dirigiendo la discusión hacia el aspecto estético de los resultados, observando la pertinencia en cuanto a la elección de las técnicas abordadas y teniendo en cuenta aspectos característicos de cada estilo musical.

Más allá de los contenidos vertidos en este último nivel de armonía, es nuestra intención guiar al alumno en el comienzo de un proceso de búsqueda, que desemboque en el descubrimiento de su propia visión estética.

La diversidad de las obras compuestas para las audiciones finales demuestra que esta forma de ver la composición y la armonía es aplicable a cualquier estilo de Música Popular, y que no interfiere con la idea de acompañar al alumno en la búsqueda de un estilo propio.



Sin embargo, el hilo conductor de los tres espacios curriculares puede ser obstaculizado por ciertos factores: 1) La cantidad de alumnos de un grupo puede dificultar de manera considerable el seguimiento personalizado que resulta indispensable en este tipo de cátedras, sobre todo en primer año. 2) Se ha observado también una tendencia en los estudiantes a incorporar de manera teórica los conceptos, encontrándose algunas dificultades para asimilarlos de manera práctica y cotidiana, así como para entender su utilidad en la música que intuitivamente ya venían desarrollando.

## §

### *Eduardo Elia*

eliaeduardo@yahoo.com.ar

Eduardo Elia es egresado de la carrera Músico instrumentista, especialidad Piano, en la Escuela de Música Popular “La Colmena” (Córdoba), y cursó estudios de perfeccionamiento en la Escuela de Música Contemporánea “Berklee Internacional Network” (Buenos Aires) y en la Berklee College of Music de Boston (Massachussets) para la que fue becado. Fue alumno de Ernesto Jodos (Buenos Aires) desde 2001 al 2006, y tomó clases privadas de piano con pianistas de la talla de Laszlo Gardony (Boston), Neil Olmstead (Boston), Tino Derado (New York). Se desempeña como docente a cargo de las cátedras Armonía y Composición I, Armonía II y Armonía III, de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María. Es profesor en las cátedras de Piano Creativo, Piano Complementario y Taller de Estilos, Especialidad Jazz en la Escuela de Música Popular “La Colmena”. Paralelamente a su actividad como músico y docente en Córdoba, se ha presentado en los clubes de jazz más reconocidos de la Capital Federal y fue invitado en 2007 a participar en el Festival de Jazz de Rosario, acontecimiento que motivó la propuesta del sello Blue Art de editar su primer CD, “Callado”, en 2008.

### *Adriana Watson*

adrianawatson@gmail.com

Adriana Watson es profesora de Piano, egresada del Conservatorio Superior de Música de la Patagonia (Comodoro Rivadavia-Chubut), y cursó la carrera de Composición Musical en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de

Córdoba. Participó en Seminarios de composición dictados por compositores como Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl, Carlos Aguirre y Lilian Saba entre otros. Seminarios de análisis musical y metodología musical dictados por el doctor Héctor Rubio, Melanie Plesh, Miguel Angel García, entre otros. Publicó, junto a Silvia Aballay, Pascual Crichigno, Eduardo Elia, Cristina Gallo y Paula Fernández, el libro *El Tango en Villa María (1940 –1970) Historia, análisis y preservación de las creaciones*. Se desempeña como docente a cargo de las cátedras Historia de la Música I y II, de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María.

**La estructura curricular de los planes de estudio en las  
carreras con orientación en la Música Popular**





## “Música Argentina” para compositores de Música Popular (Parte II)

Silvia Aballay

*Instituto A. P. de Ciencias Humanas - UNVM*

El presente trabajo se plantea como “Parte II”, pues en el 1º Congreso se relató la experiencia de implementar el espacio curricular “Música Argentina” en la carrera de Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María.

En él se describe cómo fue la primera etapa desde 1997 a 2006 en que, luego de la evaluación y posterior reformulación del Plan de Estudio se lo cambia sustancialmente, a él y, en consecuencia, a la implementación del espacio curricular en cuestión.

Se describió la experiencia pedagógica relacionada con los interrogantes planteados a la hora de pensar la materia: qué marco epistemológico y teórico-metodológico utilizar, cómo encarar los contenidos mínimos prescriptos y muy prescriptivos del plan de estudio anterior, cómo fueron modificados luego de la evaluación y, fundamentalmente, cómo realizar todo ello sin perder de vista que se implementaba en una “Universidad Nacional”, que otorga títulos de Licenciados.

Se relató todo lo descrito, pero en potencial pues el espacio curricular, se implementó en 2008 por primera vez ya que corresponde a tercer y cuarto año. En la presente “Parte II”, se detalla la concreción de todo lo trabajado con anterioridad, las metodologías empleadas, los métodos de evaluación y los resultados obtenidos, como parte del proceso de la implementación de un espacio curricular nuevo, en una carrera también nueva para los ámbitos académicos y, en consecuencia, en proceso de construcción permanente.

La materia cuenta ahora, como se dijo, con dos años de duración. Durante el primer año se trabaja lo que se refiere al folklore y en el segundo año, al tango y rock nacional, lo que posibilita la profundización y ampliación de contenidos didácticos.

En relación al marco epistemológico, se planteó desde el primer momento la necesidad de brindar al alumno un panorama lo más completo posible de los estudios relacionados con la temática, por lo que se trabajó desde los conceptos vertidos por los pioneros de la investigación musicológica en la Argentina hasta las investigaciones de actualidad. Los conceptos controvertidos como Folklore o Música Popular fueron desarrollados desde diferentes paradigmas de investigación, trabajados en diferentes épocas y por distintos autores.

Fundamentalmente a lo que se aspira es a erradicar la lectura acrítica del material que se les presenta a los alumnos. Para esto se elaboraron guías de lectura y se realizaron puestas en común donde se provocó el debate. Los marcos referenciales se trabajaron sin descuidar los contextuales de cada género musical. Por otro lado, en relación a la parte práctica de la materia, se realizaron análisis de grabaciones, poniendo el acento en las versiones, en los modos de interpretar en las diferentes épocas y estilos; en definitiva, en la performance de la Música Popular, para luego realizar los prácticos de composición de los géneros estudiados.

Como la carrera es de composición, se prioriza el conocimiento, la práctica y la aplicación de las características técnico-musicales de cada género estudiado. Los temas no específicamente musicales se dictan en función de ello, es decir, en función de la composición, ya sea como marco teórico o como complemento de la misma.

El primer año de implementación da como resultado un grupo de alumnos profundamente críticos de los materiales a los que acceden, incluso un grupo importante solicitó la implementación de espacios curriculares de quinto año, y están elaborando su Trabajo Final de Grado. En un alto porcentaje llevan al día los espacios curriculares de la carrera y han participado activamente de los Talleres de Composición y Arreglos dictados por referentes de la Música Popular de nuestro país.

En definitiva, el espacio curricular los acercó a lenguajes que la mayoría no frecuentaba, a partir de la audición de obras de diferentes épocas y estilos de referentes de la Música Popular argentina, luego, incursionando en la composición de estos géneros en los trabajos prácticos. Pero, fundamentalmente, propició el espíritu crítico de los alumnos.

## §

## *Silvia Aballay*

Profesora de Música, especialidad Guitarra, Universidad Nacional de Cuyo; diploma de postgrado en Cooperación Cultural Iberoamericana y master en Gestión Cultural, Universitat de Barcelona. Magíster en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX, Universidad Nacional de Cuyo. Actualmente es profesora titular exclusiva por concurso, en el Instituto A.P. de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Villa María a cargo de los espacios curriculares Música Argentina I y II, Metodología de la Investigación Musical y Gestión Cultural. Coordina la carrera de Lic. en Composición Musical con orientación en Música Popular, cargo electivo desde 2005 a la fecha. En cuanto a las actividades de gestión cultural realizadas ha coordinado el Programa Cultural y Educativo para el Desarrollo Regional -PROCEDER- de 1992 a 2003, "Guitarras del Mundo" en Río Cuarto desde 1995 a 1999. Actualmente coordina el "Programa Cultura para el Desarrollo Estratégico - CDE" en la UNVM. Como investigadora ha realizado la evaluación del Programa Cultural y Educativo para el Desarrollo Regional -PROCEDER, al cumplir 10 años de existencia, e investigaciones relacionadas con el tango en Río Cuarto y Villa María. En cuanto a su trayectoria musical ha actuado con el Dúo de Flauta y Guitarra desde 1973, en Argentina, Chile, España, Italia, Francia, Suiza, Inglaterra, Alemania y Egipto. En salas como: Teatro San Martín, Buenos Aires; Ópera del Cairo, Egipto; "Canning House", Londres; y Castillo "Orsini", Italia. Trabajos discográficos: "De lo nuestro y algo más", "Mixtura" y "Mensajes del Río", "Dúos x 3" y "Destino=Buenos Aires". En 1998 fue invitada al "4to. Festival Internacional de Guitarra" de Alsacia, Francia y en 2008 al Festival de Lambesc, Francia.

## La inserción de la Música Popular en el ámbito académico. Tres experiencias en instituciones educativas santafesinas

Elina Goldsack, Hernán Pérez y María Inés López  
*Instituto Superior de Música, UNL, Santa Fe*

La Música Popular, excluida sistemáticamente de la enseñanza académica hasta hace algunos años, es incorporada de diferentes maneras en algunas instituciones de la ciudad. Estas primeras experiencias revelan, en algunos casos, que si no se incorporan sus “procedimientos de producción”<sup>1</sup> característicos, ni se tiene en cuenta su especificidad, se siguen reproduciendo modelos pedagógicos pensados para otras músicas, lo que denota a su vez un planteo de supuesta “universalidad” de los mismos. Esto a su vez provoca una reducción y simplificación del campo de estudio, todo se vuelve analizable desde la perspectiva de la música académica, lo cual implica una subvaloración implícita.

Se pretende describir aquí un intento diferente, en el que existe una búsqueda de síntesis entre la formación académica y la experiencia musical desde la composición, interpretación o arreglos en el campo de la Música Popular.

Las profesoras María Inés López, Elina Goldsack y el profesor Hernán Pérez se desempeñan en las cátedras de TES (texturas, estructuras y sistemas), Audioperceptiva y Conjunto instrumental respectivamente en el Instituto Superior de Música de la UNL y también en el Liceo Municipal de Santa Fe, en la Escuela de música 9902-CREI, y en la Escuela de Música de Paraná en materias similares.

A partir de su experiencia en estas cátedras y desde su pertenencia al campo como músicos, es que exponen su forma de inclusión de la MP. Esta perspectiva abarca, entre otros aspectos:

- ✦ La incorporación de sistematizaciones para el estudio de los procedimientos retóricos característicos de cada género.

---

1 Madoery, 2000



- ✦ La consideración de la circulación eminentemente oral de gran parte de esta música, cuyo eje es la ejecución como texto principal. Inclusión de esta dinámica en las situaciones de aprendizaje.
- ✦ La indagación sobre el rol de la escritura, diferente al que ocupa en la música académica, incorporando a la enseñanza elementos para su correcta decodificación.
- ✦ El estudio de sistemas de escritura característica, como cifrado y tablaturas.
- ✦ El conocimiento de circuitos de circulación en los medios de comunicación y de espacios de presentación de grupos.
- ✦ El abordaje del arreglo o versión en forma grupal y/o individual, de manera escrita y oral, en su rol específico y de interpretación.
- ✦ La inclusión de la grabación como modo de registro que en algunos casos reemplaza a la escritura.

También se describen las dificultades propias de cada institución en cuanto a posibilidades de llevar a la práctica determinadas experiencias.

El número de alumnos, el armado y características de las aulas muchas veces poco preparadas, la falta de instrumentos apropiados y de formación de instrumentistas específicos para abordar algunas músicas, hace que el intento sea un real desafío. Otro factor que se analiza es la ausencia de una incorporación sistematizada y consensuada de estas experiencias, para que no resulten intentos aislados. De todas maneras, y a pesar de las dificultades señaladas, las búsquedas de ampliar la formación del músico e incorporar las expresiones musicales que nos rodean son una realidad en el marco de estas cátedras.

Considerando a la investigación como otro aporte a la inserción de la MP en el ámbito académico es que este grupo de profesores inicia su trabajo “Los géneros en la música popular de Santa fe. Cruzamientos e hibridaciones durante la década del ‘80”<sup>2</sup>, del cual incorporará algunos elementos para la reflexión en el campo académico sobre el tema. Se espera también a partir de ésta investigación incorporar la historia de la ciudad respecto al desenvolvimiento de los géneros dentro suyo como otra manera de favorecer el desarrollo de sistematizaciones y metodologías para un estudio más ordenado y fructífero de la Música Popular.

## §

---

2 CAID 2009, UNL

## *Elina Goldsack*

Se desempeña como profesora adjunta de Audioperceptiva en el ciclo nivelador y como profesora asociada en la cátedra de Audioperceptiva de la carrera de grado del Instituto Superior de Música de la UNL desde el año 1998. Es profesora de flauta travesa y Audioperceptiva en la Escuela de Música 9902 CREI desde el año 1982. Ha realizado estudios de piano, flauta dulce, flauta travesa, docencia especializada, dirección coral, armonía y contrapunto. Se desempeñó como subdirectora del proyecto de investigación “La selección, enunciación y secuenciación de los contenidos en las cátedras de Educación Audioperceptiva de nivel universitario: una investigación evaluativa”, realizado en el marco de los CAID 2000 de la Universidad Nacional del Litoral. Actualmente es directora del proyecto “Los géneros en la música popular de la ciudad de Santa Fe. Cruzamientos e hibridaciones durante la década del ‘80” en el marco de los CAID 2009 de la Universidad Nacional del Litoral. Ha dictado cursos de perfeccionamiento a docentes en Metodología Audioperceptiva en la ciudad de Gálvez, Resistencia - Chaco y Corrientes. En el campo artístico se ha desempeñado como pianista y flautista de diferentes grupos dedicados a la Música Popular de la ciudad de Santa Fe y Paraná. Ha compuesto, junto a Francisco Torres, la música de la obra de teatro infantil “Viaje al Corazón”, editada por la Universidad Nacional del Litoral. Ha compuesto la música del espectáculo de narración oral “De Encuentros y Desencuentros”, editada en forma independiente. Participó como música invitada en grabaciones de músicos santafesinos. Realizó dos discos de producción independiente con el trio “Piccioni-Torres- Goldsack” de música argentina y latinoamericana.

## *Hernán Pérez*

Docente y músico.

[petecoperez@hotmail.com](mailto:petecoperez@hotmail.com)

Profesor Nacional de Música con Especialidad en Armonía y Contrapunto, y Profesor Nacional de Música con Especialidad en Guitarra. Es docente de Análisis I y II; Elementos de Armonía, Contrapunto y Forma, en la Escuela Provincial de Música, Danza y Teatro de Paraná, Entre Ríos perteneciente a la “U.A.D.E.R.”; también de Contrapunto, Armonía, Música de Cámara y de Taller de Guitarra en la Escuela de Música N 9902 “C. R. E. I.”. Y por último es docente de la cátedra de “Conjunto Vocal-Instrumental” en el Instituto Superior de Música de la U.N.L. En investigación desarrolló proyectos en los

siguientes temas “Procedimientos Musicales utilizados por John Williams para las Películas de Steven Spielberg”, del área de ciencia y técnica de la Universidad Nacional del Litoral y “Una propuesta metodológica: compendio y sistematización de recursos didácticos para la enseñanza formal del Jazz y el Rock”, en el marco del concurso de becas de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe. Dictó cursos de Música para cine y Seminarios en “Introducción a los recursos musicales para la interpretación de Rock y Jazz”. Como arreglador ha realizado numerosos trabajos, la mayoría han sido estrenados. Estos arreglos abarcan de lo popular a lo clásico: Agrupaciones de cámara, grupos instrumentales, conjuntos de cámara CREI, diversas bandas de vientos, entre otros. Se desempeña como director de los conjuntos de cámara y conjuntos instrumentales del C. R. E. I. “Escuela de Música”, Santa Fe, donde es profesor y arreglador.

### *María Inés López*

Docente y música.

rodrilucio@yahoo.com.ar

Es profesora de Música con Orientación en Composición (ISM, UNL). Completó también sus estudios en el Taller de Composición de Música Popular del Conservatorio “Manuel de Falla”, Bs. As. Como investigadora participó en los siguientes proyectos: “Las confluencias de lenguaje y los procesos creativos de la música popular argentina en la década del 80”. Cientibeca UNL (1991 a 1993); “Identidad cultural y creación musical latinoamericana en el siglo XX. CAID 96 UNL “El cantar de la memoria. La historia del Instituto Superior de Música. Programa “Historia y memoria” de la UNL. (2005); “Textura y forma en la música latinoamericana del siglo XX.” CAID 2006 UNL (2006, 2007 y 2008); “Los Géneros en la música popular de la ciudad de Santa Fe. Cruzamientos e hibridaciones durante la década del `80” CAID 2009 UNL. Como docente se desempeña actualmente en la cátedra de TES Nivelador (Texturas, Estructuras y Sistemas) en el ISM, UNL y el Liceo Municipal Santa Fe, en Audioperceptiva y Taller y técnica de la rítmica en los lenguajes contemporáneos. Su actividad artística incluye la composición de obras para distintas agrupaciones instrumentales, para video y presentaciones integrando diversos grupos de Música Popular como “High Green Jazz”, “Haiku”, “Laberinto”, dúo “Barrionuevo-López”, “Arcana”, en diversos escenarios de Santa Fe, Rosario, Buenos Aires, Villa Gral. Belgrano (Córdoba), Paraná y Rafaela.

## Música popular e educadores musicais: o “eu” e o(s) “outro(s)”

Evandro Higa

*Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Brasil*

Esta comunicação tem como ponto de partida as sessões de pesquisa e prática musical que ministramos no IX Encontro Regional Centro-Oeste da Associação Brasileira de Educação Musical - ABEM nos dias 25 e 26 de junho do corrente ano na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul na cidade de Campo Grande - Brasil.

Localizado na região centro-oeste do Brasil, tendo como vizinhos os Estados de Mato Grosso, Goiás, São Paulo e Paraná bem como a Bolívia e o Paraguai, Mato Grosso do Sul possui - especialmente em sua região centro-sul - uma singularidade musical onde despontam como principais gêneros musicais a polca paraguaia, a guarânia e o chamamé.

O curso de licenciatura em música da UFMS prevê em seu projeto pedagógico uma formação musical cujos princípios estão alinhados com a maioria dos cursos similares no Brasil, privilegiando disciplinas voltadas ao conhecimento, compreensão e prática de um repertório voltado para as salas de concerto e - em menor escala - à chamada MPB.

A criação de uma comissão de professores para elaboração de um novo projeto pedagógico onde aspectos da música regional sejam incorporados ao conceito do curso é uma das providências que foram recentemente tomadas.

Entretanto, sabe-se que os múltiplos universos musicais da contemporaneidade apresentam uma rede de significações e configurações estéticas onde os critérios tradicionais de análise e valoração encontram dificuldade de se estabelecerem a partir de referenciais estritamente musicológicos.

A estranheza causada pelo conflito entre os paradigmas musicais que o educador traz em sua subjetividade consubstanciados em preferências de linguagem e gêneros, com os universos musicais de seus alunos, muitas vezes dá origem a um não-diálogo, a uma incompreensão mútua e excludente onde

as oportunidades de aprendizado de ambas as partes (educador e educando) e ampliação de horizontes acabam não acontecendo.

Nesse contexto, a necessidade de abordagens interdisciplinares na elaboração de projetos pedagógicos de cursos de licenciatura em música, bem como a manutenção constante de grupos de estudos e pesquisas voltados para a chamada música “popular” são ações que poderão trazer sentido e orientação acadêmica a essa problemática.

## §

### *Evandro Higa*

Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Brasil

Profissão: Professor e coordenador do curso de licenciatura em música da UFMS

Endereço eletrônico: [evandrohiga@uol.com.br](mailto:evandrohiga@uol.com.br)

Graduado em piano pelo Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, é mestre em musicologia pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e atualmente integra o quadro docente do curso de licenciatura em música da UFMS onde desempenha a função de coordenador do curso. Em 2005 integrou a comissão científica do V Encontro Regional da ABEM-Centro-Oeste: Educação Musical e Diversidade: Espaços e Ações Profissionais. Em 2007 e 2008, coordenou o projeto de extensão “Movimento Concerto” que, juntamente com o projeto “Concertos Universitários”, realizou temporadas de concertos que contaram com a participação de importantes músicos brasileiros e talentos locais. Ainda em outubro de 2007 integrou a equipe organizadora do XVI Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical e do Congresso Regional da International Society for Music Education na América Latina 2007 realizados em Campo Grande. Dentre os congressos em que apresentou trabalhos de pesquisa científica constam os V, VI e VII Congressos Latino-americanos da Associação Internacional do Estudo da Música Popular IASPM, realizados respectivamente em junho de 2004 (Rio de Janeiro), junho de 2006 (Havana-Cuba) e junho de 2008 (Lima-Peru). Em novembro de 2008 apresentou trabalho no II Seminário Internacional América Platina em Campo Grande,MS.

## **Una propuesta acerca de cómo producir material pedagógico para las músicas populares: presentación de la investigación “Arrullos y Currulaos” sobre música del Pacífico sur colombiano.**

Juan Sebastián Ochoa  
*Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá, Colombia)*

La ponencia presenta una propuesta sobre cómo abordar la creación de materiales pedagógicos para las músicas populares y tradicionales. Como caso concreto, la ponencia presenta los resultados de la investigación “Arrullos y Currulaos: material para abordar el estudio de la música del Pacífico sur colombiano”, desarrollada por los profesores Oscar Hernández, Leonor Convers y Juan Sebastián Ochoa, con el apoyo de la Vicerrectoría Académica de la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá). Este proyecto de investigación produjo un material pedagógico multimedia para abordar el estudio de la música tradicional y popular del Pacífico sur colombiano, cuyos géneros principales son la juga, el currulao (o bambuco viejo) y el bunde. La propuesta pedagógica se basa en abordar el estudio de esta Música Popular y tradicional partiendo primero de un aprendizaje intuitivo y sensorial, complementado con unos conceptos analíticos (rationales) acerca de este tipo de música. Para ello, el material cuenta con textos (libros), material de audio (en cd) y material audiovisual (en dvd). El proyecto se basa en producir materiales diversos para que el estudiante tenga un acceso directo a la música, no necesariamente mediado por el texto y la teoría, sino privilegiando el contacto directo con la música, tanto de forma auditiva como audiovisual. El material de audio está basado en el método conocido como *play-along* (de uso extendido principalmente para los estudios de jazz), que consiste en unas bases rítmicas o rítmico-armónicas para que el estudiante pueda interpretar otro instrumento a la par con ellas. También como parte del material de audio se incluyen varias piezas de repertorio representativo de la música del Pacífico sur colombiano, interpretadas por un grupo tradicional. El material audiovisual complementa lo anterior mostrando de manera detallada la forma

de interpretación de los diferentes instrumentos, con sus golpes y patrones básicos para cada género.

Esta propuesta pedagógica parte de varias premisas, tomadas como punto de partida al concebir el material didáctico. La forma de aprendizaje de una Música Popular (o tradicional): 1. Debe privilegiar el aprendizaje intuitivo, corporal, sensitivo, por encima del aprendizaje racional. 2. Debe utilizar el conocimiento racional como apoyo al (no como sustituto del) aprendizaje sensorial (práctica musical). 3. Debe partir de la práctica a la teoría. 4. Debe acercarse a la música de forma holística, esto es, teniendo en cuenta la interpretación, el canto, el baile, la composición, la improvisación y el arreglo, tomando todo de manera conjunta. 5. Debe entender el desarrollo de la técnica como un medio y no como un fin en sí mismo.

Igualmente, el proyecto parte de la idea de la importancia que puede tener el uso de las nuevas tecnologías para crear materiales pedagógicos. En este sentido, en las condiciones actuales todo material didáctico que se cree para abordar el estudio de cualquier música (sea popular, tradicional, e incluso música “clásica”) debe crear herramientas multimedia para abordar el estudio desde diferentes perspectivas y desde diferentes aproximaciones sensoriales (lo visual, lo auditivo y lo teórico).

El proyecto “Arrullos y Currulaos” es el segundo volumen de una colección de materiales didácticos para abordar el estudio de las músicas de las Costas colombianas, cuyo primer volumen fue “Gaiteros y Tamboleros”, creado por Leonor Convers y Juan Sebastián Ochoa, y presentado en el 1er Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular, en 2007.

## §

## *Juan Sebastián Ochoa*

Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá, Colombia).  
Maestro en Música con énfasis en Ingeniería de Sonido.  
juan.ochoa@javeriana.edu.co , juansochoa@gmail.com  
Egresado de la Pontificia Universidad Javeriana como Músico con énfasis en ingeniería de sonido en el año 2000. Desde ese mismo año comenzó a dictar clases en la misma Universidad como profesor de cátedra, en las áreas de Entrenamiento Auditivo, Teoría del Jazz, Teclado Jazz, y Ensamble de Música Latina, entre otras. Realizó, entre el 2002 y 2003, junto con la Profesora Leonor Convers, el proyecto de investigación “Material Didáctico para abordar el estudio de las músicas tradicionales de las costas colombianas, Volumen I: música de gaita” publicado en 2007 con el título “Gaiteros y Tamboleros”. Con el apoyo de la Vicerrectoría Académica, participó en junio del 2004 en el proyecto “La mala fama”, como director musical de conciertos y como docente visitante en el Departamento de Jazz de la UdK, Berlín. De 2004 a 2006 fue Coordinador del Énfasis de Jazz ofrecido por la Carrera de Estudios Musicales de la Pontificia Universidad Javeriana. En agosto de 2006 ocupó, como director del grupo Majagua, el tercer puesto en la modalidad libre en el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez. Actualmente está desarrollando un proyecto de investigación sobre la música de marimba del Pacífico sur colombiano.



# Propuesta del diseño curricular para el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño en Colombia basada en ciclos propedéuticos y competencias.

Luz Dalila Rivas Caicedo

*Doctorado en Pedagogía. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México -UNAM-*

En Colombia, durante los últimos años, se vienen suscitando diversas reflexiones sobre los nuevos caminos que debe emprender la educación superior en este país. La preocupación por buscar la excelencia académica, solventar las necesidades laborales de la sociedad y suscribirse en el campo competitivo a nivel local e internacional, ha llevado a varios especialistas y expertos en cabeza del Ministerio de Educación Nacional (MEN), a plantearse la necesidad de renovar y reformar la educación superior. Es así como las instituciones públicas y privadas, técnicas y tecnológicas, han comenzado a realizar cambios en su Proyecto Educativo Institucional (PEI)<sup>1</sup> y por lo tanto, en los planes de estudio de todos los programas académicos que cada una de ellas ofrece.

De acuerdo con las nuevas políticas educativas propuestas por el Ministerio de Educación Nacional, la educación superior en Colombia puede mejorar la cobertura académica, laboral y resolver las necesidades sociales si las instituciones ofrecen sus programas a partir de una formación por ciclos propedéuticos<sup>2</sup>.

---

1 Los PEI implican y encierran todo lo que debe ser la educación en Colombia. Lo que quiere decir, que deben responder a las exigencias de la *Constitución Política y la Ley General de Educación*. Cada institución de cualquier nivel de formación que imparta (pre-escolar, primaria, secundaria, media, y superior), por ley, debe tener su PEI y éste contiene todas las acciones institucionales que confluyen en el plan de estudios y por lo tanto en la formación de los educandos; debe contemplar a quien debe estar dirigida, es decir, a qué sector social, cultural o región y bajo qué preceptos y conceptos.

2 República de Colombia. Ministerio de Educación Nacional. *Política pública sobre educación superior por ciclos y por competencias*. Bogotá. 21 de agosto del 2007.

Según la Ley 749 del 2002 y la Ley 30 de 1992, la educación superior en Colombia puede organizar la formación del pregrado por ciclos propedéuticos secuenciales y complementarios, los cuales brindan una formación integral correspondiente a cada ciclo, que conduce a la obtención de un título habilitante para el desempeño laboral correspondiente a la formación obtenida, además de dar la oportunidad de poder continuar con el ciclo siguiente. Estos ciclos son técnico profesional, tecnólogo profesional y profesional universitario.

Para el caso específico de este trabajo, el programa de Licenciatura en Música de La Universidad de Nariño, institución pública, ubicada en la ciudad de San Juan de Pasto, en el sur occidente de Colombia, considerada la universidad más importante de esta zona del país, ha visto la necesidad de modificar totalmente la licenciatura que se ofrece con el fin de mejorar las perspectivas de la formación de profesionales con las capacidades que la sociedad colombiana le impone.

Este programa busca actualizar la formación de sus estudiantes, siendo congruentes con las políticas educativas y culturales relacionadas con la música y las artes en el país. Esto es lograr una educación que contribuya a reconstruir, renovar, revalorar y fortalecer las manifestaciones culturales y musicales en pro de una reafirmación de identidad.

Para llevar a cabo lo anterior, se presentó la propuesta de inclusión del estudio de la etnomusicología en el currículo de la Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño en Colombia, teniendo en cuenta que este programa en la actualidad está trabajando en una reforma curricular total que plantea la formación de profesionales por ciclos propedéuticos basados en competencias. Esto es una formación Técnica, Tecnológica y Profesional en docencia en las áreas de Música con énfasis en interpretación, en dirección, en etnomusicología y en informática musical. Esta reforma está enmarcada en la reforma universitaria que se está llevando a cabo en la actualidad en dicha universidad, así como también en el Plan Marco de Desarrollo Institucional 2008 - 2020 “Pensar la Universidad y la Región” de la Universidad de Nariño.

## §

## *Luz Dalila Rivas Caicedo*

Doctora en Pedagogía. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México -UNAM-

Licenciada en Música

luzdalilarivas@yahoo.com.mx

San Juan de Pasto, Colombia. Licenciada en música con énfasis en saxofón en la Universidad de Nariño en el año 2002. Ejerció como saxofonista y profesora del área de Música Tradicional en la misma universidad. Estudia etnomusicología en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México –UNAM. Maestra en pedagogía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, grado con Mención Honorífica en el año de 2006 con el trabajo intitulado *La etnomusicología en la formación del licenciado en Educación Musical. El caso de Colombia*. Actualmente cursa el Doctorado en Pedagogía en la misma facultad, cuya investigación se titula *La etnomusicología en los planes de estudio de la licenciatura en Educación musical* de la Escuela de música de la Universidad de Nariño en Colombia.

# Nuevo Plan de Estudio de la Lic. en Composición Musical con orientación en Música Popular en la U.N.V.M.

Silvia Aballay  
*Instituto A. P. de Ciencias Humanas - UNVM*

En el presente trabajo se realiza un análisis de la implementación del nuevo plan de estudio de la carrera de Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María, puesto en marcha desde el año 2006 luego de evaluar y realizar una modificación sustancial al plan que se estaba implementando desde 1997.

En un trabajo anterior, presentado en el 1º Congreso, se concluyó que el nuevo plan de estudio de la carrera de Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María prioriza el proceso de formación implementado en los espacios curriculares específicos, y otorga una mayor especificidad y congruencia a los espacios curriculares con el título que se otorga al eliminar los que corresponden a otras especialidades. Estos cambios y la reducción de la carga horaria del Ciclo Básico Universitario permitieron disponer de horas para que los espacios curriculares de la especialidad sean procesuales.

Por otro lado, se realizaron dos cambios que contribuyeron a la libertad del alumno y a formar su espíritu crítico, en primer lugar la implementación en cuarto y quinto año de los Talleres de Composición y arreglos de diferentes géneros musicales como folklore, tango, rock y jazz (dos bimestrales de cada género). En segundo lugar, otro cambio que contribuyó a la libertad del alumno y profundizó la flexibilidad del currículo es la ampliación de la carga horaria de las optativas de profundización, posibilitando incrementar la cantidad de optativas para cursar, previstas en dos años (cuarto y quinto). Esto permite que el alumno realice un proceso de formación con dos o más niveles.

Luego de cuatro tres años y medio de implementación y al realizar un seguimiento continuo del rendimiento académico de los alumnos se

puede observar que se han revertido las tendencias presentadas en el plan anterior relacionadas al abandono o alargamiento de la carrera por parte de los alumnos. Esto, debido no sólo a que un alto porcentaje de los alumnos sigue al día las materias de cada año, sino que han solicitado cursar espacios curriculares de quinto año, que debían realizarse el año próximo, adelantando así su cursado.

A lo anteriormente dicho se suman los resultados de las encuestas realizadas a los alumnos de la carrera de diferentes niveles, que aportan la mirada desde el estudiantado que cursa este nuevo plan, y que efectúan observaciones referidas a los diferentes aspectos de la implementación en general como de los docentes en cada espacio curricular.

A partir de los estudios realizados se puede confirmar que en el nuevo plan se trata de lograr un equilibrio entre la especialización y la polivalencia propia de la universidad, dándole un fuerte acento a la interpretación en una carrera de composición ya que es muy difícil, en Música Popular, separar el compositor del intérprete.

Se puede también confirmar que el nuevo plan de estudio mejora la oferta educativa de la Universidad Nacional de Villa María porque es un currículo formativo que tiene en cuenta a la persona humana dándole tiempo para razonar, permitiéndole la expresión a través de la palabra o la música y la libertad de elegir su camino con los espacios curriculares optativos. Además, es un currículo integrado: tiene unidad y coherencia al delimitar las áreas de formación, es secuenciado y procesual.

El gran desafío de ahora en adelante es mejorar la calidad de las competencias académicas del equipo docente que lo pone en marcha, para eso la Universidad ha elaborado programas de capacitación que, en la medida que los docentes participen, podrán concretarse. Siendo este Congreso una de las actividades que pretende aportar a esa mejora de las competencias académicas.

## *Silvia Aballay*

Profesora de Música, especialidad Guitarra, Universidad Nacional de Cuyo; Diploma de Postgrado en Cooperación Cultural Iberoamericana y Master en Gestión Cultural, Universitat de Barcelona. Magíster en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX, Universidad Nacional de Cuyo. Actualmente es profesora titular exclusiva por concurso, en el Instituto A.P. de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Villa María a cargo de los espacios curriculares Música Argentina I y II, Metodología de la Investigación Musical y Gestión Cultural. Coordina la carrera de Lic. en Composición Musical con orientación en Música Popular, cargo electivo desde 2005 a la fecha. En cuanto a las actividades de gestión cultural realizadas ha coordinado el Programa Cultural y Educativo para el Desarrollo Regional -PROCEDER- de 1992 a 2003, "Guitarras del Mundo" en Río Cuarto, desde 1995 a 1999. Actualmente coordina el "Programa Cultura para el Desarrollo Estratégico - CDE" en la UNVM. Como investigadora ha realizado la Evaluación del Programa Cultural y Educativo para el Desarrollo Regional - PROCEDER, al cumplir diez años de existencia, e investigaciones relacionadas con el tango en Río Cuarto y Villa María. En cuanto a su trayectoria musical ha actuado con el Dúo de Flauta y Guitarra desde 1973, en Argentina, Chile, España, Italia, Francia, Suiza, Inglaterra, Alemania y Egipto. En salas como Teatro San Martín, Buenos Aires; Ópera del Cairo, Egipto; "Canning House", Londres; y Castillo "Orsini", Italia. Trabajos discográficos: "De lo nuestro y algo más", "Mixtura" y "Mensajes del Río", "Dúos x 3" y "Destino=Buenos Aires". En 1998 fue invitada al "4to. Festival Internacional de Guitarra" de Alsacia, Francia y en 2008 al Festival de Lambesc, Francia.

# **Un espacio académico para el planteo de metodologías teórico - prácticas referidas al Análisis Musical: Propuesta curricular.**

Alfredo Crespo  
*Instituto A. P. de Ciencias Humanas - UNVM*

El presente trabajo se enmarca en el cursado de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular, que se dicta en la Universidad Nacional de Villa María.

En esta carrera de grado, y con motivo de un reciente cambio de plan implementado, fue necesario atender a interrogantes planteadas por alumnos y docentes intervinientes. Centrando el foco en la confección y elaboración de los trabajos finales, necesarios para la obtención del nivel de grado, pudo evidenciarse una necesidad enfática y notablemente manifiesta en cuanto a la elección de teorías analíticas y a su empleo metodológico.

Estas teorías que sustentan los métodos y direccionan las actividades propuestas debían ser recorridas, exploradas y conocidas por el alumnado; máxime, cuando se trata de vislumbrar un propósito investigativo, el cual es, en una primera experiencia, la realización de un trabajo final de grado. Debido a esto, se toma una óptica desde un planteo epistemológico que da lugar a planteos investigativos, conociendo los alcances, pertinencias, estado y recorrido de diversas teorías analíticas del presente.

Partiendo de que el conocimiento que provee la universidad como institución social se basa en los criterios científicos filosóficos, está previsto en el plan de estudio de la Licenciatura antes nombrada introducir al alumno a la problemática del conocimiento científico para que lo transfiera al campo específico de la composición en Música Popular.

Por ello, es menester brindar herramientas epistemológicas, teórico - conceptuales y metodológicas generales al campo de la investigación en disciplinas sociales, humanas y artísticas, complementándolas con discusiones, metodologías analíticas y técnicas específicas inherentes a la Música Popular, focalizadas en la composición.

De tal forma, y a la hora del planteo curricular de la materia Teorías y Métodos del Análisis Musical, los contenidos se plantean de la siguiente manera: 1-Análisis descriptivos, 2-Análisis en relación a la precepción, 3-Estudios culturales, 4-Introducción a la semiótica musical, 5-Otros análisis: Estructuras pre-composicionales, 6-Consideraciones conjuntas. Los mismos son desarrollados tanto teórica como prácticamente, consultando fuentes, trabajos analíticos ya realizados, y sometiendo diversas obras musicales a la práctica del análisis musical.

Abarcando un amplio espectro en cuanto a las diferentes propuestas metodológicas, que a la vez son sustentadas mediante bases teóricas, pretenden dar cuenta acerca de las características intrínsecas de una expresión musical dada, intentando explicar su funcionamiento, significación y/o razón de tal expresión. También ha de tenerse en cuenta que, como todo estudio del arte, su objeto fenomenológico es la misma expresión artística, que a la vez ésta pertenece a un mundo socio-cultural; por cuanto, el Análisis Musical se enmarca en el contexto que dio origen a tal expresión y que, posteriormente, produjo un fluir de la misma por el tiempo histórico que le tocó cursar, llegando ésta hasta la actualidad.

En un estudio de grado en donde el núcleo de los contenidos y las capacidades que estos proveen se hallan enfocados hacia la Composición Musical, la fundamentación y explicación de una creación resultan de nodal importancia para el futuro desempeño profesional del alumno, ya que los procesos analíticos, y su posterior lectura de datos, proporcionan al compositor información acerca de su obra y sus características, pudiendo aprovechar esto para el propio crecimiento en su destreza compositiva y artística.

Este espacio curricular se desarrolla en el segundo cuatrimestre de quinto año y se complementa con el Taller de apoyo al TFG, donde el alumno concluye la elaboración de su anteproyecto.

## §



## *Alfredo José Crespo*

Magíster en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, por la Universidad Nacional de Cuyo, su tesis se titula *Aportes analíticos para la interpretación de una selección de obras de cámara, y solista con Orquesta, de Antonio María Russo*. Profesor Nacional de Música con Especialidad en Clarinete en el Instituto Provincial del Profesorado de Música de Rosario (1999), realizó el Post-título de Profesor Superior. Egresó de la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario como Clarinetista y Licenciado en Clarinete. Cursa la carrera de pianista. Realizó cursos de clarinete con Jonathan Coolher, Mariano Rey (de quien es, actualmente, alumno), Luis Rossi; en Música de Cámara con Alberto Lyssy, Ricardo Vidal; y en dirección orquestal con Carlos Cuesta, entre otros. Ganador del Concurso de clarinete de la Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario en 1998, 2000, 2001 y 2005. Primer premio en el Concurso organizado por el Mozarteum Filial Salzburgo de Santa Fe, en 1998. En el 2003 ganó el primer lugar en la audición para maderas (concurso) de la Orquesta Académica del Teatro Colón de Buenos Aires, y la beca de Alberto Lyssy para perfeccionamiento en Música de Cámara, en el Festival “Reencotres Musiquès”, Blonay, Suiza. Grabó las “Tres Piezas para Clarinete solo” de Igor Stravinsky en el cd “Los sonidos de Clásica” - Radio Clásica. Responsable de la cátedra de Clarinete, Teorías y Métodos del Análisis Musical, co-responsable de Metodología de la Investigación Musical (entre otras), en la Universidad Nacional de Villa María. Y en Rosario, de la Cátedra de Saxofón en el I.P.P.M. También es primer clarinete (solista) en la Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario.



## **Trabajos Categoría Alumnos**

**§**



## PRIMERA MESA

### **Música latinoamericana contemporánea. Abordaje de la música argentina y latinoamericana desde una visión compositiva actual**

Andrés Belfanti

Música latinoamericana, con recursos armónicos y compositivos propios del siglo XX: atonalismo, serialismo, micromodos, modalismo, técnicas extendidas para los instrumentos, aleatoriedad, entre otras. La música no pensada como una simple mezcla de elementos disímiles. Se abordarán los géneros basándose en el uso de las características que los definen, como materiales compositivos. Las características de la música no serán de color o exotismo, sino que serán el punto de partida de las composiciones. Una música sin acercamientos forzados nacidos de una postura axiomática, sino como parte de una tradición personal que toma los elementos desde dentro de los lenguajes. No un experimento sino una experiencia.

#### §

*Andrés Belfanti*

Es presidente de la asociación civil sin fines de lucro “El Estilóbato, casona cultural”, organización con la cual ha realizado múltiples espectáculos y eventos culturales en la ciudad de Villa María. Integrante del grupo folklórico “La Tusca”, que ha compartido escenario junto al Dúo Coplanacu, Chango Spasiuk entre otros. Dicta clases de música en nivel medio. Participa del proyecto de investigación “La Gestión Cultural como dimensión para el Desarrollo estratégico local y regional”. Actualmente se encuentra en periodo de tesis en la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular de la UNVM.

# Cantando Historias

Facundo Cretton

Este trabajo presenta una aproximación del trabajo final de grado de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María, en la que se cuentan historias de vida actuales a través de canciones folclóricas argentinas que caracterizan la región en la que transcurren las mismas. Aquí, se describen las características del producto final pretendido, las consideraciones teóricas en las que se sustenta y se plantea al folclore como el medio de expresión capaz de reflejar a las personas involucradas en las historias.

## §

### *Facundo Cretton*

Nació el 3 de mayo de 1986 en Río Cuarto (Córdoba). Es profesor de música, especialidad guitarra, egresado del Conservatorio Provincial de Música “Felipe Boero” de Villa María. Alumno avanzado en proceso de realización del trabajo final de grado de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María. Actualmente realiza labor docente en el “Instituto Arte Nuevo” como profesor (en los tres niveles: inicial, primario y secundario) de Audioperceptiva, Práctica instrumental y Guitarra. Desde 2008 dirige el coro juvenil “Arte Nuevo” y en 2009 es becado como asistente de dirección del coro “Nonino” de la UNVM. Ha realizado arreglos de Música Popular para diversas formaciones corales y se ha desempeñado como compositor, instrumentista y cantante en grupos de folclore y rock. Con la última formación grabó la música para el documental “Golondrina... un vuelo necesario” y tocó como banda seleccionada para el “1° Congreso Latinoamericano de formación académica en Música Popular”. Realizó numerosos cursos de capacitación con diferentes maestros en dirección y arreglos corales, como también en Música Popular.

# “Caminos Naturales” de la música folclórica y la música popular de raíz folclórica

Paula Fernández

En este trabajo se intenta presentar una síntesis del trabajo final de grado para la Lic. en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la UNVM, titulado “Caminos Naturales” de la música folclórica y la música popular de raíz folclórica”. Este trabajo ha sido compuesto a través de la integración de sensaciones reconstruidas en los senderos por los cuales transitaba como maestra rural y las reflexiones teóricas que han ido surgiendo en torno al folklore y a la Música Popular de raíz folclórica.

## §

*Paula Fernández*

Alumna de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular, Universidad Nacional de Villa María. Ha participado como instrumentista en diferentes agrupaciones, tales como la banda municipal de la ciudad de villa María y el Ensamble de vientos de la Universidad Nacional de Villa María. Ha sido coreuta del coro “Nonino”, perteneciente a la Universidad Nacional de Villa María, y del coro del Colegio de Abogados de la Ciudad de Villa María. Ha participado como alumna becada en las Investigaciones: *Estudio y análisis del comportamiento en los enlaces armónicos característicos en algunos géneros populares de América Latina y su aplicación en la enseñanza a udio perceptiva para adultos*. Director: Carlos Lasa; *Reconstrucción de la historia del tango en Villa María desde una mirada a las creaciones realizadas entre 1940 - 1955*. Directora: Silvia Aballay, del cual se editó el libro *El tango en Villa María*. Actualmente está participando en el proyecto de investigación *Aproximaciones a los 30 años del Rock en Villa María. Los jóvenes, la música y la construcción de identidades líquidas*, sobre los jóvenes y la identidad en la ciudad de Villa María. Es docente de música en el nivel medio en diversos colegios provinciales.

# Los Sonidos del Cañaval: Flautas Rituales

Esteban Alejandro Valdivia

El proyecto de trabajo final de grado tiene como fin realizar un estudio sobre las distintas flautas de caña que existen en diversas partes del mundo. Recopilar la historia y mitología de cada flauta, adquirir estos instrumentos, conocer los estilos, aprender a ejecutarlos y realizar composiciones musicales en base a ellos fueron los retos de esta propuesta. Para ello se utilizaron diversos métodos de recopilación documental como entrevista a profesionales, viajes de investigación y compilación de material auditivo. La ponencia trata sobre las funciones de la música dentro del campo espiritual. Desde antaño, la música y la espiritualidad estuvieron unidas y, tanto una como la otra, eran la entrada a un mundo sutil. Este aspecto es relevante dentro del campo de estudio de las flautas, ya que en la mayoría de los casos analizados, se encuentra una estrecha relación con las prácticas espirituales de distintas culturas del mundo, como el Sufismo de medio oriente y el Ney, dentro del ritual del *Sama*; el Budismo *Zen* y el Shakuhachi a través de la practica oriental del *SuiZen* (meditación soplada), practicada por los monjes *Komusos*; el Hinduismo y el Bansuri, en la ejecución devocional de los *Ragas* en la India y su relación con el dios Krishna; las prácticas chamánicas americanas y la ejecución de la Mamaquena dentro de los rituales del *Ayahwasca* de la selva Amazónica. En conclusión, la investigación deja antecedentes sobre las características generales de las flautas de caña del mundo (organología, historia, mitología y estilos musicales) y sobre la influencia de los sonidos y la música de estos instrumentos en los rituales de antiguas tradiciones. El fin último de este trabajo es representar, a través de los timbres de las flautas, los distintos sonidos que el cañaval posee oculto en su interior.

§



## Esteban Alejandro Valdivia

estebattt@hotmail.com

Nacido en Mar del Plata, provincia de Buenos Aires (Argentina) en el año 1984. Realiza allí sus estudios primarios y secundarios, y se desarrolla como baterista en diversos grupos de rock de dicha ciudad. En el año 2003 comienza a estudiar en la Universidad Nacional de Villa María, provincia de Córdoba, la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular. En 2008 presenta el anteproyecto de tesis: *El lamento de la separación: los sonidos del cañaverol*, realizando una investigación sobre diversas flautas de cañas de todo el mundo: Shakuhachi, Khaen, Bansuri, Di, Ney Egipcio, Ney Turco, Ney Irani, Fujara, Quena de caña, hueso y cerámica, MamaQuena, Mozeño, Cherokee, Tarka, Pinkullo y Toyos. En el transcurso de la investigación comienza a ejecutar todas las flautas estudiadas, iniciando estudios en interpretación de cada una de ellas. Desde el año 2003 en adelante, realiza viajes anuales de estudios a Perú y Bolivia, con el fin de ahondar en las profundidades del saber ancestral musical que las antiguas culturas del altiplano andino guardaron por generaciones. En proceso se encuentra el libro *Arte chamánico y música precolombina*, que está realizando junto al músico-chaman peruano Tito La Rosa. A partir del 2008 desarrolla diversos proyectos artísticos: *Ensamble Músicas del mundo* ([www.ensamblemusicasdelmundo.blogspot.com](http://www.ensamblemusicasdelmundo.blogspot.com)), conjunto musical en el que se ejecutan músicas rituales con más cincuenta instrumentos de todo el mundo; y *Kaloliedros* ([www.kaloliedros.blogspot.com](http://www.kaloliedros.blogspot.com)), exposición de arte geométrico tridimensional.

## Acortando distancias

Gabriel Alejandro Virga

El trabajo tiene como fin dar a conocer el estado en el que se encuentra el anteproyecto de lo que conformara el TFG de la carrera de Composición Musical de la UNVM, que tiene como objetivo central integrar elementos formales y técnicas compositivas en un lenguaje musical folclórico argentino para lograr, de esta manera, profundizar en las posibilidades que presentan las músicas folclóricas argentinas en relación a los aspectos formales, armónicos y texturales. El título es “Acortando distancias” y constará de cuarenta minutos de música original bajo el rótulo de *Música popular folclórica argentina*. El trabajo teórico de argumentación se organizó mediante la definición de los conceptos más generales como son los de Música Popular y Folclore, y luego de aquellos que serán utilizados para aplicar a las composiciones, entre ellos: técnicas y elementos compositivos (forma, contrapunto, armonía) y los rasgos y aspectos estilísticos que se consideraron más significativos y relevantes de la música folclórica.

### §

#### *Gabriel Alejandro Virga*

Nació en Córdoba Capital el 14 de septiembre de 1983. Es Técnico Superior en Sonido (La Metro, 2004) y actualmente se encuentra cursando el 4º año de la carrera de Composición Musical con Orientación en Música Popular de la UNVM. Se ha desempeñado como técnico en sonido en presentaciones y grabaciones de trabajos finales de grado de la UNVM, en presentaciones con músicos invitados.

## SEGUNDA MESA

### **Bajo Herencia. El bajo como sustento tímbrico preponderante en La Música Popular Argentina de Raíz Folklórica**

José Manuel Santillán

Este trabajo presenta una síntesis de una propuesta para la realización de un trabajo final de grado de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María, titulada: “BAJO HERENCIA. El bajo como sustento tímbrico preponderante en la Música Popular Argentina de Raíz Folklórica”. Los motivos que impulsaron la decisión de iniciar este trabajo han sido básicamente dos: la procedencia, el origen familiar, en relación a la influencia de la Música Popular de raíz folklórica y el bajo. Segundo, la vacancia en lo empírico, histórico y conceptual de trabajos sistematizados que aborden el papel del bajo en la Música Popular argentina de raíz folklórica. Es por ello que se plantearon como objetivos del trabajo, 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.

§

## *José Manuel Santillán*

Estudiante en proceso de elaboración de su Trabajo Final de Grado de la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular de la UNVM. Docente del Taller Folklore Canción en el Programa para Adultos Mayores (PEUAM) del Instituto de Extensión de la UNVM. Integrante del Ensamble Instrumental de la UNVM, a cargo del profesor Luis Nani, como primer Saxo Alto. Bajista y arreglador de la Orquesta de Cuerdas Municipal y de la Orquesta de Música Ciudadana de la Municipalidad de Villa María, dirigida por el maestro Alberto Bacci. Integrante de "Otro Sur", Formación de Música Popular de Raíz Folklórica, y del "Dúo Folklórico Vera-Santillán". Ayudante de la cátedra Música Argentina I a cargo de la magister Silvia Aballay. Becario de la Investigación "La Cultura como Dimensión para el Desarrollo Estratégico Local y regional" y del Programa de Extensión Universitaria "Cultura para el Desarrollo Estratégico - CDE"

# Propuesta de método para la enseñanza de la flauta dulce, actualizado, contextualizado y regionalizado

José Javier Galván - Jorge Ardian Céspedes

Esta propuesta pedagógica-didáctica comenzó a gestarse a mediados del año 2008 como un método de enseñanza de la flauta dulce, actualizado, contextualizado y regionalizado. Durante el transcurso de nuestras primeras investigaciones, y por motivos diversos, surgió la idea del desarrollo de este material pedagógico-didáctico, que contiene una selección de contenidos del D.C.J. de Santiago del Estero, con actividades propuestas para la enseñanza musical mediante el uso de la flauta dulce, con temas musicales actuales y regionales, adaptados para su ejecución en el instrumento y para la enseñanza de cada concepto, con dificultad progresiva para cada curso del ciclo E.G.B. II.

## §

*José Javier Galván - Jorge Ardian Céspedes*

Están en proceso de elaboración de su trabajo final para obtener el “Profesorado Superior de Artes en Música de la E.S.P.E.A. N° 1 Nicolás Segundo Gennero” de Santiago del Estero. Se desempeñan como docentes particulares de música para niños y adolescentes y como intérpretes de varias formaciones corales e instrumentales.

## Aires Andinos

Gisela Andrea Sosa

A través de este trabajo se pretende representar música argentina folklórica andina. Se busca integrar al orgánico característico de esta zona, algunos instrumentos de influencia europea, logrando la combinación de diferentes timbres y sonidos. La composición estará planteada desde aspectos musicales característicos que propone la música andina; parámetros armónicos y tonales, utilizando instrumentos representativos de las comunidades que habitan en esta región, como el charango, la quena, el bombo y la caja, y también instrumentos europeos adoptados en los andes como el violín, la guitarra, el clarinete y el piano. Desde lo compositivo, se pretende utilizar los géneros musicales huayno, bailecitos, carnavales, y cueca.

### §

*Gisela Andrea Sosa*

Nacida el 22 de noviembre de 1985 en la ciudad de Villa María, es alumna avanzada en la carrera “Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular” de la U.N.V.M. Estudiante de cuarto año de la “Tecnatura en Inglés” de la Academia de idiomas “Rainbow”, Villa María. Trabaja como pasante sobre una composición propia para el Ensamble Contemporáneo Andino, dirigido por el profesor Miguel Ángel Sugo, provincia de San Juan. Participó como integrante de conjuntos musicales folklóricos, durante los años 2007-2008. Integró el coro “Nonino” de la U.N.V.M, durante el 2006. Participó, también, como alumno asistente del “I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular”, organizado por la Lic. en Composición Musical, U.N.V.M. 2007. Aprobó diferentes cursos de composición musical como: “La música del Río de la Plata: el candombe, la milonga y la murga”, profesora Nora Sarmoria, 2006. “Jazz, composición, interpretación”, profesor Ernesto Jodos, 2006. “Arreglos y arregladores en la Música Popular Argentina, maestro Camilo Matta, 2006. “Algunas Consideraciones sobre estilos en ritmos de la música

popular”, profesor Eduardo Ferraudi, 2005. “Clínica sobre improvisación musical”, profesor Eduardo Elias, 2005. Realizó un trabajo social y artístico en el Instituto “Enrique Elisalde”, Villa María, 2003. Obtuvo una participación vocal en la tesis musical “Un canto a la vida”, Fundación “Visión de futuro”, Villa María, 2005. También grabó los teclados en la Producción musical “Conquistadores de hoy”, Fundación Visión de Futuro, Córdoba, 2001.

# Mojando tierra seca. Música popular de raíz folklórica

Alfredo Ezequiel Infante

Esta presentación intenta sintetizar la propuesta de trabajo final de grado que contiene dos objetivos, aportar variantes a estructuras establecidas de la música folklórica argentina, y aplicar variantes irregulares sobre pies rítmicos pautados. El título de dicho trabajo se conformó a través de una mirada conceptual, relacionando “tierra” con el folklore, “seca” con la rigidez, y “mojando” con una operación de reforma sobre lo estático. El planteo propuesto fue desde la Música Popular de raíz folklórica, adaptando determinados parámetros de la música folklórica argentina, por ejemplo patrones rítmicos, forma, timbre, giros melódicos. Esta adaptación se diseñará sobre un orden de pies rítmicos irregulares:  $5/4$   $7/8$  y  $11/8$ . Los elementos nombrados fueron tomando con el tiempo severidad a través de distintos procesos históricos y culturales. Las composiciones conformarán el siguiente orgánico: guitarra, piano, contrabajo, percusión, cuerdas frotadas y clarinete.

## §

*Alfredo Ezequiel Infante*

ishiko1986@hotmail.com

Nacido el 9 de Julio de 1986 en la provincia de Santiago del Estero, ciudad de la Banda. Adquirió el título de técnico instrumentista en guitarra, actualmente cursa el cuarto año de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular. Integró agrupaciones teatrales haciendo música - teatro en “La Telecita”, “Una noche en el tejado” y “Cyrano de Bergerac”. Participó en los conjuntos musicales “El Ensamblito”, “Noelia Rodino”, “La Madama y los caballeros del arropé”.



## Agua. Minimalismo musical en un marco conceptual

José René Pomilio

La siguiente ponencia hace referencia al trabajo final de grado de la Licenciatura en Composición musical con Orientación en Música Popular, el que intenta integrar al minimalismo musical y al arte conceptual en una producción compositiva partiendo del vocablo “agua”. Esto es expresado mediante la composición musical, haciendo uso del minimalismo y la puesta en escena, la cual tiene un papel importante, ya que este trabajo supone su revalorización como parte fundamental de la ejecución musical, haciendo uso de imágenes icnográficas y temáticas, y de diferentes sonidos de agua.

### §

*José René Pomilio*

Actualmente realizando el trabajo final de grado perteneciente a la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María. Realizó diferentes cursos: “Algunas consideraciones sobre estilo en ritmos de la Música Popular Argentina. Análisis de los mismos y su aplicación a la Música Coral”, dictado por el profesor Eduardo Ferraudi, en condición de aprobado con duración total de veintidós horas reloj. Universidad Nacional de Villa María; “Armonía y Análisis”, dictado por el licenciado Pablo De Giusto, en condición de aprobado con duración total de veinte horas reloj, Universidad Nacional de Villa María. También participó del: “1° Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular”, en calidad de asistente con duración total de cuarenta horas reloj, organizado por la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María; del “Congreso Provincial de Cultura - Aportes para un plan estratégico de cultura con miras al bicentenario”, en calidad de asistente, los días 11, 12 y 13 de Septiembre de 2008, en Villa Carlos Paz (Córdoba); en el “II Congreso Argentino de Cultura”, en calidad de asistente, los días 16, 17, 18 y 19 de Octubre de 2008, en San Miguel de Tucumán; en el “1° Congreso

Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular”, en calidad de organizador, por la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María. Es músico integrante de la banda “Adonde”, que actuó en el concierto de alumnos en el marco del “1° Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular”, organizado por la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular, Universidad Nacional de Villa María. Es miembro del equipo de investigación para el programa “Cultura para el Desarrollo Estratégico - CDE”, dependiente del Instituto de Extensión de la Universidad Nacional de Villa María.

## ÍNDICE

<i>Objetivos</i>	15
<i>Descripción</i>	15
<i>Antecedentes</i>	16
TRABAJOS CATEGORÍA PROFESIONALES	19
<b>Paradigmas, teorías, investigaciones, análisis y marcos referenciales de la Música Popular</b>	19
<i>El folklore musical argentino después de Carlos Vega</i> Diego Madoery	21
<i>El problema del género en Música Popular: una descripción jerárquica</i> Edgardo José Rodríguez	24
<i>¿Qué se puede decir sobre la música? Notas sobre el análisis de la Música Popular</i> Federico Sammartino	27
<i>Chile, la alegría ya viene. Música Popular desde mercado global a la política contingente.</i> Javier Rodríguez Aedo	30
<i>Os Elementos Constitutivos da Canção Popular no Pensamento Musical de Mário de Andrade</i> Maurício de Carvalho Teixeira	33

<i>La reelaboración temática en el tango</i> Paula Mesa - Sergio Balderrabano	36
<i>¿Por qué al hijo del Tango lo han llamado Rock Nacional?</i> Javier Zetner	38
<i>“Canciones de María Elena Walsh”: un proyecto sinérgico entre las teorías académicas y las praxis populares.</i> Silvia Astuni - Marcelo Giqueaux	41
<i>La necesidad de reconstrucción de la historia no escrita de la Música Popular. Retos conceptuales en el estudio de la historiografía de la música popular en Colombia.</i> Carolina Santamaría Delgado	44
<i>De la Puna al Paraná. La “música andina” en Santa Fe</i> Fabián Marcelo Pínnola	46
<i>Hacia una historia del tango electrónico</i> Lautaro Díaz Geromet	48
<i>Rapsodia Santiagueña. Obra paradigmática para adentrarse en la producción del compositor argentino Manuel Gómez Carrillo.</i> Luis Gonzalo Melicchio	50
<i>La canción popular como espacio de memoria y olvido</i> Natalia Elisa Díaz y Mario Díaz	53
<i>Eduardo Rovira y el reposicionamiento del tango en las décadas del ‘50 y ‘60. ¿Cómo se genera la nueva estética que define a la obra de Eduardo Rovira dentro de un género preexistente?</i> Paula Mesa	56
<i>Consideraciones para la reconstrucción de la historia no escrita del vals criollo</i> Silvina Argüello	59
<i>El tango en Villa María (1940-1970). Una nueva mirada a la historia escrita</i> Paula Evangelina Fernández - Cristina Yolanda Gallo	62

<i>La formación en interpretación, improvisación, lenguajes y performance en la Música Popular. El tratamiento “leitmotívico” en la composición cinematográfica</i>	65
Claudio Javier Vittore	
<i>Prácticas para no encerrar un gato. Experiencia áulica</i>	67
Corina Beatriz Paccagnella	
<i>En la enseñanza de la música, ¿los desarrollos creativos están presentes? Un interrogante desde la enseñanza del piano</i>	70
Eduardo Calvimonte	
<i>“Taller de Improvisación Musical”</i>	74
Hernan Rios	
<i>“La Milonga Nueva en la música de Osvaldo Avena”</i>	77
Lorena Burec y Eduardo Avena	
<i>Cifra: limite e ponto de partida</i>	81
Marcelo Silva Gomes	
<i>“El uso del MICRÓFONO en el canto popular”</i>	84
María correa	
<i>La quena llega a la Universidad</i>	86
Pascual Crichigno	
<i>Las Voces Humanas y la Amplificación Electrónica en la Música Popular: experiencias en la práctica artística y en su didáctica</i>	89
Manuela Reyes - Cristina Gallo	
<i>De la fantasía a la realidad. Propuesta de programa para la especialidad de Música Popular en el sistema de enseñanza artística de Cuba</i>	93
Carmen Souto Anido	

<i>La Enseñanza de la Música Popular en la Universidad. Experiencia en el diseño de los espacios curriculares Armonía y Composición I, Armonía II y Armonía III, como parte de la reelaboración del plan de estudios de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María.</i>	95
Eduardo Elia - Adriana Watson	
<b>La estructura curricular de los planes de estudio en las carreras con orientación en la Música Popular</b>	99
<i>“Música Argentina” para compositores de Música Popular (Parte II)</i>	101
Silvia Aballay	
<i>La inserción de la Música Popular en el ámbito académico. Tres experiencias en instituciones educativas santafesinas</i>	104
Elina Goldsack, Hernán Pérez y María Inés López	
<i>Música popular e educadores musicais: o “eu” e o(s)“outro(s)”</i>	108
Evandro Higa	
<i>Una propuesta acerca de cómo producir material pedagógico para las músicas populares: presentación de la investigación “Arrullos y Currulaos” sobre música del Pacífico sur colombiano.</i>	110
Juan Sebastián Ochoa	
<i>Propuesta del diseño curricular para el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño en Colombia basada en ciclos propedéuticos y competencias.</i>	113
Luz Dalila Rivas Caicedo	
<i>Nuevo Plan de Estudio de la Lic. en Composición Musical con orientación en Música Popular en la U.N.V.M.</i>	116
Silvia Aballay	
<i>Un espacio académico para el planteo de metodologías teórico - prácticas referidas al Análisis Musical: Propuesta curricular.</i>	119
Alfredo Crespo	

<b>Trabajos Categoría Alumnos</b>	123
<i>Primera Mesa</i>	125
<i>Música latinoamericana contemporánea. Abordaje de la música argentina y latinoamericana desde una visión compositiva actual</i> Andrés Belfanti	125
<i>Cantando Historias</i> Facundo Cretton	126
<i>“Caminos Naturales” de la música folclórica y la música popular de raíz folclórica</i> Paula Fernández	127
<i>Los Sonidos del Cañaverol: Flautas Rituales</i> Esteban Alejandro Valdivia	128
<i>Acortando distancias</i> Gabriel Alejandro Virga	130
<i>Segunda Mesa</i>	131
<i>BAJO HERENCIA. El bajo como sustento tímbrico preponderante en La Música Popular Argentina de Raíz Folklórica</i> José Manuel Santillán	131
<i>Propuesta de método para la enseñanza de la flauta dulce, actualizado, contextualizado y regionalizado</i> José Javier Galván - Jorge Ardian Céspedes	133
<i>Aires Andinos</i> Gisela Andrea Sosa	134

<i>Mojando tierra seca. Música popular de raíz folklórica</i> Alfredo Ezequiel Infante	136
<i>Agua. Minimalismo musical en un marco conceptual.</i> José René Pomilio	137







IMPRESO POR ORDEN DE

**EDUVIM**

SEPTIEMBRE 2009

Carlos Pellegrini 211 P.A.

Tel: 0353 - 4539145

Villa María - Córdoba

[www.unvm.edu.ar](http://www.unvm.edu.ar)

Universidad Nacional de Villa María