



70 CONGRESO LATINOAMERICANO
DE FORMACIÓN ACADÉMICA
EN **MÚSICA POPULAR**

***Mediatización tecnológica:
nuevas formas de pensar la composición,
interpretación y enseñanza de la música***

Villa María, Córdoba, Argentina
15, 16 y 17 de agosto de 2019

ACTAS

Publicación digital

ISSN 2344-9829



**Universidad
Nacional
Villa María**

Instituto Académico
Pedagógico de Ciencias
Humanas

Autoridades de la UNVM

Rector:
Abog. **Luis Negretti**

Vicerrector:
Abog. **Aldo Paredes**

Decana del IAPCH:
Dra. **Gloria Vadori**

Secretaria académica del IAPCH:
Prof. **Sandra Mattalía**

Secretario de extensión e investigación del IAPCH:
Lic. **Mauro Tymoszczuk**

Coordinador de la Lic. en Composición Musical con orientación en Música Popular:
Prof. **Claudio Vittore**

Edición de actas: **Cecilia Sperat**

PROGRAMA FINAL

JUEVES 15 DE AGOSTO DE 2019

08:00 | ACREDITACIONES

Lugar: AUDITORIO

09:00 | INAUGURACIÓN: Palabras de bienvenida a cargo de Autoridades de la UNVM:

Rector de la UNVM: **Ab. Luis Negretti**

Decana del IAPCH: **Dra. Gloria Vadori**

Coordinador de la Lic. en Composición Musical con orientación en Música Popular: **Prof. Claudio Vittore**

Lugar: AUDITORIO

APERTURA MUSICAL: Laberintos Lejanos Ensemble (Belén Pérez, Juliana Mosoni, Martín Dellavedova, Fernando Hemadi, Gastón Fontenla, Álvaro Montedoro, Franco Torres, Facundo Seppay, Fernando Silva, Tomas Luján y Fabricio Amaya)

Dirección musical: **Fabricio Amaya**

Lugar: AUDITORIO

09:30 – 10:45 | CONFERENCIA INAUGURAL: DIEGO FISCHERMAN

Lugar: AUDITORIO

11:00 – 12:00 | CONVERSANDO CON REFERENTES: Artista invitada JUANA MOLINA

Modera: **Claudio Vittore**

INTERVENCIÓN MUSICAL: **Uyuni** (Juan Gudiño – Juan Murúa)

Lugar: AUDITORIO

12:15 – 13:00 | CONCIERTO DEL MEDIODÍA – Eduardo Elía / Rodrigo Domínguez / “Carto” Brandán.

Lugar: AUDITORIO

13:00 | Almuerzo

Lugar: COMEDOR UNIVERSITARIO

14:00 – 15:30 | MESAS TEMÁTICAS PARALELAS:

PROGRAMA FINAL

LA TECNOLOGÍA COMO RECURSO COMPOSITIVO	LA MEDIACIÓN TECNOLÓGICA EN LA EDUCACIÓN DEL MÚSICO POPULAR	TEMÁTICA LIBRE	TEMÁTICA LIBRE
<p>MESA 1 – AULA 11B</p> <p>MODERA: David Rodríguez Resp. Sala: Giuliano Gangi y Rolando Martínez</p> <p>LA APROPIACIÓN DEL ERROR TECNOLÓGICO COMO RECURSO COMPOSITIVO <i>Prof. Héctor Luis Alderete</i> Universidad Nacional de Córdoba</p>	<p>MESA 2 – AULA 14B</p> <p>MODERA: José Santillán Resp. Sala: Clara Sirvent y Daiana Sorroche</p> <p>ORALIDAD DIGITAL: REFLEXIONES PARA LA INCORPORACIÓN DE LA TECNOLOGÍA EN LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA Dr. <i>Joaquín Pérez</i> Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical – Facultad de Bellas Artes – Universidad Nacional de La Plata</p> <p>LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA POPULAR EN EL NIVEL SUPERIOR: PROYECCIONES DIDÁCTICAS DE LA LICENCIATURA EN COMPOSICIÓN MUSICAL CON ORIENTACIÓN EN MÚSICA POPULAR DE LA UNVM. <i>Susana Dutto, Claudio Vittore, Mauro Ciavattini, Cecilia Sperat, Eduardo Calvimonte, Adriana Watson, César Elmo, Eduardo Elia, David Rodríguez, Pablo Toranzo, Sergio Alonso, Fabricio Amaya, Paula Fernández, Luis Lewin, Lía Bagnoli y Gastón Fontenla</i></p>	<p>MESA 3 – TEATRINO</p> <p>MODERA: Adriana Watson Resp. Sala: Fabricio Amaya y Gastón Fontenla</p> <p>ESE CRISTALITO ROTO. ESTALLAR VOCALIDADES, GÉNERO Y MÚSICA POPULAR EN LA OBRA EL MAL QUERER DE ROSALÍA. Lic. <i>Gisela Magri</i> – Música y Antropóloga (IdIHCS/Fahce-UNLP- Conicet - Doctorado en Artes, FBA - UNLP)</p>	<p>MESA 4 – AULA 9B</p> <p>MODERA: Cecilia Sperat Resp. Sala: Paola Lovo y Alejandra Ramírez</p> <p>NUEVAS CANCIONES EN LA ARGENTINA DE LOS '60. UNA PERSPECTIVA DESDE EL FOLKLORE, EL ROCK Y LA CANCIÓN INFANTIL. <i>Raquel Inés Bedetti, Verónica Patricia Pittau, Elina Viviana Goldsack</i> Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral</p>
<p>REPENSAR LO TEXTURAL DESDE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS DIGITALES: COMPOSICIÓN POR CAPAS EN LA CANCIÓN POPULAR CONTEMPORÁNEA. <i>Lucas Yasar</i> y Lic. <i>Federico Alejandro del Río</i> Universidad Nacional de La Plata</p>	<p>LA ENSEÑANZA DEL LENGUAJE MUSICAL COMO MODELO IDEOLÓGICO EN LA DÉCADA DEL '80 Y EN LA ACTUALIDAD <i>Sergio Balderrabano</i>. FBA UNLP IHA44 <i>Paula Mesa</i>. FBA UNLP IHA44 <i>Facundo Gómez Saibene</i>. FBA UNLP</p>	<p>LILIANA HERRERO: CONSTRUCCIÓN DE SENTIDOS EN LA RELACIÓN TEXTO-MÚSICA Prof. <i>María Inés López</i>. Instituto Superior de Música. Universidad Nacional del Litoral</p>	<p>LA ENSEÑANZA DEL LENGUAJE MUSICAL COMO MODELO IDEOLÓGICO EN LA DÉCADA DEL '80 Y EN LA ACTUALIDAD - El concepto de "Buena o mala música" desde la Colonialidad- Descolonialidad <i>Paula Mesa</i> Facultad de Bellas Artes / Bachillerato de Bellas Artes (UNLP) IHA44M. <i>Mirian Tuñez</i> Facultad de Bellas Artes (UNLP). LEEM</p>
<p>"JAZZ Y MÚSICA CREATIVA" EXPERIENCIA EDUCATIVA EN LA UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DEL URUGUAY Tec. Sup. <i>Federico Lazzarini</i> Universidad Tecnológica del Uruguay</p>	 <p>70 CONGRESO LATINOAMERICANO DE FORMACIÓN ACADÉMICA EN MÚSICA POPULAR</p>	<p>EL EFECTO COMO MEDIACIÓN CRÍTICA: UN ANÁLISIS DE LA ESTÉTICA SHOEGAZE. <i>José Ignacio Montoya</i> Universidad Nacional de Córdoba</p>	<p>LA ENSEÑANZA DEL LENGUAJE MUSICAL COMO MODELO IDEOLÓGICO EN LA DÉCADA DEL '80 Y EN LA ACTUALIDAD - El concepto de "Buena o mala música" desde la Colonialidad- Descolonialidad <i>Paula Mesa</i> Facultad de Bellas Artes / Bachillerato de Bellas Artes (UNLP) IHA44M. <i>Mirian Tuñez</i> Facultad de Bellas Artes (UNLP). LEEM</p>

PROGRAMA FINAL

15:30-17:00 | ACTIVIDADES SIMULTÁNEAS

ACTIVIDAD 1 | MESA REDONDA | PRODUCCIÓN MUSICAL

MEDIATIZACIÓN TECNOLÓGICA: Jorge “portugués” DA SILVA, Osvaldo ACEDO, Marcelo BELLAGAMBA, Sebastián BERGALLO.

Lugar: TEATRINO

Moderador: Esteban Beletti

INTERVENCIÓN MUSICAL: Clara Cantore

Responsables de sala: Fabricio Amaya y Gastón Fontenla

ACTIVIDAD 2 | ENCUENTRO MUSICAL DE BANDAS DE JAZZ | Big Band (Villa María) - Creativa Ensemble (Uruguay) - Jazz Trío FFA (Gral. Roca)

Lugar: PLATÓ DE DISEÑO – Lic. en Diseño en Producción Audiovisual

Coordina: Sergio Alonso y Fernando Hemadi

Responsables de sala: Mateo Rossetto

17:00 | PAUSA CAFÉ

17:30-20:30 | CLÍNICAS – TALLERES SIMULTÁNEOS

- Se sugiere a quienes estén interesados en una participación activa en los talleres, asistir con instrumentos (la UNVM no los proveerá).
- El cupo estará limitado por el espacio físico destinado al dictado de los mismos, la prioridad se definirá por orden de llegada.

PROPUESTA 1: ENSAYO ABIERTO – MEDEROS Y CARAGLIANO

Grupo base: Orquesta Escuela de Tango UNVM “La Cabulera”

Lugar: PLATÓ DE DISEÑO – Lic. en Diseño en Producción Audiovisual

Presentadores y coordinadores: Ezequiel Infante y Lucas Leguizamón

PROPUESTA 2: TALLER DE JAZZ – *Carto Brandán* – *Rodrigo Domínguez* – *Eduardo Elía*

Lugar: TEATRINO

Coordinador y responsable de sala: Eduardo Elía

PROPUESTA 3: ENSAMBLE, COMPOSICIÓN Y ARREGLOS A PARTIR DEL TRABAJO COLECTIVO – *Marcos Archetti*

Lugar: AULA 9B

Coordinador: Agustín Galván

Responsable de sala: Alejandra Ramírez y Rolando Martínez

PROGRAMA FINAL

PROPUESTA 4: LA VOZ VIVA: IMPROVISACIÓN VOCAL Y CANTO COLECTIVO DESDE LA EXPERIENCIA CORPÓREIZADA – Silvia Juan Bennazar. UNA. Cons. C. Guastavino.
Lugar: **AULA 14B**

Coordinador: **Julián Pérez Soto**
Responsable de sala: **Clara Sirvent y Daiana Sorroche**

PROPUESTA 5: AUTOGESTIÓN PARA MÚSICOS INDEPENDIENTES – Clara Cantore

Lugar: **AULA 2 – Lic. en Composición Musical**
Coordinadora: **Paola Lovo**
Responsable de sala: **Giuliano Gangi**

PROPUESTA 6: TALLER DE CANDOMBE – Rodrigo Villanueva (Uruguay)

Lugar: **PATIO DE LOS DOCENTES – INTERMEDIO DE LOS INSTITUTOS**
Coordinador: **Ricardo “Zurdo” Roqué**
Responsable de sala: **Juan Piguillén y Mateo Zanotti**

21:00 | CONCIERTO: JUANA MOLINA

Lugar: **AUDITORIO**

23:00 | JAM

Lugar: **POLAROID** (Mendoza 534, Villa María)
Presenta y coordina: **Luciano Cuviello**

PROGRAMA FINAL

VIERNES 16 DE AGOSTO DE 2019

9:00 – 11:00 | MESA REDONDA PLENARIA: Sergio PUJOL - Mariano DEL MAZO - Santiago GIORDANO


Lugar: AUDITORIO

Presentador: Horacio Sosa

APERTURA MUSICAL: Coro Nonino –UNVM– Dirige: Cristina Gallo

11:00 – 13:00 | MESAS TEMÁTICAS PARALELAS:

LA TECNOLOGÍA COMO RECURSO COMPOSITIVO	TEMÁTICA LIBRE	TEMÁTICA LIBRE	TEMÁTICA LIBRE	TEMÁTICA LIBRE
MESA 1 – AULA 11B MODERA: Sergio Alonso Resp. Sala: Giuliano Gangi y Rolando Martínez	MESA 2 – AULA 9B MODERA: Alejandra Ramírez Resp. Sala: Paola Lovo	MESA 3 – AULA 14B MODERA: Adriana Watson Resp. Sala: Clara Sirvent y Daiana Sorroche	MESA 4 – TEATRINO MODERA: Eduardo Calvimonte Resp. Sala: Fabricio Amaya y Gastón Fontenla	MESA 5 – PATIO DOCENTE INTERMEDIO INSTITUTOS MODERA: Cecilia Sperat Resp. Sala: Mateo Rossetto
LOS PROCEDIMIENTOS EN LAS MÚSICAS ELECTRÓNICAS Prof. <i>Patricio Pretti</i> Universidad Nacional de La Plata	LA DIMENSIÓN PEDAGÓGICA-DIDÁCTICA EN LA MÚSICA POPULAR ARGENTINA CON EJE EN LA MÚSICA DEL LITORAL. Mag. <i>Silvia Larrechart</i> <i>Sergio "Nardo" González</i> Univ. Autónoma de Entre Ríos	PEDAGOGÍAS DEL CANTO EN LA CIUDAD DE LA PLATA: ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA DOCENTE EN UN GRUPO DE PROFESORES DE CANTO Lic. <i>Daniel Machuca Téllez</i> , Prof. <i>Mónica Valles</i> y Dr. <i>Joaquín Pérez</i> Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM)-FBA-UNLP)	DESARROLLO DEL PIANO EN EL TANGO COMO INSTRUMENTO SOLISTA Prof. <i>Martín Jurado</i> FBA. UNLP. IPEAL	BOMBO LEGÜERO: UNA PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA ENSEÑANZA DE SU EJECUCIÓN Lic. <i>Sergio Javier Mola</i> Facultad de Bellas Artes. UNLP
EL BAJO ELÉCTRICO Y LA RESIGNIFICACIÓN DE LA 'LINEA DE BAJO' EN LA MÚSICA POPULAR Prof. <i>Gastón Paganini</i> y Dr. <i>Joaquín Pérez</i> Laboratorio para el Estudio de la	LA PARTITURA QUE NO SUENA. CRITERIOS INTERPRETATIVOS PARA ABORDAR ARREGLOS DE CHAMAMÉ PARA GUITARRAS. Lic. <i>María Lucía Troitíño</i> Lic. <i>Alejandro J. Polemann</i> Facultad de Bellas Artes.	EL CANTO EN LA UNVM. APUNTES SOBRE PERFORMANCE VOCAL INTEGRADA EN CONTEXTO MUSICAL MULTICULTURAL. Magister <i>Cristina Gallo</i> Magister <i>Manuela Reyes</i> Universidad Nacional de Villa María	EL PIANO EN LA EJECUCIÓN GRUPAL DE LA CHACARERA. SU ROL EN LAS CHACARERAS GRABADAS POR LOS HERMANOS ÁBALOS Prof. <i>Martín Sessa</i>	EDMUNDO PIMPE GONZÁLEZ Y SU CANCIÓN DE RAÍZ FOLKLÓRICA Lic. <i>Dario Matta</i> Universidad Nacional de Cuyo

<p>Experiencia Musical (LEEM-Facultad de Bellas Artes- Universidad Nacional de La Plata)</p> 	<p>Universidad Nacional de La Plata. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.</p>	 <p>70 CONGRESO LATINOAMERICANO DE FORMACIÓN ACADÉMICA EN MÚSICA POPULAR</p>	<p>Prof. Daniel Oscar Soruco Facultad de Bellas Artes – Universidad Nacional de La Plata</p>	 <p>70 CONGRESO LATINOAMERICANO DE FORMACIÓN ACADÉMICA EN MÚSICA POPULAR</p>
 <p>70 CONGRESO LATINOAMERICANO DE FORMACIÓN ACADÉMICA EN MÚSICA POPULAR</p>	<p>ESTRATEGIAS FORMALES EN LA ZAMBA Alejandro Martínez Universidad Nacional de La Plata</p>	<p>NUEVAS FORMAS DE REALIZACIÓN MUSICAL Y SU IMPACTO EN LA FORMACIÓN PROFESIONAL: LA PRODUCCIÓN DE RAP EN LA CONTEMPORANEIDAD Jenny Castiblanco Prof. Santiago Romé Universidad Nacional de La Plata</p>	<p>LA ARMONÍA EN LA CHACARERA Prof. Kevin Cunningham Lic. Sergio Javier Mola Facultad de Bellas Artes. UNLP</p>	<p>LA GUITARRA EN EL TANGO RIOPLATENSE TIPOS Y MODOS DE ARTICULACIÓN DE ACOMPAÑAMIENTOS Lic. Alejandro Polemann UNLP. FBA. IPEAL</p>

13:00 – 13:45 | CONCIERTO DEL MEDIODÍA: JULIÁN VENEGAS - UNVM / Rosario.

Lugar: AUDITORIO

13:45 | ALMUERZO

Lugar: COMEDOR UNIVERSITARIO

14:30-17:30 | CLÍNICAS –TALLERES SIMULTÁNEOS

- Se sugiere a quienes estén interesados en una participación activa en los talleres, asistir con instrumentos (la UNVM no los proveerá).
- El cupo estará limitado por el espacio físico destinado al dictado de los mismos, la prioridad se definirá por orden de llegada.

PROPUESTA 1: ENSAYO ABIERTO – MEDEROS Y CARAGLIANO

Grupo base: Orquesta Escuela de Tango UNVM “La Cabulera”

Lugar: PLATÓ DE DISEÑO – Lic. en Diseño en Producción Audiovisual

Presentadores y coordinadores: Ezequiel Infante y Lucas Leguizamón

PROPUESTA 2: PRÁCTICAS PARA NO ENCERRAR UN GATO – Corina Paccagnella

Lugar: PATIO DE LOS DOCENTES – INTERMEDIO DE LOS INSTITUTOS

Coordinadora: Agustina Rodríguez y Paula Lionetto

Responsable de sala: Valeria Aprile

PROGRAMA FINAL

PROPUESTA 3: LA VOZ CANTADA. INTERPRETACIÓN Y TÉCNICA EN LA MÚSICA POPULAR – María Laura Buttiglieri – Cristina Zerpa - Conservatorio Superior Felipe Boero – VM.
Lugar: **AULA 11B**

Coordina: **Candela Gómez Álvarez**

Responsables de sala: **Giuliano Gangi y Rolando Martínez**

PROPUESTA 4: RUMBA FLAMENCA PARA PIANO: Desarrollo musical, técnico y de improvisación para 1, 2 o más pianos en conjunto - Eduardo Calvimonte

Lugar: **AULA 2 – Lic. en Composición Musical**

Coordina: **Diego Cortez**

Responsables de sala: **Luciano De la Rosa, Guillermo Cabrera y Mateo Rossetto**

PROPUESTA 5: ARREGLEAMOS EN VIVO – José López, Livia Giraudó, Simón Beaulieu, Lucrecia Carrizo, Darío Ferrero, Cinthya Molina y Lourdes Olivera – UNC. Facultad de Artes
Lugar: **TEATRINO**

Coordina: **Fabrizio Amaya**

Responsable de sala: **Gastón Fontenla**

PROPUESTA 6: “MANEJO DE LA ESPACIALIZACIÓN SONORA EN TIEMPO REAL COMO RECURSO COMPOSITIVO A TRAVÉS DEL SOFTWARE MAX/MSP” - Martín Rica Mc-Adoo

Lugar: **SALA COMPUTACIÓN UNVM – CORREDOR “B”**

Coordina: **Santiago Teilagorry**

17:30 | PAUSA CAFÉ

PROGRAMA FINAL

18:00-19:30 | PRESENTACIONES LITERARIAS SIMULTÁNEAS

ESPACIO 1 | Libro ARTAUD – SERGIO PUJOL | Libro SERÚ GIRÁN – MARIANO DEL MAZO
Lugar: **TEATRINO**

Moderador: **HORACIO SOSA**

INTERVENCIÓN MUSICAL: Prof. y alumnos de la UNVM: **Horacio Sosa – Fernando Silva – Eric Peñaflor – Manuel Estrada – Tomás Ferrero**.
Responsable de sala: **Fabrizio Amaya y Gastón Fontenla**

ESPACIO 2 | COLECTIVOS DE MUJERES DEL NOA Y DE CÓRDOBA

Libro: **SONES PARA ABRIR SUS CIELOS – Viviana Parody / Carolina Haick / Cecilia Nazar**

Libro: **MUJERES MÚSICAS. VOLUMEN I, II Y III – Asoc. Civil Sonar Independiente, Córdoba – Expositoras: Daniela Medrano / Pamela Merchán**

Lugar: **PLATÓ DE DISEÑO – Lic. en Diseño en Producción Audiovisual**

INTERVENCIÓN MUSICAL: **TREN – Sofía Costamagna y Lucrecia Carrizo (UNC)**

Moderadora: **Virginia Ventura**

Responsable de sala: **Mateo Rosetto y Agustina Rodríguez**

ESPACIO 3 |

Libro: **CÓMO APRENDEN LOS MÚSICOS POPULARES – Lucy Green**. Traducción y presentación: **María Inés Velásquez**

Libro: **LA PARTITURA PLURAL. UNA CONSTRUCCIÓN DESDE LA ESCUCHA DE 29 MÚSICOS ARGENTINOS. EL SONIDO PROPIO Y EL SILENCIO EN LA COMPOSICIÓN – María Neder**

Lugar: **AULA 11B**

Moderadora: **Susana “Coqui” Dutto**

INTERVENCIÓN MUSICAL: **GRUPO BOTELLALMAR: Gabriel Libro, Santiago Pérez y Javier Montenegro**

Responsable de sala: **Giuliano Gangi y Rolando Martínez**

20:00 | CONCIERTO JORGE FANDERMOLE / “COQUI” ORTÍZ

Lugar: **AUDITORIO**

INTERVENCIÓN MUSICAL: **COMPARTE: Manuel Estrada y Matías Donetto**

22:00 | LA PEÑA DEL CONGRESO

Lugar: **CLUB DE ABUELOS (Salta 1555, Villa María)**

Organiza: **Centro de Estudiantes**

PROGRAMA FINAL

SÁBADO 17 DE AGOSTO DE 2019

9:00 – 10:30 | ACTIVIDAD PLENARIA: ESPACIO DE INTERCAMBIO DE EXPERIENCIAS DE REVALORIZACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL INTANGIBLE

Lugar: **TEATRINO**

Modera: *Ezequiel Infante*

PROPUESTA 1 | DOCUMENTAL: LA PEÑA – Lorena Briozzo (Uruguay)

PROPUESTA 2 | CD. CANDOMBE: REPERTORIOS Y NARRATIVAS DE LOS AFRODESCENDIENTES MAYORES – Viviana Parody

PROPUESTA 3 | PATIO SANTIAGUENO – Ezequiel Infante y José Santillán

10:30 – 12:00 | MESAS TEMÁTICAS PARALELAS:

MESA 1 - AULA 11B	MESA 2 – AULA 14B	MESA 3 – TEATRINO	MESA 4 – AULA 9B
MODERA: Cecilia Sperat Resp. Sala: Giuliano Gangi y Rolando Martínez	MODERA: Fernando Hemadi Resp. Sala: Clara Sirvent y Daiana Sorroche	MODERA: Susana “Coqui” Dutto Resp. Sala: Fabricio Amaya y Gastón Fontenla	MODERA: David Rodríguez Resp. Sala: Paola Lovo y Alejandra Ramírez
LOS USOS Y DESUSOS DEL VIDEO-MUSICAL EN LAS CLASES DE MÚSICA <i>Manuela Pita</i> , Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes <i>María Paula Cannova</i> , Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes	MÁS ACÁ DE LA PSICODELIA: APROXIMACIONES AL ROCK INSTRUMENTAL EN LA CIUDAD DE CÓRDOBA <i>Ignacio Sánchez</i> Universidad Nacional de Villa María	LA DIMENSIÓN AFECTIVA EN LAS MÚSICAS POPULARES. UNA PROPUESTA SOCIO SEMIÓTICA PARA SU ABORDAJE Dr. <i>Claudio F. Díaz</i> CIFYH, IDH (UNC – CONICET) Dra. <i>María de los Ángeles Montes</i> IDH (UNC – CONICET)	LA ORQUESTA ESCUELA Y SU VINCULACIÓN CON LA UNIVERSIDAD Lic. <i>Carlos Hernán Giorcelli</i> Universidad Nacional de Quilmes
LA HISTORIA CONTADA Lic. <i>Gustavo Ernesto Gamboa</i> Profesorado en Música con Orientación en Música Popular - Jáchal, San Juan	RECURSOS SPINETTEANOS Prof. <i>Aníbal E. Colli</i> Música Popular—Univ. Nac. de La Plata	INFLUENCIA DEL ARTE EN LAS SALAS DE ESPERA <i>Felipe Ahunchain</i> Docente y Encargado de área de producción musical - Tecnólogo en Jazz y Música Creativa, UTEC - Mercedes, Uruguay	MÚSICAS POPULARES EN ÁMBITOS ACADÉMICOS, O ¿CADA CARANCHO A SU RANCHO? REFLEXIONES A PARTIR DE UN ESTUDIO DE CASO Lic. <i>Marcía Natividad Prendes</i> Instituto Superior de Música - Universidad Nacional del Litoral

PROGRAMA FINAL

12:00 – 13:00 | MESAS DE TRABAJO ABIERTAS PARA COORDINAR TRABAJOS INTER-INSTITUCIONALES

MESA 1 | CIRCULACIÓN DE COMPOSICIONES EN ÁMBITOS ACADÉMICOS

Lugar: AULA 9B

Moderador: David Rodríguez

MESA 2 | GENERACIÓN DE CICLOS MUSICALES DE INTERCAMBIO ENTRE GRUPOS UNIVERSITARIOS

Lugar: AULA 11B

Moderador: Giuliano Gangi

MESA 3 | CIRCULACIÓN DE MATERIALES DIDÁCTICOS E INTERCAMBIO ENTRE PROFESORES DE NIVEL SUPERIOR

Lugar: TEATRINO

Moderan: Eduardo Calvimonte y Susana “Coqui” Dutto

13:00 – 13:30 | LECTURA DE CONCLUSIONES

Lugar: TEATRINO

13:30 – 14:30 | CHARLA Y CONCIERTO FINAL: GRUPO DURATIERRA

Lugar: AUDITORIO

Presentación musical: LAUTARO REINOSO QUINTETO: *Lautaro Reinoso, Daniel Soria, Juampi Noriega, Francisco Pijatti y Said Ashmut*

14:30 | CIERRE FORMAL Y ENTREGA DE CERTIFICADOS

Lugar: AUDITORIO

Cierre formal del 7mo. Congreso: Claudio Vittore

PROGRAMA FINAL

Autoridades de la UNVM

Rector: Abog. **Luis Negretti**
Vicerrector: Abog. **Aldo Paredes**
Decana del IAPCH: Dra. **Gloria Vadori**
Secretaria académica del IAPCH: Prof. **Sandra Mattalía**
Secretaria de extensión e investigación del IAPCH: Mag. **Mariana Mussetta**
Coordinador de la Lic. en Composición Musical con orientación en Música Popular: Prof. **Claudio Vittore**

Comité Organizador:
Claudio Vittore - Lía Bagnoli - Dario Falconi - Pablo Ghione - Susana Coqui Dutto - Eduardo Elía - Eduardo Calvimonte - Horacio Sosa - Lucas Leguizamón - Álvaro Montedoro

Equipo Colaborador: Profesores:

Luciano Cuiello - Cecilia Sperat - Adriana Watson - César Elmo - Diego Cortés - Ricardo Roqué - Ezequiel Infante - Sergio Alonso - Fernando Silva - Dante Ascaino - Fabricio Amaya
Roberto José Caturegli - María Elena Ferreyra - Fernando Hemadi - Luis Lewin - Marcelo Gutiérrez - David Rodríguez - Pablo Toranzo - José Santillán - Alejandra Ramírez

Estudiantes:

Giuliano Gangi - Agustín Galván - Ignacio Coniglio - Nicolás Giarmata - Fernando Ceballos - Clara Sirvent
Paola Lovo - Virginia Imbert - Gastón Fontenla - Daiana Sorroche - Valeria Aprile - Gastón Gallardo Seguí
Emiliano Quiroga - Santiago Teillagorry - Rolando Martínez - Agustina Rodríguez - Nicolás Demarachi - Enzo Formigo
Paula Lionetto - Candela Gómez Álvarez - Javier Videla - Julián Pérez Soto - Luciano De la Rosa - Mateo Rosetto
Guillermo Cabrera - Centro de estudiantes La Papa Colectiva - Centro de estudiantes El Hormiguero.

Nodocentes:
Claudio Bosio - Franco Santopolo - Araceli Romero - Vanesa Chiappe - Fotogalería Diseño - UNITEVÉ

www.congresomusicaunvm.com.ar
www.mupe.unvm.edu.ar
www.unvm.edu.ar



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

EL BAJO ELÉCTRICO Y LA RESIGNIFICACIÓN DE LA 'LÍNEA DE BAJO' EN LA MÚSICA POPULAR

Prof. Gastón Paganini y Dr. Joaquín Pérez

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical – Facultad de Bellas Artes – Universidad Nacional de La Plata

Resumen

Los tonos graves funcionan como importantes elementos de sostén armónico y/o rítmico en las músicas de diversas culturas. A partir de recorrer históricamente el lugar que ocupa la “línea de bajo” la práctica musical nos preguntamos ¿Qué lugar ocupa el bajo, o mejor dicho la línea de bajo actualmente en la música popular? ¿Cómo se transforma su función en la medida que devienen los cambios tecnológicos que afectan a la música a través de la historia? Para responder estas preguntas definiremos comportamientos concretos del bajo que emergen a partir de la aparición del bajo eléctrico. Algunos de ellos vinculados con la función rítmica y el desarrollo de bases que pueden conceptualizarse en términos de groove. En el análisis de una serie de fragmentos musicales se pondrá de manifiesto cómo la construcción del significado en relación al bajo eléctrico en la actualidad nos obliga a pensar en la interacción corporeizada de los músicos. El cambio tecnológico que supone la incorporación de instrumentos eléctricos y digitales nos provee de insumos para transformar viejos materiales musicales, pero también la posibilidad de crear otros novedosos, antes imposibles.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Resumo

Os tons graves funcionam como elementos importantes de suporte harmônico e / ou rítmico na música de diferentes culturas. De historicamente em turnê o lugar ocupado pela "linha de baixo" a prática musical nos perguntamos: que lugar ocupa o baixo, ou melhor, a linha de baixo atualmente na música popular? Como é a sua função transformada na medida em que as mudanças tecnológicas que afetam a música através da história se tornam? Para responder a essas questões, definiremos comportamentos concretos do baixo que emergem da aparência do baixo elétrico. Alguns deles ligados à função rítmica e ao desenvolvimento de bases que podem ser conceituadas em termos de groove. Na análise de uma série de fragmentos musicais será mostrado como a construção de significado em relação ao baixo elétrico nos obriga atualmente a pensar sobre a interação corporalizada de músicos. A mudança tecnológica que envolve a incorporação de instrumentos elétricos e digitais nos fornece insumos para transformar materiais musicais antigos, mas também a possibilidade de criar outros novos anteriormente impossíveis.

Introducción

Los tonos graves funcionan como importantes elementos de sostén armónico y/o rítmico en las músicas de diversas culturas. Los bordones de las gaitas escocesas o los drones que en la música indostaní son sostenidos por la tambura se establecen como formas de contener otros estratos melódicos más agudos. En la música europea los tonos graves han cumplido una función similar; los bajos ostinatos en la Edad Media proveen de un elemento temático sobre el cual se presentan melodías; el bajo continuo Barroco sostiene la armonía de otros estratos en el contrapunto. Ligados al sistema de notación musical y la evolución de las cuerdas frotada (viola da



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

gamba o violoncello) el contrabajo y el violonchelo serán quienes se ocupen en occidente de ‘los bajos’ en la orquesta y reforzados en casos por la tuba o el fagot y reemplazados por los mismos en la banda sinfónica desde el SXVII. En las músicas populares del SXX y la actualidad esta función la asumen por lo general instrumentos como el contrabajo y el bajo eléctrico desde mediados de siglo. Pero, qué lugar ocupa el bajo, o mejor dicho la línea de bajo actualmente en las músicas populares.

Diremos en principio, que el bajo en las músicas actuales vinculadas al jazz, al rock, al pop, la salsa o el reggae entre otros –enmarcadas en estéticas del groove de herencia afroamericana o afrolatinoamericana– se ubican frecuentemente en un espacio que oscila entre la función rítmica asociada a la base puramente rítmica de batería o tambores y la armonía o relleno armónico. El comportamiento rítmico del bajo estaría actualmente guiado por dicha función que venimos conceptualizando como ‘bisagra’ entre la trama rítmica y armónica en el uso de los tonos graves (Coli, en prensa; Paganini, 2018), y de tímbricas percusivas en el bajo eléctrico y el contrabajo. Este comportamiento estaría dado por la evolución de los estilos musicales con ‘groove’ durante el SXX, que incorporaron al contrabajo y al bajo eléctrico como instrumentos principales para dicha función. En esta dirección nos preguntamos ¿Cómo se transforma la función de la ‘línea de bajo’ en la medida que devienen los cambios estéticos y tecnológicos que afectan a la música a través de la historia? Pensar la línea de bajo en la música popular nos obliga a reflexionar acerca de dos momentos clave: (I) en primer lugar la adopción temprana del contrabajo en el jazz y otras músicas populares en el marco de ciertas estéticas vinculadas a la idea de groove; y (II) en segundo lugar con la introducción del bajo eléctrico y el desarrollo de los sistemas de amplificación y diversas técnicas de ejecución del mismo desde mitad de siglo en estilos como el rock o el funk entre otros.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

La línea de bajo como sostén del groove

El concepto de groove define la fuerte sincronización rítmica en toda la música de tradición Afroamericana en todo el SXX. Este concepto se desarrolla en paralelo con la idea una base rítmica de sostén construida a partir de los instrumentos de percusión especialmente la batería y las líneas elaboradas en el contrabajo y posteriormente el bajo eléctrico en todos los estilos derivados o influidos por el jazz. Mark Abel (2014) aborda el estudio del groove rastreando algunos aspectos originados en la tradición musical occidental europea del compás y el metro, de la cual el concepto de groove heredaría la metricidad. La música popular actual compartiría con las músicas populares europeas (valeses, mazurkas) del SXVIII y XIX, aspectos del groove como la acentuación sincopada de los tiempos débiles (back-beat) en los acompañamientos del tipo oompah, donde el bajo acentúa cada tiempo fuerte del compás mientras que los acordes sostienen el ritmo acentuando el débil. Aspectos que serían claramente reinventados en estilos como el ragtime en lo que se conoce como stride piano. De la misma manera las quintas u octavas son frecuentes en los bajos de la música popular del SXX tanto en la tuba -por ejemplo en bandas de Nueva Orleans- como en el piano solo.

El contrabajo en estilo de pizzicato percusivo comienza desde principios de SXX, sobre todo en el jazz, a ocupar un lugar especial. A partir de ese momento se desarrollan 'líneas de bajo' novedosas como el walking que terminaría de definir el groove y la función rítmica del bajo. Es importante entender cómo esta función rítmica se va consolidando cada vez más en términos de 'percusividad' para dar sostén a la base en términos de groove. En la música latina -en referencia a la salsa y la música cubana derivada del son- se señala un rasgo de 'percusividad' para el bajo que debe ser abordado según señala el bajista Andy Gonzales *"como un percusionista aborda los tambores, con el mismo sentido de percusividad y ataque"* (Gonzales en Manuel, 1998). Incluso se



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

señala cómo la función de sostén armónico de las líneas de bajo se subordina cada vez más a la función rítmica o percusiva como realmente importante (Schroeder, 2011; Cavalli 2016).

Novedades en la línea de bajo a partir de la aparición del bajo eléctrico

El bajo eléctrico es creado en el año 1951 por Leo Fender a partir del lanzamiento del Fender Precision Bass (Blasquiz, 1991). Su creación es consecuencia directa de el desarrollo de los sistemas de amplificación, como variante grave de la guitarra eléctrica. Su adopción en el mundo de la música quizás se debe a una razón pragmática, la facilidad para el transporte y la afinación lograda en la incorporación de trastes. La sonoridad más profunda que otorgan los sistemas de amplificación completan características sumamente seductoras para el músico de jazz, de blues de mitad de siglo. En principio el bajo traslada las técnicas de ejecución del contrabajo en pizzicato y su repertorio tímbrico-percusivo. El bajo eléctrico adopta líneas de bajo ostinatos, walkings o riffs que provienen del jazz. Con el desarrollo de estilos tan diversos como el funk, el disco y el rock y las necesidades que de estas estéticas se demandan los bajistas desarrollan nuevas técnicas de ejecución que van a dar identidad a nuevos grooves. Es así como la posibilidad de una ejecución más virtuosa lleva a transformar viejos estilos como el del boogieboogie (originalmente octavas en el piano) en nuevos como el disco (Ramal, 1981).

El bajo eléctrico como instrumento provee al músico de las condiciones tecnológicas que hacen posible líneas de bajo novedosas. Un caso es el uso de nota repetida en velocidad como en el siguiente ejemplo de Francis Rocco Prestia en *What is hip* del grupo Tower of Power (ver Figura 1).

Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019



Figura 1. Transcripción de *Whatis hip* (Francis Rocco Prestia)

En este caso, el bajo, durante la sección A, presenta un comportamiento basado íntegramente en la subdivisión, tocando todas las semis en una sola nota prácticamente, y sin la presencia de silencios, lo cual genera la sensación de nota pedal. Al tener dicho comportamiento basado en 1 sola nota y en la subdivisión, o sea cubriendo gran parte de la textura. Como parte de la construcción de la textura los metales se encargan de interactuar con la voz en los silencios que esta presenta, a modo de respuesta con frases breves. Es notorio el contraste en el comportamiento del bajo durante la sección B (a partir del compás 7), donde abandona el comportamiento de tipo nota pedal y presenta mayor variedad de alturas y rítmicas, interactuando más con las rítmicas de los demás instrumentos: por ejemplo los metales presentan diferentes duraciones y alturas en sus líneas.

Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Otra característica vinculada al rol rítmico del bajo es el desarrollo de líneas con mucho 'espacio' o silencio que son complementadas por otros instrumentos en armado del groove. En este ejemplo de la línea de bajo de Paul Jackson en Doinit de Herbie Hancock (ver Figura 2) estamos en presencia de un comportamiento en el que el bajo no está a cargo del groove en solitario, ni solo junto a la batería; el groove se construye en la interacción rítmica con otros estratos de la textura en el resto de la base.



Figura 2. Paul Jackson en Doinit (Herbie Hancock)

A diferencia del ejemplo Whatis hip, el bajo presenta muchos silencios, mucho "aire", dejando espacio para que los demás instrumentos elaboren su propio y característico comportamiento también y estableciendo el groove del tema de manera conjunta. Este tipo de función también se ve beneficiada por el tipo de sonoridad plena que se consigue a partir de la amplificación y la precisión rítmica del instrumento.

Es notable como la incorporación de otras técnicas de digitación o de púa y de ejecución con dedos dan lugar a líneas de bajo novedosas. Tales como la técnica de pulsar alternando los cuatro dedos (en mano derecha) utilizada por Matthew Garrison. Según Massimo Cavalli (2016) Garrison desarrolló esta técnica como un método eficiente para elaborar grooves en semicorcheas cuando acompañó a la banda de Joe Zawinul estas líneas de nota repetida también influenciadas por Jaco Pastorius. En cuanto a la técnica de púa son notables las líneas desarrolladas por el bajista Bobby Vega, en las que además de construir grooves en semicorcheas y a velocidad introduce

Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

notas muteadas alternadas con notas pisadas, generando de esta manera una sonoridad que oscila entre la 'percusividad' y la definición de los tonos graves de la armonía (ver Figura 3).



Figura 3. Transcripción fragmento de Bobby Vega (*Pick Bass Groove*)

Reflexiones y Discusión

En un trabajo anterior se analizaron una serie de comportamientos posibles para el bajo en la música popular (Paganini, 2018) el riff, el bajo melódico, el ataque junto al kick del bombo, la complementariedad con otros estratos de la textura. En este trabajo definimos comportamientos de la línea de bajo que emergen a partir de la aparición del bajo eléctrico. La mayoría de estos vinculados con la función rítmica y el desarrollo de bases que pueden conceptualizarse en términos de groove. Estas líneas de bajo adquieren significado en tanto forman parte de una base rítmica, son percusivas y se establecen articulando los espacios de la altura o la armonía y la métrica. En el análisis de una serie de fragmentos musicales se pone de manifiesto cómo la construcción del significado de la línea de bajo en la actualidad debe considerarse en relación al bajo eléctrico como instrumento y técnicas y modos de ejecución posibles en el mismo. Las nuevas sonoridades emergentes se configuran como el resultado de la exploración en el marco de las estéticas del groove en el marco de la interacción corporeizada de los músicos con su instrumento. El cambio tecnológico que supone la incorporación de instrumentos eléctricos y digitales nos



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

provee de insumos para transformar viejos materiales musicales, pero también la posibilidad de crear otros novedosos, antes imposibles.

Lo que distingue a las líneas de bajo en el SXX contrabajo y posteriormente en el bajo eléctrico es la función que comienzan a ocupar en la música de baile, con groove. No solo como notas que proporcionan un sustento en relación a lo armónico en el registro grave sino como parte constitutiva de la base en el sentido más estricto como conectora entre los aspectos puramente rítmicos y la altura. El bajo eléctrico como tecnología aporta en el desarrollo de esa función a partir de proporcionar mayor precisión y mayor versatilidad, mayor velocidad en líneas de bajo continuas y de nota repetida. De la misma manera la amplificación otorga nuevas posibilidades rítmicas y tímbricas, toques con pua y slap. Los pedales y efectos ensanchan al bajo en términos de altura, que deja de estar constituido por una única altura o nota para encuadrarse en un complejo sonoro de múltiples niveles armónicos. El desarrollo de la idea de línea de bajo en la música esta necesariamente atravesada por el cambio tecnológico y todavía espera a ser modificada a futuro de la misma manera. Como reflexión final diremos que en el análisis de las músicas populares se hace necesario incorporar las dimensiones tecnológicas y el análisis de la corporeidad en las formas de ejecución. Las mismas nos muestran aquello que es novedoso, aquello diferente en la concepción del bajo. Lo que nos hace significar de manera distinta al bajo en el siglo XXI. Reconocer los vínculos con las prácticas de la escritura y la teoría de la música tradicional no implica que desarrollamos una pedagogía basadas solo en el análisis de lo musical escrito dando lugar a una interpretación del rol de la tecnología y de los cuerpos en interacción con dichas tecnologías.

Referencias:

Abel, M. (2014). *Groove: An Aesthetic of Measured Time*. Leiden: Koninklijke Brill.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Blasquiz, K. (1991). The Fender Bass: Hal Leonard.

Cavalli, M. (2016) Double Bass and Electric Bass: The Case Study of John Patitucci. Tesis Doctoral (Doctor en música: especialidad interpretación). Universidade de Évora.

Coli, A. (en prensa)El contrapunto rítmico en la música popular Aportes para una sistematización.

Manuel, P. (1998) Improvisación en la música de baile latina: historia y estilo en En B. Nettl y M. Russell (Eds). In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation. Chicago: University of Chicago Press.

Ramal, B. (1981) The Evolutionary Development of the Disco Bass Line in History and Practice. College Music Symposium. Vol. 21, No. 2 (Fall, 1981), pp. 147-153

Paganini, G. (2018) El Bajo en la Música Popular: Construcción de la Textura e interacción Rítmica. Actas del 2do Congreso de Música Popular. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Schroeder, D. (2011). The Evolving Role of the Electric Bass in Jazz: History and Pedagogy. (Doctoral Thesis), University of Miami.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

LA APROPIACIÓN DEL ERROR TECNOLÓGICO COMO RECURSO COMPOSITIVO

Alderete, Héctor Luis

Resumen

La aparición de un error en el entramado tecnológico, es muy común en el mundo del arte, sobre todo en la práctica musical. A pesar de ello no siempre suele acontecer como un suceso negativo, sino que puede tornarse productivo si el mismo se sabe aprovechar. Este tipo de error es denominado Glitch. Crouzeilles nos ilustra sobre el tema: “(...) un glitch es un descubrimiento inesperado que se produce por casualidad (...) Desde el punto de vista artístico, el error es un hallazgo (...)” (tecnopoéticas argentinas, GLITCH, p.115.). Ahora bien, para poder apropiarnos de ese error y utilizarlo como un recurso compositivo, debemos tener en cuenta ciertas cuestiones, que se transforman en los siguientes interrogantes: ¿De dónde surge ese error? ¿Para qué nos podría servir? Y ¿Cómo podríamos hacer que el mismo funcione en nuestra producción musical? Las respuestas a estos cuestionamientos y otros puntos focales de esta problemática se desarrollarán en el presente trabajo.

Introducción

En el mundo de la composición con medios tecnológicos, existen muchos factores que conviven en el entramado discursivo, y muchos materiales tanto musicales como multimediales



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

extras que pueden o no formar parte de nuestro banco de datos. En este caso nos centraremos en los materiales de características sonoras.

Dentro de ese conjunto de materiales sonoros que conforman nuestra base, tenemos a su vez, los que forman parte de la obra que estemos desarrollando.

Este tipo de materiales pueden ser creados desde diferentes formas, y haber pasado por una serie de procesos para conformarse como tal.

Una de las características de los mismos es que pueden haber surgido de un error. Este error que suele ser involuntario y muchas veces inesperado, el cual puede transformarse en productivo, se denomina Glitch, y puede de esa forma, ser apropiado como un material compositivo.

El compositor puede optar por incluir este error (glitch), a través de su valoración, en el transcurso de la creación de una obra, o bien, en su base de datos de materiales con el fin de utilizarlo en el futuro.

A su vez, este error, puede ser tomado en su totalidad como una conformación como tal, o ser adaptado a través de procesos de edición, con las modificaciones necesarias para ser un material funcional, como podremos ver más adelante a través de un análisis específico sobre este punto.

Tecnología y Composición.

Hay que diferenciar los errores que surgen de la ejecución de instrumentos convencionales, a los errores que son propios de la manipulación de la tecnología con un fin compositivo. Una vez agotadas las posibilidades sonoras convencionales con las cuales un



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

compositor podía crear es donde entra en juego la tecnología, quien produce una expansión de posibilidades, cambia la forma de hacer música, nacen nuevos lenguajes. Como dice Laura Novoa “Los compositores encontraron en la tecnología las posibilidades técnicas necesarias para materializar sus nuevas inquietudes expresivas”¹.

Dentro de este ámbito, es donde podemos encontrar el Glitch. El término se utiliza en la computación y los videojuegos, Según Crouzeilles “En la informática y los videojuegos, un glitch es un error que, al no afectar negativamente el rendimiento, jugabilidad o estabilidad del programa o juego en cuestión, no puede considerarse un defecto del software (bug) sino más bien una característica no prevista”² Desde el punto de vista artístico apropiarse del error la autora dice que es “otro camino a seguir para la creación”³, nosotros decimos que es un elemento o material nuevo (del cual nos apropiamos y preparamos para tal efecto, ya sea en su forma original o adaptándolo) que incorporamos en el camino que estamos transitando. Esta apropiación puede darnos algunas variantes exquisitas en nuestro trabajo compositivo y aportar mayor riqueza que se verá plasmada en el acabado musical. Nachmanovitch también nos ilustra sobre los errores: “... pueden ser los granos irritantes que se convierten en perlas; nos presentan oportunidades no previstas”⁴, y hace énfasis en las posibilidades de la apropiación del mismo y las ventajas devenidas de su utilización, ya que los considera como “...oportunidades para ser explotadas y exploradas”.

¹ L. Novoa. **Electroacústica**. En KOZAK, Claudia (ed.). **Tecnopoéticas Argentinas**. Buenos Aires, Caja Negra Ediciones. 2012. P:88

² C. Crouzeilles. **Glitch**. En KOZAK, Claudia (ed.). **Tecnopoéticas Argentinas**. Buenos Aires, Caja Negra Ediciones. 2012. P:114

³ C. Crouzeilles. **Glitch**. En KOZAK, Claudia (ed.). **Tecnopoéticas Argentinas**. Buenos Aires, Caja Negra Ediciones. 2012. P:115

⁴ S. Nachmanovitch. **Free Play. La improvisación en la vida y en el arte**. Buenos Aires, Paidós. 2015. P:110.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Esto no significa que todos los errores nos vayan a servir, el compositor debe valorar su potencial utilización y si llegaría a ser funcional. En base a esto puede:

- A) Apropiarse del error en su forma original e incluirlo en la obra que esté trabajando.
- B) Apropiarse del error, pero realizarle algunas modificaciones para embellecerlo o tornarlo funcional y aplicarlo en la obra.
- C) Considerarlo un material sonoro potencial para futuras creaciones y guardarlo en su base de datos para tal efecto, en su forma original y/o adaptándola.
- D) Descartarlo.

También cabe la posibilidad de utilizar el error en su forma original en algún pasaje de una composición, y en otro pasaje utilizarlo de una forma adaptada para tal efecto. En ese caso pasaría a ser una variante del material original y por lo tanto tratado como tal, con posibilidades de continuar las modificaciones del mismo a modo de elaboración, salvo que el error adaptado, al producirse dicha adaptación se transforme en una entidad completamente nueva.

¿Cómo pueden surgir?

Antes de introducirnos a las posibles fuentes de los errores que, posteriormente pueden ser utilizables generando de esa forma un glitch, analizaremos cuales son los tipos o categorías que propone Crouzeilles. La autora propone dos categorías de fallas:

1 – “Una interferencia pura, que es el resultado de una interferencia o un error no premeditado”: Esto quiere decir, cuando no estamos buscando generar dicho error, sino que se origina por cuestiones ajenas a nosotros. Por ejemplo, ante una falla en la reproducción del sonido que nos proporcione una característica distinta en la obra. Esta falla puede ser valorada en forma positiva si el compositor considera que con ella la obra reposará en una cualidad más compleja.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

2 – “Decisión deliberada para generar esa falla”. En este caso, el error se produce pero a través de la búsqueda intencionada de producir ese error. Por ejemplo al manipular la reproducción de las obras, o bien “los circuitos de un dispositivo digital para obligarlo a glitchear”, como dice la autora, con el fin de producir una amplia gama de sonidos destinados a conformar archivos sonoros en la base de datos para poder ser utilizados posteriormente.

No es de extrañarse que esta práctica de búsqueda de glitches se haya vuelto muy común en la música electroacústica, ya que el trabajo con objetos sonoros es realmente complejo, y si bien, esta complejidad se logra a través de las posteriores ediciones, muchas veces se precisa arrancar directamente con un objeto sonoro mucho más enriquecido en sí mismo desde el inicio, con el fin de apuntar a lograr un material de mayor preponderancia para ser inserto en el discurso musical.

Vamos a proponer una categoría más, aparte de las ya citadas

3 – A través de la Intervención del compositor, o una tercera persona. Este error ocurre a través de una acción premeditada nuestra, pero sin que busquemos el error, sino que el mismo se produce de forma no intencionada. Puede haber muchas variantes en este punto (al igual que en los anteriores). Un ejemplo de este caso, puede originarse desde la creación misma, por la incorporación de un material sonoro no deseado, o por mera equivocación en la selección del objeto sonoro, lo cual producirá un efecto distinto al originalmente buscado, y que puede ser utilizado en el caso de procurar un mejor resultado, descartado completamente, o bien ser guardado por poseer una potencial funcionalidad para la construcción de una obra en el futuro.

Analicemos una misma situación que puede incluirse en cualquiera de las 3 categorías:



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Tomemos el caso de un CD de música, y tomemos un defecto del mismo: una línea a modo de raya en su interior, o bien un punto interno; cualquiera de estos defectos en el área de datos del soporte.

Si el defecto de este CD venía de fábrica, o se originó a través de alguna contingencia completamente ajena a nosotros, podríamos decir que el tipo de errores que produzca se situarían en la categoría 1. Si rayamos el disco premeditadamente o le causamos algún daño con el fin de buscar glitches a través del defecto en dicho soporte, es propio de la categoría 2. En el caso de que el compositor mismo produzca el defecto en el CD, el cual puede producirse de forma consciente o inconsciente, así como su posterior reproducción, pero sin buscar el error, nos encontraríamos en la última de las categorías.

¿De dónde puede surgir?

El error puede surgir de diversos parámetros, a través de un procedimiento realizado con/en los mismos. Aisenberg dice: “Cuando aparece el error es en general en relación con un procedimiento o una indicación específica”⁵. Este procedimiento nos va a indicar a su vez una acción que se realiza con un determinado fin y puede provenir de diversos orígenes.

En virtud a esto tenemos:

* La composición: Puede originarse en el mero hecho de componer, como ser incluir un material por error, o bien, incluir un material no acorde a lo discursivo, cuyos efectos pueden producir una

⁵ D. Aisenberg. MDA. **Apuntes para un aprendizaje del arte**. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora. 2018. P: 49.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

desarmonía en el entramado. Cuando hablamos de desarmonía, nos referimos a un caos no precisamente buscado por el compositor sino que se da a raíz de este error.

* Edición: A través de la edición del sonido, como resultado de una contingencia por trabajar o manipular los materiales sonoros en el programa editor, o bien, puede ocurrir también por un error del sistema, o del software, mientras se realiza el proceso. Cualquiera de estas dos corresponde a lo que podríamos llamar error de edición. Algunos programas suelen producir algunos glitches interesantes de forma contingente, que pueden ser utilizados posteriormente.

* Grabación: El proceso de grabación es una de las fuentes principales de obtención de glitches, ya que es muy común la producción de errores en el momento de grabación. Un ejemplo interesante de este factor y propio de los componentes electrónicos, es por ejemplo una falla en el micrófono que hace la toma originando determinadas interferencias en el ambiente, tales interferencias van a figurar como errores. Hay que considerar que en este proceso entran en juego muchos artefactos que son necesarios para tal efecto, y desde los cuales se puede desprender cualquier tipo de sonido extraño al previsto.

* Reproducción: Al reproducir un sonido, pueden ocurrir ciertas fallas ya sea en el aparato, en el CD, que si bien puede ser una contingencia sufrida de fábrica, se la visibiliza en la reproducción y no antes, en alguno de los parlantes, etc.

* Interpretación: Si bien, podríamos decir que es parecido al anterior, en este caso, necesitaríamos de intérpretes en vivo. Los músicos; al igual que una pc, un celular, o un equipo de música, reproducen música, solo que estos últimos reproducen y no interpretan. Entonces el error que podría darse en este caso es de tipo humano en el sentido de ejercer una acción sobre el instrumento. Por ejemplo, el sonido de distorsión de una guitarra eléctrica, con una interferencia ya sea producida de forma accidental por el músico o bien propia del aparato al ser ejecutado,



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

incurriría en un sonido no deseado, que quizá podría transformarse en un error bastante aprovechable.

También puede surgir, aunque no de forma tan frecuente, de:

*Mezcla: No es muy frecuente como dijimos, pero algunos errores suelen producirse al momento de la mezcla, desde donde puede surgir algún glitch.

* Interferencia de un Tercero: Por ejemplo si queremos grabar un instrumento como ser un violín en su registro agudo, una interrupción en el estudio de grabación al abrirse la puerta y emitir un sonido que empaste con dicho instrumento, podría ser considerado un hallazgo, en vez de tomarse como error. Este tipo de error también podría incluirse en la categoría de “suceso extra musical”, solo que esta última categoría la podríamos diferenciar de esta otra, en el sentido que no necesitaríamos de un tercero que interfiera, sino que podría darse o no a través de un tercero. En cambio, en esta categoría, la interferencia tiene que ver con un tercero, y puede ser musical o extra musical.

*Suceso extra musical: explicada arriba, puede o no interferir un tercero, sin embargo el condicionante es que el suceso es extra musical, tal el caso mencionado del ruido de la puerta al abrirse en el estudio de grabación.

Utilización del error

Un glitch, puede ser aprovechado en nuestro discurso de distintas maneras. Algunos errores pueden ser aptos para formar por ejemplo parte de la Textura, y realizar una unificación en la obra, otros pueden tener características tímbricas, cuyo aprovechamiento tiene que ver con esta índole. Algunos transformarse en parte de un material compositivo o bien configurar un



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

material compositivo íntegro, en sí mismo. También pueden utilizarse en determinados pasajes en formas de ostinatos, operar en figura – fondo. Y pueden ser situados en la introducción, cuerpo de la obra, o en la coda. El compositor debe decidir cuidadosamente esto, en donde va a incluir este error aprovechable, y cuál es la función que cumpliría dentro de la composición, con el objetivo de ver si se justifica su apropiación o no.

Análisis de Gitches en la obra Black Sun

Black Sun (2013)⁶ es una obra compuesta y estrenada en el Concierto de las IX Jornadas Argentinas de Música Contemporánea e Investigación, cuya particularidad es que fueron utilizados algunos elementos, en principio no deseados pero que fueron apropiados e incorporados en el discurso de la obra. Estos glitches se transformaron en materiales importantes para la producción.

Vamos a analizar tres glitches que surgieron durante el proceso.

Si bien la obra se encuentra editada, se puede escucharla desde el siguiente link, el cual lo proporcionamos para facilitar el análisis:

<https://soundcloud.com/user-504738673/black-sun>

- 1) El primer material utilizado que sugirió de un glitch se encuentra después del primer impulso sonoro donde hay una textura de fondo uniforme que surge como consecuencia de este glitch, debido a la interferencia ocasionada por el micrófono de grabación. Este evento inesperado fue aprovechado como recurso compositivo a lo largo de la obra. Esta es la 1er apropiación. Es importante tener en cuenta para el análisis, de donde surge:

⁶ H.L.Alderete. **Black Sun** En IX Jornadas Argentinas de Música Contemporánea e Investigación (CD). Córdoba, Argentina. Grupo Corat. 2013



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

como dijimos, y que se puede ver en las categorías enunciadas anteriormente, surge de la grabación. También es importante la utilización del mismo: en este caso su utilización es Textural.

- 2) Un fragmento de una conversación, suceso extramusical que luego al ser apropiado y utilizado en la composición se transforma en musical, aparece en el minuto cuatro, también con una caracterización en el plano Textural.
- 3) Una risa, el cual proviene de un suceso extramusical, también aparece en el minuto cuatro y posee una característica tímbrica. El material es trabajado con el software de edición para tal efecto el cual puede apreciarse desde ese momento, hasta el final de la obra.

Conclusión:

Vamos a llegar a una conclusión sobre este tema, y es que el compositor debe plantear una estrategia a la hora de construir la obra y saber que materiales va a incluir y cuáles no. Si el error, es un mero error y va en desmedro de la misma, habría que descartarlo; si el error puede ser utilizado para mejorar nuestra composición, y es plausible de poder combinarlo con los demás elementos existentes, deberíamos tomarlo. Como dice R. Rué “es necesaria la intervención estratégica del compositor al momento de organizar los datos.”⁷ Por lo tanto, está en nosotros el decidir sabiamente que hacer y tomar consciencia de ello para poder actuar con estrategia a la hora de tomar una decisión.

⁷ R.Rue. Conferencias VII Jornadas de Música Contemporánea e Investigación, artículo: Armonía musical basada en la acústica musical y la psicología de la forma. Córdoba. Grupo Corat Ediciones. 2011, P: 82.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Bibliografía:

- AISENBERG, Diana. (2018) MDA. **Apuntes para un aprendizaje del arte.** Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora.
- CROUZEILLES, Carmen. (2012). **Glitch.** en KOZAK, Claudia (ed.). **Tecno poéticas Argentinas.** Buenos Aires, Caja Negra Ediciones.
- NOVOA, Laura. (2012). **Electroaústica.** en KOZAK, Claudia (ed.). **Tecno poéticas Argentinas.** Buenos Aires, Caja Negra Ediciones.
- NACHMANOVITCH, Stephen. (2015). **Free Play. La improvisación en la vida y en el arte.** Buenos Aires, Paidós.
- RUE, Roberto. (2011) **Armonía musical basada en la acústica musical y la psicología de la forma.** En Conferencias VII Jornadas de Música Contemporánea e Investigación. Córdoba. Grupo Corat Ediciones.

Discografía:

- ALDERETE, Héctor Luis. (2013). **Black Sun.** En IX Jornadas Argentinas de Música Contemporánea e Investigación (CD). Córdoba, Argentina. Grupo Corat.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

LA ENSEÑANZA DEL LENGUAJE MUSICAL COMO MODELO IDEOLÓGICO EN LA DÉCADA DEL '80 Y EN LA ACTUALIDAD

Balderrabano, Sergio. FBA UNLP IHAAA sergiobald@gmail.com

Mesa Paula FBA UNLP IHAAA. paumesa71@gmail.com

Facundo Gómez Saibene FBA UNLP facugomezsaibene@gmail.com

Resumen

Partir de la idea de enseñar Lenguaje Musical es un concepto que trabajamos desde la década del '90. Anteriormente la cátedra en la que desarrollamos nuestra actividad docente y de investigación, se denominaba como Armonía I, II y III con un año de ingreso llamado Introducción a la Armonía.

Cambiar un título denota un cambio de concepción pedagógica y obviamente ideológica.

El nombre de *Lenguaje Musical Tonal* es producto de la búsqueda de una síntesis y una mayor precisión en cuanto al enfoque, materia y campo de estudios que nos compete.

Utilizamos aquí el término *Lenguaje*¹ en un sentido etimológico, sin ninguna connotación semántica. Desde este lugar, este término nos relaciona directamente con la idea de lo discursivo,

¹**Lenguaje:** 1) Conjunto de signos articulados con que el hombre manifiesta lo que piensa o siente. 3) Manera de expresarse.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

con lo que discurre, con la idea de una cadena de *sonidos* articulados pero también con una red de *marcas* escritas, con campos metafóricos y con emergentes poéticos. Por otra parte, la ciencia actual incluye dentro de la noción de lenguaje todas aquellas manifestaciones humanas que estarían fuera de la órbita del lenguaje específicamente hablado como la gestualidad, la danza, la música, un cuadro, un conjunto arquitectónico, etc.

Para nosotros es importante tener en cuenta que el lenguaje es un fenómeno de construcción simbólica social, una convención de sentido entre el emisor, el canal y el “perceptor”. Hablar de lenguaje, entonces, es hablar de un sistema significante cuyo significado es producto de un consenso social, de una convención. Y esta convención sobre la que se erige todo hecho musical (y, en general, todo hecho artístico) nos conduce a plantearnos la necesidad del “otro” para su realización.

Desde esta perspectiva, toda obra musical adquiere entidad de *texto* musical, es decir, de una dimensión material que sirve de soporte a los procesos de significación musical. En este sentido, un texto musical no será considerado una superficie neutra sino el reflejo de estratos significantes, afectado por determinaciones históricas previas.

Los enfoques analíticos tradicionales de las obras musicales proponen una metodología aislante de sus diversos componentes (armonía, melodía, ritmo, etc.) transformándolos en objetos limitados y privándolos de expresar diversas significaciones relativas a la organización o a las finalidades de los seres humanos. Dicha metodología manipula al objeto para no ver ese

Lengua: 2) Sistema de comunicación y expresión verbal propio de un pueblo o nación o común a varios. 3) Sistema lingüístico que se caracteriza por estar plenamente definido, por poseer un alto grado de nivelación, por ser vehículo de una cultura diferenciada y, en ocasiones, por haberse impuesto a otros sistemas lingüísticos. 4) Sistema lingüístico considerado como ordenación abstracta. 5) Vocabulario y gramática peculiares de una época, de un escritor o de un grupo social.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

significado, y propone, tácitamente, que el sentido del texto es autosuficiente produciendo múltiples cesuras que afectan a las relaciones entre el texto y el mundo. Es decir, se desentiende de la continuidad existencial entre cada documento de cultura y el medio social en el que dicho documento se instala, quedando desvinculada del proceso analítico las condiciones de producción, circulación y recepción del texto y los sujetos que las constituyen.

Entonces, el título de la materia implica, también, el estudio de los componentes musicales no sólo insertos dentro de un contexto musical sino, fundamentalmente, dentro de un contexto social².

En el presente trabajo analizaremos en forma comparativa los planes de estudio de la materia (el actual y el que fue utilizado hasta mediados de la década del '90) para poder analizar las modificaciones que hemos llevado a cabo en este proyecto educativo y los posibles cambios de paradigmas que estas transformaciones generaron en nuestros alumnos y alumnas.

O ENSINO DA LINGUAGEM MUSICAL COMO MODELO IDEOLÓGICO NA DÉCADA DOS ANOS 80 E NO PRESENTE

Resumo:

Partir da ideia de ensinar “Linguagem Musical”, é um conceito que trabalhamos desde os anos 90. Anteriormente, a cátedra na qual desenvolvemos nossa atividade de ensino e pesquisa chamava-se “Harmonia I, II e III”, comum ano de admissão chamado “Introdução à Harmonia”.

Mudar um título denota uma transformação a concepção pedagógica e obviamente ideológica.

² Fragmento de texto tomado del marco teórico conceptual del programa de estudios actual de la cátedra de Lenguaje Musical Tonal. Titular: Balderrabano Sergio, Adjuntos: Gallo Alejandro y Mesa Paula.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

O termo *Língua Musical Tonalé*³ o produto da busca de síntese, e de alcança ruma maior precisão em termos de enfoque, matéria e campo de estudos que nos pertencem.⁴

Nós usamos o termo *Língua* aqui em um sentido etimológico, sem qualquer conotação semântica. A partir desse lugar, nos conectamos diretamente com a idéia do discursivo, com o que está acontecendo, com a idéia de uma cadeia de sons articulados, mas também com uma rede de marcas escritas, com campos metafóricos e com emergências poéticas. Por outro lado, a ciência atual inclui dentro da noção de língua todas aquelas manifestações humanas que estariam fora da órbita da língua especificamente falada, como gestos, dança, música, uma pintura, um conjunto arquitetônico, etc.

Sob o nosso ponto de vista, é importante ter em mente que a língua é um fenômeno de construção simbólica social, uma convenção de significado entre o emissor, o canal e o “percebedor”. Falar de língua, então, é falar de um sistema significativo cujo significado é o produto de um consenso social, de uma convenção. E essa convenção na qual cada fato musical é erigido (e, em geral, todo fato artístico) nos leva a considerar a necessidade do “outro” para sua realização plena.

³ **Língua:** 1) Conjunto de sinais articulados com os quais o homem manifesta o que pensa ou sente. 3) Maneira de se expressar.

Língua: 2) Sistema de comunicação e expressão verbal típica de um povo ou uma comunidade ou comum a vários. 3) Sistema linguístico que se caracteriza por ser totalmente definido, por ter um alto nível de nivelamento, por ser veículo de uma cultura diferenciada e, às vezes, por ter se imposto a outros sistemas linguísticos. 4) Sistema linguístico considerado como ordenação abstrata. 5) Vocabulário e gramática peculiar a uma época, um escritor ou um grupo social.

⁴ Fragmento do texto retirado do marco teórico conceitual do atual programa de estudos da cátedra de Língua Musical Tonal. Professor titular: Balderrabano Sergio. Professor y Professora adjuntos : Gallo Alejandro e Mesa Paula.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Nessa perspectiva, toda obra musical adquire uma entidade de *texto* musical, isto é, de uma dimensão material que sustenta os processos de significação musical. Nesse sentido, um texto musical não será considerado uma superfície neutra, mas sim o reflexo de camadas significativas, afetadas por determinações históricas anteriores.

Abordagens analíticas tradicionais de obras música ispropõe em uma metodologia de isolamento de seus vários componentes (harmonia, melodia, ritmo, etc.), transformando-os em objetos limitados e privando-os de expressar vários significados relacionados à organização ou propósitos dos seres humanos. Essa metodologia manipula o objeto para não ver esse sentido e propõe, tacitamente, que o significado do texto é auto-suficiente, produzindo múltiplas censuras que afetam as relações entre o texto e o mundo. Ouseja, ignora a continuidade existencial entre cada documento de cultura e o ambiente social em que o referido documento está instalado. Nessa concepção, as condições de produção, circulação e recepção do texto e os sujeitos que os constituem parecem desconectados do processo analítico.

Dessa maneira, o título da matéria implica também o estudo de componentes musicais não apenas inseridos dentro de um contexto musical, mas, fundamentalmente, dentro de um contexto social.

No presente trabalho analisaremos comparativamente os currículos da disciplina (a atual e a utilizada até meados da década de 1990) para poder analisar e listar as modificações e transformações que realizamos neste projeto educacional e as possíveis mudanças de paradigma que esas mudanças geraram em nosso salunos.

Desarrollo

Un poco de historia...

En la década del 80, la enseñanza de la música en las instituciones educativas estaba representada por la enseñanza de la música denominada “académica”. Era la lógica pedagógica de



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

ese mundo dada como consecuencia de la concepción de la enseñanza de la música en base a los materiales utilizados por la música centro europea. Es así como la concepción metodológica estaba ligada al proceso histórico conformado por los períodos Barroco, Clasicismo Romanticismo e Impresionismo. Esta concepción se basaba principalmente en el análisis de los materiales compositivos tradicionales, trabajando fuertemente en base a la fijación de conocimientos. (Sergio)

En el programa del Profesorado en Armonía, Morfología y Análisis Musical de la FBA (figura 3) vigente hasta el año 1998, se observa que cada año establece los contenidos a ser desarrollados basándose en los períodos de la historia de la música centro europea.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

ASIGNATURAS QUE A CONTINUACION SE INDICAN:		PRACTICO	EXAMEN	FINAL	CCN
ASIGNATURAS	APROB.	NOTA	FECHA	TOMO FOLIO	
APRECIACION MUSICAL	--		30/03/90	---	---
<u>INTRODUCCION A LA ARMENIA</u>	--		30/03/90	---	---
EDUCACION AUDITIVA	--		30/03/90	---	---
PIANO ELEMENTAL	--		30/03/90	---	---
INTRODUCCION A LA EJECUCION VOCAL E INSTRUMENTAL	--		30/03/90	---	---
TALLER DE SONIDO	--	09	18/12/90	004	231
HISTORIA DE LA MUSICA I	--	08	21/12/90	004	240
FUNDAMENTOS ARMONICOS CONTRAPONISTICOS	--	07	19/12/91	004	322
FOLKLORE Y ETNOMUSICA	--	09	28/05/91	004	275
LECTURA PIANISTICA I	--	07	21/12/90	004	238
ACUSTICA MUSICAL	--	10	18/12/90	004	234
AUDIOPERCEPTIVA I	--	07	03/03/92	004	330
HISTORIA DEL PENS ARGENTINO	--	08	21/12/90	003	302
PRACT. EXPERIMENT. CON EL SONIDO	--	07	20/03/92	004	343
HISTORIA DE LA MUSICA II	--	09	03/07/92	004	358
<u>ARMONIA Y FORMAS DEL BARROCO CLASICO</u>	--	07	19/12/91	004	322
CONTRAPONTO MODAL	--	06	30/04/93	013	009
LECTURA PIANISTICA II	--	08	20/03/92	004	342
INSTRUMENTACION	--	07	31/03/92	004	346
AUDIOPERCEPTIVA II	--	07	17/03/92	004	375
COMPOSICION I	--	08	18/12/91	004	316
CONJUNTO INSTRUMENTAL I	--	07	30/12/92	004	359
HISTORIA DE LA MUSICA III	--	08	30/04/93	013	017
<u>ARMONIA Y FORMAS DEL ROMANTICISMO</u>	--	07	17/12/92	004	394
CONTRAPONTO TONAL	--	02	17/12/93	013	112
CONTRAPONTO TONAL	--	06	11/03/94	019	131
LECTURA PIANISTICA III	--	08	11/03/94	019	063
TEORIA DE LA EDUCACION	--	05	29/03/93	055	503
FUNDAMENTOS PSICOLOGICOS DE LA EDUCACION	--	08	14/12/93	059	230
COMPOSICION II	--	06	28/04/93	005	111
ORQUESTACION I	--	06	18/12/92	002	101
CONJUNTO INSTRUMENTAL II	93	09	07/03/94	019	008
ESTETICA Y FILOSOFIA	--	08	13/12/93	018	004
COMPOSICION III	93	05	14/12/93	013	104
ANALISIS MUSICAL I	93	07	14/12/93	013	056
ORQUESTACION II	--	06	22/03/94	020	026
MUSICA RIOPLATENSE	--	09	14/12/93	016	134
METODOLOGIA Y ASIGNATURAS PROFESION.	--	08	16/12/93	016	132
DISEÑO Y PLANEAMIENTO DEL CURRÍCULO	98	--	16/03/94	060	083
CONJUNTO INSTRUMENTAL III	98	--			
COMPOSICION IV	98	07	16/03/99	073	045
ASIGNATURA A ELECCION	--	08	16/12/94	024	214

**** NOTA:
LA CALIFICACION III FINALIZADA DESAPROBADA

Figura 3- Análisis de la Carrera del Profesorado de Armonía, Morfología y Análisis (Se subrayan los títulos de la cátedra de Armonía I, II y III que deben cursar todos los alumnos de todas las carreras).



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

En el año de ingreso a la Facultad, la materia se llamaba Introducción a la Armonía, en primer año Armonía y Formas de Barroco Clásico y en segundo año, Armonía y Formas del Romanticismo.

La estructura de enseñanza a través de modelos compositivos fue la que se desarrolló durante varios años. Analizar Sonatas para componer una obra utilizando esa forma, preludios Barrocos o Lieders de Schubert con ese mismo objetivo, fueron actividades que se plantearon en todos los años de las carreras de dirección coral, orquestal, guitarra, piano, composición y educación.

Trabajar sobre el análisis de obras para generar nuevos discursos puede tener diferentes enfoques, trabajar sobre el análisis del repertorio centro europeo para producir discursos que copien ese lenguaje fue parte del desarrollo de esta materia hasta su reforma a mediados de la década del '90.

La necesidad de modificar el programa de estudios surge luego de que las prácticas docentes fueron modificadas a lo largo de los años. Los nuevos marcos teóricos, la necesidad de entender a la música como un lenguaje, la incorporación sistemática de obras de repertorios pertenecientes a la llamada música popular urbana⁵ del siglo XX, construyó un enfoque abarcativo,

⁵ Utilizamos el término «músicas populares urbanas» para referirnos al repertorio denominado *popular music* en inglés y para acotar la amplitud del término «música popular», que en castellano engloba también al repertorio tradicional. Las músicas populares urbanas, son: 1) concebidas para una distribución masiva destinada a una audiencia muy amplia y a menudo con un perfil sociocultural heterogéneo; 2) almacenadas y distribuidas por medios no escritos; 3) posibles solo en una economía industrial y monetaria en la que la música se convierte en un bien de consumo; 4) en sociedades capitalistas, objeto de las leyes del libre mercado según las cuales deberían vender lo más posible al mayor número de personas² (p. 41) Citado por Suárez viñuela Eduardo (2018)



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

amplio e inclusivo en donde se parte de las experiencias de los y las alumnas y se adquieren nuevas competencias a partir de la adquisición de nuevos saberes.

Reforma del programa de estudios. Enfoques actuales:

En el caso de la materia de análisis general Armonía I, II y III, a partir de la reforma del plan de estudios realizada en la cátedra en el año 1997 pasó a llamarse Lenguaje Musical y en este marco el programa de esta cátedra plantea en su Introducción que: “Es importante señalar que el material musical sobre el cual se trabaja se obtiene tanto de las obras de los compositores centroeuropeos de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX, como así también de la música popular argentina y latinoamericana contemporáneas. Se propone así al alumno una escucha contextualizadora del componente armónico donde cada acorde adquiere una función determinada de acuerdo a la obra en que se inserta y al contexto histórico a que dicha obra pertenezca. Esto comprende la organización de la información obtenida de las experiencias perceptuales directas de los ejemplos musicales.”(Programa de la cátedra 2017, pág 2).

Alejandro Gallo, adjunto de la cátedra en ese momento nos comenta que: en el año 98 hay una reestructuración general de los planes de estudio en la Universidad. Fue la oportunidad de formalizar esos cambios que ya se hacían en la cátedra, donde la música popular también se trabajaba.

El cambio de planes dio lugar a repensar el verdadero marco de la materia. No se trabajaba exclusivamente sobre un periodo histórico determinado, sino que se estaban dando las características lingüísticas de un sistema llamado tonalidad que está aún vigente en las músicas populares contemporáneas.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Fundamentamos la utilización del término Lenguaje, lo enmarcamos en el ámbito de la música para que pueda ser reconocido fuera de nuestro ámbito académico y Tonal surge para replantear el campo de estudio, los límites de la materia. Al mismo tiempo se incluye a toda la música tonal que no forma parte del Barroco, Clasicismo y Romanticismo, por ende a la música popular. (fin de la entrevista)

Este proceso de transformación tiene fuerte relación con la incidencia de una realidad social que se imponía cada vez más, existía la necesidad de llevar más allá de lo que era la comprensión de la música tonal a otras estéticas, a otros mundos, los títulos resultaban limitados. Se buscó ampliar los análisis estructuralistas. Es así como se planteó el concepto de lenguaje, que viene de correrse de una armonía tradicional y ver a la música en forma integradora

En el campo de la música y en el campo social se estaba gestando un nuevo modo de aprender música. Este nuevo modo no se constituyó como un espacio demagógico que incluía a la música popular urbana y folclórica sino, como antes establecimos, como una manera de entender a la música como lenguaje.

Tal como señalábamos en el comienzo del trabajo, el posicionamiento de la cátedra surgió a partir de la construcción de un nuevo modelo de enseñanza, más abarcativo desde el punto de vista discursivo, parte del individuo en su contexto y amplia los saberes a partir de una búsqueda pensada en base a los contenidos a ser desarrollados.

Cabe aclarar que las modificaciones en los planes de estudio se dieron dentro de varias cátedras, esta búsqueda de nuevos modos de enseñanza se desarrolló fuertemente hasta la actualidad.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Por todo lo antes expuesto nos interesa observar si estos cambios han sido suficientemente incorporados por los graduados docentes de la FBA que tomamos como base de análisis, como para construir un nuevo paradigma en la formación de las nuevas generaciones de alumnos y alumnas a los/ las que entrevistamos.

Utilizamos el concepto de paradigma partiendo de las ideas planteadas por Kuhn, entendemos que un paradigma: es el conjunto de creencias y preconcepciones (tanto filosóficas como de otra índole) que en una época determinada comparte una comunidad científica. En un sentido amplio equivale a un punto de vista o enfoque (Kuhn, 1962).

Entrevistas:

Partimos del análisis de los programas de estudio y luego pasamos a realizar entrevistas a nuestros alumnos y alumnas para poder tener una visión integradora y tratar de construir una síntesis de este estudio comparativo entre dos modelos de enseñanza

Las encuestas fueron individuales, anónimas.

A partir de las respuestas recibidas realizamos un análisis de las mismas agrupándolas en base al enfoque de dichas respuestas, surgen valoraciones similares desde diferentes categorías:

1_ ¿Qué es la buena y la mala música para vos?

- Vínculo: gusto, placer: *Son buenas aquellas hechas desde el corazón, o las que transmiten algo, dejan huella.*
- Calidad sentido artístico: *es buena si es original, suena armónica, capta mi atención, es mala si es repetitiva.*
- Pertinencia: adecuación situada: *no existe buena o mala música depende del contexto.*



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

- Complejidad: cantidad de elementos: *hecha con pocos o muchos elementos.*
- Contaminación: exposición mediática: *estimula receptores pasivos y dependientes del mercado cultural.*

2_ ¿Pensás lo mismo ahora que estás en la facultad que antes de entrar a cursar?

- Sin cambios: *No ha cambiado mi pensamiento. Si era más compleja y elaborada era mejor.*
- Con cambios: *La facultad abre a otras escuchas lo cual permite pensarla y disfrutarla, te nutre de fundamentos y criterios. Disfruto de la música en vivo.*

3_ ¿Qué pensás que contestarían otras personas adultas que no estudian música?

- *La clásica es mejor*
- *Es fácil estudiar música: no requiere esfuerzo*
- *El entorno, la educación y la moda condicionan la idea de buena o mala música, no importa si es comercial, o lo que dicen las melodías.*

Frases significativas

- *“Buena” música es aquella que tiene trabajo en su composición, sin importar, complejidad, género, estilo: el oyente quiere volver a oírla.*
- *“Buena” música es aquella que cumple su función.*
- *La valoración de buena o mala es independiente del gusto: abro mi cabeza y elijo lo que me sirve. La valoración ética: no se corresponde significativamente a la hora de estudiarla o escucharla.*
- *El supuesto dice que buena música es la clásica por su universalidad y seriedad, sin embargo no es tan definible el porqué de la mala música.*



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

- *La buena música es aquella que interpela al oyente desde las emociones compartidas, individual o colectivamente y la mala aquella que tiene como único fin la producción en masa de un producto vacío de contenido o peor aún contenidos, patriarcales y violentos que embrutecen masivamente a la sociedad.*
- *Hay una tendencia anglosajona eurocentrista de base e ideal de buena música que oculta otras músicas menos difundidas que cargan con la idea de músicas exóticas.*
- *La reproducción del canon musical eurocentrista de buena música se reproduce en las instituciones educativas y hace que los formadores no se replanteen estas categorías.*
- *La buena música es la que puede marcar una etapa, que pueda ser recordada*
- *La mala música es la machista.*
- *Para decir que es buena o mala hay dos posturas: una valora la cantidad de elementos y la forma en que se usan y la otra es más perceptual se hace en base a lo que uno siente y la función.*
- *La cultura aprendida divide a la música en buena: la clásica y mala: a la actual. Es difícil de desprenderse de lo que uno pensó toda su vida.*
- *La valoración de buena o mala tiene que ver con el canon establecido y cambia con el tiempo.*
- *No se debe dar un enfoque moral como decir si algo es bueno o malo, lindo, feo como crítica a una estética.*
- *La música es música en tanto se le da un valor y un sentido.*
- *No creo que haya buena o mala música sino músicas distintas con las cuales diferentes personas con distintas personalidades se identifican.*
- *La música se clasifica por la función que cumple y la búsqueda sonora y sensorial de los intérpretes y las sensaciones que genera en sus oyentes.*



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

- *La música que logra expresar sentimientos, estados e ideas de manera clara y llegadera pasa de ser mero sonido a ser arte. No depende del género.*
- *La buena música debe tener una repercusión en la sociedad, que le proponga un desarrollo, un enriquecimiento cultural y espiritual en todos y cada uno de los oyentes. No debería pasar por encima de los derechos del consumidor (oyente).*
- *La mala música es aquella mecánica que sólo es un producto monetario que forja pensamientos destructivos en la sociedad.*
- *No existe buena o mala música sino buen o mal oyente.*
- *La buena música es aquella que en su elaboración y accionar logra transmitir un mensaje que revela parte de lo profundo del autor.*
- *Sería interesante brindar a las personas oportunidades para escuchar en lo cotidiano diferentes tipo de música para que la humanidad no esté tan cegada.*

Pensamos que este tipo de encuesta nos permite repensar nuestra práctica docente desde cinco finalidades diferentes: (I) comprender los significados que los actores dan a sus acciones, vidas, experiencias y a los sucesos y situaciones en las que participan; (II) comprender un contexto articular en el que los participantes actúan y la influencia que ese contexto ejerce sobre sus acciones; (III) identificar fenómenos e influencias no previstos y generar nuevos conceptos; (IV) comprender los procesos por los cuales los sucesos y acciones tienen lugar y (V) desarrollar explicaciones analizando como determinados sucesos influyen sobre otros (Maxwell 1996: 17-20⁶)

⁶ Citado por Vasilachis de Gialdino Irene compiladora. (31.2006.) Estrategias de investigación cualitativa.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Conclusiones:

Al escuchar atentamente a los encuestados, vemos que las lógicas impuestas en el pasado han sido permeadas por nuevas maneras de relacionarse con la música. En este contexto, el concepto de *buena música o mala música* parece no estar tan relacionado con un repertorio estilístico, un prototipo determinado a priori, o una elección dependiente de la oferta del mercado. Las entrevistas muestran la intensión de escuchar la voz del otro a diferencia de momentos anteriores en donde el saber estaba en manos del docente y era único e indiscutible, se observa claramente una multiplicidad de pensamientos

Observamos que en el pasado se priorizó el desarrollo de una habilidad que responde a un *deber ser* preestablecido que no toma en cuenta las experiencias musicales del destinatario, su singularidad corporal, sus vivencias y motivaciones entre otras cosas. De esta manera, se implementaron los tránsitos formativos que determinaron fuertemente cuales eran los conocimientos académicamente válidos traducidos al imaginario social como *buena música*.

La cátedra Armonía, I, II y III que ha sido transformada en Lenguaje Musical Tonal I, II y III amplió su marco teórico, el repertorio a ser abordado y sobre todo, el modo de leer y enseñar los discursos como una totalidad y no en forma fragmentaria. El estudio de la armonía como análisis de enlaces de acordes da cuenta solamente de la relación existente entre las estructuras. Por ejemplo, en la actualidad una cadencia V- I debe ser analizada en su contexto de obra dado que las estructuras de dominante tónica en el Barroco son las mismas que en un tango. Por esa razón, cada elemento del lenguaje debe ser situado en su contexto teniendo en cuenta a la textura, al ritmo, a la forma y a las características del género al cual pertenece esa obra que está siendo analizada.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Teniendo en cuenta estos cambios analizados entendemos el por qué al escuchar atentamente a los encuestados, vemos que estas lógicas impuestas han sido permeadas por nuevas maneras de relacionarse con la música. En principio, parecería que no hay un versus entre aquello que es bueno o malo. Hay una singularidad, una experiencia, una relación personal que responde según el grado de placer que vincula al sujeto con su música. En este sentido, creemos que algo ha cambiado.

Los nuevos trayectos formativos aquí expuestos reflejan la intención de construir otros paradigmas

Creemos que al concepto de lenguaje musical que hay que seguir analizándolo y profundizándolo, es un enfoque que a nuestro entender, implica libertad y liberación de la conciencia de los seres humanos. Consideramos que tenemos que decolonizar nuestro pensamiento docente si queremos seguir profundizando en la búsqueda de una libertad mayor en la enseñanza de la música.

Esto no concluye, sigue un trabajo el análisis crítico del estudio de un campo académico que es parte de nuestro trabajo universitario, el cual debe estar ligado al momento neo liberal que está viviendo nuestro mundo, no tener en cuenta este contexto no nos va a permitir realizar transformaciones en nuestra realidad

Bibliografía

KUHN, T. S. (1962): *La estructura de las revoluciones científicas*, Cap. II.

BALDERRABANO Sergio y otros. Programa de Estudios de la Cátedra de Lenguaje Musical Tonal



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

SÚÁREZ, E. V. (2018). Popular Music in Higher Education: The Consolidation of Field in Teaching and Research. *Revista Internacional de Educación Musical*, 6(1), 3–12. <https://doi.org/10.12967/RIEM-2018-6-p003-012>

<https://journals.sagepub.com/doi/full/10.12967/RIEM-2018-6-p003-012>

TAGG, P. (1982). Analysing popular music: Theory, method and practice. *Popular Music*, 2, 37–65. [Google Scholar](#)

VASILACHIS DE GIALDINO Irene. Compiladora .2006. Estrategias de investigación cualitativa. Barcelona. Editorial Gedisa.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

LA GUITARRA EN EL TANGO RIOPLATENSE TIPOS Y MODOS DE ARTICULACIÓN DE ACOMPAÑAMIENTOS

Alejandro Polemann
Universidad Nacional de La Plata
Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Latinoamericano
polemann@fba.unlp.edu.ar

Resumen

Durante el siglo XX, la guitarra “criolla” fue protagonista de la sonoridad del tango a través de variados recursos y distintos formatos instrumentales. Entre la primera década de ese siglo y la de los '70 es posible diferenciar usos identitarios en donde los modos de ataque, los recursos rítmicos de acompañamiento, las configuraciones texturales y los recursos interpretativos delimitan momentos o “épocas” que se articulan de manera singular con las *guardias* del tango, a veces de manera coincidente y otras determinando una periodicidad específica. En este artículo se propone un mapa temporal orientativo de permanencia y cambio de los recursos rítmicos de acompañamiento a lo largo del siglo XX. A través de la identificación de los usos rítmicos según su frecuencia de utilización como *estructurantes*, *itinerantes* u *obligados* (Polemann, 2004) se establecen algunas conclusiones sobre posibles sonoridades de época del entramado rítmico en los conjuntos de guitarra del tango. El trabajo presenta conclusiones preliminares y se enmarca en el proyecto de investigación “La composición, el arreglo y la interpretación en la música popular. Identificación y articulación de los momentos de producción en el marco de la enseñanza en el nivel superior” (Dir. Alejandro Polemann)



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Palabras clave: Música - Tango – Guitarra – Acompañamiento - Enseñanza

Introducción

Este trabajo desarrolla un aspecto de una temática de gran interés para los espacios de formación en música popular del presente. Esta observación se funda en la demanda que recibo de las y los estudiantes de la institución donde trabajo pero también en el evidente desarrollo del “tango joven” o hecho por jóvenes que no representan necesariamente una continuidad con los actores tradicionales del género. Nacidos en su mayoría sobre el fin del siglo pasado, han desarrollado sus recorridos profesionales en el siglo XXI acumulando incluso más de una década de experiencia. Estudios de María Eugenia Domínguez (2008), Mercedes Liska (2012) y Victoria Polti (2016) dan cuenta de ese desarrollo de manera detallada. Los antecedentes inmediatos de los grupos actuales se pueden rastrear en los que comienzan a gestarse a vuelta a la democracia en 1983 y que en los '90 se van reuniendo en diversos colectivos, como *La movida del tango joven*, a fin de lograr mayor visibilidad (Polti, 2016).

Al terminar mi licenciatura a fines de los '90 y comenzar mi trabajo sobre “la guitarra en el tango”, los estudios formales sobre el tema eran prácticamente nulos. En el recorrido inicial de mi investigación pude comprobar que la bibliografía específica sobre el tema era escasa. En vinculación con el género tango existían variados textos sobre su historia y la de sus actores – músicos, poetas, bailarines- pero pocos en relación al lenguaje musical. Los escasos documentos específicos hallados presentaban tan solo una exposición limitada de algunos recursos instrumentales. En este sentido fueron pioneros los trabajos del Instituto de Musicología (Novati y otros 1980), un texto de Rodolfo Mederos que hasta hoy no ha sido publicado y, específicamente en la guitarra, un material de Hugo Romero que fue publicado muchos años después de su realización, en 2011.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Hoy, afortunadamente, la situación es muy diferente. Existen carreras de música popular en casi todas las universidades del país y se ha desarrollado un importante corpus bibliográfico sobre el lenguaje del tango. En este siglo XXI ya contamos con los textos de Horacio Salgán (2001) y el de Hugo Romero (2011) formalmente editado, así como nuevos textos de músicos más jóvenes como Julián Peralta (2008), Paulina Fain (2010), Pascual Mamone (2011), Hernán Possetti (2014), Lorena Burec (2015), Claudio “Pino” Enríquez (2016), Julián Graciano (2016), Ramiro Gallo (2017), Eva Wolff (2018), Ignacio Varchausky (2018) y Sebastián Henríquez (2018); por mencionar solo algunas ediciones. Por mi parte, en 2004 compilé un documento de circulación restringida al ámbito de la FBA. UNLP con algunos de los resultados de mis estudios formales de investigación realizados entre 1998 y 2004.

Hablar sobre “La guitarra en el tango” en estos momentos implica necesariamente dialogar con esos textos, sobre todo los específicos del instrumento. Cuatro de los mencionados (Romero, Enríquez, Henríquez, Graciano: Op. Cit.) proporcionan valiosas herramientas para tocar el tango en la guitarra sin hacer demasiadas distinciones de épocas dentro del género. La mayoría de ellos son producto de investigaciones de construcción empírica. Su diseño responde al de “método” y el desarrollo del contenido, en cuanto a individualización y presentación, se funda principalmente en la experiencia personal de los autores quienes, a su vez, son experimentados intérpretes del instrumento y del género. El texto de Burec (2015) tiene mayor vinculación con el tema de este artículo ya que presenta el análisis de una gran cantidad de muestras sonoras con un detalle pormenorizado de intérpretes. En los casos que sea pertinente resaltaré algunas referencias de ese texto.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

El acompañamiento en la textura

Interesantes estudios sobre la textura musical (Belinche-Larregle, 2006) problematizan el concepto a fin de superar abordajes tradicionales en los que, para casi toda la música popular, solo nos quedaría la acotada categoría de *melodía y acompañamiento* u *homofonía* (Piston, 1941). En consonancia con enfoques también tradicionales, el acompañamiento incluiría también melodías de contracanto y de bajos (Schoenberg, 1965). En este trabajo no voy a desarrollar la temática en profundidad, simplemente se hace necesario señalar que cuando utilizo el término “acompañamiento” me refiero a la compleja trama sonora que no incluye a la “melodía principal”. Los estudios sobre textura en música popular y sobre la guitarra específicamente son realmente escasos. En este sentido el trabajo final de licenciatura de Juan Pablo Gascón (2015) ofrece un detallado análisis de los enfoques y una interesante ponderación de los mismos en función del desarrollo compositivo guitarrístico.

Por otra parte, para este trabajo, me parece necesario diferenciar los distintos momentos de la producción en la música popular. En trabajos de Coriún Aharonian (2007) Diego Madohery (2000) y López Cano (2011) se problematizan conceptos como composición, arreglo, interpretación y versión. En mi artículo *La versión en la música popular* sugiero que “la versión sería la música misma como resultado de: el *tema* + el *arreglo* + la *interpretación*, y representaría, en algunos casos, una muestra más del *género*. (Polemann, 2013) Esta propuesta se orienta principalmente a una diferenciación que creo necesaria específicamente en el marco de la enseñanza de la música popular.

A partir de esa premisa, en este trabajo me voy a situar en las instancias de arreglo e interpretación pero en un mismo acto, en una misma acción de los intérpretes de guitarra que en



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

la síntesis de su ejecución definen características estilísticas particulares en cuanto a qué hacen (arreglo, de acompañamiento en este caso) y cómo lo hacen (interpretación).

La periodización

La periodización sobre las etapas del tango representa un tema en constante discusión. Sin embargo, en diversos textos tradicionales y actuales es frecuente la individualización de “guardias” para las distintas etapas del tango. (De Lara y Roncetti, 1968; Novati Jorge y otros, 1980; Gustavo Varela, 2016) Coincidentemente con esos autores y autoras la propuesta del texto de la Cátedra de Tango de la FBA (Samela-Polemann, 2006) establece una primera guardia desde 1880 a 1917, una zona de transición de 1917 a 1925, una segunda guardia de 1925 a 1950 y la tercera guardia de 1950 en adelante.

Dentro de esas “grandes” etapas, para el tema de este trabajo orientado exclusivamente a la producción guitarrística, me parece adecuado realizar un recorte cada 20 años aproximadamente, ya que es en ese lapso de tiempo en el que se advierten modificaciones significativas en cuanto a los recursos de acompañamiento. Iniciando el muestreo de manera coincidente con las primeras grabaciones de tangos como género o especie constituida (Novati, 1980) se pueden establecer los siguientes períodos de años: ‘10, ‘30, ‘50 y ‘70. Estos agrupamientos representan una síntesis de sonoridad de época, unos años antes o unos años después de la decena. Si bien entre períodos habrá distintas formas de transición, de ninguna manera implican un corte abrupto en la fecha establecida. Por otra parte, en este estudio considero grabaciones realizadas en determinadas fechas que pueden tener un desfase temporal entre la producción de esos arreglos y la instancia de grabación. Por ello consideré los músicos de mayor renombre bajo la hipótesis de que, insertos exitosamente en las industrias culturales de cada época, tendrían muy poco tiempo entre la producción musical (entendida como el acto de



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

hacer música) y el registro sonoro. Sobre el final del artículo se presenta un listado con las versiones analizadas más significativas para este tema.

La frecuencia de utilización de acompañamientos

A fin de vincular algunos procesos de permanencia y cambio de ciertos recursos de acompañamiento en cada período, voy a retomar algunas categorías propuestas hace algunos años. La terminología es seguramente mejorable y no pretende establecer de manera exacta su aplicación. Representa simplemente una forma de identificar algunos comportamientos. Entonces, retomando lo escrito hace algún tiempo, propongo que:

“...es posible identificar diferentes grados de recurrencia en la utilización de algunas células rítmicas a lo largo de las obras. En las muestras analizadas, se advierte un elemento organizador sobre el que se construye la sonoridad básica. Si bien en cada época la combinación rítmica es diferente, la función observada es la misma: estructurar el devenir rítmico delimitando la regularidad y, consecuentemente, los grados de desvío. Estas células rítmicas, subyacen como sostén del discurso musical, como un “motor” que mantiene el movimiento constante y se percibe como fondo permanentemente.”
(Polemann, 2004)

Actualmente, podría cambiar alguna que otra palabra pero la idea sería la misma. A partir de esta premisa propuse llamar a estos ritmos como **estructurantes**. A su vez, me resultó necesario diferenciar estos materiales con otros que, por su frecuencia y lugar de utilización, cumplieran otros roles en el devenir de la obra:



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

“La regularidad proporcionada por los ritmos estructurantes se ve interrumpida por otros que plantean diversos grados de desviación de la estructura periódica. Los modos de aparición y utilización, si bien no son anárquicos, son numerosos y complejos ya que poseen una gran cantidad de combinaciones articuladas con los otros dominios analizados -armónico, melódico, textural y formal-. Estos ritmos de acompañamiento se han tipificado como itinerantes, por el hecho de que se utilizan en variados y diferentes momentos de las obras, lo que no significa en cualquier momento. (Polemann, 2004)

En otras palabras, se presentan en diferentes momentos de las versiones y no de manera continua, ni durante varios compases, sino que operan como elementos de ruptura de la regularidad. Finalmente y para abarcar el conjunto de variables observadas, a los ritmos de acompañamiento utilizados en momentos precisos de las versiones los identifiqué como **obligados**. Dentro de esta categoría se incluyen algunas combinaciones que, por ejemplo, son características de comienzos o finales de frase o partes.

Entonces, las categorías *estructurante*, *itinerante* y *obligado*, representan una cualidad de cada ritmo de acompañamiento definida por la frecuencia y lugar de utilización formal. En este artículo me interesa principalmente describir la articulación y cambios de rol entre los primeros. Los individualizados como *obligados* serán desarrollados en otros trabajos.

Un mapa rítmico

Según las observaciones realizadas, es frecuente que los tipos de acompañamiento que en determinada época tienen una función *itinerante* “se transformen” luego en *estructurantes*,



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

generalmente en el transcurso de la época siguiente. Como si la presencia secundaria de esos materiales en una época fuera crucial para transformarse en principal en otra.

En el cuadro que se presenta a continuación, en la fila superior se encuentran nombrados y escritos para guitarra los ritmos de acompañamiento más característicos del tango rioplatense en una secuencia de presentación cronológica de izquierda a derecha. En la primera columna se indican las décadas consideradas para la periodización propuesta. A partir de la fila y columna número dos se establecen las categorías asignadas a cada acompañamiento según la época, con algunas aclaraciones vinculadas a los usos y frecuencias más habituales. A su vez, en los casos en que sea necesario, se reescriben los acompañamientos en virtud de alguna característica particular en cada época en cuanto a organización registral, modos de ataque y/o articulación y acentuación.

La terminología para identificar cada tipo de acompañamiento es la misma que utilicé en trabajos anteriores (Polemman, 2004) y la de mayor consenso en la bibliografía citada en la introducción. De todos modos, en algunos casos voy a señalar alguna particularidad que se distancia de esas “convenciones”.

Años	Acompañamientos				
	Milonga- Habanera	Marcato en 4	Marcato en 2	Síncopa	Portato



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

'10	Estructurante	Itinerante. Se presenta frecuentemente en disposición		Itinerante. Poco frecuente. Se presenta en disposición:	Casi inexistente como tal. En algunos casos, con una sonoridad más parecida al <i>pesante</i> .
'30	Ninguno	Estructurante. Muy frecuente. Se utiliza en cualquier momento de la obra excepto en finales de estrofa.	Estructurante. Frecuente. En cualquier momento de la obra excepto en finales de estrofa.	Itinerante. Muy poco frecuente. Solo en algunas obras.	Itinerante. Poco frecuente.
'50	Ninguno	Itinerante. Frecuente. No siempre sobre todas las	Estructurante. Frecuente.	Itinerante. Frecuente. De transición hacia Portato o Marcato.	Estructurante. Muy frecuente



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

		cuerdas.			
'70	Ninguno	Itinerante. Frecuente. No siempre sobre todas cuerdas.	Itinerante. Frecuente. No sobre las	Estructurante. Muy frecuente. Con blanca en el último ataque.	Estructurante. Muy frecuente

Entonces, en el cuadro anterior se desarrolla esquemáticamente la propuesta de vinculación entre los distintos acompañamientos y épocas. Alrededor de la década del '10, en el marco de la llamada Guardia Vieja, el tango todavía se está constituyendo como género y los conjuntos y producciones instrumentales y vocal-instrumentales son muy variados. Uno de los conjuntos que quedará establecido en la historiografía del tango como el punto de partida más representativo es el de la Orquesta Típica Criolla integrada por flauta, violín, bandoneón y guitarra.

Mis análisis de muestras y varios trabajos coinciden en que en esos conjuntos el acompañamiento de milonga o habanera es el más frecuente y, en el marco de las categorías propuestas, podría ser considerado como el ritmo *estructurante*. En perspectiva histórica, el acompañamiento de cuatro corcheas, que también se utiliza pero de manera menos frecuente y de modo *itinerante*, podría interpretarse como un anticipo del *marcato* posterior. Esta idea corresponde a una interpretación de su uso pero no pretende establecer una suerte de "evolución" o "destino natural" de estos materiales. Tampoco paso por alto el hecho de que las técnicas de ejecución y los músicos que las interpretan en la mayoría de los casos no son las mismas personas ni pertenecen a la misma "escuela" guitarrística y sectores culturales. Pero sí se trata del mismo género, el tango, e interpretado en el mismo instrumento, la guitarra, lo cual permite esta conexión temporal.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Como “prueba” adicional, en el marco de nuestras clases, solemos citar la versión de *El Gallito* de Roberto Firpo en piano solo, en la cual se puede escuchar claramente cómo “aparece” el *marcato* intercalado en un arreglo en el que prima la utilización del ritmo de habanera. Las versiones de la orquesta de Arolas, un músico “vanguardista” para la época tanto por sus composiciones como por su forma de interpretar, también incluyen la mayor presencia del acompañamiento en cuatro corcheas que será *estructurante* en la guardia siguiente.

En torno a los '30, en la llamada Guardia Nueva, el acompañamiento del tango en guitarras cambia considerablemente. También cambian los tangos, es decir las composiciones, y los tipos de conjuntos. En la Orquesta Típica el piano desplaza a la guitarra y, además de la duplicación del bandoneón y el violín, se incorpora el contrabajo. En estos *sextetos* la guitarra ya no es incluida. Pero las guitarras se reagrupan desde el aporte de otros guitarristas que no necesariamente vienen del tango sino más bien del folklore, de acompañar al *cantor nacional* (García Blaya). Y uno de esos cantores nacionales era Carlos Gardel que paulatinamente, desde 1917 con la grabación de *Mi noche triste*, se va transformando en una figura del tango.

Para los años '30, el cantor o cancionista con acompañamiento de dos, tres o cuatro guitarras, ya está consolidado como un grupo característico del tango. En ese marco de producción, y en función de los análisis de muestras realizados, donde puedo afirmar que el ritmo de acompañamiento que predomina en la mayor parte de las versiones de las obras es el *marcato*. Como señalé en la introducción este tipo de acompañamiento y su nombre tiene un alto nivel de adopción en casi toda la bibliografía sobre el lenguaje del tango. A diferencia del ritmo estructurante de la guardia anterior, que toma su nombre prestado de otra u otras danzas (habanera, milonga) el *marcato* es un término que si bien remite a un tipo de articulación en particular (estacato y acento) se transformó en un “sinónimo” de tango, al menos para las y los músicos. A su vez, el *marcato* tiene distintos modos de presentación en función de la frecuencia de esa articulación y acentuación: el *marcato* “en 4” y “en 2”. El primero presenta igual intensidad en



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

los cuatro ataques o, según cómo se sintetice la escucha –si se le otorga mayor énfasis al principio del compás por el cambio armónico u otros sucesos acentuales que refuercen esa percepción, como la acentuación melódica por ejemplo-, un leve mayor énfasis en el primer ataque y los otros tres de igual intensidad. El *marcato* en 2 presenta una mayor acentuación en el 1º y 3º ataque por lo que desde el punto de vista de la articulación-acentuación el resultado es: *marcato-estacato-marcato-estacato*.

Estas diferencias entre *marcatos* son muy importantes porque alrededor de los '30, como señalé, el *marcato* es *estructurante* pero principalmente lo es el *marcato en 4*. El *marcato en 2* también tiene un rol importante en el devenir rítmico pero con menor frecuencia. Así, y siempre en función de las muestras consideradas, es posible señalar que alrededor de los '50 se invierte esta frecuencia de utilización: el *marcato* en 2 tiene mayor presencia que el 4. Ambos podrían ser considerados *estructurantes*, pero con estas diferencias.

Por otra parte, existe un tipo de acompañamiento que es muy evidente en los años '70 y no tanto en épocas anteriores. En mi trabajo lo definí como *portato en 2* con las siguientes características:

“Se lo podría emparentar y hasta confundir con el *Marcato en 2* ya que, en su presentación más frecuente, la acentuación se manifiesta también cada dos pulsos. Pero la característica fundamental que permite una diferenciación es que, en este caso, la acentuación se genera principalmente por duración -agógica-. Los sonidos acentuados se mantienen hasta el pulso siguiente -ligado- y la velocidad de recorrido del ataque es más lenta, lo que genera una anacrusa hacia la nota más aguda del acorde que coincide con el pulso. Otra característica importante, es que la intensidad de los tiempos acentuados es cualitativamente diferente en uno y otro caso. En el **P.2** la acentuación no es tan fuerte como en el **M.2**. Sin embargo, dada la mayor duración -por ausencia de



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

staccato- y diferente individualización de cada sonido integrante del acorde -por el recorrido más lento del ataque-, la densidad resultante es mayor.” (Polemann, 2004)

En el marco de ese trabajo realicé entrevistas a referentes contemporáneos del género como Armando De La Vega. Él identificaba claramente la diferencia de ejecución entre uno y otro acompañamiento pero no lo diferenciaba en cuanto al nombre, ambos eran “en 2”. Personalmente refuerzo la idea de que es un acompañamiento bien diferente y que si bien puede identificarse en épocas anteriores (a veces se puede confundir con el *pesante*, que es también en dos pero con una duración completa de dos pulsos) se transforma en un ritmo *estructurante* en los ‘50 y mucho más en los ‘70.

Otro acompañamiento relevante en la historia del tango es la *síncopa*. Podría decirse que es el ritmo que tuvo mayor permanencia en el género ya que se encuentra en versiones de la guardia vieja hasta nuestros días. Pero fue variando en su modo de presentación y su frecuencia de utilización. En los ‘10, cuando la milonga-habanera es el acompañamiento *estructurante*, la presencia de la *síncopa* es muy acotada y se limita a algunas pocas apariciones. Lo mismo sucede cerca de los ‘30 en donde, pese al cambio del ritmo principal que pasa a ser el *marcato*, también mantiene una aparición muy acotada. Sin embargo en los ‘50 su presencia es más relevante ya que funciona como articulador entre otros acompañamientos. En todos estos momentos, y en virtud de las categorías propuestas, podría señalarse que su función fue *itinerante*. Pero es en los años ‘70 en donde adquiere un rol protagónico desplazando al *marcato* del lugar principal y compartiendo con el *portato* el rol *estructurante* del devenir rítmico.

Conclusiones

La hipótesis central de este trabajo es que en cada época existe un acompañamiento *estructurante* del devenir rítmico y otros que cumplen una función de ruptura de esa continuidad



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

cuya aparición es *itinerante* a lo largo de la forma y que en las distintas épocas estas funciones se van modificando, entrelazando, al punto de que algunos acompañamientos hacen su “aparición” como *itinerantes* y luego son *estructurantes* en una época posterior. Los casos más relevantes son:

- las cuatro corcheas de la *guardia vieja*, donde prima la *habanera* como acompañamiento regular, se transformará en el *marcato, estructurante* de la guardia siguiente;
- el *portato* y principalmente la *síncopa*, que tienen una aparición esporádica en las primeras décadas y son *estructurantes* en los '70.

Es importante señalar que esta hipótesis se restringe al acompañamiento guitarrístico alrededor de las décadas establecidas y en el marco de los conjuntos mencionados. No pretende ser de aplicación general para todo el desarrollo del tango, aunque es muy fuerte la intuición de que algo similar ocurre en el resto de las agrupaciones.

Finalmente, estas ideas cobran sentido en tanto y en cuanto colaboren en la concreción de síntesis adecuadas para la transferencia didáctica. Los trabajos que realizamos junto a otros colegas de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP en el marco de los proyectos de Incentivo a la Investigación Docente tienen por objeto encontrar maneras cada vez más adecuadas para el estudio y la enseñanza de la música popular, con estrategias surgidas desde y para estas músicas.

Personalmente creo que el desafío es generar conocimiento que supere el mero relato de los acontecimientos y los materiales. Y es parte de esa tarea, proponer categorías e ideas que puedan transformarse en herramientas para la creación de nuevas músicas, con diferentes grados de articulación con la tradición y la innovación, que nos permitan repensar el arte en la contemporaneidad.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Versiones más significativas en el estudio

Años	OBRA	AUTOR-COMPOSITOR	Conjunto
1911/13	Rosendo	Genaro Luis Vázquez	Orq. Greco
	El incendio	Arturo Vicente De Bassi	Orq. Greco
	El estribo	Vicente Greco	Orq. Greco
	Armenonville	Juan Pacho Maglio	Orq. Maglio
	Venus	Alfredo Bevilacqua	Orq. Maglio
	El choclo	Angel Villoldo	Orq. Arolas
	El fulero	Ricardo González	Quit. Berto
1927/31	Al mundo le falta un tornillo	J. M. Aguilar / E. Cadícamo	Carlos Gardel c/guitarras
	Caminito	G. Coria Peñalosa / J.D. Filiberto	Carlos Gardel c/guitarras
	Chorra	E.S. Discépolo	Carlos Gardel c/guitarras
	Compadrón	L. Visca / E. Cadícamo	Carlos Gardel c/guitarras
	Esta Noche me emborracho	E. S. Discépolo	Carlos Gardel c/guitarras
	Farabute	A. Casciani / J. Barreiro	Carlos Gardel c/guitarras
	Haragán	E. Delfino / M. Romero	Carlos Gardel c/guitarras
	Mala Entraña	E. Maciel / E. C. Flores	Carlos Gardel c/guitarras
	Mano a mano	Flores / Gardel / Razzano	Carlos Gardel c/guitarras
	Tomo y obligo	M. Romero / C. Gardel	Carlos Gardel c/guitarras
	Yira, yira	E. S. Discépolo	Carlos Gardel c/guitarras
1950/53	Audacia	C.E. Flores / H. La Rocca	Edmundo Rivero c/guitarras



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

	Como querés que te quiera	H. Marcó	Edmundo Rivero c/guitarras
	Cuando me entrés a fallar	C. E. Flores / M Aguilar	Edmundo Rivero c/guitarras
	En la vía	E. Escaris Méndez / N. Vaccaro	Edmundo Rivero c/guitarras
	Olvidado	E. Cadícamo / G. Barrieri	Edmundo Rivero c/guitarras
	Pa'l nene	M. Battistella / E. Rivero	Edmundo Rivero c/guitarras
	Para vos, hermano tango	D.R.	Edmundo Rivero c/guitarras
	Primero yo	J. Rial (h) / R. Rossi	Edmundo Rivero c/guitarras
	Y taconeando salió	E. Garrido / M. Papavero	Edmundo Rivero c/guitarras
1962/70	Atenti pebeta	C. Flores / C. Ortiz	Edmundo Rivero c/guitarras
	Como abrazado a un rencor	Rossi / Podestá	Edmundo Rivero c/guitarras
	El Motivo	J.C. Cobián / P. Contursi	Edmundo Rivero c/guitarras
	La Gayola	Taggini / Tuegols	Edmundo Rivero c/guitarras
	Lloró como una mujer	C. Flores / S.M. Aguilar	Edmundo Rivero c/guitarras
	Te lo digo por tu bien	O. Valles	Edmundo Rivero c/guitarras
	Mi Vieja Viola	F. y H. Correa / H. Correa	Edmundo Rivero c/guitarras
	A San Telmo	Grela / Ayala	Roberto Grela Cuarteto
	Los Mareados	Cobián / Cadícamo	Roberto Grela Cuarteto

Discografía

- Antología del tango rioplatense. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. 1980.
- Tango de Colección. Edmundo Rivero. Buenos Aires: Arte gráfico 2005.
- Carlos Gardel "Poesía Lunfarda" EMI 1997.
- Edmundo Rivero. Audacia. Sentí el Tango. BMG Argentina 1997.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

- Serie de colección. Las guitarras de Gardel 1928. Las guitarras de Corsini 1927-1930. Medellín: Fonográfica Preludio. S/F.
- La guitarra del tango. Roberto Grela Buenos Aires: Mellopea 1998.

Bibliografía y fuentes de internet.

- AHARONIÁN, C. (2007) *Músicas populares del Uruguay*, Montevideo: Universidad de la República.
- BELINCHE, D.; LARREGLE, M. E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata: Edulp.
- BUREC, L. (2015) *Estilos guitarrísticos del tango en el Río de la Plata: un siglo de historia*. Buenos Aires: Autores de Argentina.
- DE LARA, T. & Roncetti de Ponti, I. [1968] (1981). *El tema del tango en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- DOMÍNGUEZ, M. E. (2008) *Música Negra en el Río de la Plata: definiciones contemporáneas entre los jóvenes de Buenos Aires*. Revista Transcultural de Música: <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art22.htm>
- FAIN, P. (2010) *La Flauta en el tango*. Alemania: Ediciones Tango sin fin.
- GALLO, R. (2017) *El violín en el tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango sin fin.
- GARCÍA BLAYA, R. (S/F) "El cantor de tangos" En: <http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/cantores.asp>
- GARCÍA BRUNELLI, O. (2010) *Discografía Básica del Tango. La historia del tango a través de la discografía*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- GASCÓN, J. P. (2015) *El espacio desoído, Un estudio sobre las posibilidades texturales en el conjunto instrumental de dúo de guitarras*. [Tesis de grado]. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. FBA.
- GOBELLO, J. (1980). *Crónica general del tango*. Buenos Aires: Editorial Fraterna.
- GRACIANO, J. (2016) *Método de guitarra tango*. Buenos Aires: Melos.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

- HENRIQUEZ, S. (2018) *La guitarra en el tango*. Buenos Aires: Tango Sin Fin.
- JURADO M., ENRIQUEZ A. (2017) *Los pianistas del tango. Selección de transcripciones para piano solo. Volumen 1*. Buenos Aires: FNA / Melos.
- KOHAN, P. (2010) *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)*, Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- LENCINA, T. y otros comp. (2009) *Escritos sobre tango*. Buenos Aires: Centro Feca Editores.
- LISKA, M. Comp. (2012) *Tango. Ventanas del presente*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- LISKA, M.; VENEGAS, S. Comp. (2016) *Tango. Ventanas del presente II*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- (2011) *Escritos sobre tango Vol. 2* Buenos Aires: Centro Feca Editores.
- LÓPEZ CANO, R., (2011) *Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular*. UNIFÉ - CONSENSUS en línea.
- MADOERY, D. (2000) *El arreglo en la música popular*, en *Revista Arte e Investigación Año IV N° 4* La Plata: Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- MAMONE, P. (2011) *Tratado de orquestación en estilos tangueros*. Buenos Aires: Altavoz Ediciones Musicales.
- MITILINEOS, P. (2016) "Al son de la clave" en *Revista Clang*. La Plata: Editorial Papel Cosido. Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- NOVATI, J. & otros (1980). *Antología del tango rioplatense I*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- PERALTA, J. (2008) *La orquesta típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del Tango*. Buenos Aires: Julián Peralta.
- POLEMANN, A. (2013), *La versión en la música popular*. *Revista Arte e Investigación N°9*. La Plata: Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- (2004) *La guitarra en el tango. Recursos, técnicas y criterios interpretativos de acompañamiento de 1925 a 1970 (3ª Compaginación)*. mimeo



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

-
- POSETTI, H. (2014) *El piano en el tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango sin fin.
- POLTI, V. (2016) “Nuevos tangos en Buenos Aires. Diálogos intergenéricos, porosidad e identidades compartidas” en *Tango. Ventanas del presente II*, Buenos Aires: Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- ROMERO, H. (2011) *El lenguaje del tango en la guitarra*, Buenos Aires: Estudiarmusica.com.ar
- SALGAN, H. (2001) *Curso de Tango*. Buenos Aires: Horacio Salgán.
- SAMELA, G.; POLEMANN, A. (2006). *El lenguaje musical del tango. Las tres Guardias*. La Plata: Cátedra de Tango FBA, UNLP. mimeo
- VARCHAUSKY, I. (2018) *El contrabajo en el tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango sin fin.
- VARELA, G. (2016) *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en argentina*. Buenos Aires: Paidós.
- WOLFF, E. (2018) *El bandoneón en el tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango sin fin.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

LA PARTITURA QUE NO SUENA. CRITERIOS INTERPRETATIVOS PARA ABORDAR ARREGLOS DE CHAMAMÉ PARA GUITARRAS.

Lic. María Lucía Troitiño - luciacorrientes@gmail.com

Lic. Alejandro Polemann - polemann@fba.unlp.edu.ar

Universidad Nacional de La Plata

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Latinoamericano

Resumen

La ponencia propuesta forma parte del trabajo de investigación de María Lucía Troitiño en el marco de la beca EVC-CIN (Dir. Alejandro Polemann) e integra el proyecto de investigación “La composición, el arreglo y la interpretación en la música popular. Identificación y articulación de los momentos de producción en el marco de la enseñanza en el nivel superior” (Dir. Alejandro Polemann). El trabajo propone abordar la problemática de la construcción de criterios interpretativos de acompañamiento en la ejecución de un arreglo para conjunto instrumental de guitarras. Las inquietudes en torno al tema surgen de prácticas musicales e investigaciones en música litoraleña.

Introducción

Es muy frecuente vincular una buena interpretación con un estado sentimental o atributo natural del músico o música. Apreciaciones como “lo lleva en la sangre”, “cuanta sensibilidad” o



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

“suena tan natural” son muy habituales en la evaluación de la performance de intérpretes tanto por profesionales, melómanos o público en general.¹ Estas frases están muy lejos de dar cuenta de la existencia de un conjunto de decisiones puestas al servicio de otorgar sentido a una música. Es así cómo se construye la idea de que para interpretar una música “se nace” o “no se nace”. Partiendo de la idea de que los criterios interpretativos se construyen y que ésta construcción “surge de la dialéctica de entre las acciones de componer, escuchar, ejecutar y conocer” (Belinche, Larregle; 2006: 117), se buscará identificar cómo es que un músico o música logra apropiarse de los mismos y transferirlos a su práctica musical.

Sin dudas el término interpretación es de gran complejidad y atraviesa a variados campos de estudio, en cualquier sentido todo podría ser una interpretación, desde leer el diario a estar escribiendo esta ponencia. Para no perder el eje de este trabajo tomaremos como interpretación a todo aquello que tiene que ver con “cómo tocar” una música, es decir las cuestiones expresivas musicales (Polemman, Daniec; 2016: 31).

En este trabajo realizaremos un recorte para el análisis de diez obras del guitarrista Mateo Villalba que fueron compuestas y arregladas para conjunto de guitarras y que resultan representativas del desarrollo guitarrístico del chamamé. A partir de los criterios interpretativos extraídos del análisis de las obras de Villalba propondremos un análisis comparativo con dos versiones de un arreglo original de Lucía Troitiño -elaborado en el marco de la investigación- interpretado por los mismos músicos pero en distintos momentos.

En la realización de la música se utiliza gran variedad de herramientas de ejecución que tienen que ver con posibilidades de modificación de los parámetros acústicos del sonido. (Altura, intensidad, duración, timbre) y con las posibilidades del instrumento en particular. Por ejemplo, es

¹ Esta problemática, sobre todo en relación a las apreciaciones profesionales sobre la performance de los y las estudiantes, puede ser profundizada en nuestro artículo “Ponele onda y novena bemol” (Polemman, 2013)



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

considerablemente diferente la realización de un crescendo en un acordeón, que lo puede hacer con un solo ataque sobre una nota, que un crescendo en una guitarra que tendrá que ser varias veces pulsado y acrecentando paulatinamente el volumen para poder lograr ese cambio de intensidad o dinámica. Ahora bien, el músico o música dispone de todas estas herramientas para ejecutar una obra, pero no basta solamente con su dominio para lograr interpretarla. En este sentido Daniel Belinche y Elena Larregle en su libro *Apuntes sobre apreciación musical* señalan que “la interpretación en música no se resume en la apropiación de los recursos referidos sino en la utilización de los mismos subordinados a las necesidades expresivas” (Belinche, Larregle; 2006:117). Por nuestra parte hemos señalado que “el intérprete debe seleccionar cuáles son las más apropiadas para el género y estilo que está trabajando. Tendrá que “dotar de sentido” a esas herramientas para transformarlas en recursos interpretativos [...] podríamos establecer que la interpretación es la ejecución + el sentido” (Polemann; 2013: 5).

Para construir los criterios mediante los cuales un músico o música va a interpretar una obra resulta necesario tener en cuenta tanto las herramientas de ejecución como las particularidades musicales identitarias del género o referente musical que se esté trabajando para transformar todas esas posibilidades expresivas en recursos interpretativos.

Resulta evidente que en el caso de la música popular la partitura no es preponderante en cuanto a fuente de información como si podría serlo en la música erudita². Mateo Villalba representa una excepción en cuanto a los modos de producción del chamamé -originariamente de

² En este aspecto Martín Eckmeyer y Paula Cannova señalaron que “La historia de la partitura comienza en el siglo XVI en Europa con el intento de retener algo que se les iba de las manos. Es concebida como el espacio donde queda plasmada la voluntad y los sentimientos del compositor y es el medio por el cual uno puede tener acceso a todas las intenciones del compositor. Podemos advertir una distinción de roles en tanto el compositor es el que se encarga de “pensar” la música y otros (el intérprete) la hacen reproduciendo aquello que está en la partitura ya que en ella se encuentra toda la información necesaria”.(ciclo de charlas “Variaciones en torno al sonido” organizado por el museo de Física de la U.N.L.P en agosto de 2019).



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

transmisión oral- ya que él escribe sus propios arreglos. Sin embargo manifiesta en una entrevista realizada en el marco del trabajo, la dificultad para representar cómo suena realmente lo que está escrito:

“Yo creo que hay cosas que son intransferibles y no puedes de pronto mostrarlo en un papel [...] Ese es uno de los grandes problemas de nuestro género ¿no? y con el choque de la academia y cómo representar lo que suena en realidad [...] Cuando le paso los arreglos a mis músicos es siempre con “partes”, hay previos encuentros donde algunas veces está marcado y algunas veces no lo puedes expresar en una partitura” (Troitiño; 2018-2019).

Identificación de Recursos Interpretativos utilizados por Mateo Villalba.³

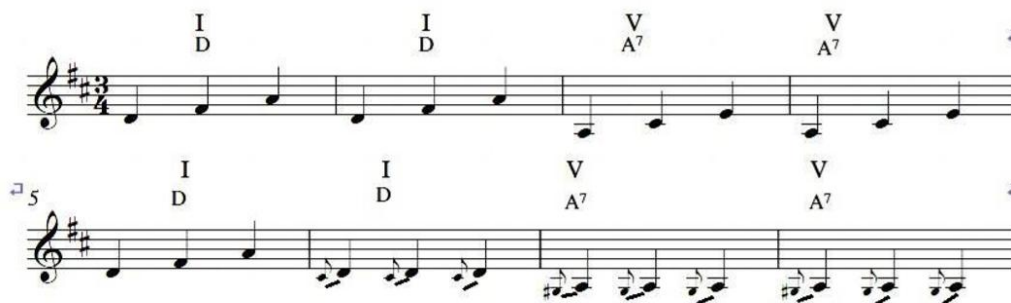
A partir del análisis, la escucha y la ejecución pudimos advertir en las versiones de Mateo Villalba que uno de los recursos interpretativos utilizados por el guitarrista tiene que ver con las *posibilidades tímbricas del instrumento*. Este recurso incluye diferentes modos de ejecutar melodías con el fin de generar un cambio a nivel tímbrico entre tres o cuatro instrumentos cuya fuente sonora es la misma, como por ejemplo la acción de tapar con la mano derecha la vibración de las cuerdas para producir un sonido “muteado” y staccato y lograr despegarse tímbricamente de la melodía principal. Esto sucede en el ejemplo de “Chamamecera” en el plano del acompañamiento.

³Para el seguimiento del análisis, sugerimos acompañar la lectura con la escucha de los ejemplos en el siguiente link: <https://drive.google.com/open?id=1cwPhSAjGVprEznWpMRMpuougiTsw16sD>

Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Figura 1: "Chamamecera" (Track: 1)



Otro aspecto a tener en cuenta en éste recurso es que las melodías de la textura de acompañamiento, ya sean segundas voces, contramelodías o melodías de enlace, son ejecutadas con púa. La púa le brinda un color particular al sonido y, en algunos casos, mayor ataque y volumen lo que contrasta tímbricamente con la sonoridad de los rasgueos.

También se puede considerar como una decisión tímbrica el hecho de no rasguear durante todo un tema como sucede en "Tiempo Nuevo" (Track: 2), obra que comienza con unos pocos compases de rasgueos y luego propone el uso de acordes plaqué con un acompañamiento más contrapuntístico, polifónico y el uso de arpeggios. Esto genera un contraste en relación a las demás versiones donde Villalba utiliza rasgueos.

Si bien el arpeggio es un modo de ejecución del instrumento, consideramos que su utilización en las muestras analizadas está íntimamente ligada a cuestiones interpretativas. El arpeggio es muy utilizado para comenzar el arreglo, acompañar partes tranquilas, generar climas intimistas o re-exponer una melodía o parte del arreglo con otro carácter. Cumple una función muy importante de ruptura de la constante de rasgueos. A la vez es muy frecuente la presentación duplicada, es decir, a dos guitarras que realizan el arpeggio en diferentes registros del



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

instrumento, esto también genera un cambio tímbrico ya que los intérpretes pueden tocar con técnicas muy diferentes y con guitarras de materiales diferentes y por lo tanto generar una resultante sonora variada.

En general el modo de ejecución del arpeggio es de graves a agudos, sobre las notas del acorde y puede desarrollarse rítmicamente tanto sobre la división del 3/4 como la del 6/8, siendo más habitual la segunda. A su vez el arpeggio permite la incorporación de sonidos agregados a la tríada en la estructura de los acordes y la utilización de inversiones que genera una sonoridad diferente a la de los rasgueos que utilizan acordes con estructura triádica, a excepción de los grados dominantes que incorporan la séptima menor.

Otro importante recurso interpretativo utilizado por Villalba tiene que ver con las decisiones sobre *el modo de combinar los sonidos*, es decir con la articulación: ligados, separados o staccato. Esto se observa sobre todo en la ejecución de la melodía principal, segundas voces, contramelodías y melodías de enlace mayoritariamente. En los rasgueos la articulación está dada por el tipo de rasgueo y sus características⁴. Se puede observar en el ejemplo de “Chamamecera” donde se ejecuta una apoyatura ligada en la guitarra que acompaña a la melodía principal con un contracanto grave.

4El análisis de los rasgueos fue presentado en el marco del 2do Congreso Internacional de Música Popular en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP en octubre de 2018: Troitiño, Polemann, Gascón. Recursos de acompañamiento utilizados por Mateo Villalba en su conjunto de guitarras de Chamamé. (2018). Pendiente de publicación.

Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Figura 2: Chamamecera (Track: 3)



Se ha identificado como recurso interpretativo a la variación del *tempo*, a través de la utilización de *acelerandos* y *desacelerandos* de manera frecuente. Este recurso se presenta en las muestras ya sea para contrastar una parte con otra o con la intención de generar una sensación de un ritmo “pesado”⁵ en relación a otro más enérgico. En las muestras analizadas suele suceder que cuando se ejecutan arpeggios se tiende a una desaceleración y cuando se retoman los rasgueos la interpretación tiende a la aceleración. A su vez este recurso está fuertemente vinculado con las variaciones de las *dinámicas*. En las muestras analizadas es un recurso utilizado muy frecuentemente y nos atrevemos a decir que es identitario del estilo del guitarrista estudiado. Los cambios de rasgueos están íntimamente relacionados con los cambios de dinámica ya que se ha observado que, por ejemplo: al ejecutar una parada⁶ se percibe una disminución de la intensidad con la que se viene desarrollando el acompañamiento y esto es un patrón común en todos los casos. Un ejemplo pudiera ser el fragmento de “Al estilo de Martín” (Track: 4).

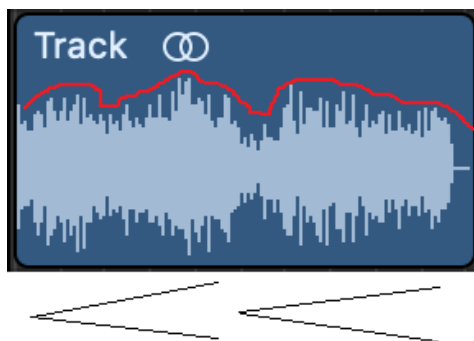
⁵En este aspecto se juega mucho con la percepción del sujeto que oye la obra, ya que la desaceleración genera una sensación de lentitud y de detenimiento de la marcha de los rasgueos.

⁶ Ver “Che Mbaracá: Estudio sobre la guitarra en el chamamé”. Publicado en el repositorio de la UNLP, SEDICI: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/72331>

Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Figura 3



El gráfico muestra el crecimiento en dinámica en dos determinados momentos que están íntimamente vinculados con la aparición de las paradas o detenimientos que generan la sensación de un “volver a comenzar” temporal y hace a lo interesante de la interpretación de los arreglos de Mateo Villalba.

Aplicación de los recursos en un nuevo arreglo

A continuación proponemos un acotado análisis comparativo de la aplicación de los recursos interpretativos identificados en Villalba en un arreglo de Lucía Troitino, original para trío de guitarras del chamamé “Gente de Pueblo”, considerando dos versiones interpretadas por los mismos músicos en momentos diferentes.

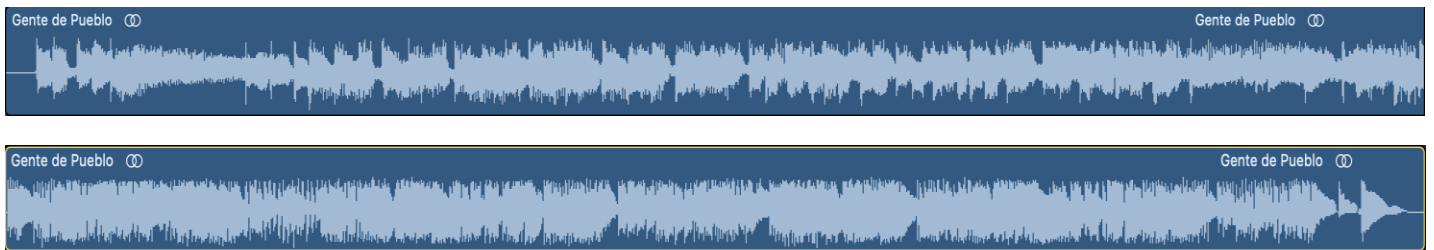


Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Versión 1 (Track:5)

Figura 4



Versión 2 (Track: 6)

Figura 5



En la versión 1 se elige un tempo lento. Es una versión que no pretende fluctuar en el tiempo, se mantiene estable hasta el final en pos de garantizar la continuidad del discurso y la claridad de los materiales musicales puestos en juego. Emplea un rango dinámico acotado. No se observa ni escucha un contraste entre los extremos del volumen. En la versión 2, de tempo más rápido se observa las variaciones en la dinámica con picos más altos que otros a partir de la



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

ejecución en los extremos del volumen. Existe una intención de explotar este recurso por ejemplo: en el minuto 1:08 de la versión 2 se presenta un gesto melódico que marca el final de una sección. A comparación de la versión 1 se decide ejecutarlo con un crescendo hasta la nota de llegada en todas las apariciones. Otro ejemplo pudiera ser el minuto 0:37 (v2) donde las guitarras que ejecutan rasgueos comienzan tocando un crescendo que termina en un tutti rítmico-melódico que cierra esa parte.

En ambas versiones la resultante del acompañamiento en el momento en que ejecutan un ostinato rítmico (minuto 0:29 en ambas versiones) pareciera adoptar un carácter percudido. Este efecto es logrado a partir de tapar con la mano derecha las cuerdas y lograr un “muteado” staccato, a su vez contrasta con la constante de rasgueos y genera una suspensión en el tiempo.

En la versión 1 el fraseo melódico está como indica la partitura. En la versión 2 la decisión del intérprete es intervenir sobre las variaciones rítmico-melódicas que no están explicitadas en la partitura pero que son características del género y de su desarrollo melódico. En la re-exposición del tema (minuto 1:16 versión 1; 1:10 versión 2) se produce una modificación en el plano del acompañamiento que contrasta con la constante de rasgueos al presentarlo con arpeggios. El intérprete elige tocar la melodía de esta sección sin púa generando un cambio en la dinámica de los ataques y en el timbre con el que se venía ejecutando la melodía, es decir que se produce un cambio a nivel tímbrico. Esto se desencadena en retomar la energía de los rasgueos y volver a ejecutar la melodía con púa, característica del referente que estamos estudiando.

Conclusiones

La hipótesis central del tema de estudio refuerza la idea de que los criterios interpretativos de una música se construyen a partir de una relación dialéctica entre la partitura –



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

si existe- y el universo sonoro de la música que se esté estudiando. Esto implica que quien se acerque a una partitura por primera vez, en este caso de un chamamé, deberá construir los criterios con los cuales vaya a tomar las decisiones interpretativas a partir del género como organizador de la interpretación, como así las diversas versiones registradas de la obra y sus referentes históricos. Asimismo creemos importante profundizar en la temática propuesta ya que en la música popular argentina no es muy común encontrar en las transcripciones en notación tradicional indicaciones sobre cómo se debe interpretar esa música. El chamamé no es una música que posea una gran tradición en la edición de partituras, es principalmente a través de la transmisión oral que se dan los aprendizajes. Si es cierto que la bibliografía y material de consulta sobre el tema es escasa, aunque con interesantes aportes tales como los de Enrique Piñeyro (2005), Pedro Zubieta y Carlos Lezcano (2017). También la Fundación Memoria del Chamamé ha editado una serie de álbumes (2018 y 2019) con transcripciones de melodías de chamamé pero aún su interpretación queda sujeta a las decisiones de cada intérprete. Asimismo el Instituto Nacional de la Música ha editado un libro sobre la obra de Mario del Tránsito Cocomarola (2018) con transcripciones de arreglos para acordeón, bandoneón y guitarra y allí se observan maneras de representar gráficamente el rasgueo característico de la guitarra. Todos estos aportes son indicios de que hay investigadores interesados en el tema y que es una música que se puede estudiar. Es por ello que estas reflexiones en torno a la interpretación de chamamé en guitarras necesitan ser complementadas con el estudio de otros referentes del desarrollo guitarrístico en las diferentes etapas del género.

Bibliografía:

BELINCHE, D.; LARREGLE, M. E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata: Edulp.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

ECKMEYER, M.; CANNOVA P. (2019). *“Historia de una contradicción. artituras, grabaciones y otros intentos por retener la fugacidad de la música”*. Ponencia dictada el Ciclo de Charlas Variaciones en torno al Sonido. La Plata: Museo de Física de la U.N.L.P.

FUNDACIÓN MEMORIA DEL CHAMAMÉ (2019). *Álbum de partituras de chamamé*. Corrientes: Moglia ediciones.

INSTITUTO NACIONAL DE LA MÚSICA (2018). *“El Taita. Obra de Mario del Tránsito Cocomarola”*. Buenos Aires: INAMU.

LEZCANO, C.; ZUBIETA, J. P. (2017). *Industria Chamamé*. Corrientes: Moglia Ediciones.

PIÑEYRO, E. (2005). *El chamamé. Música tradicional de Corrientes. Génesis, desarrollo y evolución*. Corrientes: Moglia Ediciones.

POLEMANN, A. (2011). *La clase de instrumento*. Revista Clang (No3). La Plata: FBA, UNLP.

POLEMANN, A. (2013). *“Ponele onda y novena bemol”*. *Sobre vaguedades y tensiones en la enseñanza de la música popular*. Actas del IV Congreso Internacional de Música Popular. Villa María, Córdoba: UNVM,

POLEMANN, A. (2013). *La versión en la música popular*. Revista Arte e Investigación (No3). La Plata: FBA.UNLP.

POLEMANN, A.; DANIEC, K. (2016). *Herramientas para el estudio y la interpretación musical*. (Piano - Guitarra). [Libro de cátedra]. La Plata: Instrumento I y II. Facultad de Bellas Artes. Universidad de La Plata.

TROITIÑO, M. L. (2017-2018). *Entrevista a Mateo Villalba*. La Plata: puede pedirse a luciacorrientes@gmail.com.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

TROITIÑO, M. L.; POLEMANN, A. (2018) *Che Mbaracá. Estudio sobre la guitarra en el chamamé*. [Tesis de grado]. La Plata: FBA, UNLP. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/72331>

TROITIÑO, M. L.; POLEMANN, A. (2018). *Recursos de acompañamiento utilizados por Mateo Villalba en su conjunto instrumental de guitarras de chamamé*. II Congreso Internacional de Música Popular. La Plata: FBA. UNLP. mimeo .



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interpretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Anexo partitura del arreglo "Gente de Pueblo" (Alejandro "Tato" Ramírez)

Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Gente de Pueblo

Arregladora: María Lucía Troitiño

Alejandro Tato Ramirez

The musical score is written in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of three staves each. The first system starts with a tempo marking of quarter note = 140 and a second marking of quarter note = 160. Chord symbols G and G° are placed above the first two measures. The second system includes a chord symbol Bm7/F# above the fifth measure. The third system includes chord symbols C/G, D7/F#, Bm7/F#, and Em7 above the first four measures. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

13 Am D7/F# G G7

17 C/G D7/F# Bm7 Em7

21 Am Bm C D7 G /

25 G / / /



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

29

G / D7

33

C5 / Am / D7/A

37

G

41

G



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

45 G7 C/G

49 C/G D7/F# Bm7/F Em7

53 Am7 D7 G G7

57 C/G D7/F# Bm7/F# Em7



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

61 Am G

65 G6 F6(11+)

69 Em7 Eb°

73 C D7/C G6/B E/G#



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

77 Am⁷ D⁷/A G G⁷/F

81 C/G D⁷/F# Bm⁷ Em⁷

85 Am Bm C D⁷ G

89 G



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

93 G / D7/F#

97 Am / D7/A

101 G

105



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

109

G7 C

113

C/G D7/F# Bm7 Em7 Am7

118

D7 G G7 C/G

122

D7 Bm7 Em7 Am



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

126

130

134

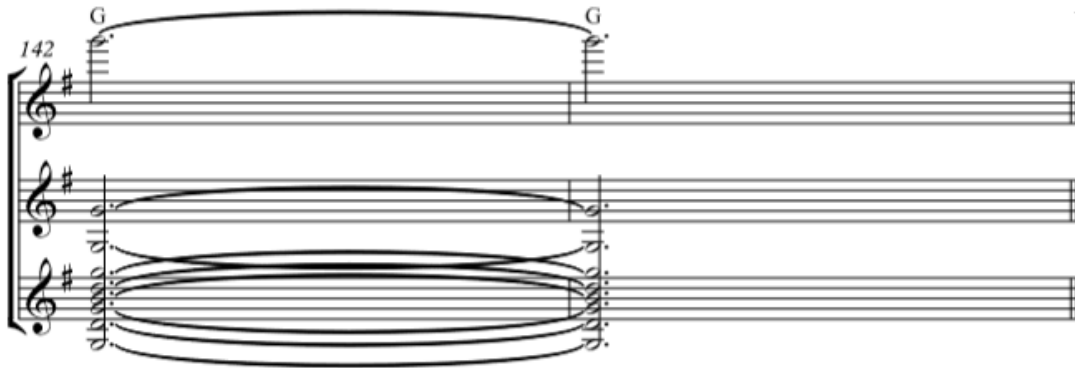
138



Universidad
Nacional
Villa María

Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019





Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

MÚSICAS POPULARES EN ÁMBITOS ACADÉMICOS, O ¿CADA CARANCHO A SU RANCHO? REFLEXIONES A PARTIR DE UN ESTUDIO DE CASO

Lic. Marcia Natividad Prendes

Instituto Superior de Música - Universidad Nacional del Litoral

Introducción

No abundan los registros escritos sobre Remo Pignoni. La figura y obra del compositor rafaélino permanece poco difundida y estudiada, situación en la que confluyen diferentes motivos. Uno, el tratarse de un artista vinculado a músicas poco estudiadas o manipuladas –al menos por los circuitos convencionales académicos–, como es la música popular de raíz folklórica en Argentina. Otro, y en relación con lo anterior, el hecho de que Remo Pignoni fue un artista de la provincia de Santa Fe, alejado del centro de producción, distribución y consumo de bienes culturales que constituye la ciudad de Buenos Aires. A todo ello se suma la particular situación de ser un autor e intérprete alejado por propia voluntad de los “grandes medios”, los “grandes escenarios”.

Los estudios desarrollados en el marco de los proyectos de Investigación de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, Argentina, 2011 - 2017) sostienen que resulta difícil insertar y sostener la música y musicología popular en los ámbitos académicos, así como producir sistematizaciones válidas para su enseñanza, ya que su integración se ha visto muchas veces obstaculizada por enfoques que revelan, en algunos casos, que si no se incorporan sus “procedimientos de producción” característicos, ni se tiene en cuenta su especificidad, se siguen



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

reproduciendo modelos pedagógicos pensados para otras músicas, lo cual denota a su vez un planteo de supuesta “universalidad” de los mismos (Goldsack et al., 2009). Además, provocan reducciones y simplificaciones en la materia de estudio, pues todo se vuelve analizable desde la perspectiva de la música académica. Estas prácticas de poder responden a lógicas de silenciamiento y negación, pudiendo establecerse una directa relación de dichos conceptos con lo considerado por Ochoa (2003) como políticas de violencia – para nuestro caso de estudio- en la institución.

En el presente trabajo se propone analizar ideas, conceptos y perspectivas metodológicas, críticas e interpretativas aplicadas a un estudio de caso: la música para piano de Remo Pignoni. Principalmente, se toman como punto de partida textos de Ana María Ochoa (2003; 2006; 2018); junto a los autores y autoras que allí se proponen, generando además posibles relaciones con textos de Mc Clary (1991; 2003), otras reflexiones fundamentadas en investigaciones de la Universidad Nacional del Litoral y bibliografía sobre música popular en Argentina.

La música y ¿las otras músicas? Conflictos de/y poder

Sobre la música popular en Argentina

Según Goldsack et al. (2009), ubicar una obra musical dentro de un marco genérico, implica caracterizarla en varios sentidos, desde lo técnico musical hasta su relación con el contexto social y sus modalidades de circulación. A través del tiempo estos criterios de inclusión de determinados géneros cambiaron y los mismos han ampliado sus fronteras. Por esto, se debe plantear la necesidad de indagar en sus conceptos y características estéticas, sus procedimientos retóricos, alcances sociales, naturaleza y profundidad de sus cruzamientos.

El término música popular es tan abarcativo que incluye las acepciones de “popular” descritas por la Real Academia Española (del pueblo, relativo a él, de las clases sociales menos



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

favorecidas, muy querido o conocido) como así también, está referido a músicas que -no siendo masivas ni muy conocidas, ni pertenecientes a las clases sociales menos favorecidas- son consideradas populares por el tipo de repertorio, los instrumentos que utilizan o por sus modos de producción. Otra forma usual de definir la música popular es en oposición a la “música culta o académica”, como si la delimitación de su especificidad ayudara a su identificación (Vega, 1979).

Más aun y tal como describe Vega (1979), ya desde sus inicios, existía una tendencia en la investigación musicológica en Argentina, de establecer una analogía entre la “música clásica” y la “popular”, con las clases “altas” y las “bajas”, situando los conceptos como opuestos. La música clásica también era conocida como “música superior” o “cultura”, como “modelo perdurable, digno de la historia” por “[...] la altura del pensamiento, la hondura del sentimiento y la maestría de la técnica, [...] que alude principalmente a las grandes formas y evoca por asociación a las altas clases sociales” (Vega, 1979). A estas especificaciones de “nivel elevado”, se oponía la expresión “música popular”, relacionándola en casi todas sus acepciones con las clases sociales medias e inferiores, las menos ilustradas, y hasta con los grupos rurales o folklóricos. Con frecuencia la terminología “popular” fue voz despectiva, en el sentido de inferior. En el orden musical indicaba ideas y técnicas mediocres y, si la intención era peyorativa, sugería medios o elementos de mínima calidad.

Al respecto, Ochoa (2003) asume que en la música popular, “en su versión de izquierdas”, el proceso fue identificar al pueblo como portador de una tradición “auténtica” en contra de la impostación de las clases dominantes y como la lucha contra la invasión de lo extranjero. En una posible relación con estas conceptualizaciones, resulta inevitable advertir una vinculación de la música con procesos políticos. En este sentido, afirma que resulta imprescindible hacer una historia distinta de ideologías de liberación en América latina, no solo y siempre desde los considerados grandes pensadores y sectores dominantes, sino también desde la gente que trabaja desde la base armando e integrando estos espacios de reflexión.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Según Ochoa (2003), la institución musical y otros espacios públicos de enseñanza, entendidos como centros de poder, normalizadores, ejercen formas de tradicionalizar como modo de adoctrinamiento y disciplinamiento para eliminar la variedad, la diversidad y multiplicidad. En este sentido- e históricamente- los conservatorios excluyeron a las músicas populares, y han formalizado un lenguaje y un tipo de práctica como apropiada y otro como no apropiada, generando una gran tensión en dicha relación y engrandeciendo el desafío de cómo institucionalizar sin dejar de lado la diversidad de los músicos y músicas. En palabras de Ochoa (2018): “el propio dispositivo viene acompañado de su propia negación”, y como la institución musical es tan conservadora, es extrema esa negación. En este sentido la relación música – academia se presenta como una dimensión paradójicamente compleja, que acarrea exclusión, rechazo y dificultad de disciplinamiento por parte de los “rebeldes” que constantemente se salen de las prácticas consideradas como las apropiadas.

Ochoa (2006) asume que en la actualidad se está produciendo una intensificación de un momento histórico de cambio estilístico en las músicas populares locales, por ello muchos de los términos asociados a música popular, tales como “local”, “Popular”, “autentico” o “tradicional” son altamente polémicos. De hecho, en el libro *Músicas locales en tiempos de globalización* (2018) se presentan algunas de las polémicas que se dan en torno a los procesos de transformación musical en la actualidad. Ochoa define músicas populares tanto a las músicas tradicionales como a las músicas populares urbanas contemporáneas, y asume que las músicas asociadas históricamente a lo local (el folclore y las músicas indígenas o aborígenes varias) comprenden hoy en día uno de los campos más polémicos del mundo musical, en buena medida – y en concordancia con las reflexiones de Goldsack et al. (2009)- debido a que muchas de ellas se encuentran en medio de un profundo proceso de transformación: de los géneros populares, de las fronteras entre “lo culto” y “lo popular”, de las estructuras de los instrumentos musicales, las



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

tecnologías para producir sonidos y comunicarlos, los modos como la música junta a las personas, e incluso de las razones por las cuales las personas hacen o escuchan música.

¿Cuestión de género?

En relación a lo local, si bien puede haber polémica en torno a la delimitación exacta y al momento concreto de origen de los géneros musicales populares locales, su asociación histórica a un ámbito regional delimitado y concreto es clara. En este sentido, lo “local” refiere a la idea de un lugar como ámbito de definición musical, que persiste en la identificación de un género (Ochoa, 2006). A su vez, los géneros de música popular urbana tienen su origen en músicas locales, transformadas a través de los medios de comunicación.

Los libros sobre música popular frecuentemente están organizados por la idea de descripción genérica como aquello que provee la unidad conceptual de fondo, como por ejemplo: el corrido en México, la salsa en Cali, etc. En tal sentido, la autora remite a Richard Bauman (1992) quien define género como un “tipo de discurso convencionalizado” y agrega que “el término ha sido utilizado primordialmente de una manera clasificatoria para designar una categoría discursiva” (Bauman 1992,53).

En la actualidad, la idea de género sigue siendo vital como margen organizativo de los estudios sobre músicas populares, sin embargo, muchas de las ideas que se daban por sentadas en torno al concepto mismo de género han sido cuestionadas. En relación a este punto, en uno de los textos de Mc Clary se asume que:

“Los géneros musicales y las convenciones se cristalizan porque son aceptados como naturales por una cierta comunidad: definen los límites de lo que cuenta como un comportamiento musical apropiado (...). Por ello mismo, insiste en que “(...) su cristalización o legislación también hace que esas normas estén disponibles para ser rotas, haciendo que la música



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

se constituya en un terreno en el cual las transgresiones y las oposiciones pueden ser registradas directamente” (McClary 1991, 27)

En otro de sus artículos, relacionado a la resignificación de la música absoluta, se encuentran reflexiones similares al asumir que no se puede separar lo musical de lo extra musical (así como tampoco puede desvincularse la forma del contenido) y que la música presenta códigos de significancia social (Mc Clary, 2006). En su investigación propone resignificar la teoría de la música absoluta, no solo a través de la hermenéutica si no – y crucialmente- a partir de la crítica social. Se prioriza el objetivo de desmitificar a la música absoluta como una entidad abstracta e idealizada, como área preservada, protegida, fuera de peligro e incuestionable, ya que dentro de esta concepto de autoridad naturalizada se esconden normalizaciones impuestas por los centros hegemónicos de poder. Ejemplifica esta lucha en los motivos que hacen al reconocimiento del tema “masculino” y “femenino” en la Tercer Sinfonía de Brahms. Estas reflexiones se encuentran antagónicas a las conceptualizadas por Kramer (2003) como Música Absoluta, quien define a la misma como un “área protegida donde los compromisos y brutalidades del mundo no pueden adueñarse de ella”, propuesta para “(...) funcionar sobre la base de configuraciones “puras”, no contaminada de palabras, historias, influencias (...) (Kramer, 2003).

Según Ochoa (2006), la problematización de la idea de género en los estudios de música popular es relativamente reciente y los géneros musicales continúan siendo categorías operativas de creación artística y de uso analítico, pero –y en concordancia con las reflexiones de Mc Clary (2006)-, la unidad de la noción de género como concepto claramente definido, ha sido cuestionada y se maneja dentro de las fronteras manipulables de poder. Siguiendo este lineamiento, y a menos que dichas fronteras hayan sido borradas voluntariamente, se puede concluir en que todas las categorías clasificatorias son construcciones a lo largo de la historia y son sistemas para organizar y validar las diversas jerarquías entre las semejanzas y las diferencias sonoras. La música pertenece a la cultura y a la historia, por lo tanto merece y hay que permitir lecturas hermenéuticas, críticas, “entrar donde Dahlhaus teme adentrarse”, según Mc Clary (2006).



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Como pueden observarse, al igual que las problemáticas en torno a la conceptualización y delimitación de la música popular, existen parangones con las problemáticas en torno a la conceptualización y delimitación de los géneros: hay una forma musical del género que va a ser la más válida, hay una estética que “se fija” como la apropiada. Del mismo modo, dicha lógica implica un proceso de invisibilización: la diferencia se borra, es decir las formas de dicho género que no se ajustan a dicha descripción de “la apropiada” se convierten en formas menos válidas. Generalmente las diferencias estilísticas que se eliminan son aquellas que remiten a factores étnicos, de género o de región no deseables. La construcción de una categoría genérica – al igual que la construcción de una categoría de música popular- se da a través de un proceso de eliminación de la diferencia a favor de la semejanza y dicho proceso, como sugiere Ochoa (2006), es siempre estético e ideológico.

En la descripción genérica van a intervenir no solo elementos de orden estético si no también elementos de orden ideológico que frecuentemente determinan los modos de cómo se habla de los mismos géneros musicales. Desde estos estudios entonces, es que se ha hecho cada vez más claro comprender que las categorías genéricas no son evidentes ni naturales: su definición está asociada a ciertos procesos históricos de valoración de lo musical y de movilización cultural. En este sentido, lo aceptable y valorable de un género musical esta en parte relacionado a la manera como se constituyó históricamente. Es decir, la historia de un género musical determina no solo un marco estético de definición sonora sino también un marco valorativo del género mismo (Ochoa 2003, 2006).

La música para piano de Remo Pignoni.

Remo Pignoni nació en la Ciudad de Rafaela en 1915. Hijo de inmigrantes italianos, recibió formación académica a la par que integraba orquestas típicas de la ciudad. Desde temprana edad



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

su oficio fue de pianista de música popular. Y luego se dedicó a la docencia. Su etapa compositiva se remonta tan solo a unos pocos años: Pignoni comenzó a componer a la edad de 43 años y su producción supera las 200 obras, sin embargo no se ha finalizado la elaboración de un catálogo completo. Su obra—poco conocida y difundida en los circuitos convencionales de comercialización—presenta un caso complejo de abordar unilateralmente. Convergen en su música rasgos de distintas procedencias, consecuencia de su formación musical académica de conservatorio y popular en orquestas típicas en los bailes rafaelinós.

Problemáticas interpretativas

Como se ha observado anteriormente, las formas de describir y definir los géneros, de establecer fronteras entre lo musical e ideológicamente aceptado como valorado en un género es un proyecto construido. En este sentido, y en medio de este panorama, ubicar la música para piano de Remo Pignoni dentro de un marco genérico no representa una obviedad y mucho menos una excepción. Sin embargo Ascúa et al. (2006) sitúan al compositor como un cultor de la música de raíz folklórica, y hacen hincapié en la diferencia conceptual entre música folklórica y música de raíz folklórica: la primera refiere a aquellas formas musicales que en su origen se desarrollaron en los ambientes rurales y/o campesinos circundantes o alejados de los grandes centros urbanos, y la segunda al subgénero de la música popular que cultiva formas musicales folklóricas. Resulta crucial para el caso de estudio apoyarse en este segundo concepto, ya que el autor desarrolló su obra en el seno de una ciudad y – a la par de su labor como músico popular- jamás se mantuvo al margen de la academia. A partir de establecerse este marco conceptual, y de acuerdo con las consideraciones de Falú et. al. (2011), su música se comprende en la categoría de géneros musicales birrítmicos.

En relación a este punto, que concierne a la interpretación de los géneros musicales birrítmicos, la bibliografía seleccionada consta de investigaciones que han trascendido los



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

dominios de la academia y son llevadas a cabo por muchos tipos de personas, incluyendo los mismos músicos y compañías discográficas, y circula en el dominio público a través de diferentes espacios mediáticos. Tal es el caso de la propuesta llevada a cabo por el proyecto Cajita de Música Argentina (2011) -entre cuyos autores figuran los músicos Juan Falú, Lilián Saba, Andrés Pilar y Oscar Cardoso Ocampo-, quienes han pretendido, desde su posición de músicos, investigar, clarificar y simplificar la ejecución de las formas musicales del folklore argentino, no desde un perfil académico, sino, más bien, desde una mirada pedagógica.

De acuerdo a las investigaciones desarrolladas en el proyecto “Cajita Musical Argentina” (Falú et. al, 2011), actual y simultáneamente, coexisten tres corrientes interpretativas a la hora de abordar géneros birrítmicos. De este modo, al momento de interpretar, por ejemplo, una chacarera en el piano, resulta imprescindible adoptar un criterio, para así luego discutirlo y/o defenderlo.

La Posición academicista, tal como su nombre lo indica, fue llevada a cabo por músicos formados académicamente pero con escasa experiencia en la interpretación de la música folklórica popular. Los mentores de esta corriente se encargaron de transcribir los géneros folklóricos a 6/8, dejando de lado la marcación del $\frac{3}{4}$ que subyace en las células rítmicas y coexiste con el 6/8 de las melodías. Como resultado, las interpretaciones suenan “lavadas”, “cuadradas” o “valseadas”.

En contraposición se encuentra la Posición folklórica estilística, cual surge como reacción ante los “peligros” aparejados con la difusión de la anterior. Defendida por maestros de la estilística folklórica, como Adolfo Ábalos o Hilda Herrera, se fundamenta en un profundo conocimiento del “toque” estilístico popular. La base del planteo es que el 3/4 define el carácter de los géneros que aquí denominamos birrítmicos, categoría que niegan completamente. Su pulso interior se apoya en las tres negras que consideran estratégicas, y sobre esa base se generan polirrítmias.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

No obstante, el método interpretativo sobre el que se sustenta este trabajo, es la posición folklórica revisionista, cual podrá observarse ejemplificada en el próximo apartado. Defendida por maestros como Oscar Cardoso Ocampo, Oscar Alem y Eduardo Lagos, entre otros, esta posición parte de una intención similar a la anterior, pero su diferencia se expresa en el modo de escribir, ya que defiende la convivencia de ambas divisiones, es decir el concepto de birrítmia (yuxtaposiciones verticales, horizontales, o ambas). Dicha apreciación rítmica reconoce la división del 3/4 como elemento fundante, y al 6/8 como un complemento.

Afirma esta posición que “lo rico de nuestro folklore es justamente el constante juego del creador e/o intérprete de tener incorporado el 3/4 y componga o toque en 6/8” (Falú et. al, 2011). En resumidas cuentas, sostiene este criterio que cualquiera de las simplificaciones producidas en la materia de estudio (3/4 Vs. 6/8) corren el riesgo de inducir a esquematismos y ortodoxias, que redundan generalmente en la rigidez interpretativa musical.

Según Ochoa (2018), la idea de lo local es como una marca constitutiva de estas músicas, ya que hoy en día las políticas de lugar son un aspecto crucial de su movilización. A medida que estas músicas se hacen más nómades, pueden suceder dos procesos: algunas de ellas enfatizan su carácter conservador afianzando una relación estilística e histórica con un lugar, territorio, a un estilo heredado, a una idea e autenticidad, como podría ejemplificarse en la posición folklórica estilística. Por otro lado, otro grupo de personas que cultive los mismos géneros puede transformar el estilo en menor medida, como puede observarse en la posición revisionista; o radicalmente, desde otros lugares o ámbitos de circulación, como puede observarse en la posición academicista.

La relación entre género musical popular local y lugar es una relación que está atravesada por una multiplicidad de factores históricos, económicos, estéticos y sociales, y no siempre es evidente. Los conflictos en torno a esa relación se han agudizado en la actualidad debido a la multiplicación de las formas de circulación de esas músicas, y las políticas de lugar inscritas en lo

Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interpretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

musical constituyen frecuentemente campos de debate: las que se dan en las corrientes interpretativas presentadas atestiguan este carácter construido.

El caso de la “Chacarera cromática”

22
A Edgar Spinassi
CHACARERA CROMÁTICA
CHACARERA
De REMO PIGNONI

23

© Copyright 1971 by Editorial LAGOS, Talcahuano 838, Buenos Aires, Argentina. Derechos Internacionales asegurados. All rights reserved including the right of Public Performance for profit. Impreso en Argentina. Depósito de acuerdo a la ley 11723.

Figura 1 y 2: partitura “Chacarera Cromática” de Remo Pignoni



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

En la chacarera cromática de Remo Pignoni, la birritmia se presenta de dos maneras:

- En melodías con predominio del 6/8 en la mano derecha, y base de acompañamiento rítmico con predominio del 3/4 en la mano izquierda (con apoyo en las últimas dos negras). En este caso la yuxtaposición birrítmica es vertical. Por ejemplo, en los compases 1 y 6 de la introducción y los interludios.
- En melodías (o acompañamientos) con frases alternadas de 6/8 y 3/4, es decir, donde se alternan en una misma línea células de compás simple con células de compas compuesto. Esto puede suceder en compases consecutivos, o hasta incluso dentro de un mismo compás. Sucede de principio a fin en la chacarera cromática. En este caso la yuxtaposición birrítmica es horizontal.

Otros casos se reportan, también, como ser mixturas de birritmia horizontal con homorritmia vertical (por ejemplo en los compases 3 a 6 de las estrofas).

En las grabaciones, puede distinguirse la birritmia horizontal y vertical, sin embargo a veces no se encuentra de manera tan explícita en las partituras. Por momentos, incluso, se advierte la contradicción de escuchar células en 3/4 que se encuentran escritas en 6/8. Observemos un ejemplo: el primer compás escrito para la mano izquierda se encuentra en 6/8, mientras que suena a 3/4 (figura 3). Esto sucede, inferimos, por la intención visual de facilitar la escritura de un sistema musical mixto que por definición no se puede unificar. Lejos de facilitar, esta contradicción visual-sonora (partitura- audición) complejiza la ejecución y confunde la comprensión.

Para el primer compás de la mano izquierda podría haberse escrito un silencio de negra, y luego dos negras, en lugar de “contar” los silencios de corchea, y luego tener que utilizar –ya de manera obligada- ligadura de prolongación entre las dos corcheas siguientes. Podemos ver, en

Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

contraposición, la escritura de las tres negras en el segundo compás, al estilo de un compás de 3/4.



Figura 3: Primeros dos compases de la "Chacarera Cromática".

Claramente, esta “supuesta” problemática de la escritura de la música popular - la birritmia- afecta a la interpretación, y viceversa. Como ya hemos visto anteriormente, las partituras de Pignoni se encuentran bajo las convenciones de la escritura académica, situación que plantea una problemática porque yace en un contexto en el que no siempre es interpretada literalmente. No obstante, Goldsack et al. (2011) defienden, que si bien el sistema de escritura que se utiliza para muchas de estas transcripciones populares es el europeo académico, aun presentando limitaciones en su uso en la música popular, sigue siendo una herramienta importante para su registro. Esto responde a que las músicas mismas y sus hacedores son los que definen su uso y las diferentes modificaciones o incorporaciones necesarias.

Para ejecutar una obra que se encuentra bajo este sistema de mixta interpretación, Falú et al. (2011) insisten en que si se reduce lo birrítico a una única acentuación de 3/4, no se supone exista alguna desvirtuación estilística, puesto que la birritmia se producirá naturalmente entre la base rítmica del 3/4 y las melodías que se presentan naturalmente en el compás del 6/8. Sin embargo, sostienen que reducir lo birrítico a una única acentuación del 6/8 le quitaría el carácter de pieza folklórica a la obra.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Este punto puede ejemplificarse tomando la melodía de cualquiera de sus chacareras, imaginando que quien las lee, toca un instrumento melódico como la flauta. Si el flautista lee lo que está escrito (una melodía en 6/8) y no siente lo que no lo está (una base rítmica en 3/4), habrá tocado una melodía con forma de chacarera pero sin carácter de chacarera. Debemos entonces, por lo pronto, incorporar la práctica de la birritmia como paso previo a la lectura de melodías que suelen dividirse en 6/8, practicándola con un pulso corporal en 3/4, apoyado sobre todo en las dos últimas negras. En este sentido, concluyen los autores, “cuando de melodías se trate, debe leerse lo que está escrito (6/8) ‘sintiendo’ lo que no lo está (3/4)” (Falú et. al, 2011).

El “ruido” de Pignoni: ¿música prohibida?

Como se ha señalado anteriormente, en América Latina y contexto latinoamericano, numerosos musicólogos han estudiado y estudian los diversos modos en que música y violencia se asocian. En relación a este punto, y como fueron citadas anteriormente, las investigaciones de Ochoa (2006) persiguen el objetivo de abordar las múltiples formas de relación en discursos mediáticos. En este plano, conceptualiza dos rutas opuestas: La primera es acerca de la celebración de la música como respuesta a la violencia, entendiendo a la valoración de la música como solucionadora, como recurso para solucionar problemas políticos y sociales. La otra ruta es la que acusa la música como incitadora de violencia, hasta el punto de que en ocasiones se ha prohibido su circulación en los medios, acarreado así la paradoja de las políticas de prohibición: la negación.

Al respecto, Ochoa afirma que la negación también es un problema, como si el silenciamiento de dichas músicas pudiera silenciar la existencia y las historias de exclusión, reordenamiento histórico y social, y demanda socio-política a los cuales dan voz. Aquí es donde la autora introduce el concepto de Cloonan (2003) de Censura musical, como política de negación de



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

la existencia de realidades sociales tales como las dimensiones estéticas, sociales, políticas y económicas de narcotráfico, explotación sexual, pobreza, exclusión social, etc., que son políticas tanto de lo público como de lo privado. Sugiere Ochoa que dichos discursos de prohibición asumen una correlación causal entre textualidad, práctica musical y efecto social, es decir, se asume que dichas músicas incitan, por definición, a la violencia, y afirma entonces que la prohibición de estas músicas por tanto hacen parte de una política local y transnacional de silenciamiento o doble discurso, tanto por acción como por omisión (se dice una cosa pero se hace otra) (Ochoa, 2006).

Si bien Ochoa ejemplifica estas prácticas con autores que han abordado casos de músicas que expresan y narran experiencias explícitas de violencia (Cumbia villera en Argentina, Corrido mexicano, Prohibidao en Brasil), pueden establecerse parangones en relación a las diversas concepciones y acepciones acerca de la música para piano de Remo Pignoni desde la academia, aunque no siempre de modo explícito. Como puede observarse en el apartado anterior, el objeto de estudio es un caso complejo de abordar, pues existen múltiples miradas y no siempre son claros los modos en que su música se interpreta y los límites que la definen.

Ochoa asume - desde el punto de vista sociológico – musical- que existe una tendencia a que se perciba e interprete a la violencia como un afuera de lo social, como un agente externo que hay que estimular o erradicar para lograr una reconstitución de lo social, y remite al concepto de “Ruido” (Novak, 2006), como lo que no funciona en la sociedad. En este sentido, la lectura puede asimilarse en una analogía: La violencia es a la sociedad lo que el ruido es a la música. Se introduce entonces el concepto como un opuesto, como un afuera que habría que eliminar: como opuesto al consenso público, como resistencia al orden social; como lo opuesto a la música (la misma entendida como aquello que se reconoce bajo ciertos ideales de “belleza”). Como lo opuesto a la comunicación definida como transmisión de información, lo opuesto a la clasificación y a la objetividad de las categorías. Como lo opuesto al mundo natural y su silencio. Claro entonces está, a partir de afirmaciones de Ochoa (2006), que el reconocimiento de que las violencias surgen



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

desde una “adentro de lo social” implica también desmitificar esta metáfora socio-musical y de la ontología musical en la cual se basa, en la que el ruido se define como algo externo a la música y a lo acústicamente agradable como un sonido musical.

Concluye la autora asumiendo que la violencia no es algo externo a nuestra sociedad, sino más bien algo que permanece y pertenece a la vida cotidiana de la sociedad, entendiendo a la aparente contradicción como parte de su definición y asumiendo que la existencia de un problema o conflicto existente se presenta como eje transformador, necesario, creador, despertador de un cambio, lo necesario para salir de la comodidad que ejercen los medios hegemónicos en relación al lugar donde “se debe” estar, lo “correcto”, lo que está “bien”, lo que “funciona”. Resume dicha apreciación comprendiendo al Conflicto como parte creativa y posibilidad constructiva de la cotidianeidad (Ochoa, 2018).

Algunas consideraciones finales

Como puede observarse a partir de las consideraciones de Vega (1979), se puede concluir que desde los inicios de la investigación musicológica en Argentina, la analogía entre “música clásica” y la “popular” con las clases altas y las bajas, (situando los conceptos como opuestos) no se manifestaba de manera explícita, porque convivía en el imaginario social. La academia supo cumplir un rol determinante a la hora de exacerbarla, ya que ha pretendido normalizar éstos conceptos elitistas y esconder la problemática referida a que el estudio de la música popular, por ser un terreno inexplorado, ha sido -por ende- subestimado.

Por otro lado, y en concordancia con las investigaciones realizadas por los/as autores/as mencionados/as, puede establecerse que las relaciones que tienen el espacio público (sociedad) con las estéticas e ideologías sobre géneros musicales concretos y tipologías musicales (cómo se definen la música clásica, popular, folklore) son construcciones manipulables. Tanto las problematizaciones acerca de la definición y delimitación de la música popular, como de la idea de



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

género, han surgido justo en un momento de profunda transformación de las fronteras de lo que se han considerado como los límites de lo genérico y de surgimiento de la diversidad como paradigma cultural determinante. A medida que se ha acelerado radicalmente el proceso de ingreso de las músicas locales al mercado musical, se ha agudizado el conflicto clasificatorio de dichas músicas.

En este sentido cabe destacar, aunque pareciera una obviedad, que lo que aparentemente aparece como agresivo puede ser interpretado de una manera completamente diferente según la posición del sujeto o interpretación sociopolítica que promulgue, o viceversa: lo que aparece como una política que estimula la convivencia puede generar quiebres sociales radicales que antes no existían, como por ejemplo, el falso concepto de “universalidad” en la música, promulgado por las centros hegemónicos de poder (Goldsack et. al. 2009), aquí desarrollado.

Al respecto, y claramente funcional con lo mencionado anteriormente, se destacan las investigaciones acerca de músicas que incitan a la violencia, entendiendo a las mismas como aquello que hay que eliminar, como lo que “no es”, como un “afuera” o una “exterioridad que viene a interrumpir un sistema que sí funciona”, como una cuestión ajena, como opuesto y ruptura de lo que está bien (¿qué está bien y para quién?) y por lo tanto deben ser prohibidas. La paradoja de las políticas de prohibición es que la negación también es un problema, como si el silenciamiento de dichas músicas silenciara el conflicto que sí existe, es decir, su existencia. Se relacionan estos conceptos con las historias de exclusión, opresión, machismo (Mc Clary), políticas de silenciamiento o doble discurso.

Definir algo por lo que no es, es lo que ha hecho históricamente la academia con las músicas consideradas populares, o músicas que no se encuentran dentro del canon establecido, o dentro del “área protegida”(donde considera Kramer se encuentra el concepto de música absoluta, por ejemplo). En contraposición, se encuentran las reflexiones de Mc Clary acerca de la desmitificación de la misma, asumiendo que la música depende de códigos de significancia social;



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

y los artículos de Ochoa, que vinculan la música a los procesos políticos, a través de conceptos tales como censura musical, ruido, y los numerosos modos en que música y violencia se asocian.

La aplicación de estas investigaciones en el campo de la música y musicología popular, y más aún al interior de las músicas para piano de Remo Pignoni demuestran un ejemplo contundente de ello: si se silencian o censuran, o incluso sino se abordan bajo sus propios cánones y procesos de producción característicos, se siguen reproduciendo modelos pensados para las músicas dominantes; y las “otras” músicas, que por omisión son silenciadas, negadas, prohibidas o censuradas, quedan excluidas del sistema y los ámbitos académicos, reduciendo y subestimando al objeto de estudio y su propia especificidad.

Es así, que más que una respuesta a la pregunta inicial, se plantea una invitación a la constante reflexión crítica e interpretativa. En el presente trabajo se encuentran y relacionan contradicciones y diferencias propias de la temática que así lo demanda, demostrando la diversidad de concepciones como parte de su característica constitutiva. Resulta necesario desmontar la inmediatez con que las aparentes “verdades” se promulgan y se han asumido y legitimado en espacio público y la academia, destacando la importancia de pasar de afirmaciones aparentemente obvias a un cuestionamiento sobre su relación con las profundas ideologías en que están basadas. Del mismo modo es necesario el espacio de debate y de problematización -a partir de investigaciones concretas y críticas por diversos autores- de aquellas “fronteras” genéricas instaladas, entendiéndolas como construcciones de poder, siempre manipulables per se.

Bibliografía

ASCÚA, Pablo; MEDINA, Luis y VÁZQUEZ, Hernán (eds), “Remo Pignoni. Acercamiento a la contextualización del autor y su obra”, Monografía para la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del S. XX, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, [Mendoza], inédito, 2003, 52 p.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

FALÚ, Juan; SABA, Lilián; PILAR, Andrés, *Cajita de Musica Argentina*, Ministerio de Educación de la Nación, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2011, 94 p.

GOLDSACK, Elina; PÉREZ, Hernán; LÓPEZ, María Inés, “Música popular: algunas propuestas para su estudio. Aproximaciones a la música de fusión en la ciudad de Santa Fe”. Aportes desde el Proyecto ‘Los géneros en la música popular de la ciudad de Santa Fe. Cruzamientos e hibridaciones durante la década del ‘80’, Revista Nro. 13 ISM- UNL, Santa Fe, 2009, p. 54 – 80.

GOLDSACK, Elina; LÓPEZ, María Inés, “El análisis en Música popular. Punto de partida para diversas instancias pedagógicas”, Revista Neuma Año 5- Vol. 2, Chile, 2009, p. 82 – 97.

KRAMER, Laurence, “Narratología musical: Un esbozo teórico”: en *Quodlibet: Revista de especialización musical*, N° 25, 2003, págs. 113-139.

MC CLARY, Susan, “Lo narrativo en música absoluta: Identidad y diferencia en la Tercera Sinfonía de Brahms”: en *Quodlibet: Revista de especialización musical*, N° 25, 2003, págs. 140-157

MC CLARY, Susan, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, 1991.

OCHOA GAUTIER, Ana María, *Músicas locales en tiempos de globalización*, Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación, Grupo Editorial Norma, 2003, 131 p.

OCHOA GAUTIER, Ana María, “La materialidad de lo musical y su relación con la violencia”, Revista Transcultural de Música, Nro. 10, 2006.

OCHOA GAUTIER, Ana María, Entrevista realizada por Mayra Estévez Trujillo y Fabiano Kueva, consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=vhgDjTvkI6U>, 2018.

VEGA, Carlos, “Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos” Revista Nro. 3 del Instituto de Investigaciones Musicológica Carlos Vega, UCA, Buenos Aires, 1979, p. 4-17.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

ORALIDAD DIGITAL: REFLEXIONES PARA LA INCORPORACIÓN DE LA TECNOLOGÍA EN LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA

Dr. Joaquín Blas Pérez

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical
Facultad de Bellas Artes – Universidad Nacional de La Plata

joaquinblasperez@gmail.com

Resumen

La incorporación de la tecnología digital en la práctica musical tiene su correlato en una oferta pedagógica creciente de cursos vinculados a producción, edición y mezcla de audio, utilización de instrumentos virtuales. Las carreras de música en nuestras instituciones, sobre todo las de música popular hacen uso de estos recursos tecnológicos; aunque también utilizan la escritura en partituras y la teoría de la música tradicional que deviene del uso de la notación musical. ¿Cómo dialoga la escritura de la música en partitura con aquello que entendemos como un retorno creciente de la oralidad musical favorecido por las tecnologías digitales? En este trabajo reflexionamos sobre estos tópicos atendiendo a las posibilidades que brinda la digitalización mas allá de las prácticas de producción musical y grabación a la que accedemos a partir del uso del home-studio. En esta dirección se propone un análisis acerca de los cambios en los modos en los que interactuamos con la música y con otros músicos en la medida que median las tecnologías de la escritura, la grabación y la digitalización del sonido.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Resumo

A incorporação da tecnologia digital na prática musical tem sua correlação em uma crescente oferta pedagógica de cursos relacionados à produção, edição e mixagem de áudio, uso de instrumentos virtuais. As carreiras musicais em nossas instituições, especialmente as da música popular, fazem uso desses recursos tecnológicos; embora eles também usem a escrita de partituras e a teoria musical tradicional que vem do uso da notação musical. Como a escrita da música dialoga com o que entendemos como um retorno crescente da oralidade musical favorecida pelas tecnologias digitais? Neste trabalho refletimos sobre esses tópicos, levando em conta as possibilidades oferecidas pela digitalização além das práticas de produção e gravação musical que acessamos a partir do uso do home-studio. Nessa direção, propõe-se uma análise sobre as mudanças nas formas como interagimos com a música e com outros músicos como as tecnologias de escrita, gravação e digitalização do som mediato

Introducción

En las últimas tres décadas hemos asistido a un desarrollo exponencial de la tecnología digital y las comunicaciones en internet. En el campo de la música este desarrollo ha impactado contundentemente en las formas de difusión y de consumo maximizando las posibilidades de intercambio, pero fundamentalmente modificando los modos en los que experimentamos la práctica y la realización-producción de la música. La tecnología se presenta como una herramienta, pero a la vez como un soporte de la memoria musical y vía de comunicación que transforma día a día nuestras prácticas. Este desarrollo, según solemos escuchar, fue acompañado de una disminución en los costos de dichas tecnologías lo que devendría en una mayor accesibilidad las mismas. Un estudiante de música en el sistema de educación superior dispone –o



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

por lo menos debería disponer en una situación ideal en el SXXI—de herramientas mínimas y software necesario para poder grabarse, manipular y mezclar audio. Al mismo tiempo puede acceder desde diversos dispositivos de un acceso gratuito y pago a plataformas de reproducción de música, partituras, teoría, aplicaciones para el estudio o autoaprendizaje, clases virtuales y tutoriales que ofrecen otros músicos. En este contexto nos preguntamos como músicos y docentes, qué lugar y qué usos le otorgamos a la tecnología digital en nuestra práctica musical habitual; ¿cómo transformamos nuestra práctica y nuestras formas de enseñar a la vez que dialogamos con modos de conocimiento y formas de práctica previas a esta revolución de lo digital en la música?

Oralidad, Notación y Tecnología

Se ha señalado la irrupción de lo digital como ‘el cambio más fundamental [...] desde la invención de la notación en el SIX’ (Taylor, 2001). Incluso se propone la idea de un futuro post-alfabetizado para la música en el que la partitura dejaría de ser necesaria (Halle, 2004). Aunque estas ideas nos pareciesen exageradas, no podríamos negar que la lecto-escritura, es decir la notación musical ha dejado de ocupar el lugar de privilegio que antes ocupó en la práctica musical de occidente. Es decir, si bien en nuestras instituciones de enseñanza y en la práctica musical continuamos utilizando la partitura como soporte, la misma no tiene el peso que anteriormente tuvo en el modelo conservatorio. Las músicas populares occidentales y latinoamericanas se sostienen en gran parte en prácticas de oralidad, es decir prácticas no partituras o parcialmente escritas de lo musical. En la actualidad y desde principios del siglo XX esa oralidad ha estado mediatizada por tecnologías de grabación y reproducción de audio y video, medios masivos de comunicación y actualmente por tecnologías digitales y comunicaciones por internet.

En trabajos anteriores (Pérez, 2018) se abordó el tema de la tecnología en el marco de la oposición entre escritura y oralidad en la música. En primer lugar, en tanto entendemos –tal como



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

lo hace Walter Ong (1976)– a la escritura como una forma artificial de tecnologizar la palabra, podemos considerar en el ámbito de la música a la partitura como una tecnología. La partitura permitió una primera forma no oral de memoria musical, pero al mismo tiempo en tanto dispositivo de mediación modificó la práctica musical y las formas de interacción entre los músicos. La partitura se estableció como espacio de creación, de pensamiento y reflexión, dando lugar a los roles del compositor, el director o el ejecutante musical. Al mismo tiempo la partitura permitió la reflexión sobre los procesos compositivos en la música permitiendo el desarrollo de una Teoría de la Música y de las diversas explicaciones relativas a la música como lenguaje; valga la aclaración, como lenguaje escrito.

Si la notación musical –en tanto tecnología– posibilitó la memoria y la manipulación del material sonoro-musical más allá de la trasmisión oral; el desarrollo de las tecnologías de grabación a principios del SXX y posteriormente de la digitalización, pueden comprenderse como un regreso a, o más bien la reinención de las prácticas de oralidad musical. Este proceso en general, y no solo para la música, ha sido descrito como *oralidad secundaria*–como aquella oralidad presente en los pueblos que conocen la escritura–(Ong, 1976) y posteriormente como *oralidad terciaria o digital* (Logan, 2010). La memoria sonora grabada o digitalizada nos provee de nuevas posibilidades de manipulación del sonido musical y modifican necesariamente nuestro sentido ontológico de la música, es decir la idea que tenemos acerca de lo que ‘la música es’. Georgina Born (2005), antropóloga y música señala como la digitalización de lo musical deviene en una mayor distribución social y re trasmitida de la agencia creativa. En otras palabras, mientras que la ontología de la música como partitura reconfigura las relaciones sociales estableciendo al compositor como creador eliminando lo social interactivo como parte del proceso creativo, las formas de práctica digitales lo maximizarían.

Una de las características de lo musical oral es la patternización de los materiales, es decir a la elaboración a partir de acumulación de formulas recordables. Este tipo de fórmulas



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

reaparecerían en las músicas en el marco de la oralidad secundaria y terciaria. En la grabación como licks o patterns—también nombrados informalmente como yeites o fatos en nuestro ámbito nacional—se recrearían en nuevas performances a lo largo de la historia como parte de un fenómeno de intertextualidad musical. Este fenómeno ha sido descrito en el jazz como género estereotípico en términos de intermusicalidad (Monson, 1996). En la era digital, la música adquiere una nueva dimensión, convirtiéndose en información numérica, bits, finalmente ceros y unos (Taylor, 2001). Estas tecnologías permiten el recorte, la edición, la manipulación y ensamblaje de fragmentos musicales. La manipulación en la edición digital recupera la cita, la parodia y otros recursos de lo oral por ejemplo en el sample en tanto muestra o fragmento de sonido grabado. Estas nuevas formas de práctica musical moldean en la actualidad nuestro modo de entender la música.

Datos y encuestas sobre música y tecnología

Las posibilidades que ofrece la tecnología digital para la enseñanza de la música configuran un campo de estudio que actualmente es abordado por numerosas investigaciones (ver por ejemplo King, Himonides y Ruthman, Simon, 2016). Por lo menos en lo que respecta a nuestro país, las posibilidades que brinda lo digital se incorporan de manera gradual. Según los datos del INDEC para el año 2018, se registra que de la población con nivel universitario o superior en la Argentina: un 95,7% tiene acceso y utiliza internet; un 98,5% tiene acceso y utiliza el celular; pero solo un 72,6% tiene acceso y utiliza una computadora. Se hace evidente que la ‘supuesta accesibilidad’ a la tecnología que se produciría por el abaratamiento de los costos se da solo de manera parcial. Es notable además la menor accesibilidad registrada en relación a una computadora, por sobre los números elevados para la telefonía móvil. En el campo de la música esto resulta sumamente significativo ya las prácticas de grabación y manipulación de audio digital demandan en principio una computadora actualizada.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

En una encuesta realizada recientemente con alumnos de carreras tradicionales –no pertenecientes a la rama de Música Popular– en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (Pérez y Marchiano, 2018) se observó que en dicho grupo de alumnos, los usos de la tecnología digital se relacionan sobre todo al consumo, recepción, lectura, búsqueda y almacenamiento de música en audio, video, partitura. Algunos de los datos obtenidos demostraron que en una escala del 1-6 los usos de la tecnología digital vinculada a la música se daban en relación a acciones como escuchar y mirar en una media de 5,24; en acciones como leer, escribir partituras, cifrados o letras en una media de 4,12; mientras que en relación a actividades específicas de lo digital como editar o producir audio, procesar sonido solo en una media de 2,97. Se concluyó que los usos creativos de la tecnología digital se vinculaban mayormente a la producción de partituras y en segundo término con la grabación. Atendiendo a que las posibilidades que ofrece lo digital no se agotan en estos aspectos, nos preguntamos si los usos que ofrecen las nuevas tecnologías estarían siendo explotados en sus máximas posibilidades.

Incluyendo la tecnología en la enseñanza de la música de nivel superior

Hemos considerado el modo en el que la notación musical, la grabación de audio y la digitalización del sonido modifican la práctica musical y el modo en el que entendemos la música en un sentido ontológico. En esta dirección nos preguntamos acerca del modo en el que dichas tecnologías se incorporan hoy en día a la enseñanza de la música. Observamos en nuestras instituciones una oferta creciente de cursos de grado, posgrado, o cursos de extensión vinculados a la producción musical, software DAW (estación de trabajo de audio digital) el uso de samples, mezcla, ecualización, edición, utilización de instrumentos VST, que vienen a ocupar un lugar de vacancia. La materia Tecnología, por ejemplo, es obligatoria para los cursos de Música Popular en la Facultad de Artes de la UNLP. La idea de producción de audio, y el lugar que ocupa el productor en tanto músico es aceptada en dichos ámbitos, así como también el rol de creación musical que tienen los DJ's y músicos que trabajan con la electrónica. Sin embargo, se observa como



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

contraparte que el foco de estas propuestas pedagógicas esta escindido de aquellas asignaturas que se vinculan con la práctica tradicional de la lectoescritura: la teoría musical, el análisis, la orquestación, la composición o la ejecución vocal o instrumental. Creemos que, cada vez más, se hace necesario establecer espacios comunes donde las formas de práctica de la lectoescritura dialoguen con aquellas prácticas vinculadas estrictamente a la tecnología digital. Esta escisión configura un campo todavía no resuelto para lo que se configura como dos modos de práctica que podrían retroalimentarse.

Algunas formas alternativas en las que podrían utilizarse las herramientas de la tecnología y que han sido abordadas en King, Himonides y Ruthman, Simon (2016) se vinculan al desarrollo de herramientas didácticas que hacen uso de la tecnología para el aprendizaje del instrumento o la armonía (ver por ej Holand, 2016); el desarrollo de herramientas para estudiantes con necesidades especiales; los softwares interactivos para el aprendizaje de lenguaje musical y audioperceptiva entre otros. Es obvio que el aprendizaje y la utilización de herramientas de software para la producción musical es necesario, pero creemos también que un abordaje del lenguaje musical que incorpore las prácticas de oralidad musical fonográfica y digital debe incorporar estas herramientas a la enseñanza misma del lenguaje en diálogo con la práctica de la escritura y la teoría musical tradicional.

Discusión y reflexión final

Se propone discutir posibles acciones para superar algunos de los problemas inherentes a la incorporación de la tecnología en la enseñanza musical que implique en primer lugar una reflexión crítica acerca del lugar que ocupa la misma en la práctica musical. Entre los aspectos que deberían tenerse en cuenta puede señalarse: (I) una revisión de la disposición y la accesibilidad a las tecnologías por parte de los estudiantes, medios propios o de las instituciones donde estudian; (II) los conocimientos específicos en el manejo de softwares, dispositivos de grabación, mezcla o



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

edición por parte de estudiantes y profesores; (III) la vinculación entre los sistemas de notación y teoría musical, la performance o ejecución y la producción de audio digital; (IV) la reflexión y la valoración del lugar que ocupan los dispositivos tecnológicos vinculados a nuevas prácticas de oralidad en la música así como también de la partitura como tecnología de lo escrito. En relación a este punto y en este marco se encuentra el trabajo presentado sobre la 'línea de bajo' en este mismo congreso (Paganini y Pérez, 2019), donde analizamos la idea de bajo en relación al desarrollo de las tecnologías de amplificación, el bajo como instrumento y estéticas del groove durante el SXX que no utilizan la escritura en partitura. El análisis sobre las pedagogías del canto en el trabajo de Machuca y Pérez se enmarca de la misma manera en una concientización acerca de las condiciones de producción actuales en la práctica vocal. Actualmente con el equipo *PPDI B010 Improvisación y Oralidad en la Música Popular. Hacia una definición de los aspectos corporeizados, fenomenológicos y gramaticales de la performance como ontología de la acción* nos encontramos desarrollando una segunda encuesta sobre música y tecnología basada en la primera encuesta piloto antes nombrada sobre la cual pretende ampliarse los datos para avanzar con el diseño de propuestas pedagógicas. Creemos que la construcción de una nueva epistemología para la enseñanza de la música popular depende en gran medida de que incorporemos a la tecnología en nuestras instituciones de manera reflexiva, orientando nuestra acción pedagógica a desplazar al texto-partitura del lugar de privilegio que ha ocupado históricamente en nuestras instituciones, pero conservando el valor de lo escrito como parte importante y posible de nuestra práctica musical.

Referencias

Born, G. (2005). On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity. En *Twentieth Century Music*, 2, pp7-36



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Halle, J. (2004). Meditations on a post-literate musical future. New Music Box. En <http://www.newmusicbox.org/articles/author/JohnHalle/>.

King, A.; Himonides, E. y Ruthmann, S. A. (2016) The Routledge Companion to Music, Technology and Education. New York, USA: Routledge.

Logan, R. K. (2010). Understanding new media: extending Marshall McLuhan. Nueva York: Peter Lang.

Machuca, D. y Pérez, J.B. (2019) Pedagogías de canto en la ciudad de La Plata: Análisis de la experiencia docente en un grupo de profesores de canto.

Monson, I. (1996) Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction. Chicago: University of Chicago Press.

Ong, W.J. (1987) Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra. México: Fondo de Cultura Económica.

Paganini, G. y Pérez, J.B. (2019) El bajo eléctrico y la resignificación de la 'línea de bajo' en la música popular

Pérez, J.B. y Marchiano, M. (2018) Práctica musical y tecnología digital: un estudio preliminar con estudiantes de grado en Actas de las Jornadas de Investigación en Música 2018. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes, 2018.

Pérez, J.B. (2018) De la tradición oral al desarrollo de una nueva oralidad digital en la música popular en Actas de las 2do Congreso de Música Popular. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes, 2018.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Holland, S. (2016). Harmony and Technology Enhanced Learning. In: King, Andrew; Himonides, Evangelos and Ruthmann, S. Alexeds. The Routledge Companion to Music, Technology and Education. New York, USA: Routledge.

Taylor, T. D. (2001) Strange Sounds. Music, Technology and Culture. Nueva York- Londres: Routledge. UNESCO: "Patrimonio oral e inmaterial".



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

PEDAGOGÍAS DE CANTO EN LA CIUDAD DE LA PLATA: ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA DOCENTE EN UN GRUPO DE PROFESORES DE CANTO

Lic. Daniel Machuca Téllez, Prof. Mónica Valles y Dr. Joaquín Pérez

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

danirichi90@gmail.com

Resumen

Los modos de enseñanza del canto se han apoyado históricamente en diferentes concepciones acerca de la voz, la música y la interacción entre quien aprende y quien enseña. En ese camino, hemos delineado tres modelos que describen características generales de las pedagogías del canto: (I) las basadas en el modelo tradicional, ancladas fuertemente a lo que algunos autores denominan modelo conservatorio, (II) las que pueden definirse en torno a una idea científica o médica de salud vocal, y (III) aquellas basadas en la experiencia psico-corporal. A partir de ello, observamos que, en la práctica, la enseñanza del canto en las músicas populares no se circunscribe exclusivamente a un modelo pedagógico. La combinación de metodologías pedagógicas se configura como una vía alternativa, que integra de manera global varios aspectos a la enseñanza del canto. Con el objetivo de conocer los posicionamientos pedagógicos en los que se inscribe dicha práctica en la ciudad de La Plata, se desarrolló un estudio exploratorio con entrevistas a profesores y observaciones de clases de canto. En este trabajo se presentan resultados vinculados a una de las variables analizadas: la selección de *repertorio* y los modos en el que se aborda.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Resumo

Os métodos de ensino do canto têm historicamente confiado em diferentes concepções sobre a voz, a música e a interação entre quem aprende e quem ensina. Dessa forma, delineamos três modelos que descrevem características gerais das pedagogias do canto: (I) aquelas baseadas no modelo tradicional, fortemente ancoradas ao que alguns autores chamam de modelo conservador, (II) aquelas que podem ser definidas em torno de um idéia científica ou médica de saúde vocal, e (III) aqueles baseados na experiência psico-corporal. A partir disso, observamos que, na prática, o ensino do canto na música popular não se limita exclusivamente a um modelo pedagógico. A combinação de metodologias pedagógicas se configura como um caminho alternativo, que integra diversos aspectos globalmente ao ensino do canto. Com o objetivo de conhecer as posições pedagógicas em que esta prática é registrada na cidade de La Plata, foi desenvolvido um estudo exploratório com entrevistas com professores e observações de aulas de canto. Este artigo apresenta resultados vinculados a uma das variáveis analisadas: a seleção do repertório e as formas pelas quais ele é abordado.

Introducción

Parece evidente el hecho de que, para desarrollar herramientas para la enseñanza del canto, necesitamos estar inmersos en una práctica tan compleja y a la vez tan placentera como es cantar. No obstante, las pedagogías vocales atienden con frecuencia a cuestiones muy particulares de la producción del sonido vocal, muchas veces distantes y aisladas de la práctica propiamente dicha. Analizando un poco la tradición de la pedagogía musical, encontramos un modelo generalizado y constante que supone –por así decirlo– una manera específica de cómo se debe interactuar con la música, casi como si esta tuviera una única manera de crearse, producirse,



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

expresarse o interpretarse; se ha afirmado que el modelo conservatorio, así como lo describen ciertos autores (Kingsbury, 1988, Musumeci, 2002; López y Vargas, 2010), estandarizaría la práctica musical basado en la música europea del período de la práctica común. Sin embargo, la práctica musical del canto –tan diversa y heterogénea– demanda la búsqueda de alternativas metodológicas que exceden a dicho modelo, y que se vuelven necesarias para su comprensión y abordaje en espacios de enseñanza-aprendizaje.

En ese camino, se pueden delinear algunos modelos a partir de los cuales se ha concebido la pedagogía del canto. En un trabajo teórico realizado anteriormente (Machuca, Pérez y Mónaco, 2019) –basado en revisión bibliográfica y la propia experiencia como cantante y docente– dichos modelos fueron agrupados en tres categorías pedagógicas generales: (i) Las basadas en el modelo tradicional, ancladas fuertemente a lo que algunos autores denominan modelo conservatorio. En este, se concibe al cantante como un sujeto que presenta cualidades naturales (Perelló, 1982, p.22) inteligencia sobresaliente (García, 1840) y un encuadre sobre el canon estético de belleza. (ii) Las que pueden definirse en torno a una idea científica o médica de salud vocal (Husson, 1965; Ship, Sundberg y Titze, 1987; Huche, 2003). Aquí el cantante será entonces, quien domine la técnica de tal manera que produzca un sonido con una emisión homogénea, desprovista de cualquier irregularidad tímbrico-sonora (ruidos) y que, en análisis laringoscópicos, demuestre tener una laringe totalmente sana. Por último, (iii) aquellas basadas en la experiencia psicocorporal (Schultz, 1962; Feldenkrais, 1985; Parussel, 1998; Rabine, 2011). En esta se concibe al cantante como un sujeto con una memoria kinésica y emocional, basada en un contexto experiencial que le ha significado tensiones y usos de su cuerpo –en su gran mayoría– innecesarios para dicha actividad.

Hay que tener en cuenta que, si bien pueden encontrarse, tanto en clases como en profesores de canto, ejemplos concretos de los modelos antes descritos, lo más frecuente es que



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

se presenten imbricados. El modelo tradicional de enseñanza puede encontrarse en instituciones tradicionales como los conservatorios donde el objeto de enseñanza es específicamente el canto lírico o coral. En los ámbitos de la enseñanza particular de nuestro país, y en las instituciones universitarias y/o privadas donde se abordan diversas músicas populares, la enseñanza del canto no se circunscribe exclusivamente a un modelo pedagógico. Por el contrario, la combinación de las metodologías descritas para los tres modelos, se vuelve necesaria para ciertas prácticas de canto que no tenían una tradición de enseñanza en instituciones y para las cuales se busca desarrollar una pedagogía. En ese sentido, tanto el modelo tradicional como la salud vocal y la experiencia psico-corporal, van a retroalimentarse en función de construir metodologías eficaces.

No obstante, la combinación de estos modelos no se da siempre de manera amable, sin que entremos en desacuerdos y/o fricciones entre las máximas de cada uno de ellos y los modos de producción vocal que se busca desarrollar en la práctica. Con el objetivo de conocer los posicionamientos pedagógicos en los que se inscribe la enseñanza del canto vinculado a la música popular en la ciudad de La Plata, se desarrolló un estudio exploratorio que incluyó entrevistas y observaciones de clases. Como hipótesis se sostuvo que aun cuando se entrelazan pedagogías en la enseñanza, suele haber un modelo predominante que incluye a las demás.

Metodología

El estudio que se desarrolló incluyó: (i) una entrevista semi estructurada orientada a revelar la metodología y las herramientas presentes en el proceso de enseñanza, y (ii) una observación de la práctica docente en las clases para estimar la correspondencia con lo expuesto en la entrevista. Los participantes fueron 6 profesores de canto de la ciudad de La Plata que dictan clases particulares de canto, y abordan por lo general una variedad de estilos de músicas populares, sin promocionarse como especialistas en uno en particular. El grupo de participantes se



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

seleccionó bajo el supuesto inicial de que serían representativos para describir los tres modelos pedagógicos. Las entrevistas y las experiencias docentes fueron grabadas en audio.

Para el análisis de los datos se recurrió a un método de análisis cualitativo basado en la comparación constante y la teoría fundamentada (Glaser y Strauss, 1967). Se realizó un proceso de codificación y reducción de categorías para comprender el alcance de los datos obtenidos. Si bien la entrevista se realizó sobre una serie de variables a ser descritas en cada modelo, se extrajeron nuevas variables y categorías de las entrevistas analizadas. Se utilizó este método con miras a retroalimentar el planteo inicial, integrar propiedades a las categorías propuestas y obtener resultados que sirvan a responder nuestros interrogantes.

Resultados

Partiendo de los modelos pedagógicos propuestos como categorías generales y orientadoras de este estudio, se derivaron variables que atraviesan a los modelos y nos permiten comprender características que podrían considerarse particulares a cada una. En esta presentación analizaremos los resultados obtenidos para la variable *repertorio*. Si bien en música solemos describir el repertorio definiendo un conjunto de obras específicas que agrupamos por estilo o por momento histórico, nos centraremos en descripciones acerca de cómo se produce la selección del mismo más que en los estilos y autores con los que se trabaja. Se definieron dos sub-variables a analizar: (i) selección del repertorio y (ii) abordaje del repertorio.

Selección del repertorio

Las músicas utilizadas como repertorio de trabajo en el *modelo tradicional*, suelen estar sujetas a un estándar o a características específicas que atienden, en su gran mayoría, a subjetividades del docente y no tanto a la experiencia que tienen los alumnos. Esta música, que define en gran medida su práctica como profesionales, está compuesta por temas musicales



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

habidos en su experiencia, desenvolvimiento personal como cantantes, juicios estéticos y gustos particulares. Esta música se encuentra fuertemente ligada a su experiencia de aprendizaje, bien sea en relación con la producción vocal de músicas académicas o populares.

E3 - *“me guio por cosas que a mí me gustan y que me re flashean y me producen una emoción o me gusta tocarlas”*

E2 - *“me propusieron hacer la canción esa Despacito cuando salió y estaba a full [...] Y bueno, no me parecía que aportará mucho al tema técnico como muy claro o enfocado.”*

En la primera cita, encontrarnos cuestiones más personales que movilizan la elección del repertorio, en este caso, tiene que ver con el gusto, la complejidad o la composición. También podemos dar cuenta de la parte emocional-experiencial –quizás hasta psicológica– que compromete la práctica o, simplemente es el modo en que se toca esta música la que moviliza. Por otro lado, la elección musical en la segunda cita, está relacionada con juicios estéticos y complejidades que suponen determinadas músicas o contextos de estas.

En el modelo de *Salud e higiene vocal* el foco de atención se encuentra en la mantención de un aparato vocal saludable, esto significa que las músicas utilizadas deben responder a ciertas características de posibilidad instrumental –que se puedan cantar–. Toda música que atenta contra la salud vocal, será puesta en discusión o dejada de lado para trabajar. Músicas como el *black* o *dark metal*, el canto flamenco tradicional, el *punk*, entre otros, en los cuales el sonido contiene raspados, gritos, escapes de aire, etc., son considerados poco sustentables para la voz en el canto. La funcionalidad del repertorio para el acondicionamiento laríngeo-muscular-respiratorio será un factor relevante en la elección. Por último, el desarrollo de la voz del cantante estará signado a las necesidades del repertorio elegido.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

E5 - *“generalmente el alumno cuando empieza a cantar, imita. Entonces, si ellos vienen cantando, porque su cantante favorito es patricia sosa y yo veo que esa voz está entubada, por ahí le hago cantar un Laura Paussini, que son dos polos opuestos y es una voz de pito, muy abierta, muy clara.”*

E4 - *“cuando quiero que trabajen la respiración [...], quiero que trabajen registro mixto también o la voz de cabeza”*

E3 - *“Si el problema es la articulación, la boca súper cerrada, si necesita cómo empezar a trabajar como más la altura del registro”*

En estas citas es bastante clara la búsqueda relaciona directamente con la funcionalidad de la música. No obstante, también tiene que ver con las necesidades de la práctica cantada – extensión o rango vocal–, las cuestiones que permitan un mejor y posible abordaje o un sonido claro y entendible para el oyente.

En el caso del modelo relacionado con la *Experiencia psico-corporal*, la elección de las músicas está ligada a los deseos y objetivos del alumno, así como a un interés por lo expresivo e interpretativo en los modos de producción vocal. Los límites, en este caso, serán puestos por el alumno. No obstante, los docentes sugieren músicas para ayudar a concretar esos deseos y desandar algunos condicionamientos del alumno.

E4 - *“siempre me amoldo a lo que ellos están buscando y trato de que, dentro de las posibilidades y todo, puedan cantar lo que ellos quieran”*

E3 - *“la persona me dice “che, en el medio que me mandaste un tema conocí esto y me encanto” y siempre voy a eso.”*



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

La preocupación del docente por los deseos del alumno pone en evidencia la importancia de la experiencia musical que tiene y la cual será determinante para el trabajo. Por supuesto y según la primera cita, hay cuestiones de posibilidad que se tienen en cuenta para continuar con determinada música o utilizarla posteriormente. La segunda cita nos muestra la prioridad que tiene el alumno en la elección de la música a trabajar, aun cuando el docente sugiere algo, la motivación del alumno es su objetivo.

Abordaje del repertorio

Abordar las músicas en el marco del modelo *tradicional* sugiere un análisis previo de la música y/o partitura, esta incluye un análisis de la forma, las alturas, los lugares de tensión y reposo, etc., una serie de herramientas conceptuales que se han desarrollado en las músicas académicas como parte de la música en sí misma. El análisis desde esta perspectiva, suele estar ligado a la escucha del tema musical, bien sea la grabación más próxima al original o por medio de la interpretación del docente. Esto último suele utilizarlo el alumno de ejemplo para imitar e intentar reproducir el sonido que se le pide. Por otro lado, cuando se analiza a partir de la partitura, toda interpretación de la misma estará condicionada por la interpretación que el docente tiene en cuanto a la lectura del lenguaje escrito. Este modelo, busca preferentemente la representación fiel del original, la expresividad y sensibilidad que se puede llegar a extraer en el análisis musical previo y, lograr identificar y mostrar la intención del autor en cuanto a lo que quiere/quiso decir.

E1 - "Hacerla más ejercicio técnico, desmembrar. Si bien en una canción tenemos la melodía junto al texto junto al ritmo, desmembrar eso. Entonces, ir por los tres lados diferentes, solamente pasando una vez cada cosa, pero bien claro, ya el cerebro unió todo"



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

eso y ya no se convierte en una bola media rara, sino que está bien claro lo que estás transmitiendo.”

E3 - *“me importa mucho que podamos analizarlo formalmente, ver un poco cómo es la cuestión armónica.”*

El uso de conceptos y estructuras de análisis del lenguaje musical tradicional es parte usual en un primer abordaje. Si bien, no todas las músicas se pueden encontrar en partitura, la escucha y el análisis de la misma, nos permite desglosar en partes la totalidad de la música. Observamos en la primera cita, una suerte de continuación del desarrollo vocal a partir de la fragmentación de la música puesta al servicio de lo técnico como ejercicio. No obstante, también se evidencia un abordaje lógico y procedimental que, cuando se completa, la resultante sonora constituye un significado claro, bien sea emocional, expresivo, letrístico, melódico, etc.

¿Cómo abordar entonces la música según la *Salud e higiene vocal*? En este caso, el trabajo realizado durante el proceso de desarrollo y concientización vocal, se traslada lo más fielmente al tema musical. ¿Esto qué significa? Las vocalizaciones, el desarrollo muscular y respiratorio, la resistencia, el conocimiento y comprensión del aparato fonador/emisor, la articulación vocal y consonántica, y en líneas generales, la configuración que supone el proceso para la producción de sonido, se traslada al canto lo más fielmente. Todo aspecto que impida trasladar, eficaz y saludablemente ese trabajo a la canción, tendrá un tratamiento aislado del tema musical o una modificación para concretarlo.

E3 - *“Lo cantamos al toque. Me fijo si esta afinado, si está apoyado, si está bien, si no, esas cuestiones que escucha cualquier cantante. El abordaje es ahí.”*



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

E2 - *“buscar un descenso laríngeo en la respiración y en la fonación sin forzar la laringe, el paladar blando, la verticalidad del sonido, enfatizar un poco más la proyección de los labios y el molde vocal, la sonrisa interna”*

E5 - *“la parte extraordinaria del vocalizo que hicimos hoy, le sirve a ella para ver cómo se encara una canción «bueno, esto lo hago de pecho entonces yo ya sé que lo tengo que hacer así»”*

En las dos primeras citas es clara la búsqueda de una configuración determinada para la producción de sonido vocal que, como base, debe estar afinado; incluso, podríamos decir que el sonido que emerge –de la segunda cita– está condicionado por las características expuestas. Por otro lado, la tercera cita nos muestra algunas cuestiones vinculadas a la extensión de la voz y como en la vocalización, un trabajo en el que se presta atención a esto, ya se están abordando formas que mantienen la salud y comodidad en la emisión.

Ahora bien, el repertorio de músicas en el modelo de la *Experiencia psico-corporal* es abordada en relación a la interpretación y vinculación con el cuerpo. Se parte de un lugar mayormente hablado y se realizan modificaciones en pos del disfrute, distensión en la acción y comprensión narrativa del tema. Si bien, se relaciona con algunas cuestiones del modelo anterior, este atiende fundamentalmente al cuerpo y la experiencia de ese cuerpo para realizar determinadas prácticas, así como a las formas en que se dice. Sería entonces, poner el cuerpo en función de la voz, que este sea un material expresivo en la resultante sonora. Una de las grandes diferencias que podríamos mencionar con relación al modelo de salud e higiene vocal, tiene que ver con el desarrollo muscular del aparato vocal. En el modelo anterior, la salubridad en la emisión es un aspecto primordial. Sin embargo, eso no significa que este modelo se limite en cuanto a la exigencia del trabajo vocal. En el modelo de *Experiencia psico-corporal*, se focaliza tanto la vinculación de la voz con los estados emocionales y corporales que, la flexibilidad del músculo se



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

encuentra, en muchas ocasiones, determinada por las sensaciones de tensión o distensión del cantante. Por ello, se plantea un trabajo musical desde el habla, puesto que ella es el modo de producción vocal habitué en el contexto de todo cantante.

E3 - *“El laburo es, traer al nivel del habla o al susurro, eso y si no, no podemos cantar esa música.”*

E1 - *“es mucho ir a la naturaleza desde el habla, escuchar cómo resuenan tus músculos, cómo están haciendo ese movimiento para que salga tu voz y resuene [...] guiar el sonido hacia determinados lugares del cuerpo.”*

E3 - *“me interesa cuando viene la persona con un tema, que podamos escuchar esas versiones, esos modos de decir distintos”*

Identificamos una fuerte relación entre la voz en una dimensión corporal y dimensión contextual basada en la experiencia del alumno. Las formas en las que se puede interpretar la música, cobran sentido en cuanto el sonido vocal se convierte en la expresión de un estado emocional, kinésico y experiencial.

Discusión

Los modelos que propusimos en un inicio tuvieron – y seguirán teniendo– modificaciones con el análisis de las demás variables propuestas para el estudio. Sin embargo, lo relevado hasta el momento nos ha permitido tener una mayor comprensión de la práctica docente en la ciudad de La Plata, así como una retroalimentación en la caracterización de cada modelo, para próximos análisis.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

En los fragmentos extraídos y mostrados en este trabajo se encuentran representados los tres modelos de práctica docente, en algunos casos, esto se hace más evidente que en otros. Podemos establecer una relación en todas las entrevistas que atiende a tres aspectos en la práctica que se corresponden con cada uno de los tres modelos: (I) El tipo de músicas que se suelen utilizar, se vincula fuertemente con la experiencia, el gusto y los juicios estéticos del docente (modelo tradicional); (II) la funcionalidad que cumple el repertorio en el desarrollo vocal del alumno (modelo de salud vocal); (III) la interacción, el disfrute y la performatividad en el espacio de clase evidencian la importancia para el docente de la experiencia que el alumno está teniendo durante el proceso (modelos psico-corporal). La metodología del modelo tradicional, salud e higiene vocal y la experiencia psico-corporal hacen parte del trabajo habitual, aun cuando el docente haya tenido mayor formación en uno de los tres.

Una de las cuestiones relevantes que se pueden extraer en todas las entrevistas es que la búsqueda continua de un sonido basado en las experiencias y supuestos del docente se manifiesta en todos los entrevistados; esta característica es transversal a todos los modelos. Esa búsqueda deja afuera ciertas características que están presentes en los repertorios. La resultante sonora en la práctica musical por fuera del aula se encamina ciertamente por lugares que no tienen que ver con salubridad, una estética cuidada del sonido y la articulación o comprensión del texto. Por ejemplo, un sonido puede ser sumamente oclusivo, aireado, con ruidos, opaco o, todo lo contrario. Estos cambios en el sonido, no son considerados en la mayoría de las prácticas pedagógicas analizadas que priorizan un sonido estándar homogéneo y limpio.

Con respecto a la hipótesis inicial que planteaba la predominancia de uno de los modelos sobre los demás y considerando los datos analizados parcialmente, damos cuenta que la búsqueda de un sonido particular en la emisión, se cimienta bajo la experiencia, supuestos y creencias que el



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

docente ha construido en sus años como profesional de la voz. No obstante, es necesario analizar las restantes variables del estudio para obtener una respuesta más certera.

Referencias bibliográficas

Feldenkrais, M. (1985). Autoconciencia a través del movimiento. Barcelona. Paidós.

García, M. (1840). Tratado Completo del Arte del Canto (Vol. Primera Parte). (R. Americana, Ed.) Buenos Aires.

Glaser, B. y A. Strauss (1967). The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research. New York: Aldine Publishing Company, Capítulo 5: "El método de comparación constante de análisis cualitativo", pp- 101-115.

Huche, F. L. (2003). La Voz: Anatomía y Fisiología de los Órganos de la Voz y del Habla. (MASSON, Ed.)

Husson, R. (1962). El Canto. (U. de Buenos Aires, Ed.) Paris.

Kingsbury, H. (1988). Music, Talent and Performance: A Conservatory Cultural System. Philadelphia: Temple University Press

López, I., y Vargas, G. (2010). La música popular y el modelo hegemónico de enseñanza instrumental. Actas IX Reunión anual de SACCoM.

Machuca, D., Pérez, J. y Mónaco, M. (2019). Pedagogías del canto: acercamientos y distancias con el espacio de práctica. En 9° Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. Facultad de Bellas Artes – Universidad Nacional de La Plata, La Plata. (En prensa)



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Musumeci, O. (2002). Hacia una educación de conservatorio humanamente compatible. Actas de la Segunda Reunión Anual de SACCoM.

Parussel, R. (1998). Querido maestro querido alumno. (Primera edición). (Ediciones GCC, Ed.) Buenos Aires.

Parussel, R. (1999). Querido maestro querido alumno: la educación funcional del cantante: el método Rabine. GCG.

Rabine, E. (2011). Educación Funcional de la voz Método Rabine: Selección de artículos escritos por el profesor Eugene Rabine. Centro de Trabajo Vocal. 1ª ed. Buenos Aires: Dunken

Schultz, J. H., Low-Maus, E., Jimeno, D. S., & Puértolas, T. A. (1962). El entrenamiento autógeno:(autorrelajación concentrativa): exposición clínico-práctica. Edit. Científico-Médica.

Shipp, T., Sundberg, J. and Titze, I. (1987). Vertical Laryngeal Position - Research Finding and Their Relationship to Singing. Journal of Voice, Vol. 1, pp. 220 - 222.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

“PONELE MÁS MUGRE CHE”. EL TANGO Y LOS RECURSOS INTERPRETATIVOS EN EL PIANO

Martín Jurado

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Latinoamericano

Universidad Nacional de La Plata

martinjuradoinfo@gmail.com

Resumen

Este artículo surge a partir de la necesidad de hablar de lo “no escrito” en el Tango. A los que tocamos tango alguna vez nos han dicho hemos dicho “ponele más *mugre* che” ¿Pero que es pone *rmugre*?; ¿es tocar más fraseado? ¿más ornamentado? ¿más lento o más rápido? ¿más piano o más forte? ¿más corto o más largo?

Es por eso que aquí propongo, partiendo de los recursos interpretativos, un abordaje del tango en el piano a través del análisis de tres tangos para piano solo: La Franela por Manuel Campoamor (1911), Griseta por Enrique Delfino (1927) y Mal de amores por Osvaldo Tarantino (1991). En primer lugar, describo los recursos interpretativos en el Tango, posteriormente hago una breve contextualización histórica de la labor de cada pianista/compositor, continúo con un análisis descriptivo de algunos aspectos esenciales de las obras y finalmente procedo al análisis de los recursos interpretativos de las grabaciones y transcripciones de dichos tangos.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Palabras clave

Tango - Recursos Interpretativos - Piano

Este artigo resulta da necessidade de falar do “não escrito” no Tango. Todos aqueles de nós músicos de tango ouvimos ou falamos alguma vez “ponele más mugre che” (“bota mais sujeira”). Mas o que é “botar sujeira”? É tocar mais fraseado? Mais ornamentado? Mais lento ou mais rápido? Mais piano ou mais forte? Mais curto ou mais longo?

Face a estas perguntas proponho aqui, partindo dos recursos interpretativos, uma abordagem do tango no piano através da análise de três tangos para piano solo: La Franela de Manuel Campoamor (1911), Griseta de Enrique Delfino (1927) e Mal de amores de Osvaldo Tarantino (1991). Primeiramente descrevo os recursos interpretativos no Tango, depois faço um breve contextualização histórica do trabalho de cada pianista / compositor, para continuar com uma análise descritiva de alguns aspectos essenciais das obras. Finalmente apresento a análise dos recursos interpretativos das gravações e transcrições destes tangos.

Palavras chave

Tango - Recursos Interpretativos - Piano

This article was born from a need to talk about what is the "unwritten" in Tango. Those of us who play tango, have been told or we have said “put more dirt on it che” But what does it mean



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

to put dirt ?; Is it playing with extra tango phrasing? More ornaments? Slower or faster? More or less piano or forte? Shorter? longer?

That is why here I propose, based on interpretive resources, an approach to tango performance on the piano through the analysis of three tangos for soloist piano: La Franela by Manuel Campoamor (1911), Griseta by Enrique Delfino (1927) and Mal de Amores by Osvaldo Tarantino (1991). First, I describe the interpretive resources in Tango, then I contextualize briefly the work of each pianist / composer, to continue with a descriptive analysis of some essential aspects of these works and finally I proceed with the analysis of the interpretative resources of the recordings and transcriptions of these tangos.

Keywords

Tango - Interpretive Resources - Piano

Introducción

Durante el período de la Guardia Vieja (1880-1917)¹ el trío de Flauta, Violín y Guitarra, conocido como orquesta típica de la guardia vieja, fue la formación instrumental más característica de la época para la interpretación del Tango. El piano no formaba parte de aquella primera sonoridad colectiva, sino que su rol en este período era el de instrumento solista. Camps afirma que

¹La periodización de las épocas del tango se encuentra mencionada frecuentemente en la bibliografía del género. Existen hoy ciertos cuestionamientos sobre este tema. Este artículo adhiere a la periodización de las guardias propuesta por Gustavo Samela y Alejandro Polemann en “El lenguaje musical del tango. Las tres Guardias.” Cátedra de Tango de la facultad de Bellas Artes. UNLP. En este texto se sitúa a la Guardia Vieja desde 1880 a 1917, a la etapa de transición desde 1917 a 1925, a la Guardia Nueva desde 1925 a 1950 y a la Tercera Guardia de 1950 en adelante.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

El tango durante la primera década del siglo XX era interpretado por rondallas, bandas militares, tríos, pianos y pianolas, y circulaba tanto por vía oral, como por registros fonográficos y partituras para piano. La escritura pianística servía de modelo para los arreglos de bandas y rondallas y la interpretación era bastante rígida y machacona, sin rubato. (Camps, 1976)²

Las primeras partituras de editorial para piano se hicieron bajo el rótulo de “tangos criollos para piano”. Como en otros géneros de música popular, los músicos de tango en su mayoría, no tenían formación académica por lo que la escritura de las ediciones era hecha por músicos formados que eran contratados por las editoriales para tal fin.

En la mayoría de las partituras de editorial que se fueron publicando a través de los años se observa una línea melódica muchas veces sin ligaduras ni articulaciones y como acompañamiento la armonía referencial donde se excluyen indicaciones interpretativas. Estas partituras funcionaban como una síntesis similar a lo que hoy conocemos como melodía y cifrado.

²A modo de ejemplo propongo la audición de las siguientes interpretaciones:

- . *Argañaraz*. Roberto Firpo en piano. Grabación de 1912. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2gu2kwgLDCw>
- . *¡A Mi... Manis!* Banda Municipal de la ciudad de Buenos Aires. Grabación de 1911. Disponible en <https://open.spotify.com/track/4bZMMTPO2PMFAeO7cTVDkF?si=SydJB7kIRuiLsNvb0bQJbQ>
- . *El perverso*. Vicente Greco (reproducido en pianola) Disponible en <https://open.spotify.com/track/2o9QMoz1x63XPvtITcucQH?si=ONkpFkTyQTWnU7rXv9-UmQ>
- . *El estribo*. Orquesta Vicente Greco. Disponible en <https://open.spotify.com/track/3yTrsp5uX7LatYGs6dNBdo?si=hZZoetF-STuE7xilogqTOg>



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

En el período de transición (1917-1925) previo a la Guardia Nueva (1925-1950) Roberto Firpo incorporó definitivamente el piano en la orquesta típica suplantando a la guitarra. De esta forma enriqueció al tango desde la elaboración del acompañamiento y la amplitud del registro, en comparación con su antecesor en el rol, la guitarra. A diferencia de la Guardia Vieja, los pianistas de la Guardia Nueva solían ser músicos con estudios académicos y una sólida formación técnica. Al tocar y/o componer sintetizaban estos conocimientos con los elementos característicos del Tango como la manera de articular, la ornamentación y la forma de manejar el tempo. Enrique Delfino y Juan Carlos Cobián aportaron variantes sustanciales en la utilización del piano como solista y dentro de la orquesta típica introduciendo pasajes de enlace e incorporando la utilización de la décima arpegiada en mano izquierda como recurso de acompañamiento.

Arreglo e interpretación

En general lo que suena en las versiones no coincide con las partituras de editorial. Muchas veces ni siquiera contamos con el arreglo escrito de la versión que escuchamos como es el caso de los tangos que analizaremos. ¿Pero que sería una versión en música popular?

Según Diego Madoery

Si bien el arreglo y la versión pueden considerarse sinónimos, el arreglo se refiere principalmente al procedimiento y la versión al producto (...) el arreglo implica procedimientos que se encuentran implícitos en la interpretación del ejecutante, tales como el fraseo, las dinámicas y una cantidad de elementos que en la jerga habitual se denominan *jeites*, es decir aspectos performativos característicos de géneros o estilos particulares. (Madoery 2007).



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Rubén López Cano señala que

Una versión es una actualización en forma de nueva grabación o performance de una canción o tema instrumental que ya ha sido interpretado y/o grabado con anterioridad. La versión es un acto creativo del arreglista o compositor, un fenómeno social o comercial, pero, sobre todo, en los años recientes, es una experiencia de escucha. (López Cano, 2004)

Y Alejandro Polemann llega a la siguiente conclusión

La versión sería la música misma como resultado de: el tema + el arreglo + la interpretación, y representaría, en algunos casos, una muestra más del género. (Polemann, 2013)

En el tango los músicos al hacer sus versiones priorizan el arreglo y la ejecución. Prueba de esto son los innumerables métodos y libros orientados en esta dirección y que proponen una lista de procedimientos a modo de guía para realizar arreglos efectivos. Si bien algunos de estos métodos abordan la temática de los recursos interpretativos, existe aún la necesidad de reflexionar sobre los mismos, ordenarlos y sistematizarlos para volverlos recursos conscientes.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Entonces ¿cómo tocar con *mugre*³ en nuestra versión? ¿qué recursos interpretativos son necesarios? ¿cómo utilizarlos?

Muchos músicos de tango piensan que para aprender a tocar con *mugre* no alcanza con estudiar de libros y métodos. Habría que tocar con otros músicos, *ensuciarse* con el género, *parrillearlo*⁴, tratar de aprender de los que ya saben, observarlos y sino se dignan a enseñarlo o no saben transmitirlo, espiarlos y copiarlos.

A continuación defino brevemente los recursos interpretativos.

Tempo: Velocidad a la que se ejecuta una pieza musical . Se señala tradicionalmente de dos maneras: con indicaciones metronómicas (como negra = 70) o con un sistema menos preciso de palabras en italiano, idioma usado por tradición (como *adagio*, *allegro*, *presto*, etc.). La estabilidad del tempo en el Tango varía según las épocas y estilos.

Articulación: Se refiere al grado de separación de cada sonido en la ejecución de notas sucesivas. En el tango se reconocen dos formas básicas de tratar la articulación en la melodía: Una con preponderancia en las articulaciones *staccato*, *détaché* y el acento largo o breve llamada “melodía rítmica” y otra reconocida por su ejecución *legato* y por la presencia del signo de ligadura en la escritura llamada “melodía ligada”.

³*Mugre*: Sonido “embarrado” o “sucio” que se logra a través de diversos recursos interpretativos y diferentes efectos de los instrumentos.

⁴ Hace referencia a *Tocar a la parrilla* en analogía a poner una carne a cocinar en la parrilla, la cual no necesita ninguna preparación previa. En el Tango refiere a la modalidad de ejecución sin un arreglo formalmente escrito, pero con la utilización de una notación simplificada.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Fraseo:⁵Es el resultado de la alteración en la duración, articulación y dinámica de los sonidos de una melodía con fines expresivos en contraste con un acompañamiento que mantiene un pulso isócrono. Lo expresivo en la melodía se origina en las interpretaciones de Carlos Gardel quien introduce la imitación de la cadencia del habla porteña utilizando anticipaciones, síncopas, valores irregulares y otros recursos.

En contraposición al fraseo se encuentra la posibilidad de “Tocar cuadrado”. Con esta expresión los músicos de tango se refieren a la forma de tocar sin modificaciones en el tempo limitándose a ejecutar las figuras tal cual están escritas.

Carácter: Hace referencia a una emoción predominante o dos contrastantes en una idea musical. La diferencia de carácter musical entre las secciones, varía según las épocas del tango. En la guardia Nueva es establecida por el texto, en la tercera guardia se extreman diferenciando una parte rítmica y rápida de la otra lenta y cantáble.

Ornamentación: El término ornamentación hace referencia al conjunto de notas añadidas a la melodía para adornarla . Los adornos que se emplean en el tango son: apoyatura, repetición,

⁵ Fraseo: Según Omar García Brunelli el origen del fraseo se origina en el tango cantado inspirado en la cadencia del habla porteña y como este se replica en el tango instrumental. (García Brunelli, 2015)

Encontramos otra definición en el libro “Herramientas fundamentales del Tango”: Llamamos fraseo a la acción de ejecutar una melodía agregando intenciones, con el fin de resaltar su sentido expresivo. Estas intenciones se manifiestan mediante la modificación del ritmo, la dinámica y las articulaciones. Las posibilidades del uso del fraseo van desde el llamado fraseo básico (el cual se maneja entre los márgenes de los tiempos fuertes del compás), pasando por el fraseo extendido (que toma libertad rítmica más allá de dichos límites), hasta el rubato (el cual llega a borrar la línea de compás. (Fain, 2018)



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

mordente, segunda menor, octava, arpeggio, trino, grupeto, glissando y *arrastre*⁶. El empleo de uno u otro está relacionado con el estilo y con el desarrollo propio de la melodía.

Dinámica: la intensidad del sonido puede articularse a través de la dinámica de grados (contraposición entre los conceptos de suave y fuerte pp, mf, ff, sfz, etc) o de la dinámica de transición (aumento o disminución de forma paulatina de la intensidad del sonido).

Contexto y análisis

El análisis de las obras se basa en tres grabaciones para piano solo cuyas transcripciones se encuentran en el libro *Los pianistas del tango. Selección de transcripciones para piano solo. Volumen 1.*⁷

En primer lugar, hago una contextualización histórica de la labor de cada pianista/compositor, continúo con un breve análisis descriptivo (forma, textura, modelos de marcación y registros) y finalmente procedo al análisis de los recursos interpretativos de las grabaciones y transcripciones de dichos tangos.

⁶*Arrastre*: Efecto que se produce al adelantar una nota o acorde con sonidos de altura y duración indeterminadas, que concluyen abruptamente al llegar a la altura y duración correspondiente a la nota escrita. Este efecto provoca una sensación particular en la marcha rítmica tanto de la melodía como de la armonía al agregarse un adelantamiento de bordes indefinidos al contorno preciso de las articulaciones. Se ejecuta generalmente y según el instrumento combinando glissandos, acordes, clusters o cromatismo ascendente con un matiz crescendo. (Possetti, 2015)

⁷JURADO M.; ENRIQUEZ A. (2017) Los pianistas del tango. Selección de transcripciones para piano solo. Vol.1. Buenos Aires. FNA / Melos. Disponible en <http://www.melos.com.ar/bands/martin-jurado-y-adrian-enriquez/>



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

La franela (1911)⁸

Manuel Campoamor fue uno de los pioneros del Tango. Como muchos músicos de su época tuvo diferentes y variados oficios: telegrafista policial, martillero, jefe de propaganda y avisos del diario "La Fronda" y jefe de mesa de entradas de la Intendencia de Matanzas. Paralelamente a esos trabajos realizó una intensa actividad en el campo de la música, fue uno de los primeros en grabar tangos en piano solo, acompañó en el piano a Ángel Villoldo, a Gabino Ezeiza y a Linda Thelma. Compuso *Sargento Cabral*, *En el séptimo cielo*, *La cara de la luna*, *La metralla*, *Muy de la garganta* y *Mi capitán*, entre otros. Campoamor desconocía la escritura musical por eso sus obras fueron escritas por copistas de la firma Breyer por intermedio de la cual era requerido como pianista en residencias particulares.

La franela es un tango instrumental grabado por Campoamor en 1911 y probablemente haya sido editado, pero hasta el momento no se ha encontrado la partitura de editorial y nunca fue registrado en Sadaic.

Se reconoce que, en general, los primeros pianistas se imitaban entre ellos, repitiendo la textura y modo de ejecución: mano derecha ejecutaba la melodía y mano izquierda realizaba un acompañamiento construido de manera dominante en torno al patrón rítmico de la habanera, en compás de 2/4, como está ampliamente documentado en las grabaciones y partituras impresas en la época.

Se observa que los tangos de la Guardia Vieja poseen, generalmente, tres secciones temáticas **A**, **B** y **C** o **A**, **B** y Trío.⁹ Cada sección abarca dieciséis compases que pueden ser

⁸ La franela Manuel Campoamor. Grabación de 1911. Disponible en <https://youtu.be/OfKm9N8-qX>



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

agrupados en dos frases de ocho compases cada una. A su vez, estas frases se hallan agrupadas en dos estructuras musicales más breves, dos semifrases con una extensión de cuatro compases cada una.

En la versión de Campoamor estas tres secciones se repiten incansablemente con una funcionalidad directa: la danza. En las Figuras 1 y 2 se esquematizan las 3 secciones del tango y la estructura formal de la grabación.

Sección	A	B	C (Trío)
Cantidad de cc.	16cc. (8 cc. + 8 cc.)	16 cc. (8 cc. + 8 cc.)	16 cc. (8 cc. + 8 cc.)

Figura 1. *La franela*. Secciones

FORMA	A B A C A B A C A B A
-------	-----------------------

Figura 2. *La franela*. Estructura formal de la versión de Campoamor

⁹ A la tercera sección se la denominaba trío y su función era la de introducir variedad en la pieza.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

El registro de la melodía se mantiene acotado (C4 a C6), así como también el tratamiento de la misma: a una voz y en homofonía a 2 o 3 voces (notas del acorde) articulada generalmente en legato, con algunas frases cortas en staccato. En mano derecha la ornamentación utilizada es bordadura superior y apoyatura. En mano izquierda aparece el germen de lo que en la guardia nueva se establecerá como el *arrastre*.

La mayoría de los pianistas y orquestas típicas de la época como Roberto Firpo, “Pacho” Maglio, Vicente Greco y Luis Bernstein mantenían sus interpretaciones al tempo de negra 74-92. *La franela*, en la grabación mencionada en este artículo, está interpretada en un tempo estable de negra 80 y Campoamor “toca cuadrado”, es decir, ejecuta la obra sin fraseo. En la figura 3 se muestra la transcripción de la sección **A** de la versión grabada por el autor.

Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

The image displays a musical score for the piano accompaniment of the piece 'La franela' by Manuel Campoamor. The score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes a tempo marking of $\text{♩} = 80$ and a section marker 'A'. The dynamics are marked as *mp*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score shows a mix of chords and melodic lines in both hands, with some measures featuring triplets and slurs.

Figura 3. *La franela*. Versión de Manuel Campoamor. Transcripción de la grabación.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Entre las tres secciones se observa un mismo carácter vivaz y alegre. A propósito del carácter del Tango de la guardia vieja Pompeyo Camps afirma

Mientras el tango fue "cosa de negros" no perdió la alegría ni la picardía. Cuando lo adoptó el blanco, el criollo y el hijo del inmigrante que vio frustradas sus ilusiones de "hacer la América", el tango empezó a introducir, primero, el modo menor con un eventual "trío" en modo mayor, como sucede con El choclo de Villoldo, para luego sumergirse en letras que hablan de decepciones, traiciones, ultrajes, miseria, alcohol, cárcel, soledad y del dolor existencial de la ciudad. (Camps, 1976)

También hace una interesante comparación con el ragtime, género contemporáneo al tango en Estados Unidos.

La música del ragtime es invariablemente alegre. (...) No existe un solo rag, ni ninguna de las clásicas tres partes que integran los ragtimes, escritos en modo menor, que es de típica sugerencia melancólica. Todo el género fue compuesto en modo mayor. Lo mismo sucedió con los primitivos tangos de autor anónimo. (Camps, 1976)¹⁰

En efecto La franela al igual que otros tangos más antiguos como Andate a la Recoleta y Señora casera, recopilados por Carlos Vega, poseen sus tres secciones en modo mayor.

¹⁰ Para ejemplificar dicha comparación propongo la audición de *Original Rags*. Scott Joplin. Grabación de 1899. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=3ybSmkyDjZI>



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Griseta (1927)¹¹

Enrique Delfino (Delfy) fue un pianista y compositor de sólida formación musical. Sus primeras grabaciones de solos de piano y dúos de violín y piano son de 1917. Su intrínseca genialidad melódica sumado al contacto con las orquestaciones de avanzada en su paso por los Estados Unidos le permitieron, como pianista de la Orquesta Típica Select transformar los conjuntos porteños del tango. En la Guardia Nueva la escritura del arreglo se ve influenciada por la vinculación que los músicos tuvieron con importantes maestros del mundo “académico”. El estudio del lenguaje musical, armonía, contrapunto y orquestación convierten paulatinamente al arreglo en una práctica cada vez más sofisticada.

Pablo Kohan señala

Delfino fue uno de los compositores más prolíficos y exitosos en la historia del género. Introdujo una serie de modificaciones conceptuales importantísimas para el establecimiento de pautas compositivas que posibilitaron el desarrollo de una nueva era en la historia del tango. Fue un sintetizador y reformulador de elementos que ya estaban en el tango. Era poseedor de un amplio conocimiento del repertorio académico, del mismo modo que tocaba con soltura maxixes, shimmies y foxtrots. (Kohan, 1995)

A diferencia de Campoamor, Delfino prescindía de los copistas de las casas editoras y escribía de su puño y letra las obras para ser editadas, lo que transforma a los originales en elementos singularmente valiosos. Todos los compositores de la guardia nueva, a excepción de

¹¹ Griseta. Enrique Delfino. Grabación de 1927. Disponible en <https://youtu.be/I0kNbXpnc1A>



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Delfino y Cobián que escribían sus propias ediciones, continuaron delegando la escritura de las composiciones a los músicos copistas de las editoriales.

Esto planteaba errores de notas y problemas como la continuación de la escritura de la marcación de habanera en el acompañamiento, que ya no se usaba en esta época. Podemos observar estas inconsistencias, por ejemplo, en las partituras editoriales de Gardel, De Caro o Fresedo.

Griseta figura entre sus célebres tangos de los años 20 escritos para el teatro, como también *Milonguita*, *La copa del olvido*, *Francesita*, *No le digas que la quiero*, *Haragán*, *Palermo*, *Que querés con ese loro*, *A Montmartre*, *Dicen que dicen*, entre otros.

Sebastián Piana define a Delfino como el padre del “tango canción”¹². Con *Milonguita*¹³ patentó el molde musical del mismo, reduciendo la forma que en la guardia vieja se establecía en tres partes a dos partes introduciendo el “refrán” (refrain en francés) que posteriormente se llamaría estribillo. Unos años antes Pascual Contursi incorporó al tango la letra con argumento con los versos de “Mi noche triste”¹⁴, siendo la letra a partir de entonces, la que determina el carácter del tango canción.

¹² Tango canción: se caracteriza por sus temas melódicos simples y contables. No hay norma establecida ni costumbre admitida en cuanto a cuál de sus elementos se hace primero. La letra se construye siguiendo la regla establecida para la música en dos partes. Como la norma de ejecución A B A B es repetir las partes, los letristas, en general, escriben un texto diferente para la repetición de A repitiéndose el B (estribillo) con el mismo texto.

¹³ Milonguita: (Enrique Delfino / Samuel Linnig) Estrenada en 1920 en la obra “Delikatessen House” en el teatro ópera de Buenos Aires.

¹⁴ Mi noche triste: (Samuel Castriota / Pascual Contursi) Fue estrenada en el teatro Esmeralda con Carlos Gardel y ampliamente difundido luego por la actriz Manuelita Poli en el sainete “Los dientes del perro”.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

José Gonzales Castillo escribe la letra de *Griseta*, tango compuesto en dos secciones, **A** y **B** (estrofa y estribillo), una regular y otra irregular en cuanto a la cantidad de compases respectivamente.

La gran variedad interpretativa que introdujeron tanto Fresedo como De Caro, condujo a que dejaran de componerse tangos en tres secciones, modificando por tanto su estructura: los tangos, ya no necesitaron del “trío” para proveer variedad a las interpretaciones. (Novati, 1980)

La sección **A** abarca 16 compases y la **B** 14 compases. La partitura de editorial y la versión grabada, coinciden en la forma. En la Figura 4 se esquematiza la estructura formal de la obra.

Sección	A(Estrofa)	B(Estribillo)	A	B
Cantidad de cc.	16 cc.	14 cc.	16 cc.	14 cc.

Figura 4. *Griseta*. Estructura formal

La melodía abarca un registro amplio (E3 a D6) sobre una textura de melodía acompañada.

Es importante destacar el uso de la doble articulación, que comienza a utilizarse en esta época al tocar mano izquierda en legato y mano derecha staccato o viceversa.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

El tempo de Griseta es negra = 120 un tempo común para los tangos de la guardia nueva, más lento de lo que se acostumbraba en el período anterior. En la etapa de transición (1917-1925) Eduardo Arolas redujo sus “tempi” y utilizó por primera vez en el género el *marcato*¹⁵. A partir de Arolas, los músicos y orquestas comienzan gradualmente a alternar los esquemas rítmicos de habanera con el de la marcación de los cuatro tiempos, hasta instalarse en el período de guardia nueva el *marcato* sustituyendo casi por completo al de habanera, que desde entonces sólo aparece excepcionalmente, en tangos que evocan épocas pasadas. Horacio Salgán sostiene

el abandono del acompañamiento “tipo habanera” representa un cambio trascendental en la historia del tango, por cuanto liberarse de la restricción de un esquema rítmico dominante “abre el panorama al nuevo género, permitiéndole manifestar y desarrollar infinitas posibilidades, elevándolo a un plano musical de altísima jerarquía” (Salgán, 2001)

En mano derecha la melodía se presenta a una voz y en homofonía (a voces) en las siguientes variantes:

- . en octavas
- . en octavas con tercera, cuarta o quinta en medio
- . en acordes: a 2 o 3 voces

El arreglo cuenta con la particularidad de exponer la melodía de la segunda frase de **A** (8 compases) en mano izquierda. Como acompañamiento utiliza bajos (a veces en octavas) con acordes plaqué y bajos articulando los cuatro tiempos sugiriendo el *marcato* como modelo de marcación. En la parte **B** se destacan las contramelodías de mano izquierda. La articulación es en

¹⁵*Marcato*: Modelode marcacion esencial del tango(a partir de la guardia nueva). Es un tipo de acompañamiento rítmico que consiste en marcar y acentuar los pulsos dentro del compás, ya sea en 4 (las cuatro negras en 4/4) o en 2 (la primera y tercera negra). (Peralta, 2008)



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

general legato con pocas frases en staccato. Las ornamentaciones utilizadas en mano derecha son: glissando de teclas negras, grupeto, apoyatura y mordente superior. En mano izquierda apoyatura, *arrastre* y mordente.

Si comparamos la partitura de editorial con la versión grabada por Delfino notaremos el uso del llamado fraseo básico de tango que se mantiene entre los márgenes de los tiempos fuertes del compás.

La transformación rítmica llevó del acompañamiento de habanera y las síncopas y picardías de una muy probable influencia afroamericana a la continuidad inestable de aceleraciones y retardos del fraseo gardeliano, sobre la uniformidad de cuatro tiempos de acompañamiento (García Brunelli, 2016)

Se debe tener en cuenta que la partitura de editorial está escrita en 2/4 y la transcripción de la grabación de Delfino que analizamos en 4/4.¹⁶

En las figuras 5 y 6 se presentan los primeros 4 compases de la partitura de editorial y de la transcripción de la versión grabada por el autor.

¹⁶Horacio Salgán afirma "Abandonado ya, el acompañamiento de la Habanera, (que se escribe en 2 x 4), y cuando el Tango comienza la marcación rítmica que llamamos "el cuatro" (*marcato*), se siguió usando el numerar el compás del mismo en 2 x 4. Luego, considerando que numerar en 2 x 4, cuando en realidad se estaban marcando 4 corcheas, se decidió relacionar la numeración del compás con dicha marcación y se substituyó el 2 x 4 por el 4 x 8. Actualmente se numera la escritura del Tango en 4 x 4. A esto se llegó por razones de comodidad, ya que en los pasajes que contienen figuras de corta duración, como por ejemplo las variaciones, en cambio, de usar las fusas como anteriormente se hacía, se escriben semicorcheas, lo que permite una escritura mas clara y menos trabajosa". (Salgán, 2001)

Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Voz *f*
 Mez cla ra ra de Mu se ta y de Mi mi con ca ri cias de Ro dol foy de Schau nard

Piano *f*
 7

Figura 5. *Griseta*. Enrique Delfino. Partitura de editorial.

$\text{♩} = 120$
mp

Figura 6. *Griseta*. Versión de Enrique Delfino. Transcripción de la grabación.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

***Mal de amores* (1991)¹⁷**

Oswaldo Tarantino fue pianista, compositor y director de orquesta de tango y jazz fusión con tango. Fue pianista de las orquestas de Pedro Maffia, Edgardo Donato, Argentino Galván, Raúl Garelo, Néstor Marconi y Astor Piazzolla. Su estilo pianístico fue influenciado por Orlando Goñi en el tango y por Art Tatum y Teddy Wilson en el jazz aportando un factor de swing a su interpretación de tango. En uno de los discos que grabó con Piazzolla tiene momentos de libre interpretación¹⁸.

El tango *Mal de amores* pertenece a Pedro Laurenz, bandoneonista, (creador de una escuela de ejecución bandoneonística) y compositor, precursor de las avanzadas tendencias posteriores a 1940. Este tango es instrumental y tiene dos secciones: **Ay B**, con un puente y una variación final. La variación en esta época comienza a usarse a modo de compensación por la pérdida del tercer tema (trío) y como búsqueda instrumental. La partitura de editorial de Laurenz y la versión grabada por Tarantino coinciden formalmente. A continuación, en la Figura 7, se muestra la estructura formal de la obra.

¹⁷ Mal de amores. Oswaldo Tarantino. Grabación de 1991. Disponible en <https://youtu.be/lzLbmUtAsAw>

¹⁸ Propongo la audición de la introducción de "Onda 9" por Astor Piazzolla y su Conjunto 9. Disponible en <https://open.spotify.com/track/4GMcAmFsjPXi9d07TIQqoY?si=iH9MeZCUS6uMG7Ssz3H5TrQ>



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Sección	A	Puente	B	Variación (de A)
Cantidad de cc.	16 cc.	4 cc.	16 cc.	16 cc. 8 cc. + 8 cc. Am Cm

Figura 7. *Mal de amores*. Estructura formal

Tarantino respeta la variación de 8 compases en Am escrita por Laurenz tal cual se presenta en la partitura de editorial y la repite transpuesta a Cm.

La melodía abarca un registro muy amplio (D4 a Ab6) y el tratamiento de la misma se plantea a una voz y en homofonía en las siguientes variantes:

- . a dos voces con segunda voz a distancia de tercera o sexta inferior
- . en octavas con la quinta en medio
- . en octavas con la tercera superior o inferior en medio
- . en octavas con dos voces del acorde en medio (melodía armonizada).

Se articula en frases legato y frases rítmicas donde se combinan notas sueltas (détaché), acentos en diferentes tiempos del compás, staccatos y la combinación ligado a staccato.

En mano izquierda el acompañamiento se caracteriza por el uso de síncopas, contratiempos, décimas plaqué o arpegiadas y quintas.

Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Los ornamentos utilizados en mano derecha son apoyatura, arpeggio, mordente superior, segunda menor, octava y glissando y en mano izquierda segunda menor y *arrastre*. Tarantino utiliza el fraseo de tango básico y el fraseo de jazz (swing) sobre un tempo fijo y por momentos fluctuante.

En la figura 8 se presentan los primeros 8 compases de la partitura de editorial de Laurenz y en la figura 9 los primeros 8 compases de la transcripción de la versión grabada por Tarantino.



Figura 8. *Mal de amores*. Pedro Laurenz. Partitura de editorial.

Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

♩ = 96

Piano *mf*

3

5

8

Figura 9. *Mal de amores*. Versión de Osvaldo Tarantino. Transcripción de la grabación.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Reflexiones finales

Luego de una primera escucha comparativa podemos observar como, a lo largo del último siglo, los recursos interpretativos mencionados en este artículo son utilizados de diversas maneras por estos tres pianistas produciendo en cada caso, estilos interpretativos personales y originales. Cuando el énfasis está puesto en la articulación, el fraseo y la ornamentación, principalmente en el *arrastre*, segundas y clusters podemos decir que se produce la sensación de un sonido sucio o embarrado. Ésta es la *mugre*, un conjunto de recursos interpretativos y efectos¹⁹. Ni la *mugre* ni los diversos recursos interpretativos aparecen indicados en la partitura de editorial ni forman parte del arreglo. Como intérpretes, conocer estos recursos nos brinda las herramientas para construir puentes entre qué quiero decir y cómo lo voy a decir. Estas construcciones son el aporte que hace el intérprete a la performance, dando forma y moldeando el sonido, llenándolo de intención, expresión y comunicación.

Grabaciones

La franela. Manuel Campoamor. Grabación de 1911. Disponible en <https://youtu.be/OfKm9N8-qX>

Griseta. Enrique Delfino. Grabación de 1927. Disponible en <https://youtu.be/I0kNbXpnc1A>

¹⁹ Efectos: A lo largo de su historia, el tango fue incorporando y desarrollando efectos producto de particulares mecanismos de ejecución que producen los instrumentos de la orquesta típica. Leopoldo Thompson fue el primero en introducir efectos en el contrabajo que ya se conocían en otras músicas afroamericanas: golpes en las cuerdas con el arco o con la palma de la mano, golpes en la caja del contrabajo y golpes en la caja y en las cuerdas simultáneamente. A esta técnica se la conoció entre los músicos de tango como *efecto canyengue* o *ritmo de candombe*. Otros ejemplos de efectos son; en violín: *chicharra*, *látigo* o *tambor*; en bandoneón: *raspado* o *vómito* y en piano: *cluster* o *glissando*.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Mal de amores de Pedro Laurenz por Osvaldo Tarantino. Grabación de 1991. Disponible en <https://youtu.be/lzLbmUtAsAw>

Transcripciones

La franela. Manuel Campoamor.

Griseta. Enrique Delfino.

Mal de amores. Pedro Laurenz. Arr. Osvaldo Tarantino.

Disponibles en <http://www.melos.com.ar/bands/martin-jurado-y-adrian-enriquez/>

Videos

JURADO M. *La franela* (2016). Disponible en <https://youtu.be/Tbi39NX0zT>

JURADO M. *Mal de amores* (2016) Disponible en <https://youtu.be/DdhXAJJsoD>

Bibliografía

AHARONIÁN, C. (2001) "Músicas populares y educación en América Latina", Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional del Estudio de la Música Popular. Buenos Aires.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

GARCIA BRUNELLI, O. (2015) "La cuestión del fraseo en el tango". Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Buenos Aires.

GARCIA BRUNELLI, O. (2010) Discografía básica del Tango. Buenos Aires. Gourmet Musical.

JURADO M.; ENRIQUEZ A. (2017) Los pianistas del tango. Selección de transcripciones para piano solo. Volumen 1. Buenos Aires. FNA / Melos.

KOHAN, P. (2010) Estudios sobre los Estilos Compositivos del Tango - 1920-1935. Buenos Aires. Gourmet Musical.

LOPEZ CANO, R. (2011) "Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana". Consensus (No 16). La Molina: UNIFE.

LOPEZ CANO, R. (2004) "Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual" ; en Martí, Josep y Martínez Silvia (eds.) Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SibE. Madrid. Ministerio de Cultura.

MADOERY, D. (2007) "Género - tema - arreglo. Marcos teóricos e incidencias en la educación de la música popular". Ponencia en I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. Universidad Nacional de Villa María. Córdoba, Argentina.

MITILINEOS, P. (2016) "Al son de la clave: el 3+3+2 en el tango. Las décadas del 20, 30 y 40." Clang (N.º 4), pp. 55-68. La Plata. FBA. UNLP.

NOVATI, J. (coord.) (1980). Antología del tango rioplatense. Vol. 1 (Desde sus comienzos hasta 1920). Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Buenos Aires.

PERALTA, J. (2008) La Orquesta Típica. Mecánica y Aplicación de los fundamentos técnicos del Tango. Buenos Aires. Edición independiente.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

POLEMANN, A. (2014) "La versión en la Música Popular". Revista Arte e Investigación Nº 9. La Plata. FBA. UNLP

POSSETTI, H. (2015) El piano en el Tango. Buenos Aires. FNA / Tango sin fin.

SALGAN, H. (2001) Curso de tango. Buenos Aires. Edición independiente.

SAMELA, G.; POLEMANN, A. (2006). El lenguaje musical del tango. Las tres Guardias. Material didáctico. La Plata. Cátedra de Tango. FBA.UNLP.

Referencias electrónicas

CAMPS P. (1976). Tango y Ragtime, un paralelo en el tiempo y a la distancia. [en línea]. Consultado el 20 de mayo de 2019 en <http://presencias.net/invest/ht3020a.html>

FAIN, P.(2019) Herramientas fundamentales del tango. Tango sin fin. [en línea]. Consultado el 24 de julio de 2019 en <https://tangosinfin.wordpress.com/ediciones-de-libre-descarga>

GONZÁLEZ, M (2010) "La mugre del tango". Revista Punto Tango, s/a, nº 46 (agosto). Buenos Aires.[en línea]. Consultado el 28 de mayo de 2019 en <https://cafecontado.com/2014/09/01/hipotesis-de-cafe3-la-mugre-del-cafe/>



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

RECURSOS SPINETTEANOS. ACORDES AMBIGUOS Y ARMONÍA NO FUNCIONAL EN L. A. SPINETTA

Aníbal E. Colli

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Latinoamericano

Universidad Nacional de La Plata

anibalecolli@gmail.com

Resumen

Esta investigación se inicia a partir de la inclusión de la obra de Luis Alberto Spinetta en los contenidos de la materia Recursos Compositivos de la Carrera de Música Popular de la UNLP. A partir del análisis de sus canciones, fuimos sistematizando recursos, que expondremos aquí.

Mediante la identificación de lo que llamamos “recursos spinetteanos”, nos proponemos explicar cómo se combinan los elementos expresivos que construyen la estética particularísima de este autor. Debido a la complejidad de su lenguaje y a la dificultad para relacionarlo con otros referentes, las crónicas sobre su vida y el análisis de su poesía no han sido acompañados, salvo excepciones, por una investigación profunda de sus herramientas musicales.

El lenguaje musical de Spinetta presenta originalidad y ruptura con las formas más habituales del rock en múltiples planos: en su armonía modal y ambigua; en sus melodías sobre



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

extensiones; en sus frases y ritmo armónico asimétrico; en la apertura de su organización formal.

Creemos que la aplicación pedagógica de esta investigación resultará útil para la comprensión y recreación de su legado estético, que consideramos parte importante de la identidad cultural argentina.

Palabras clave:

música / popular / rock / Spinetta

Introducción

El estudio, conocimiento y difusión de la obra de Spinetta representa, para nosotros, una asignatura pendiente con la cultura argentina y por lo tanto, una misión educativa en el campo de la música popular. Su estética es inconfundible y su sonoridad tan original que resulta muy difícil establecer antecedentes directos de su estilo: podemos relacionar su música con el rock instrumental, con el jazz fusión, la bossa nova o incluso el impresionismo, pero no suena como ninguna de ellas. La complejidad de su armonía, difícil de sacar de oído por músicos menos entrenados, y la escasez, aun hoy, de sus cifrados completos y correctos en internet, han dificultado su recreación a nivel de la cultura popular. La mayoría de las publicaciones sobre él se han centrado en su vida, su poesía o su forma de entender el arte, sin plantearse una sistematización de sus recursos musicales.

Sabemos que el Flaco cultivaba una gran introspección y una búsqueda incesante de lo mágico que subyace en lo cotidiano. Que evitaba voluntariamente los mandatos sociales y la preocupación por el éxito material, por lo coyuntural, por estar al día. Y que en ese camino



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

esencial, irracional y místico, valoraba la metáfora para referirse a lo que sólo en parte puede ser nombrado.

Su música se plantea ese mismo objetivo con herramientas propias, es claramente una música poética y no narrativa. Su lenguaje intenta liberarse de caminos previsibles y de fórmulas, busca una apertura y una indefinición. Necesita desnaturalizar las expectativas habituales del oyente y llevarlo a otro universo sonoro en el que no rijan las cadenas de causa-efecto de los discursos conocidos. Para lograr esto rompe con la métrica y la rima en el texto, con la funcionalidad armónica, con las estructuras simétricas de antecedentes y consecuentes. A veces también, y para reforzar este efecto, presenta irregularidades en el ritmo armónico y cambios de compás. En medio de este paisaje extrañado, la melodía spinetteana, original pero encantadora, nos orienta y conduce.

La estética musical de L. A. Spinetta es producto de una interacción estrecha y personal entre melodía, armonía, frases, duraciones, gesto y forma. Desde el punto de vista metodológico nos parece importante comenzar por la comprensión de sus recursos armónicos porque, por un lado, condicionan y resignifican la melodía, y por el otro, gracias a su no funcionalidad, habilitan la apertura formal y el discurso no lineal característicos de su estilo.

El lenguaje armónico de Spinetta

Podemos identificar en el lenguaje armónico de Spinetta los siguientes elementos fundamentales.

- **Uso de acordes con extensiones:** en general, los acordes presentan al menos cuatro notas (habitualmente con 7a) y muchas veces cinco, seis o siete (incluyen 6as, 9as, 11as)



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

o 13as). La melodía muchas veces jerarquiza o descansa sobre estas extensiones, lo que le otorga una sonoridad muy identificable. Además, las extensiones de los acordes le permiten a la melodía mantenerse en un nivel de diatonismo total o parcial (una misma escala) opuesto al cromatismo de la armonía. Este diatonismo facilita una melodía más cantable o memorizable y muchas veces ayuda a establecer un centro tonal no funcional en un contexto armónico modal.

- **Acordes con fundamental o funcionalidad ambigua:** aparecen acordes recurrentes que por su estructura presentan tensión entre dos fundamentales o una indefinición de fundamental. Estos acordes ambiguos generan una mayor imprevisibilidad y apertura del discurso.
- **No funcionalidad armónica:** son poco frecuentes las dominantes, los enlaces de II V y los enlaces de cuarta ascendente encadenados.
- **Armonía cromática no funcional:** los acordes rompen con la diatonía de la tónica mayor o menor, pero no con dominantes secundarias como marcamos en el punto anterior sino mediante la incorporación de los acordes de **intercambio modal** e **intercambio modal del relativo**.

Acordes con fundamental o funcionalidad ambigua : Observamos dos tipos de acordes ambiguos muy habituales en las canciones de Spinetta; éstos son:

- Un acorde A que puede funcionar como acorde menor con 6m agregada o como acorde mayor con maj7/9 y hasta 11+ y con la 3a en el bajo.
- Un acorde B que puede funcionar como acorde mayor con 7a menor en el bajo o como acorde mayor con 6/9/11+.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

El acorde A suele usarse como un tipo especial de Im eólico con 6ta agregada, pero cuando aparece en relación a otros grados mantiene su indeterminación funcional, aunque aludiendo a un centro eólico a partir de su bajo. En otras ocasiones y debido al contexto, puede percibirse como un acorde mayor con la 3a en el bajo, pero no logra borrar del todo esa ambigüedad menor-mayor que lo caracteriza.

El acorde inicial de “El Capitán Beto” es un ejemplo prototípico de uso del acorde B. Lo interesante es que contrariamente a lo esperado, no se percibe como B 6/9/11+ con la 5ta en el bajo, porque la melodía (y el acorde de A que se le opone en el tema) construye al C# como centro. Podríamos afirmar que es un I de Do# mixolidio con mucho de VIIb. Su ambigüedad resulta de la disputa entre dos centros mayores a un tono de distancia, uno en los graves o el bajo y otro en la tríada superior. Esta tensión se resuelve (o no) a favor de uno de los dos polos de acuerdo al contexto.

Intercambio modal

Consideramos intercambio modal a la coexistencia de dos o más modos en un mismo discurso, sección o frase. Este intercambio puede producirse a nivel de la melodía o de la armonía. El intercambio modal armónico resulta de la combinación de los grados diatónicos de dos o más modos.

Veamos en una tabla los grados diatónicos correspondientes a cada modo de Do. Esto nos permite ver en un solo gráfico todos los acordes que nos aporte el intercambio modal.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Modos Arm. de clave

Grados diatónicos I II III IV V VI VII

Lidio 1# Cmaj7 D7 Em7 F#semi Gmaj7 Am7 Bm7 .

Jónico becuad. Cmaj7 Dm7 Em7 Fmaj7 G7 Am7 Bsemi

Mixo 1b C7 Dm7 Esemi Fmaj7 Gm7 Am7 Bbmaj7

Dórico 2b Cm6 Dm7 Ebmaj7 F7 Gm7 Asemi Bbmaj7

Eólico 3b Cm6b Dsemi Ebmaj7 Fm7 Gm7 Abmaj7 Bb7

Frigio 4b Cm7 Dbmaj7 Eb7 Fm7 Gsemi Abmaj7 Bbm7

Locrio 5b Csemi Dbmaj7 Ebm7 Fm7 Gbmaj7 Ab7 Bbm7

Podemos eliminar de la tabla los acordes que se repitan, así como los semidisminuidos y dominantes que no se perciben como intercambio modal sino como II, V o V sustituto de algún grado. De esta manera veremos más claramente qué acordes específicos aporta cada modo. Como excepción a esto mantenemos el F7, que no se usa como dominante secundaria sino como un IV blusero.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Modos Arm. de clave

Grados diatónicos I II III IV V VI VII

Lidio 1# D F#semi Bm7

Jónico becuad. Cmaj7 Dm7 Em7 Fmaj7 Am7 Bsemid

Mixo 1b Gm7 Bbmaj7

Dórico 2b Cm6 F7 Asemi

Eólico 3b Cm7 Dsemid Ebmaj7 Fm7 Gm7 Abmaj7 Bb7

Frigio 4b Dbmaj7 Bbm7

Locrio 5b Ebm7 Gbmaj7

Observemos cómo funciona el intercambio modal en el tema “Bagatelle” de L. A. Spinetta. La melodía se presenta íntegramente en la escala de Sol mayor sin ninguna alteración. A ese diatonismo total de la melodía se le opone un cromatismo de la armonía dado por los acordes de intercambio modal. Los acordes relacionados con modos más lejanos del modo eólico son los que aportan más alteraciones y tienen una función expresiva especial en los finales de frase. Es un elemento típico de Spinetta el que la melodía resuelva en la tónica o en alguna nota del acorde de tónica pero la armonía presente un final abierto sobre un acorde de intercambio modal (los más habituales son el VIb y el IIb aunque pueden aparecer otros).



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Bagatelle (L. A. Spinetta)

Modo de G: Jónico-----

Gmaj9 Em9 Cmaj9

Por más que mis orejas se fundan en ti, temo que la sola brisa, te lleve de regreso,

Gmaj9 Em9

pues quiero que tu ángel permanezca aquí, atado a las cruces que crearon

----- Cmaj9

los gigantes eternos

-----Mixolidio-----Jónico----- Dsus4/7 Am7 Fmaj7 Em7

Ah, algo se pierde en el mar, es un reflejo de tu piel

-----Dórico-----Jónico-----Lidio-----Jónico-----

Frigio

Dsus7 Bbmaj7/11+/D Am7 C#m7/5b Cmaj9 Abmaj7/11+/Eb

Ah, algo se pierde en el mar es un vestigio de tu piel,



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Intercambio modal del relativo

El intercambio modal del relativo, como su nombre indica, resulta de la aplicación de un cambio de modo (intercambio modal) a un centro que comparte su escala con el centro principal (relativo).

Comencemos por este procedimiento en contexto funcional para comprenderlo mejor.

En la canción “Septembro” de Iván Lins observamos que, luego de una sucesión armónica de bajo diatónico descendente muy conocida, se presenta un II V del VI, que resuelve en un VI mayor. Esto lleva a repetir el mismo esquema (y melodía) en este nuevo centro tonal una 3a m más grave. Este recurso se repite tres veces más, con lo cual se regresa al punto de partida. Veamos melodía, cifrado y análisis armónico. Obviamos los acordes de paso (a contratiempo), que no tienen una función tan estructural.

Septembro (Iván Lins) en C.

Primera estrofa.

Do M I VI IV II II/VI V/VI

La M II V I VI

LaM:II/VI V/VI

Fa#M:II V I VI II/VI V/VI

EbM: II V I V/VI



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

CM: V

Podemos pensar entonces, que este procedimiento surge de combinar a los relativos con el intercambio modal. Y puede funcionar en ambos sentidos:

- El intercambio modal del relativo de una **tónica M** es otra **tónica M** una **3a m inferior**.
- El intercambio modal del relativo de una **tónica m** es otra **tónica m** una **3a m superior**.

Así como el intercambio modal implica la incorporación de notas y acordes correspondientes a otros modos paralelos al de partida, el intercambio modal del relativo introduce notas y acordes correspondientes a un centro a una 3a m de distancia. Esta incorporación puede ser por medios funcionales (con dominantes secundarias) como en “Septembro” de Iván Lins o solo por yuxtaposición sin fundamentación funcional, como en muchas canciones de Spinetta.

Los acordes que se agregan por este procedimiento, son los que surgen de los modos diatónicos a una 3a m de distancia. En un contexto de Do jónico, los acordes de intercambio modal del relativo son los acordes diatónicos que corresponden a La jónico. En la siguiente tabla podemos observar unos y otros.

Tónica C I II III IV V VI VII

Diatonicos (jónico) Cmaj7 Dm7 Em7 Fmaj7 G Am7 Bsemid

Int. modal del relativo (A jónico) Amaj7 Bm7 C#m7 Dmaj7 E7 F#m7 G#semid



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Como hicimos anteriormente en la tabla de acordes de intercambio modal, eliminamos los acordes repetidos, y los semidisminuidos y los que puedan funcionar como V. Los que quedan los reubicamos en relación a los grados de Do.

Tónica CM I II III IV V VI VII

Diatónicos; Cmaj7 Dm7 Em7 Fmaj7 G Am7 Bsemid

Int. modal : Cm6 Cm7 - D_{semid} Dbmaj7 - Ebmaj7 - F#semi F7 F7_{Fm7} - Gm7 - Gbmaj7 - Asemi - Abmaj7 - Bm7 - Bbmaj7

Int. modal del rel (A:) C#m7 Dmaj7 - F#m7 Amaj7

En un tema en Do eólico o dórico el intercambio modal del relativo aporta los acordes diatónicos de Eb eólico o dórico.

Tónica Cm I II III IV V VI VII

Diatónicos: (eólico y dórico) Cm6 - Cm7 - Dsemi - Dm7 - Ebmaj7 - Fm7 - Ebmaj7 - F7 - Gm7 - Asemi - Abmaj7 - Bb7 -

Int. modal del rel (Ebm) Ebm7 - Ebm6 - Fsemi - Gbmaj7 - Abm7 - Bbm7 - Cbmaj - Csemi - Db7

Al igual que el caso anterior, podemos presentar juntos los acordes diatónicos de C eólico y dórico, los que corresponden a intercambio modal y los de intercambio modal del relativo (eliminando los que se asocian a dominantes secundarias o sustitutas)

Tónica Cm I II III IV V VI VII



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Diatónicos : (eólico y dórico) Cm6 - Cm7 - Dsemid - Dm7 - Ebmaj7 - Fm7 - F7 - Gm7 - Asemi - Abmaj7 - Bb7

Int. modal: Cmaj7 - D_{Dbmaj7} - Em7 - Ebm7 - Fmaj7 - F#semi - Gbmaj7 - Am7 - Bm7 - Bbm7

Int. modal del re: (Ebm) Cbmaj7 - Ebm7 - Fsemi - Gbmaj7 - Abm7

Repetimos intencionalmente los acordes de Ebm7 y Gbmaj7 porque podemos considerarlos tanto como acordes diatónicos del modo locrio de Do como producto del intercambio modal del relativo (I y III de Ebm).

Intercambio modal del relativo en canciones de Spinetta

Con cierta semejanza a “Septembro” de Iván Lins, en “La luz de la Manzana” observamos cómo un mismo acorde disminuido actúa como bisagra y comodín para alternarse con tónicas a una 3a m de distancia. Aprovechando las múltiples resoluciones de un disminuido como dominante con fundamental omitida, funciona como un V de D, de B y de Ab, siempre con un pedal de la tónica en la que acaba de resolver en cada caso. El acorde disminuido y el pedal sirven para que la modulación sea menos fuerte y explícita. Una vez establecido en Ab aparece un intercambio modal a Abm y luego un final que tiende a Fm, relativo de Ab.

La luz de la manzana

Estrofa



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Dmaj7 Gdism/D Dmaj7 Gdism/D Dmaj7 Gdism/D Dmaj7 Gdism/D

Sé que estoy vivo y vuelo en reposo bebiendo la linfa de la soledad,

Bmaj7 Gdism/B Bmaj7 Gdism/B Bmaj7 Gdism/B Bmaj7 Gdism/B

mientras el mundo todo se va hundiendo ya no deseo esta cruz de lactal,

Abmaj7 Abm6 Abmaj7 Abmmaj7 Abmaj7 Abm Bbm7 Cm

Selva de Montecristo, todos en un mismo risco, hoy se conmemora el año momia,

Db7+ Fm9/11 Db7+ Fm9/11 Db7+ Fm9/11

con toda la luz de la manzana, con toda la luz de la manzana.

Son pocas las canciones de Spinetta en las que el intercambio modal del relativo se presente como una modulación a una región tonal (y formal) nueva. Es mucho más habitual que los acordes de intercambio modal del relativo aparezcan en el discurso como “colores”, muchas veces aislados, entre acordes diatónicos. Estos acordes no se preparan ni se resuelven, simplemente se yuxtaponen, y muchas veces (aunque no siempre) la melodía se mantiene en la escala de la tonalidad original (aprovechando las extensiones del acorde que le sirvan para tal fin) para generar una continuidad del diatonismo a nivel melódico opuesto al cromatismo armónico que lo acompaña.

Analicemos entonces fragmentos de algunos temas que nos muestran estos procedimientos. Utilizaremos las siguientes referencias para el cifrado:

Grados diatónicos

Intercambio modal



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Dominantes o dominantes secundarias

Intercambio modal del relativo

AAS: Acorde Ambiguo Spinetteano

Yo no puedo dar sombra (L. A. Spinetta)

Intro: Eadd9 Amaj7 Badd4 Em9 Bbmaj7/11+/D Am9 Am11/13

I IV V Im IIIb de G IVm

AAS

Eadd9 Amaj7 Badd4 Em9 Bbmaj7/11+/D C#m7 Cmaj13

I IV V Im IIIb del rel VI Vlb

AAS

Sepan: yo no puedo dar sombra, paredes enteras esperan lo mío.

Eadd9 Amaj7 Badd4 Em9 Bbmaj7/11+/D C#m7 G6 Cmaj13 Gmaj7/B

I IV V Im IIIb del rel VI IIIb Vlb IIIb

AAS AAS

Oigan: no consigo dar sombra, los rayos solares me fuman

Eadd9 Amaj7 Badd4 Gmaj7/B

I IV V IIIb o Im



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

AAS

Al fin, yo no proyecto mi sombra.

Eadd9 Amaj7 Badd4 Gmaj7/B Bbmaj7/11+/D Am9

I IV V IIIb o Im IIIb del rel IVm

AAS AAS

Al fin, yo no existo en la sombra.

Eadd9 A7/11+ G#m7 C#maj7 Amaj9/C# G#m7 F#m7 Eadd9 Amaj7 Eadd9

I Vsust/III III VIM IV o VI III II I IV I

AAS

Yulaririara la lalala lirara lalala

A7/11+ G#m7 C#maj7 Amaj9/C# G#m7 F#m7 Eadd9 G#7/13b Amaj7 B11 Gmaj7/B

Vsust/III III VIM IV o VI III II I V/VI IV V IIIb o Im

AAS AAS

Iri i i ia la lalala lirara lalala

Eadd9 Amaj7 Badd4 Em9 Bbmaj7/11+/D

I IV V Im IIIb del rel

AAS

Sepan: yo no vengo con sombra,

Eadd9/G# G13 Eadd9 Amaj7 Cmaj7/11+



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

I IIIb7 I IV Vib

y ustedes, son bellos sin mí

Eadd 9 Amaj7 Badd 4 Gmaj7/B Bbmaj7/11+/D Am9

I IV V Im IIIb de G IVm

AAS

En fin, yo no existo en las sombras

Este tema presenta la particularidad de combinar el intercambio del relativo en los dos sentidos: desde E a C# y a Gm. Dado que casi todo el tema se presenta en E mayor, podemos considerar a Gm como intercambio modal del relativo del intercambio modal. En el siguiente esquema podemos observar estas relaciones tonales y los acordes vinculados a ambos intercambios del relativo.

Tónica: EM con frecuente intercambio con Em.

Campo armónico: Es interesante observar la armadura de clave de cada zona tonal para observar las quintas ascendentes (#) o descendentes (b) que existen entre ellas. Esta es una manera de analizar la distancia entre dos centros y relacionar la sensación del “color” armónico generado con esta medida y dirección. En este tema se puede ver de la siguiente manera

Modo

Armadura de clave 2b 1b bec 1# 2# 3# 4# 5# 6# 7#

Lidio Eb Bb F C G D A E B F#



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Jónico Bb F C **GM** D A EM B F# **C#M**

Mixolidio F C G D A E B F# C# G

Dórico C **Gm** D A E B F# C# G# D#

Eólico G D A **Em** B F# **C#m** G# D# A#

Frigio D A E B F# C# G# D# A# E#

Locrio A E B F# C# G# D# A# E# B#

A continuación analizamos estos recursos en otras canciones. Repetimos las referencias en colores para los tipos de acordes.

No te busques ya en el umbral

Tónica: Am Dm7 Am7 **Eadd9b/A** Em7

Estás perdiendo el tiempo pensando, pensando,

Am7 Dm7 Am7

y estás fuera de la vida, jugando y perdiendo.

Dm7 Am7 **Eadd9b/A** Am7 Dm7 Am7 Em7

Comes tu conciencia, manzano en la nada y que dirán las sombras de todo tu regreso.

Dm7 **Dsemi11** **Abmaj7** **Gm7** Cmaj9 **Bb/Ab (AAS)** Am7

Tu ser sin querer se abrirá de la luz. Se irá sin saber que lo amaban



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Estribillo final

Cmaj7 Dm9 **Abmaj9/C (AAS)**

No te busques más en el umbral

Abmaj9/C (AAS) Fmaj7 Am9

para que sepan la forma de tu alma

Dm7 Am7

y que siga la melodía.

Es muy inusual que encontremos un enlace tan funcional como IV I V I en una canción de Spinetta. En este caso el V está presentado con un extrañamiento, resultado del pedal y de la 9b sin 7a (al estilo de un I flamenco). El Dsemi11 se presenta como un V de Am con 13b y 9+ sin fundamental, pero el acorde siguiente (Abmaj7, VIb de C) hace que lo resignifiquemos como un II eólico de C. El Bb/Ab también es ambiguo, se presenta como un VIIb de C pero se resuelve como si fuera un V sustituto de Am.

Es la medianoche

Tónica: F#m

Estrofa

F#m6b/7/9(AAS) Amaj7/5+ F#m11

Su cuerpo volverá ágil como un halcón

F#m6b/7/9(AAS) Amaj9 Dmaj9



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

hojas y latas se tuercen todo cambia en el acto...

F#m6b/7/9 (AAS) Amaj7/5+ F#m11 F#m6b/7/9 (AAS) Amaj7/5+

Loca su mano gris pierna sin ansiedad. En autos de hielo van...

A7 D Bm7 Dm/A A

Es la medianoche que sujeta la dulce pasión...

Estribillo

G9 Fmaj9(13) Amaj9/C#(AAS)

Todo se ha calcado a sí mismo... Nada busco ya sin pasos

Am7 Am6 Dm9 C#9+

Se pudre la mentalidad... dice adiós,

F#m6b/7/9(AAS) E Amaj7 Amaj9/C#(AAS)

pues huye de la razón amor, esto no se explica....

Badd9/D#(AAS) Bm7 Gmaj7 Emaj7

ni al principio, ni al final oh...

El Amaj7/5+ de la estrofa es un acorde ambiguo, aun cuando no sea de los típicos Spinetteanos: funciona como un III de la escala menor melódica o armónica pero por el I que le sigue se percibe como un V agudo con un bajo de III grado. El acorde de E del estribillo se destaca por ser la única tríada entre acordes de 4 o más notas (un V sin séptima muy usado en



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

el rock, por ejemplo por Charly García). Al final, se presentan tres acordes de interambio modal de A (dos lidios y uno mixolidio). El Emaj7 del final permite escapar de un final a A o a F#m y dejar el final abierto.

Extiéndete una vez más

Tónica: Am

Fmaj7/A (AAS) **Abmaj7/C(AAS)** Fmaj7/A (AAS) Cmaj9

Ya no sé dónde fue, con su luz tu verdad,

Fmaj7/A(AAS) **Abmaj7/C(AAS)** **D9 G11 G9**

avanzar y no avanzar, que loco remolino,

Aquí el acorde ambiguo spinetteano se presenta como un I de Am y un Im de C pero el Cmaj9 hace que resigniquemos el tercer acorde ambiguo no como un Am sino como un F (IV de C)

El anillo del capitán Beto

Tónica: F#m –

Estríbillo

F#m7 Bm7 C#m7 **F G A**

¿Dónde está el lugar al que todos llaman cielo?

Bm7 C#m7 **F G A** Badd9(sin3a) C#m7 **D#m7**



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Si nadie viene hasta aquí a cebarme unos amargos como en mi viejo umbral

Bm Dmaj7 C#sus7 F#m Cmaj7 C#7 F#m

¿Por qué habré venido hasta aquí, si no puedo más de soledad?

Cmaj7 G#dism F#m/A

Ya no puedo más de soledad

El Cmaj7 se puede considerar como un acorde de intercambio modal del relativo (un IIIb de A) pero por su ubicación de contrastarlo con el V grado con una nota común (la 7a) parece más atinado considerarlo un Vb o V del locrio, por esto lo coloreamos como intercambio modal. Es interesante observar la ambigüedad modal entre A mayor y F# del final. El plan armónico indica que el acorde final es el I de F#m pero la doble interpretación del G#disminuido (como V de F#m y como V de A, según tenga mi# o fa becuadro) y la melodía que termina en la nota la duplicada por el bajo ayudan a que percibamos el acorde final como un A6.

Conclusiones

La obra de L. A. Spinetta es una parte importante de la cultura musical argentina y nos interpela como investigadores, divulgadores y docentes. Este trabajo propone un aporte a la comprensión y difusión de su trabajo. Creemos que su aplicación didáctica permitirá a los jóvenes compositores continuar y recrear este legado tan original. Así como tantas melodías del “Flaco” forman parte de la historia del rock nacional y la memoria emotiva de varias generaciones, podemos lograr que sus recursos musicales se agreguen a la currícula de la enseñanza en nuestro país y se conviertan en herramientas creativas de los músicos argentinos.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Bibliografía

Berti, Eduardo. (1993). *Spinetta: crónica e iluminaciones*. Buenos Aires: Planeta.

Diez, Juan Carlos. (2006). *Martropía*. Buenos Aires: Aguilar

Grinberg, Miguel. (2015). *Una vida hermosa*. Buenos Aires: Atlántida.

Gasparini, Sandra, comp. (2016). *Iniciado del alba*. Buenos Aires: Añosluz.



**Universidad
Nacional
Villa María**

Instituto Académico
Pedagógico de Ciencias
Humanas