

**2<sup>DO</sup> CONGRESO  
INTERNACIONAL**

# DE MÚSICA POPULAR

**REMPUL**  
REDES ESTADÍSTICAS DE MÚSICA  
POPULAR EN UNIVERSIDADES  
LATINOAMERICANAS

**MAGA**  
Programa de Maestría  
Académico de Grado en Arte

Secretaría de  
Ciencia y Técnica

Secretaría  
de Posgrado

Secretaría de  
Asuntos Académicos  
**DEPARTAMENTO  
DE MÚSICA**

**facultad de  
bellas artes**



**UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA**

### **Comité Académico**

Dr. Paulo Siqueira Tiné -UNICAMP, Brasil-  
Lic. Pablo Palacios Torres -Universidad de Valparaíso, Chile-  
Dr. Daniel Belinche -UNLP, Argentina-  
Mg. Carlos Freire Soria -Universidad de Cuenca, Ecuador-  
Prof. Dora Rojas Rivera -Universidad Pedagógica Nacional, Colombia-  
Prof. Santiago Romé -UNLP, Argentina-

### **Comité de lectura**

Juan Pablo Gascón  
Alejandro Polemann  
Paula Cannova  
Andrea Cataffo  
David Gómez

Daniel Duarte Loza  
Martín Eckmeyer  
Manuel González

### **Coordinador general**

Prof. Santiago Romé

### **Comité de organización**

Amparo Blanco Fernández  
Martín Casado  
Anibal Colli  
Federico Del Río  
Mariángeles Betervide  
Santiago Coria  
Hugo Figueras  
Juan Pablo Gascón  
Natalio Sturla  
Federico Arreseigor  
Andrés Duarte Loza  
Karina Daniec  
Cintia Coria  
Gisela Magri  
Juan Mansilla  
Rosario Palma  
Pablo Toledo  
Facundo Codino  
Anyul Arévalo Acosta  
Javier Alvarado Vargas

### **Registro y producción audiovisual**

Gabriela Gagliardo  
Santiago Azzolina  
Abril Carrizo  
Laura Chiabrando  
Walter Juárez

### **Comisión artística y operativa**

Matilda Vazquez  
Mariam Jobbi  
Lucas Yasar  
Juana Olmo Sancha  
Tomás Clarke  
Martín Castelvetri  
Martina Juarez  
Francisco Arias  
Carlos Bordon  
Lucía Appelhanz  
Maria Clara Rossi  
Carolina Ledesma  
Sebastian del Rio  
Nicolas Jobbi  
Paloma Manriquez  
Facundo Sosa  
Miguel Arrozeres

Facundo Gomez Sanchez  
Nataly Navarrete  
Patricia Alegría  
Antonella Naidenoff  
Facundo Lamenza  
Patxi Asdrubat  
Valentin Crovo  
Catalina Luetken  
Candela Azcárate  
Francisco Ortega  
Santiago Buca  
Martin Castelvetri  
Enrique Amicolo  
María Lucia Troitiño  
Florencia Spañol  
Barabini Hernán  
Matías Pisarello  
Guido Barciulli  
Maximo Taruri  
Mariano Valle  
Leila Cuiñado Mogni

**Imagen del Congreso:** Obra luminica presentada en la 4ta Bienal de Arte y Cultura de la UNLP.

**Diseño:** DCV María Ramos y Lucía Pinto.



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

**Presidente**

Dr. Fernando A. Tauber

**Vicepresidente Área Institucional**

Dr Marcos Actis

**Vicepresidente Área Académica**

Lic Martín López Armengol

**Secretaria de Arte y Cultura**

Prof. Mariel Ciafardo

**facultad de  
bellas artes**



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

**Decano**

Dr. Daniel Belinche

**Vicedecano**

DCV Juan Pablo Fernández

**Secretaria de Decanato**

Lic. Emiliano Seminará

**Secretaria de Asuntos Académicos**

Prof. Graciana Perez Lus

**Secretario de Planificación,  
Infraestructura y Finanzas**

Lic. Carlos Merdek

**Secretaria de Ciencia y Técnica**

Lic. Silvia García

**Secretario de Posgrado**

Prof. Santiago Romé

**Secretaria de Extensión**

Prof. María Victoria Mc Coubrey

**Secretario de Relaciones  
Institucionales**

Prof. Juan Mansilla

**Secretario de Arte y Cultura**

Lic. Carlos Coppa

**Secretario de Producción  
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

**Secretaria de Asuntos Estudiantiles**

Prof. Agustina Reynoso

**Secretaria de Programas Externos**

Lic. Sabrina Soler



## LA MÚSICA SEFARADÍ EN EL CHAMAMÉ DE ISACO ABITBOL

Salomé Abecasis

Isaac Abitbol, mejor conocido como *Isaco*, bandoneonista del ya mítico Cuarteto Santa Ana, es un músico de origen judío-sefaradí, cuya familia viniera desde Tanger (Marruecos) ciudad perteneciente al Protectorado de España, a establecerse en la localidad de Alvear (Ctes) hacia fines del siglo XIX.

Atendiendo a estas raíces, el presente trabajo parte del interrogante si existe la posibilidad de un influjo musical sefaradí en las composiciones de Isaco Abitbol.


Para ello se realizaron análisis musicales y extra musicales de una muestra de quince composiciones de chamamés del mencionado músico en su trabajo musical posterior a su participación en el Cuarteto Santa Ana, es decir entre los años 1951 y 1992. Se tienen en cuenta sólo las composiciones posteriores al Cuarteto, partiendo del supuesto que sus individualismos estilísticos se verían menos “atados” al estilo del legendario Cuarteto y sus posibles requerimientos comerciales.

Se pretende con ello, empezar a estudiar de manera académica nuestro acervo musical folklórico correntino, puesto que los únicos antecedentes escritos que se han podido encontrar corresponden a estudiosos del ámbito de la antropología o similares, pero ninguno de la música.

Al ser ésta una indagación en proceso, la presente ponencia dará cuenta de lo recogido hasta el momento y de algunas primeras aproximaciones referidas a la hipótesis inicial.

## PROCESOS Y ELEMENTOS SIMBOLICO-MUSICALES HIBRIDOS EN ACA SECA TRIO. PIEZA “VIDALERO” DE JUAN QUINTERO Lic. Cristian Accattoli

Proyecto Territorios de la Música Argentina Contemporánea.  
Universidad Nacional de Quilmes.



El presente trabajo se encuentra enmarcado en una investigación<sup>1</sup> en curso de mayor envergadura sobre los procesos y elementos híbridos en la formación Aca Seca Trío. Entendiendo el concepto de hibridación/mezcla como una herramienta con la cual describir y explicar diversos procesos que atañen a la creación, producción y circulación de expresiones musicales que no son fácilmente clasificables desde las tipologías y conceptos más comunes de la musicología y los estudios de música popular. Destacando que la noción de hibridación no hace mención solo a las tensiones existentes entre las tradiciones de géneros populares y académicos (Piedade 2011), sino que indaga en el conjunto de “procedimientos de producción musical” (Madoery 2000a) y en diversos procesos de análisis intertextuales aportados por las ciencias sociales enfocados en la producción y circulación de la obra. (Canclini 1990, Irisarri 2015)

P. 6 A partir del análisis de la pieza “Vidaleño” de Juan Quintero se visibilizarán algunos procedimientos compositivos en donde predomina la noción de “mezcla” en los materiales, la forma y el tratamiento musical. Asimismo se complementará con información surgida de análisis de otras piezas que integran el repertorio de la formación, evidenciando que esta característica es un denominador común en Aca Seca Trío.

Son tomadas como fuentes primarias la partitura (cifrado y melodía) puesta a disposición por el autor<sup>2</sup> y el registro discográfico realizado en Aca Seca (2003). Las publicaciones, entrevistas y los aspectos relacionados a la circulación y mediación de la obra son tenidos en cuenta para el análisis del texto social. Esta obra en particular desde el nombre nos refiere a una pieza del ámbito popular, a través del análisis se comprueba que su construcción macro formal y armónica responde a ciertas características técnicas con procedencia en la tradición

1 Procesos y elementos híbridos en la música argentina actual” Cristian Accattoli. TeMAC-UNQ

2 Partitura extraída del compilado “El libro de Folclorishion” y cedida por el compositor en clase maestra dictada en Escuela Nemplá, CABA. 13 septiembre de 2017.

académica, evidenciando las tensiones existentes debido a la “enciclopedia personal” (Madoery 2000a) del compositor. A su vez cuando es integrada como un objeto de producción de una formación que se posiciona y ocupa diversos espacios de circulación y medios de apropiación, encontramos que estas tensiones o tránsitos por zonas de frontera son constitutivas del Aca Seca Trío. La multiplicidad de la producción musical, de espacios de circulación, de formas de relatarse, determinan a los procesos y elementos híbridos, de mezcla como una característica sobresaliente, que abre el debate sobre la pertenencia de géneros musicales asociadas a los “consumos culturales omnívoros” (Irisarri 2015, Fernández 2010, Noya 1998).


## **¿UNA CANCIÓN REVOLUCIONARIA?** **Análisis musical y socio-histórico de *el mensú* (1956) de Ramón Ayala**

**Angélica Adorni.**

UBA - Instituto de Artes del Espectáculo - Facultad de Filosofía y Letras

P. 7

La ponencia tomará como objeto la galopa *El mensú* (Cidade - Ayala, 1956) que se destaca dentro del corpus compositivo del músico misionero Ramón Ayala (1927) por ser una de las canciones que mayor popularidad ha alcanzado al ser grabada e interpretada por numerosos artistas. Los antecedentes de representación del *mensú* (abreviación de ‘mensualero’ que refiere a los peones rurales del Litoral) en la literatura y el cine de la primera mitad del siglo XX han sido estudiados en trabajos anteriores y permiten desentramar parte del contexto de producción de la canción. El *mensú* como ícono de desigualdad social y explotación del campesinado tuvo antecedentes importantes en películas (Soffici, 1939; del Carril, 1952; Bo, 1956), cuentos y relatos (Quiroga, 1917; Varela, 1943; Roa Bastos, 1953; entre otros). La difusión de la canción coincide con años de fuerte agitación política e ideológica a nivel local y global. En ese contexto Ramón Ayala viaja a Cuba por primera vez en 1962 invitado por el ICAP (Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos) y vuelve a viajar en 1967 para participar



del Primer Encuentro Internacional de Canción Protesta en La Habana, donde graba *El mensú* en un registro discográfico colectivo. La canción había sido grabada por el autor tres años antes en un disco solista del sello *El grillo* dirigido por Oscar Matus, con el que Ayala había establecido vínculos de amistad y colaboración artística, así como con otros miembros del movimiento del *Nuevo Cancionero* como Armando Tejada Gómez y Mercedes Sosa.

A partir del contexto histórico y del *mundo del arte* que se reconstruye alrededor del momento de composición, primera circulación y recepción de la canción, la ponencia se propone demostrar la hipótesis de que *El Mensú* es una canción testimonial que encarnó el espíritu contestatario de su época, aludiendo en sus aspectos poéticos y musicales a la idea de transformación social deseada y buscada por la militancia de izquierda. A pesar de no pertenecer formalmente al *Nuevo Cancionero*, las concepciones que sobre “tradición/tensión/renovación” atraviesan el ideario de este grupo están presentes en *El mensú* y en otras creaciones de Ayala de la misma época. La canción presenta en sus elementos compositivos características poco usuales en la música popular argentina de raíz folclórica de fines de 1950. La elección del ritmo de galopa se torna significativa bajo la perspectiva de análisis de las intensidades y las formas temporales en música (McClary, 1992) posibilitando establecer relaciones entre aspectos técnico-formales de la pieza y posibles interpretaciones en la recepción. Metodológicamente, la combinación de análisis de *El mensú* como *canción-objeto* (en sus elementos estrictamente formales, armónicos, melódicos, rítmicos) y como *canción-proceso* (es decir, en sus múltiples versiones y circulaciones) [González, 2013] nos permite acercarnos a un abordaje más completo que permita desentrañar el universo de significados consuetudinarios en torno a esta canción.



## **“NO SOMOS UN OBJETO, SOMOS DESICIÓN Y ACCIÓN”**

**Educación, arte y música popular. Sus relaciones  
con la potencialización del horizonte simbólico  
de la mujer como creadora activa.**

**Lara Lirussi y Anyul Arévalo Acosta**

FBA-UNLP

Entendemos que la educación musical ocupa un lugar importante en la reproducción de una cultura opresora, patriarcal y vertical que ubica a la figura femenina en sus roles tradicionales. Por ello nos proponemos indagar y proponer criterios de selección de material musical para la enseñanza, reflexión y apropiación de la música popular creada por mujeres en el ámbito de la Facultad de Bellas Artes en la carrera de Música Popular.

Entendemos que los elementos sonoros (ritmo, armonía, instrumentación, melodías, textura, género musical, timbre, interpretación, composición, textos) que atienden a contenidos específicos de la enseñanza de la música y los rasgos que identifican a las músicas populares, vehiculizan cierto contenido ideológico que podría reforzar discursos patriarcales. Indagaremos sobre cómo se reproducen en la educación musical los roles estereotipados de la mujer y la legitimación de una forma vertical, reiterativa y única del aprendizaje junto a las formas de difusión en las que las mujeres son productoras musicales (siendo ellas creadoras de una gran cantidad de músicas desde la composición, el arreglo, la interpretación y/o la investigación). Consideramos fundamental en nuestro trabajo ahondar en la enseñanza de la composición no sólo como un modo de acceso al conocimiento musical, sino también como posibilidad de generar nuevas motivaciones y transformaciones hacia a otro tipo de relaciones y roles sociales que sean significativos para las mujeres.

Con el objetivo de realizar un aporte a esta problemática o

diversos cuestionamientos relacionados con la composición, reflexionaremos y tomaremos las perspectiva que tienen algunas compositoras argentinas en la actualidad que den cuenta no solo de su recorrido profesional sino también de su vínculo con la educación, la construcción de identidades, de cultura, de nuevas o resignificadas maneras de pensarnos como mujeres.

## **JOGOS, ROTEIROS E ESTRATÉGIAS:**

### **Conceitos relacionados à Improvisação Livre e suas aplicações na proposta de improvisação denominada *Crossfades***

**Ivan Daniel Barasnevicus**

Instituto de Artes da UNICAMP

Este artigo tem como objetivo realizar algumas reflexões sobre experiências pessoais com algumas formas mais livres de interação musical e também relacionar alguns procedimentos utilizados para a elaboração da proposta de improvisação denominada *Crossfades*<sup>1</sup> com alguns conceitos pertinentes ao universo da Improvisação Livre, tais como jogo, roteiro e estratégia. Para isso, busquei investigar estes conceitos a partir de COSTA(2016) e FALLEIROS(2017) para que se possa verificar onde a proposta de improvisação analisada melhor se encaixa. Seria *Crossfades* um jogo, um roteiro ou uma estratégia?

O coletivo *Rodrigo Chenta & Ivan Barasnevicus Duo* têm sido utilizado por seus dois integrantes como um laboratório para diversas experiências composicionais, sejam elas relacionadas à Livre Improvisação ou dentro de moldes mais tradicionais, portanto idiomáticos, dentro dos quais ambos também atuam. Os quatro álbuns lançados pelo duo foram sempre gravados totalmente ao vivo. Dessa forma, independente se existe uma situação de Improvisação Livre, neste coletivo se busca sempre obter uma interação real durante a gravação. De forma geral,

1 Faixa gravada no segundo álbum do Rodrigo Chenta e Ivan Barasnevicus Duo, *Antitese*, lançado em 2016. Pode ser facilmente acessada no servidor de vídeos Youtube a partir da busca “*Crossfades antitese*”.

são utilizados apenas duas guitarras acústicas<sup>2</sup>. Com relação às características timbrísticas específicas de cada um dos instrumentos, vale ressaltar que o som de uma das guitarras traz a presença muito maior do amplificador microfonado, enquanto que a outra enfatiza muito mais o som acústico da guitarra microfona. Dessa forma, não se tem a uniformidade como objetivo timbrístico, e sim o contraste. Assim, este aspecto relacionado à sonoridade dos instrumentos é algo bastante relevante dentro da proposta artística do duo.

Assim, analisei a proposta de improvisação chamada *Crossfades*, buscando relacioná-la com os conceitos citados, assim como procurei esclarecer o conceito de *crossfade*, como forma de melhor compreender a estrutura estudada. A partir dos conceitos trazidos à tona neste texto através dos autores citados, pode-se afirmar que a proposta de improvisação aqui descrita e analisada, *Crossfades*, pode ser classificada como um roteiro de improvisação, pois sendo de tendência algorítmica, envolve alguns procedimentos de devem ser observadas pelos improvisadores envolvidos para se chegar em um determinado resultado. Deve-se ressaltar que as conclusões aqui elencadas são apenas parciais, e uma continuidade desta investigação se faz necessária para que novas abordagens de formas mais livres de improvisação possam ser realizadas.

2 Guitarras do tipo *hollowbody*, ambos os instrumentos com corpo de média espessura e encordoamentos do tipo *flat*. Não confundir com instrumentos semi-acústicos.

## **CHEIO DE DEDOS, DO COMPOSITOR E VIOLONISTA GUINGA:**

**Análise melódica, harmônica, formal,  
melodiosidades e sofisticações**

**Ivan Daniel Barasnevicus**

Instituto de Artes da UNICAMP

O objetivo deste trabalho é realizar a análise melódica, harmônica e formal de alguns trechos da peça para violão *Cheio de Dedos*, do compositor Guinga, buscando assim evidenciar



quais os elementos o violonista utilizada nesta composição além dos idiomáticos do instrumento.

É possível afirmar que em grande parte de sua obra Guinga compõe não a partir de uma linha melódica tradicional, com motivos, frases, respirações e períodos, para só depois harmonizar esta mesma linha, mas sim como se as melodias criadas pelo compositor surgissem diretamente das digitações (fôrmas) dos acordes no violão, e da transposição dos mesmos para diferentes regiões do braço do instrumento. Arnold Schoenberg, em *Fundamentos da composição musical*, discute alguns aspectos sobre o que poderia ser considerado ou não adequado à elaboração de uma melodia cantável. Assim, seria também de grande importância para uma compreensão mais abrangente da obra de Guinga analisar, a partir de alguns dos critérios propostos por Schoenberg, alguns trechos das melodias existentes na peça *Cheio de dedos*. Existiriam nas referidas melodias elementos suficientes para classificá-las como cantáveis e com melodiosidade? Para Schoenberg, uma melodia classificada como instrumental ainda tem como elemento mais importante o fato de ser cantável. Seriam as melodias compostas por Guinga mais próximas do que Schoenberg chama de “melodia vocal” ou se encaixam melhor no que ele considera “melodia instrumental”? Para a análise melódica de alguns dos trechos desta peça, procurei dividir as seções por frases, de forma a facilitar a visualização.

Uma hipótese sobre as aberturas dos acordes escolhidos por Guinga em diversos de seus arranjos para violão é a de que estas estão muito mais relacionadas com a facilidade e conforto de suas respectivas digitações no braço do instrumento, caracterizando assim os chamados violonismos. Guinga não faria estas escolhas pelo fato destes materiais pertencerem a um determinado sistema de inversões e aberturas, e sim porque proporcionam movimentos característicos, portanto idiomáticos, do violão. Nesta peça, fica evidente a característica de Guinga de compor muito mais a partir de elementos idiomáticos do violão do que de relações motivicas, melódicas

ou harmônicas, embora estas obviamente estejam presentes no resultado final.

Mas seriam apenas esses os elementos presentes em suas composições ou arranjos ou existem elementos para mostrar que Guinga possui um vocabulário harmônico bastante sofisticado e que não se utiliza apenas de violonismos? Para este propósito, as relações harmônicas de cada um dos trechos da peça serão destacadas aqui nesta análise como uma maneira de evidenciar as formas de utilização destes materiais pelo compositor. De forma geral, para a realização da análise harmônica desta peça, vamos tomar como referência as abordagens propostas por TINÉ (2011), no que diz respeito à análise das escalas utilizadas e da indicação da função da cada acorde presente na harmonia, já que estes materiais se mostram como ferramentas adequadas para a presente investigação.

## **ÁRIA DE OPERETA, DO COMPOSITOR E VIOLONISTA GUINGA:**


**Análise melódica, harmônica, formal  
e enlace entre melodia e letra**

**Ivan Daniel Barasnevicus**

Instituto de Artes da UNICAMP

O objetivo deste trabalho é realizar a análise melódica, harmônica e formal de alguns trechos da peça Ária de Opereta, do compositor Guinga, e a partir deste resultado verificar também suas relações com os regimes de integração entre melodia e letra, conforme critérios propostos por Luiz Tatit, buscando assim evidenciar outros elementos desta composição além dos idiomáticos do instrumento.

De forma geral, são raras as composições de Guinga que não estejam profundamente relacionadas com idiomatismos e violonismos. A dificuldade de se traduzir a peculiar maneira de Guinga compor, harmonizar e arranjar já foi ressaltada em trabalhos acadêmicos já que, como se sabe, o compositor -



através de aspectos idiomáticos do violão - segue caminhos bastante peculiares em suas elaborações melódicas e harmônicas, resultando em um trabalho de notada qualidade e singularidade composicional. É possível afirmar que em grande parte de sua obra Guinga compõe não a partir de uma linha melódica tradicional, com motivos, frases, respirações e períodos, para só depois harmonizar esta mesma linha, mas sim como se as melodias criadas pelo compositor surgissem diretamente das digitações (fôrmas) dos acordes no violão, e da transposição dos mesmos para diferentes regiões do braço do instrumento. Como já se sabe, boa parte das melodias compostas por Guinga certamente surgem das digitações dos seus acordes no violão. Entretanto, suas elaborações harmônicas e melódicas podem ser consideradas bastante sofisticadas, embora certamente não sejam de fácil execução e sejam profundamente construídas a partir do idioma do instrumento, e também muitas de suas peças apresentam um conteúdo poético de alto nível.

P. 14

A peça *Ária de Opereta* é uma parceria de Guinga e Aldir Blanc e está presente no disco *Cheio de Dedos*, lançado por Guinga em 1996 e objeto principal da minha pesquisa em nível de mestrado e que neste momento está sendo desenvolvida na UNICAMP. Entretanto, é possível perceber que a faixa foge um pouco desses padrões idiomáticos frequentemente seguidos por Guinga em suas composições e comentados anteriormente. Assim, como uma forma de melhor compreender os elementos presentes na peça *Ária de Opereta*, buscamos realizar uma análise de trechos de sua melodia e de suas ornamentações.

Assim, nas análises presentes neste trabalho, busquei evidenciar outros aspectos da musicalidade de Guinga que não apenas os idiomáticos. E como se trata de um conteúdo cancionai, julguei apropriado também fazer uma análise de trechos desta peça a partir de algumas das teorias propostas por Luiz Tatit em *O cancionista*, onde este autor busca categorizar os regimes de integração entre melodia e letra para melhor com-

preender o sentido de uma determinada realização musical, e a partir desta análise, pode-se verificar que a passionalização também se caracteriza pela disjunção que se apresenta no texto, e que acaba se encaixando perfeitamente no conteúdo passional proposto pela melodia, assim como podem ser evidenciados ou atenuados na elaboração de um determinado arranjo.

## **EL CONTENIDO EN LA FORMA**

### **El discurso en el sonido de la Murga estilo uruguayo.**

**Renata Bisocoli**

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes

En el marco del carnaval, la murga estilo uruguayo promueve el cuestionamiento del orden social establecido a través de una ficción que representa diferentes actores y actrices, y sucesos de la cotidianeidad.


En este trabajo veremos de qué manera el sonido de la murga (coro y batería) contiene en sí mismo un sentido de protesta e ironía.

Históricamente en carnaval, las figuras de bufón o arlequín, han sido personajes a los que se les admite actuar por fuera de la norma, representan a los inadaptados de la sociedad, los locos, los políticamente incorrectos. (Sara Rossi, 2012).

Encontramos que la figura del murguero y el rol de la murga se anclan en esa lógica de no comprensión y uso de las normas sociales establecidas. Se han ganado la tolerancia de todo oyente, incluyendo al sector político del país, en su discurso.

Ese anclaje admite que el público que consume la murga estilo uruguayo, espere, más allá de lo dicho en palabras y lo actuado, escuchar y ver en el mismo, un discurso de protesta y resistencia.

La producción musical uruguayo experimenta en los años sesenta un significativo proceso de cambio, que se objetiva en las propuestas de los artistas más jóvenes, quienes desarrollan al menos una parte de su actividad en el ámbito de la música popular. Este proceso se sustenta en una dialéctica entre la



renovación conceptual e ideológica de la música, dentro de las mayores libertades estéticas y técnicas posibles, y la evidente construcción de identidades locales. De esta forma se define no una corriente estética sino un movimiento artístico centrado en la música, a través del cual se manifiesta la crítica al orden político, social, económico o cultural. Este movimiento se conoce como Música Popular Uruguaya (...). (Olga Picún, 2016).

La emisión vocal es *de pecho*, con resonancia frontal, y manteniendo las cualidades crudas de cada voz, (escape de aire, asperezas, ronquedad, etc.). Es un uso de la voz, muy propio de una música popular. Lo específico de la emisión en este estilo es el hecho de nunca pasar la voz a la emisión de cabeza o falsete. Esto hace que las notas más agudas realizadas por los cantantes tengan un timbre aún más *duro, metálico y abierto*, producto de la exigencia física de una nota emitida en el extremo del registro de pecho.

En la actualidad se suma la posibilidad de amplificación que refuerza estas características. A modo de conclusión, afirmamos que al oír el canto de una murga, se oye una voz declamando con certeza, convencimiento, a un volumen alto y con un timbre estridente, un decir.

## **DANZA, MÚSICA Y BIOMECÁNICA GUARANÍ: Equilibrio en relación con lo sagrado**

### **Selva Bobadilla**

Desde los primeros momentos de vida intrauterina el hombre comienza a interactuar con el sonido y un repertorio de movimientos como medio de comunicación. Algunos autores aseguran que tanto la danza como la música, son medios de expresión que transitan desde el interior al exterior, y desde lo racional y tangible, a lo sagrado.

De esta manera, los primeros interrogantes que movilizaron mi trabajo, están asociados con la vida cotidiana y sagrada de los Mbya guaraníes como por ejemplo, la relación de su



biomecánica (genotipo) y ergonomía con sus actividades mítico-rituales, en las que música y danza resultan un todo.

La ponencia versará sobre el proceso de esta indagación, que si bien aún sigue en su fase de recogida de información, ya se van vislumbrando algunas respuestas a los interrogantes iniciales.

La recogida de la información se sigue realizando mediante fuentes primarias y secundarias, atendiendo a las comunidades Mbya guaraní que aún subsisten en la provincia de Misiones y en la República del Paraguay, así como a las numerosas fuentes bibliográficas y entrevistas a antropólogos de los mencionados lugares.

## **LÁ NA CASA DA MADAME EU VI: MODALISMO NORDESTINO Y ARMONIZACIÓN NO FUNCIONAL EN UNA OBRA DE HERMETO PASCOAL**

**Renato Borghi**

Instituto de Artes | Universidade Estadual de Campinas

P. 17

Este trabajo constituye una reflexión sobre la etapa inicial de la investigación que realizo actualmente en el programa de Mestrado en Música de la UNICAMP, bajo la dirección del Prof. Dr. Paulo Tiné. Esta investigación busca entender la relación entre el modalismo melódico tradicional nordestino y la armonización de estas melodías, utilizando procesos no funcionales derivados de la saturación de acordes provenientes del jazz post-bebop de las décadas de 1950 y 1960, para luego, partiendo de esta relación, buscar un entendimiento de la *mixtura de todo* que constituye la propuesta estética de Hermeto Pascoal. Debido al foco en las relaciones entre melodía y armonía, el formato *leadsheet* fue elegido como ideal para la realización del análisis; para ello utilizamos los dos cuadernos de partituras de Hermeto Pascoal editados por Jovino Santos Neto (SANTOS NETO, 2001 y 2006), siendo elegidas las obras grabadas por Hermeto Pascoal y Grupo, permitiendo así la comparación de lo registrado en partitura con el fonograma. Luego de esta definición, se inició el proceso de análisis con la obra *Lá na*

*casa da madame eu vi*, que consta del cuaderno de partituras *Hermeto Pascoal: 15 scores* (SANTOS NETO, 2006), grabada en el disco *Hermeto Pascoal e Grupo* (PASCOAL, 1982).

Partiendo de la definición propuesta por Paulo Tiné (TINÉ, 2008), se pudo reconocer en la melodía de esta obra, además del uso del 5º modo diatónico (mixolidio) sobre la fundamental Re, tanto en su forma pura como híbrida (mixolidio con 4ª aumentada), los trazos cadenciales característicos de los procedimientos modalizadores, como el 6+1 (movimiento ascendente de la sexta a la fundamental) o 3-2-1 (movimiento descendente por paso de la tercera a la fundamental). Por otro lado, en su armonización se observan secuencias de acordes que, aunque construidas por superposición de terceras diatónicas, no corresponden a la estructura esperada por su posición en el campo armónico, y tampoco siguen el movimiento habitual en la práctica de la música tonal (MASON, 2013: 23). De esta forma predominan acordes construidos sobre fundamentales pertenecientes a los modos de Re mayor, Re mixolidio y Re dórico, con el tipo de acorde transformado a través del procedimiento de alejamiento definido como Picardía (TINÉ, 2014: 116), y se evitan las relaciones tonalizantes de Dominante – Tónica con el uso de la suspensión de la tercera (acordes sus4) en los acordes de séptima menor.

Se propone la lectura de la convivencia de estos elementos de orígenes distintos en la melodía y la armonía de esta obra a partir del concepto de *fricción de musicalidades* (PIEADÉ, 2013: 5). Entendiendo musicalidad como una memoria musical-cultural compartida por una determinada comunidad, posibilitando la comunicación de sus integrantes a través de la música;. Consideramos que la trayectoria profesional de Hermeto lo llevó a incorporar diversas musicalidades, elaborando su estética a partir de la *mixtura* de las mismas sin por eso generar una *fusión*, es decir, dejando claro el origen de sus elementos, como observado en las relaciones entre melodía y armonía de *Lá na casa da madame eu vi*.

### ¿ESCUCHAR O MIRAR? HACIA UNA DEFINICIÓN DEL VIDEOCLIP

**Manuela Pita**

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes

**María Paula Cannova**

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano

En Argentina, la escucha y visualización de música en línea creció del 16 % en 2013 al 44 % en 2017 (Encuesta Nacional de Consumos Culturales, SINCA, 2017: 10). Youtube es la plataforma streaming que más demanda presenta, incrementándose su uso en la última década. La sofisticación de la retransmisión (streaming) sumada a la mejoría de las condiciones materiales se corresponden con el incremento de consumo musical mediante Internet, siendo favorita la plataforma de videos, tal y como demuestra en Argentina la Encuesta Nacional realizada por el SINCA en 2017.

En tales plataformas conviven contenidos diversos: los videoclips oficiales utilizados por las compañías discográficas en tanto elemento de difusión comercial, las producciones audiovisuales realizadas por los usuarios, el registro de performances de los músicos profesionales también hechas en forma profesional o de forma aficionada, además de los videos sobre música o tutoriales de música. La multiplicidad de producciones audiovisuales que *muestran a la música* condiciona y direcciona por un lado su consumo siendo el videoclip inserto en Youtube, uno de los principales elementos de difusión musical (Pérez Ruffi y otros, 2014). Por otro, también orienta la actividad musical para los y las artistas del circuito dominante del mercado. Ya sea que hablemos de discográficas independientes o de multinacionales, el videoclip es un *dispositivo promocional* que involucra tanto las estrategias de venta como el funcionamiento de las clasificaciones (Roy Shuker, 2005: 177). Es necesario entonces, comprender esta parte del mercado musical y adquirir herramientas para su análisis.

Nuestro primer desafío es poder delimitar el videoclip de aquellas otras producciones audiovisuales que conviven en la plataforma Youtube, como el Lip dub, mush-up, literal video o el video social musicalizado (Eduardo Viñuela Sánchez, 2013). Algunos teóricos concentraron su definición en la interacción entre música e imagen móvil relacionando la radio y la televisión al videoclip. Estas propuestas desconocen la condición de cortometraje que el videoclip posee, al olvidar como antecedente a los audiovisuales cinematográficos de las tres primeras décadas del siglo XX, que tuvieron como motor la difusión de la industria discográfica. Tanto Javier Cossalter (2017) como Andrea Matallana (2016) relacionan los orígenes del videoclip a la interrelación entre industria fonográfica y cinematográfica, que conformaron oportunamente un circuito cultural afín. En cambio, Ana María Sedeño (2007) ubica al videoclip directamente relacionado con la industria discográfica y la televisión, lo que terminará con el auge del mismo en el canal temático norteamericano de acceso por suscripción MTV.

Este trabajo tiene como propósito iniciar una fase preliminar en el estudio de las reformulaciones de la música que operan mediante las plataformas de video en línea. En tal sentido, se propone construir conceptualmente una definición del videoclip contemplando las particularidades de la Web 2.0 para, en una fase exploratoria, considerar el acceso a la música mediante dicha plataforma que poseen los estudiantes ingresantes a las carreras del Departamento de Música de la Facultad de Bellas Artes/UNLP. Por lo tanto, este trabajo producirá un intertexto bibliográfico para identificar posibles corrientes teóricas de cada conceptualización.

## **MUSICAS POPULARES EN LA PATAGONIA.**

**Carter Santiago**


Universidad Nacional de la Plata -Facultad de Bellas Artes

Este trabajo de tesis en proceso de elaboración puede ser orientado a partir de los siguientes interrogantes: ¿Qué son las músicas patagónicas? ¿Qué se puede distinguir como propio

de los pueblos originarios? ¿En qué consiste aquello que no es propio de los pueblos originarios? ¿Cuál es la importancia de las letras, el texto, el lenguaje, y del idioma? ¿En qué periodo se producen las músicas patagónicas?

Frente a las particularidades contextuales en América Latina, en el sur de Argentina, me enfocaré en la región patagónica. Por razones de tiempo, de la inmensidad del territorio y las variantes musicales es que no podré centrarme en todas las músicas, en todos los músicos, ni en los diversos géneros musicales que se proponen, como pueden ser milongas andinas, malambos sureños, entre otros, pero si tomaré características generales de algunos autores y compositores, como también tomaré los ritmos característicos que fueron utilizados, difundidos y que hacen que podamos identificar las músicas producidas en este territorio. En la región patagónica, las músicas transitan otro camino, podemos ver que son escasos los conocimientos sobre las músicas populares, y personalmente creo que es difícil distinguirlas como músicas propiamente patagónicas porque hay características musicales que se asemejan a géneros ya afianzados como tales en otras regiones del país, como pueden ser algunas milongas de la región pampeana o del sur de Buenos Aires, como así también semejanzas con la denominada cueca chilena. Entonces, a modo de hipótesis creo que las músicas patagónicas presentan características musicales de los pueblos originarios, de lo que quedó de ellos, presentan en sus letras la descripción del paisaje, vivencias y costumbres del sur, pero al mismo tiempo estas músicas reflejan en gran parte el mestizaje en términos musicales como la instrumentación, la forma canción, el lenguaje musical y el idioma. Esto no quiere decir que no encontremos canciones con lengua mapuche o tehuelche, me refiero a que predomina el lenguaje español.

Como uno de los ejes principales, trabajaré a partir de la obra de Hugo Giménez Agüero, quien fue uno de los grandes difusores y es un ejemplo muy claro de la condición de las músicas patagónicas, es decir, decidió utilizar recursos del Kaani, del Loncomeo, mezcló lenguajes, variaciones rítmicas, incorporó distintas instrumentaciones; dando lugar a nuevas músicas



y sobre todo reflejando el contexto sureño. Tanto Giménez Agüero como otros compositores han quedado en la memoria de los pueblos que habitan, y sus músicas sólo tienen mayor difusión en el territorio patagónico. En este sentido es que es necesario que los músicos populares tomen posición como investigadores, como docentes, o desde el simple hecho de dar a conocer parte de la cultura sureña y darle a la música popular del sur otra valoración partiendo por explicar el carácter de estas músicas, su danza, las particularidades que las diferencian de otras músicas y es a lo que nos dedicaremos a lo largo de este trabajo.

## **“REVERBERACIONES Y DISONANCIAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA ALTERIDAD EN EL “MOVIMIENTO DE LA NUEVA CANCIÓN”.**

**Casa Lautaro**

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Historia de la Música I.

P. 22

El presente trabajo se propone analizar las continuidades, contradicciones y rupturas que supuso, en relación a las producciones musicales y discursivas en torno a la música folklórica de la región, el movimiento de la “Nueva Canción” surgido en América Latina en la década de 1960.

Partiendo de los ejemplos del “Movimiento del Nuevo Cancionero”, surgido en 1963 en Mendoza y tomando como antecedente al grupo cultural vinculado a la revista “La Carpa” (del que formó parte el poeta Manuel J. Castilla, responsable junto al músico Gustavo Leguizamón, de gran parte de la producción musical vinculada al folklore en las décadas venideras), el análisis busca dilucidar cómo los movimientos, que si bien supusieron una nueva perspectiva en términos del discurso poético-literario y musical, mantuvieron enfoques y supuestos heredados de la tradición que se proponían superar.

En lo referido a lo poético-literario, la progresiva diferenciación de la visión idílica de la relación del hombre con la naturaleza y su entorno (heredada de la construcción realizada

por Herder, los hermanos Grimm y los primeros intelectuales centroeuropeos que centraron su estudio en lo que denominaron el “Espíritu del pueblo”), dio paso a una construcción discursiva basada en la denuncia social y descripción de las arbitrariedades a las que el trabajador rural (como paradigma del pueblo), era sometido. Sin embargo, esta nueva visión, no logra superar el estereotipo construido en torno a los ideales puristas y la construcción arquetípica del pueblo, como un organismo monolítico y homogéneo, ligado indisociablemente a una perspectiva geográfica puntual enmarcada en el concepto de Nación.

A su vez, en lo que respecta a la producción musical, la denominada “renovación” se erige sobre la incorporación de elementos armónicos propios del lenguaje musical occidental céntrico (como evidencia la utilización de progresiones y extensiones derivadas del jazz y la música académica, el desarrollo de armonizaciones vocales, el uso de procedimientos contrapuntísticos y una creciente búsqueda vinculada al desarrollo virtuoso de los intérpretes). Estos recursos enunciados como una reformulación del acervo musical popular, en realidad suponen una valoración estética y un desarrollo de competencias vinculado a la música legitimada por los circuitos de producción hegemónicos. Al definir el campo de producción musical y utilizar para ello elementos propios del discurso musical occidental (tales como la lectoescritura tradicional, la concepción lineal y mensurada del tiempo, el concepto de espectáculo, entre otros), el nuevo discurso se construye sobre convenciones y categorías analíticas que anulan la reconstrucción de los procesos sincréticos y los mecanismos de hibridación que se sucedieron al interior de las configuraciones socioculturales, que conformaron y conforman la región en la actualidad; cayendo en lo que Josep Martí denomina folklorismo: una actitud construida en base a la consideración de una realidad ontológica anclada en el periodo antiguo, asociado al ámbito rural y cargado de una fuerte moralidad idealizada (*Josep Martí, 1999, p.85*).

## **REFLEXIONES EN TORNO AL SURGIMIENTO DEL HIP-HOP EN LATINOAMÉRICA: “UN ACERCAMIENTO AL ANÁLISIS FORMAL DEL RAP EN COLOMBIA”.**

**Castiblanco, Jenny – Polemann, Alejandro.**

Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Bellas Artes - IPEAL

Existe un emergente interés hacia estudios acerca del fenómeno hip-hop provenientes de las ciencias sociales y humanísticas. Estos se desarrollan principalmente dentro de lógicas de descripción y caracterización del entorno y han relegado a un segundo plano cuestiones musicales notablemente invisibilizadas dentro del campo académico y la educación musical formal. Se genera de esta manera la necesidad de habilitar nuevos espacios de observación que orienten la mirada hacia cuestiones musicales en donde el eje social opere más como contexto que como marco disciplinar. Dicho esto, se propone un estudio de caso en el cual se analicen los procesos y métodos de composición y arreglo llevados a cabo por el grupo de rap colombiano Alcolirykoz; se cuestionará en primera instancia los criterios de selección de músicas populares urbanas abordadas durante el tercer año de la carrera de Licenciatura y Profesorado en Música Popular de la UNLP y consecuentemente, se problematizarán las concepciones tradicionales constituidas sobre jerarquizaciones de determinados aspectos del lenguaje disciplinar como las alturas y la partitura, por sobre otros aspectos como lo son el ritmo y su relación con el cuerpo, lo melódico con el canto en grupo, el aprendizaje por vías de copia e imitación y en este caso particularmente, la palabra como eje organizador de la poética del género en cuestión.

A diez años de la apertura de la carrera de Música Popular se



puede dar cuenta de un incremento de la matrícula que ha ido en aumento año tras año llegando a promediar los 500 ingresantes en el presente ciclo lectivo (Romé Santiago, 2018). Los aportes desarrollados en torno al recorte musical abordado, han confluído en un vasto corpus de estudios provenientes de diversas disciplinas tales como la musicología, sociología, antropología e historia. Estos, en respuesta a las demandas gestadas durante el primer decenio del proyecto, brindaron novedosos marcos de análisis y producción de materiales teóricos alejándose cada vez más los relatos que imperan en torno al género musical; pese a ello, aún perviven dentro de la práctica pedagógica modelos arraigados a las tradiciones centro europeas o norteamericanas que socavan profundamente la necesidad de trazar caminos específicos para el estudio de dichas músicas en Latinoamérica (Polemann, Alejandro - 2018). Esta investigación propone entonces, una mirada que dé cuenta de los procesos y actuaciones llevados a cabo por uno de los grupos actuales más convocantes del rap colombiano y permita cuestionar los criterios de selección de músicas populares incursionadas en ámbitos universitarios y adentrarse en la problematización de las concepciones tradicionales establecidas frente a la producción musical.


P. 25

## **LA EDUCACION, EL TRABAJO, LA CULTURA Y EL ARTE COMO ESTRATEGIAS PARA LA INCLUSION SOCIAL**

**Lic. María Candela Cedrón**

Facultad de Periodismo y Comunicación Social - Universidad Nacional de La Plata – Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata

El trabajo/ponencia analizará la implementación de una de las líneas desarrolladas en el Plan Integral de Promoción de la Inclusión Educativa y Laboral (que se desarrolló durante el año 2011), vinculada al fortalecimiento de las identidades de los sujetos a partir del acceso a los bienes artísticos de la comunidad y a acciones de reflexión entre actores educativos, sociales y artísticos en torno al concepto de Trabajo. Esta ex-



perencia se realizó en 12 escuelas de la Provincia de Buenos Aires. La ponencia abordará cuestiones y preguntas en torno a la concepción del trabajo, al derecho humano de acceso a los bienes artísticos y culturales de la comunidad, y al espacio Escolar como infraestructura e institucionalidad de Estado en los territorios.

Como política de Estado este Plan se ejecutó a partir de un acuerdo entre el Ministerio de Trabajo y la Dirección General de Cultura y Educación de la provincia de Buenos Aires firmado en el año 2008. Apuntó a mejorar las condiciones socio pedagógicas de personas de más de 18 años que se encontraran sin trabajo para que pudieran realizar la terminalidad de sus estudios. Se implementó en 42 distritos de la provincia de Buenos Aires.

Considerando que la exclusión social y educativa se produce por una combinación de factores que van desde aspectos intra-institucionales hasta socio-comunitarios, es que la Dirección General de Cultura y Educación conjuntamente con el Ministerio de Trabajo y Seguridad Social de la Nación, plantearon la necesidad de intervenir mediante acciones socio-pedagógicas en el fortalecimiento de la retención educativa y el aprendizaje.

En este sentido se trabajó en tres líneas específicas:

- a.- Acciones de Fortalecimiento de la tarea educativa: con acompañantes pedagógicos.
- b.- Acciones de comunicación Comunitaria: a partir de talleres de producción de la comunicación comunitaria en diferentes lenguajes y gestión de estrategias.
- c.- Acciones de Educación, Trabajo, Identidad y Arte. Este punto es el que desarrollara la ponencia que estamos presentando resumidamente.

Esta iniciativa propuso la participación de artistas musicales en las escuelas donde concurren los jóvenes y adultos vinculados a estos programas, para compartir allí sus creaciones y poder dialogar con los alumnos, jóvenes y adultos; acerca de los procesos del trabajo de los artistas, la cultura y el reconocimiento de la identidad cultural. Estos encuentros buscan abrir espacios de diálogo a partir de propuestas musicales que per-

mitan reconocer y valorar rastros de las propias identidades, que aporten al crecimiento y los procesos de producción del conocimiento y los modos de creación tanto en los ámbitos educativos formales como en su comunidad, generando preguntas sobre los modelos de formación, las concepciones de trabajo, cultura y desarrollo.

## **EL MOTIVO RÍTMICO EN LA MUSICA LATINOAMERICANA**

**Aníbal E. Colli**

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes-Música Popular


En la presente ponencia nos proponemos analizar las estructuras y relaciones rítmicas que organizan el discurso melódico, en particular de las músicas afrolatinoamericanas. En trabajos anteriores hemos planteado una división de la superposición rítmica de las músicas populares bailables latinoamericanas en dos zonas o campos diferenciados y complementarios:

- a) La trama que resulta de la superposición de todos los planos que realizan esquemas repetidos o cíclicos (la base que da el "caminar" del ritmo)
- b) Las frases rítmico-melódicas no repetidas (melodías principales, contramelodías, obligados, respuestas o comentarios de cualquier instrumento, etc)

El análisis tradicional de la melodía se ha focalizado en las alturas, su relación con la armonía y sus desarrollos motivicos, pero no en sus particularidades rítmicas. Por otro lado, el estudio de los géneros populares históricamente se ha centrado en los patrones de la base percusivo-armónica que denominamos zona a). Por lo tanto, el análisis de los aspectos rítmicos de la melodía completará nuestra comprensión tanto de la melodía popular como de la superposición rítmica.

La rítmica de cada frase melódica puede ser analizada desde dos puntos de vista complementarios:

- 1) Su relación con el contexto: la coincidencia o divergencia de sus ataques y acentos jerarquizados con la grilla de compás,



tiempo y división y con los acentos de cada plano de la base.  
2) Su información particular: sus propios intervalos de ataques y duraciones.

Es en relación a este segundo punto que nos planteamos el concepto de motivo rítmico, como unidad organizativa del discurso melódico. Ahora bien, si nos detenemos a analizar la rítmica de las melodías afrolatinoamericanas, descubriremos que en muchos casos no es fácil referir la mayoría o la totalidad de las frases a motivos identificados. Esto se debe a las limitaciones que plantea el buscar motivos repetidos textualmente, cuando en realidad lo que ocurre es que estos motivos generadores presentan variaciones o transformaciones de dos tipos:

a) Variación en alguna parte del motivo en cuanto a la cantidad de ataques, a algunos intervalos de ataque o a la articulación.  
b) Reubicación métrica: el mismo intervalo de ataques pero en diferente relación con la grilla de tiempos o subdivisión. Esta transformación es especialmente difícil de notar cuando el motivo varía su ubicación en relación al pulso (por ejemplo un mismo motivo que empieza en la cuarta semicorchea la primera vez y en la tercera la segunda vez).

Nos concentraremos en nuestra ponencia en este segundo procedimiento. La escritura rítmica que estamos acostumbrados a usar no nos permite observar claramente los intervalos de ataque independientemente de su ubicación métrica (al cambiar la ubicación, la misma frase se escribe diferente). Reconocer y jugar con los motivos rítmicos en distintas ubicaciones métricas requiere de un entrenamiento específico lateral a la transcripción tradicional.

Es por esto que nos propondremos en la presente ponencia dos tareas:

1) Identificar los motivos rítmicos, variaciones y transformaciones en ejemplos de música popular afrolatinoamericana  
2) Formular entrenamientos para utilizar la variación de motivos rítmicos como material para la composición e improvisación melódica.

## **A BIG BAND STRAVINSKYIANA: CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS SOBRE EBONY CONCERTO DE IGOR STRAVINSKY**

**Maurício José da Silva Figueiredo**

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

Em 1945, mais de trinta anos depois da estreia de *Sagração da Primavera*, Igor Stravinsky escreve *Ebony Concerto*, peça dedicada a Woody Herman e sua orquestra. Sem entrar em uma discussão acerca de valores estéticos, é possível afirmar que esta obra carrega em si uma grande importância, uma vez que materializa a escrita de Stravinsky para uma formação instrumental que se tornou o modelo de grande grupo orquestral no âmbito da música popular. Não bastasse isso, *Ebony Concerto* representa também o cruzamento de duas tradições musicais distintas: a música de concerto do séc. XX de origens europeias e o jazz americano com origens na música negra americana. E mais, esta peça juntamente com *Prelude Fugue and Riffs*, de Leonard Bernstein, também composta para a orquestra de Woody Herman, marca o início de uma aproximação das *big bands* com a música de concerto. Tal aproximação futuramente resultaria no estilo conhecido como *Progressive Jazz*, do qual Herman, assim como Stan Kenton, foi um precursor. É possível também associar essa aproximação ao *Third Stream*, terminologia cunhada por Gunther Schuler (1986) para definir um estilo de jazz predominantemente escrito e menos improvisado, com obras mais extensas, em constante diálogo com os procedimentos composicionais utilizados na música de concerto.

Esta apresentação traz uma proposta analítica a respeito de *Ebony Concerto*, buscando identificar procedimentos composicionais, características estilísticas e escolhas formais utilizados por Stravinsky. Concomitantemente, ao longo da análise musical, este trabalho procura demonstrar traços característicos da escrita de Stravinsky presentes na obra e suas soluções de orquestração.

Como referencial teórico acerca da escrita para *big band* serão

utilizados Rayburn Wright (1982), que describe elecciones de *voicings*, orquestaciones, texturas, construcción melódica, posición del clímax, acordes de pasagem e substituição de acordes. Os procedimientos de escrita para *big band* sugeridos por Pease e Pullig (2001), Ted Pease (2003) e Lowell e Pullig (2003) también serán utilizados como instrumento comparativo entre as prácticas de escrita dos arreglistas americanos e as soluciones presentadas por Stravinsky.

## **LOS NICHOS MUSICALES Y LA ECONOMÍA DE LA INFORMACIÓN**

### **Guido Dalponte**

Completando la segunda década del siglo XXI, el consumo de música grabada parece tener las siguientes características: accesible, gratuito y online. Podemos comprobar estas cualidades en nuestro vínculo con los fonogramas: ningún usuario promedio pagaría por la totalidad de la música que escucha, ni buscaría durante demasiado tiempo una canción; y la posibilidad de escuchar música que no está subida a la nube parece, cada vez más, un artificio burgués que una necesidad.

Asistimos, en solo diez años, a un cambio de paradigma de los modos de consumo. Según el Ministerio de Cultura de la Nación en 2017 los jóvenes consumieron diariamente música y la plataforma usada fue, en su abrumadora mayoría, internet; incluyendo plataformas de *steaming* y descarga. En nuestro país, YouTube y Spotify han desplazado del mercado a casi toda la competencia en lo relacionado a la escucha *online*. Este crecimiento en la cantidad de producciones musicales a las que se accede cotidianamente, inaugura nuevas prácticas entre los usuarios, nuevas estrategias para los músicos y para la industria, se transforman la comunicación entre los actores y, en definitiva, transmuta la producción musical en sí.

A partir de la premisa de Attali (1977) de la música como metáfora de la administración de la violencia, sería oportuno preguntarnos ¿qué intereses subyacen en la organización de

la información de las plataformas de *streaming*? Y, siguiendo ese hilo de estudio ¿Cómo afecta a la música este cambio en el modelo de escucha?

El presente artículo persigue trazar un panorama preliminar para comenzar a dar respuesta a estos interrogantes, así como comprender los nuevos hábitos presentes en los planos virtual y real, y los vínculos entre esas dos vidas sociales. Para ello nos basaremos en los aportes de tres enfoques: en primer término analizaremos músicas paradigmáticas por su masividad en los distintos soportes analógicos y digitales; intentaremos determinar particularidades tanto en las prácticas musicales como en la técnica fonográfica. Por otro lado estudiaremos las dinámicas sociales y el vínculo de esos usuarios con las tecnologías de acceso masivo, para comprender contextualmente esas prácticas musicales. En tercer término vamos a estudiar a los nuevos usuarios, sus hábitos de consumo y sus identificaciones, utilizaremos estudios sobre la historia de la recepción incorporando el flujo de información digital que atraviesa a los usuarios contemporáneos.

En último lugar queremos rastrear qué prácticas de resistencia a las lógicas del mercado, desde dentro o desde fuera del dominio virtual, existen y cómo se vehiculizan en el mundo actual esas resistencias; ya que como dice Simon Frith “la *música popular* no equivale a la suma de productos que comercializa la industria de la música popular”.

## **DESARROLLO Y EVOLUCIÓN DE RITMOS DE LA COSTA PERUANA “DEL CAJÓN A LA BATERÍA”**

**Manuel De la cruz Zambrano**

Escuela de música popular de Avellaneda (EMPA)

Esta propuesta presenta y aborda el estudio de los estilos, formas y características de la percusión costeña Peruana o Afroperuana. Así mismo muestra el desarrollo y evolución que ha tenido el cajón peruano y las adaptaciones de estos ritmos

a los distintos sets de percusión (congas, bongos, batería), concibiendo así un abordaje desde los aspectos tradicionales hacia los contemporáneos, brindando herramientas y opciones a músicos pero sobre todo a percusionistas a la hora de tocar u orquestar estos ritmos para ejecutarlos en distintas formaciones.

El proyecto abarcara y recorrerá los siguientes aspectos y ejes temáticos:

El primero abarca el estudio del Cajón Peruano, la evolución de la Zamacueca a Marinera, entrenamientos rítmicos en 3/4-6/8 con variantes, características y aires del género. También veremos el desarrollo y tipos de Valse Peruano (Cucharas, Castañuelas)

Como segundo aspecto tenemos el ensamble Afro Peruano (Festejo, Landó, Panalivio etc...), la llegada de las congas, bongos y campanas a la música afroperuana con la fusión, y variantes métricas de la música Afro cubana. Todas estas aplicadas en diferentes sets de percusión.

Cabe mencionar que el trabajo expuesto también busca proyectar y dar a conocer la hermandad que hay entre los ritmos Folklóricos Latinoamericanos: no es casualidad que el 6/8 – 3/4 sea el pie rítmico de nuestras músicas, que han sido influenciadas por cuatro aportes que creemos importantes mencionar: Africano, Español, Árabe e Indígena. Mediante todo se busca crear lazos y reconstruir vínculos artísticos para fortalecer nuestra música e identidad, y a su vez fomentar la creación de nuevas expresiones artísticas musicales.

## **ARTE HISTORIOFÓNICO: METAMORFOSIS Y DIALÉCTICA DE UNA HISTORIOFONÍA DEL FOLCLORE ARGENTINO**

**Andrés Duarte Loza**

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes

El término *historiofonía* establece el estudio de la historia desde el campo del sonido y la música junto al resto de las artes sonoras. Esta perspectiva propone como objetos y sujetos de



estudio todos los fenómenos acústicos del entorno que conforman el paisaje sonoro. Es decir, los fenómenos acústicos del medio ambiente *per se* y todos los sonidos producidos por el hombre y sus productos: la voz humana, las artes sonoras –y todas las formas de producción artificial y tecnológica del sonido a lo largo de la historia. Desde una perspectiva *historiofónica*, los estudios sobre el sonido y las artes sonoras adquieren connotaciones ideológicas, políticas y sociales.

Desde que la humanidad descubrió la forma de reproducir el sonido con medios tecnológicos, también desarrolló formas de registrarlo y procesarlo. Fue por ello que los registros sonoros y audiovisuales comenzaron a formar parte de un corpus de archivos documentales sonoros de la historia y por consiguiente de la *historiofonía*.

La dimensión histórica del sonido juega además, un papel crucial en su configuración estética. Es por ello que las artes sonoras o aquellas en donde la producción de sonido constituye un elemento fundamental, -como ocurre en las artes audiovisuales- pueden ser interpretadas desde su dimensión histórica como manifestaciones de las ideologías imperantes en el transcurso de un período específico de la historia. De esta manera, también es posible trazar líneas de continuidad y analizar las transformaciones que dichas ideologías y sus formas de representación han experimentado en el campo del arte. Por consiguiente, el *arte historiofónico* se conforma tanto por la revisión de producciones artísticas del pasado desde una perspectiva *historiofónica* como también de nuevas producciones artísticas enfocadas esencialmente en la dimensión histórica del sonido.

Por su naturaleza mutable, el sonido, no tiene una única forma de existencia continua en el espacio y el tiempo porque es transformado por el influjo del medio ambiente, los medios tecnológicos y el medio social que lo contiene. Esta naturaleza metamórfica del sonido convierte también a las artes sonoras, y muy especialmente a la música, en un medio predilecto para la proliferación y la divulgación de los aspectos míticos de la historia. Esto ocurre por la acción e influencia de una diversidad de posturas ideológicas que muchas veces responden a

posiciones antagónicas entre sí.

Por otro lado, desde una perspectiva dialéctica de la historia, la *historiofonía* permite recoger los productos sonoros que fueron desechados en el devenir de los tiempos, pero que poseen el potencial de develar las contradicciones y las confrontaciones intestinas de las sociedades desde el momento en que las mujeres y los hombres son considerados como sujetos históricos.

El presente trabajo propone, analizar desde una perspectiva *hisotoriofónica*, dos casos musicales que forman una parte crucial de la historiografía argentina. Dos zambas que conjugan experiencias sociales e individuales y dan cuenta de algunas continuidades históricas dentro de la música folclórica de nuestro país: *La Felipe Varela* y *la Zamba de Vargas*.

## **EL TANGO INDISCIPLINARIO: BAILE, POESÍA, MÚSICA, IMAGEN Y POLÍTICA**

**Daniel Duarte Loza**

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes. IPEAL

El tango es una fuerza erótica, una pulsión de vida y, como tal, se expresa, vivamente, en nuestros días. Se trata de un arte que no refrena sus posibilidades expansivas en los estamentos anquilosados de las prácticas disciplinarias, es: baile, poesía, música, imagen y política. El ser del Río de la Plata se expresa, a través de este arte, de manera indisciplinaria, desde su mismo origen. El corte es su paradigma. No se baila, ni se toca, ni se poetiza, mecánicamente. Se corre de la expectativa, de lo previsible; y con picardía genera una ruptura, un corte. Cuando el hombre y la mujer del Río de la Plata marcan un corte, pausan su baile o su música, paran el tiempo y son ellos mismos quienes, entonces, se hacen dueños de aquel, deciden; generan, así, su propio espacio-tiempo, toman esa decisión y producen, en consecuencia, una afirmación. Se plantan. Y plantarse es, ciertamente, afirmarse. Esta afirmación se pronuncia políticamente. Esta afirmación ocurre hoy, aquí y ahora. Palabras clave: tango – arte indisciplinario – política

## **VEJOS SONIDOS SUBALTERNOS.**

### **HACIA UNA LARGA DURACIÓN HISTÓRICA EN MÚSICA POPULAR**


**Martín Eckmeyer**

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, IPEAL

En las narrativas más habituales de la historia de la música, pareciera que la única tradición musical *histórica* es la que pertenece a la música culta eurocéntrica, sobre todo en sus etapas anteriores al siglo XX. El arte de circulación popular del pasado lejano es considerado en cambio *folklore*, no historia, y por lo tanto es estático, rural, ingenuo y reaccionario; sólo es posible su preservación patrimonial. Y si hay algo que llamar *música popular*, ésta no tiene historia ni tradición, sino que ocupa con sus productos comerciales la contemporaneidad sujeta al cambio permanente de la moda. Es efímera ya que está concebida para el consumo y su posterior desecho, según la lógica del capitalismo avanzado.

La raíz de estos imaginarios falaces, construidos en base a la estratificación y desconexión de las prácticas sonoras, no radica en las músicas y sus cualidades intrínsecas, sino en el modelo epistemológico aplicado a su estudio, que es (todavía) deudor del positivismo (Bermúdez, 2002); está basado en una concepción *armonicocéntrica* y a su vez *objetual* (Goehr, 2008; Attali, 2011) que entiende la música como *obra* (idea objetivada antes que fenómeno sonoro), de un compositor individual en cuyas intenciones reside su sentido. Así, la historia de la música *debe* (Stanley, 2001) agruparse según los cambios en el *estilo* de composición, por medio del estudio de su *lógica interna* y *autónoma* (Shreffler, 2003). Sólo será posible estudiar entonces las músicas discernibles a través del cotejo analítico de cualidades tales como la complejidad armónica o la coherencia formal. El indicador de todo este proceso se encuentra en la partitura, que se erige como registro de las intenciones del compositor, material de análisis estructural y fuente histórica (Cook, 2001).

A pesar de ser para algunos una discusión perimida, no se



ha resuelto en absoluto la fragmentación artificial del campo disciplinar, que más que poner en crisis ayuda a reproducir estos sesgos. Así la *musicología (histórica)*, todavía estudia sobre todo los *estilos* compositivos de la tradición culta eurocéntrica; el *folklore* y la *etnomusicología* (fases metodológicas sucesivas aplicadas sobre objetos de estudio similares) las músicas de tradiciones no-occidentales, en su mayoría extintas, rurales, anónimas y comunales; y los recientes *estudios de música popular*, dedicados a una particular versión de la “música popular”, entendida como objeto comercial técnicamente reproducible, de mediana calidad, producto de la sociedad urbana *contemporánea* y divulgado por los medios masivos de comunicación.

El presente trabajo intentará problematizar esta concepción hegemónica de la historiografía musical, con el fin de contribuir al desarrollo de una larga duración histórica de la música popular, (re)integrando a la historia prácticas musicales profesionales relativas a las clases populares pertenecientes a épocas anteriores al fonógrafo. Para ello pondremos a prueba, sobre una serie de casos de diversas épocas, un modo de aproximación conceptual que comprenda y articule algunas de sus posibles características identitarias: su aspecto *emergente*, *integral*, *trascendente* y *performativo* (Frith, 2014), su condición de *musicar en recreación continua* (Small, 1999) y su carácter *transcultural* y *heterogéneo* (Ortiz, 1940; Quintero Rivera, 2009).

## **“REFLEXIONES ACTUALES EN TORNO A LA EDUCACIÓN MUSICAL, LA PRODUCCIÓN INDEPENDIENTE Y LOS NUEVOS MEDIOS DE REALIZACIÓN ARTÍSTICO AUDIOVISUAL EN ARGENTINA Y BRASIL”**

**Mariano Ferrari**

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

**Júlia Toledo**

Instituto de Artes. Universidad Estadual de Campinas

El campo de acción de los músicos populares a casi dos décadas de iniciado el siglo XXI se ha complejizado profundamente. Diversos factores como el fácil acceso a nuevas tecnologías y medios de realización artístico audiovisual han permitido que la producción independiente crezca notablemente en los últimos años, habilitando la posibilidad de realizar producciones musicales y audiovisuales sin siquiera salir de sus casas. Tareas que otrora eran divididas y delegadas a diversas personas en diferentes áreas de trabajo - como producción, divulgación, grabación, mezcla y filmación - hoy se encuentran, muchas veces, condensadas en las manos del propio artista. La educación musical se halla frente al desafío de formar músicos que puedan adquirir las herramientas suficientes para desempeñarse en la diversidad de roles que implica la autoproducción musical de estos tiempos.

Mediante la realización de este trabajo basado en entrevistas realizadas a docentes, graduados y alumnos de la Licenciatura y el Profesorado en Música Popular de la Facultad de Bellas Artes (UNLP) y de la Licenciatura y la Graduación en Música Popular del Instituto de Artes (UNICAMP) y a partir de nuestra experiencia como músicos, alumnos y docentes de estas dos instituciones situadas en Argentina y Brasil, nos hemos propuesto reflexionar acerca del lugar que ocupa la educación musical académica ante este nuevo escenario.

## **BENÊ, O FLAUTISTA CONSIDERAÇÕES, INCLUSÕES E DEVANEIOS ACERCA DUM PROJETO.**

**Paulo Flores**

Benedito Lacerda sem dúvida foi o mais atuante e inovador flautista da música brasileira, estruturou o Conjunto Regional na sua forma hoje conhecida. O famoso Regional de Benedito Lacerda foi o grupo preferido de todos os grandes nomes de 1930 a 50, quando parou. Aos 17 foi morar no bairro do Estácio, no Rio de Janeiro. Estudou flauta no Instituto Nacional de Música, diplomando-se também em composição. Em 1922 entrou

para Polícia Militar, 1925 torna-se músico de primeira classe e solista. Em 1927 dá baixa, passando a tocar em orquestras de cinemas e teatros. Em 1928 entra no regional Boêmios da Cidade, em 1929 também passa a tocar saxofone. Em 1930 forma o grupo Gente do Morro, onde atuou como solista, compositor, arranjador e cantor de sambas. Nesta época, desponta seu estilo inovador, ao contrário de seus antecessores, Callado, Pattapio e Pixinguinha músicos da polca e do maxixe(a1)(a2). Surgia a flauta samba, toda influência do Estácio passava a fazer parte do choro, vide nas gravações da antiga Brunswick, Gorgulho (B. Lacerda e Valdemar Abreu?)(a3), 1932, choro este creditado à Pixinguinha pela Irmãos Vitale em 1977 com o nome de Generoso, Pretensioso (B.Lacerda) 1933, também creditado a Pixinguinha com o mesmo nome e Minha Flauta de Prata (Meira)(a4), 1933. Em todos podemos sentir esse imenso "swing" do morro, além de suas valsas Olinda (1932), Ondina (1932) e Mirthes (1933)(a5). Sua forte influência do Estácio aparecia em seus sambas, Disca Minha Nega (1930) (a6), Preto D'Alma Branca (1930)(a7), Olha o Congo(1930) (a8) e tantos outros nessa temática "crônica do morro". Era um divulgador da "gente do morro", do samba, descobrindo e gravando muitos compositores. Em 1933 compôs sua primeira música de carnaval com Gastão Viana, a marcha Vai Haver o Diabo, gravada por Jaime Vogeler, pela Odeon, Ainda em 1933, venceu um concurso musical pelo jornal "A Noite", com a composição junina Briguei com São João, ganhando uma flauta de prata, (Minha Flauta de Prata??). Suas marchinhas de carnaval faziam grande sucesso e geravam continuidade com Eva Querida (a9)(1934) com Mario Reis e Querido Adão (a10)(1935) Carmen Miranda Em 1934 monta uma inédita caravana para divulgar o samba no norte do Brasil. Leva do seu regional Canhoto (cavaco) e Russo (pandeiro) e contrata Marcrino Medeiros, violão, a dupla Coringa e Grijó (comediantes e repentistas) e na voz Noel Rosa. Saíram em março iniciando a tournée pelo Espírito Santo, depois de 2 meses de altos e baixos desistem de seguir para a Bahia e retornam ao Rio. No ano seguinte Noel, Benedito e seu Regional gravam: João Ninguém, Conversa de Botequim(a11), De Babado, Cem mil

reis(a12), Provei e Você Vai se Quiser, todas com maravilhosas introduções e contrapontos de Benedito. Ainda nesse ano o maior sucesso do carnaval foi a sua marcha Eva querida (c/ Luís Vassalo), gravada por Mário Reis. No ano seguinte, repetiu a façanha com a marcha Querido Adão, gravada por Carmen Miranda. À partir daí se torna o músico preferido de todos os cantores. Nos anos 1940 forma dupla com Pixinguinha, sem dúvida a mais extraordinária parceria da nossa história, com 34 discos gravados entre 46 e 51, mais os programas ao vivo da rádio Tupy, "O Pessoal da Velha Guarda". Também a mais polêmica parceria, onde acredito estar sendo feita a maior injustiça a este gênio da nossa música por muitos historiadores. É certo que Pixinguinha vivia em precária situação financeira, dado ao abuso do álcool e ao esquecimento profissional. Tinha medo de tocar flauta, pois a bebida não permitia sustentar a embocadura, vivendo a eterna preocupação do erro, por ele inadmissível. Como podemos ver nessas gravações de 1940 onde toca com outro flautista como apoio, Chorei(a13) e Os 5 Companheiros(a14). Assim, já não gravava nem era chamado para nada. Sua associação com Benedito lhe trouxe novamente a vida, a produção ao trabalho. Passa a tocar sax tenor fazendo com ele geniais contrapontos acompanhando a perfeição de Benedito e seu Regional. É certo que houve um acordo de direitos autorais, assim como Lennon e McCartney, Roberto e Erasmo, que todas as músicas gravadas por eles seriam dos dois. Acordo comercial que não denigre a dupla e que não afirma que várias das composições não sejam da dupla ou vice-versa como no caso de Gorgulho e Pretensioso que se tornaram de Pixinga.

## RECURSOS COMPOSITIVOS EN CHARLY GARCIA

**Lucia Gallina Mendivil**

Universidad Nacional De La Plata, Facultad De Bellas Artes

La presente investigación se refiere a los recursos compositivos armónico melódicos que utiliza Charly García en sus obras, a partir de un análisis exhaustivo de ciertas canciones elegi-

das, en un periodo que se extiende desde Seru Giran hasta sus primeros discos solistas, desde el año 1978 a 1984.

Para su demostración se compondrá una obra para piano y voz que denote los resultados adquiridos.

## **SEMÁNTICA UNDER: REDEFINICIONES INDIE EN EL ROCK/POP NACIONAL**

**Lic. Victoria Gandini**

**Ruggiero Pedone**

Univesidad Nacional de las Artes - DAMUS

Proyecto PIACyT. Enfoque semiótico del género musical popular vocal desde la analítica discursiva de su narratividad músico-verbal. El rock argentino como estudio de caso. Directora: Prof. Cristina Vázquez.

El presente trabajo se inscribe en el marco del proyecto *“Procesos semióticos en el género musical popular-vocal desde la analítica discursiva de su narratividad músico-verbal. El rock argentino como estudio de caso”* y se propone analizar la producción de los artistas *‘Shaman Herrera’* y *‘Sr. Tomate’* entre 2005 y 2015 como emergentes particulares y paradigmáticos del universo semántico del *Rock/Pop Indie*.

Pretendemos no sólo estudiar el funcionamiento metalingüístico y semiótico del discurso verbo-musical, sino también evidenciar la volatilidad de las categorías *género* y *estilo* tan presentes en el discurso musical y meta-musical, asimismo ponerlas en crisis y reelaborar sus definiciones tratando de esclarecer sus límites y alcances. El hincapié en el análisis específico de las producciones de los artistas nos resulta fundamental, ya que se fundamenta sobre el objetivo de analizar los tópicos (“lugares comunes”, “temáticas usuales”) que las protagonizan y la manera en que la comunidad musical y no musical habla de ellos. A sabiendas de la inviabilidad actual de la categoría “Rock”, se planteará, en un primer momento y a modo de disparador, el análisis semiótico de fenómeno artístico *“Rock nacional argentino”* en función de su identidad como



género musical vocal, popular, urbano y transculturalizado.

Los conceptos propios de la semiótica se servirán de los aportes de: J. M. González Martínez que entiende música como *“realidad semiótica, objeto cultural y fenómeno de comunicación”*, o sea, música como un *signo*; y F. Fabbri, que considera a un género musical un *“conjunto de eventos musicales cuyo rumbo está gobernado por un cierto conjunto de reglas socialmente aceptadas”* y pondera como cabal el juicio de las comunidades musicales; de aquí nuestro interés acerca de lo que los medios de prensa escrita y los propios artistas en sus distintas plataformas virtuales tengan para decir de las producciones. Esto nos permitirá vincularnos con los aportes de O. Steimberg, que aboga por la imprescindibilidad del campo social para la definición del género, que a su vez supone la vigencia de fenómenos metadiscursivos permanentes y contemporáneos.

## **ACERCAMIENTO AL USO DE SAMPLES EN LAS PRODUCCIONES DE HIP HOP DE CUATRO SELLOS DISCOGRÁFICOS ESTADOUNIDENSES ENTRE 1996 Y 2006**

**Garro, Pablo – Romé, Santiago**

Facultad de Bellas Artes - Universidad Nacional de La Plata

El presente trabajo aborda el estudio de formas de samplear producidas en los sellos estadounidenses de hip hop de carácter independiente Rhymesayers Entertainment, Stones Throw Records, Definitive Jux y Rawkus Records entre 1996 y 2006. Cada uno de ellos posee una trayectoria sinuosa y diferente a la de los sellos que dominaron la producción durante dicho recorte temporal. En el marco de este trabajo el sampleo será entendido como la inserción de aquellos sonidos ya grabados y editados en otra producción discográfica o sonora que se usan como elemento fundacional de lo musical en gran parte del hip hop. Se analizarán los procesos asociados al sampleo en estos cuatro sellos en busca de formas particulares y distintas a las producidas en sellos mainstream, lo cual se realizará



a través de un estudio comparativo entre los dos ámbitos diferenciados de producción.

Los factores que hacen que estos cuatro sellos puedan ser agrupados para su estudio es una idea de independencia en el discurso y prácticas de sus protagonistas, y el carácter más bien personal que se le otorga a las relaciones entre los artistas y quienes fundaron y/o dirigen los sellos. De esto se desprende una arista que vale la pena abordar y es la referida al accionar y la actitud de estos sellos, y las diferencias con sus pares mainstream.

En cuanto a lo sonoro, el recorte hecho abarca propuestas que, si bien no pueden ser englobadas bajo una categoría o características sonoras específicas dentro del panorama sonoro abierto por el hip hop como género, si está claro que lo integran. Este espectro cuenta con una constante: las producciones suelen tener un planteo textural en el cual –a excepción de que sea instrumental- se puede identificar una configuración principal, el *rapeo*, y otra que hace las veces de fondo, el *beat*. De manera muy general se puede decir que, desde los inicios del género, el beat -que va a ser el foco principal de este trabajo- consiste en una base de batería o percusión, generalmente acompañada por otros elementos como melodías, acordes, sonidos de fondo, etc.

El estudio comparativo aquí presentado se centra en producciones de hip hop realizadas en Estados Unidos, país de surgimiento de un género en el cual la técnica a estudiar tiene y tuvo un papel central en su desarrollo. De esta manera, se busca analizar maneras particulares de samplear con el fin de generar herramientas que brinden la posibilidad de abordar producciones de otras corrientes genéricas.

## **ARREGLANDO ZAMBAS PARA GUITARRA Y VOZ. ALGUNAS CONSIDERACIONES A PARTIR DEL DESARROLLO DE LAS FUNCIONES TEXTURALES.**

**Lic. Juan Pablo Gascón** (juanchigascon@hotmail.com)

Lic. en Música Popular- Facultad de Bellas Artes (FBA) – UNLP.

**Ricardo Bordagaray** (chanchibordagaray@gmail.com)

Lic. en Música Popular- Facultad de Bellas Artes (FBA) – UNLP.

El trabajo se centra en la producción de arreglos para el formato de Guitarra y Voz, independientemente de si esta última es interpretada por el propio guitarrista en simultáneo o por otro intérprete. A partir de investigaciones previas realizadas en torno a la textura musical (Gascón, 2015), se afirma que la intervención de la guitarra a lo largo de un arreglo se orienta hacia tres tipos de funciones o roles bien diferenciados: el de acompañamiento, el del engrosamiento melódico, y el del contracanto (o contramelodía). Esta categorización se encuentra íntimamente vinculada a la identificación que, desde la Apreciación Musical, suele hacerse en relación a las funciones de los diferentes planos o estratos texturales al interior de una obra musical. En este trabajo, su utilización se orienta hacia la desnaturalización de dos afirmaciones que suelen tener cierto peso en el imaginario de los estudiantes: una de ellas, que la producción de un arreglo implica principalmente una exploración en torno al tratamiento de la armonía; y la otra, que en el formato de Guitarra y Voz, la guitarra únicamente “acompaña con acordes”. Si bien estas dos cuestiones suceden de hecho, creemos que un enfoque orientado al desarrollo de las funciones texturales, en interacción con la interpretación vocal de la melodía, permitirá experimentar una cierta renovación del discurso musical considerando otros parámetros.

La problematización de esta temática se llevará a cabo a partir del análisis de un arreglo para guitarra y voz sobre una zamba, realizado por los autores. Para ello se combinará su interpretación en vivo con el análisis de la partitura, considerando

el desarrollo de las diferentes funciones o roles texturales. A través de esta metodología se buscará que los estudiantes (y asistentes en general) puedan identificar algunos de los procedimientos utilizados, permitiendo su experimentación futura.

## **EL DESARROLLO DEL PLANO MELÓDICO EN EL TRÍO DE GUITARRAS.**

**Bernardo Bogliano** (berbogliano@hotmail.com)

Lic. en Música Argentina Instituto de Artes Mauricio Kagel (IAMK) – UN-SAM.

**Emanuel Di Virgilio** (emanueldivirgilio@gmail.com)

Profesorado en Guitarra. Conservatorio Provincial Gilardo Gilardi.

**Lic. Juan Pablo Gascón** (juanchigascon@hotmail.com).

Lic. en Música Popular- Facultad de Bellas Artes (FBA) – UNLP.

El presente trabajo se propone contribuir en la construcción colectiva de herramientas teórico-metodológicas orientadas al fortalecimiento progresivo de la enseñanza e investigación de la música popular en el ámbito académico universitario. Su propósito es reflexionar en torno a una de las acciones que intervienen en el oficio del arreglador musical: la exploración de las posibilidades texturales asociadas a la presentación del material melódico, en vistas a una renovación del discurso musical.

En este caso, la formación instrumental a partir de la cual se abordará la problemática será el Trío de guitarras. Considerando su reconocido protagonismo en el desarrollo de nuestra música popular (tanto folclórica como rioplatense), se intentará ejemplificar, a partir de tres arreglos desarrollados por los autores, las posibles consecuencias que tiene en la renovación del material sonoro el desarrollo del plano melódico, interviniendo no sólo en la densidad textural (línea simple, soli a dos voces, soli a tres voces, etc) sino también en su dinamismo asociado al intercambio de intérpretes que la ejecutan.

## **APROXIMACIONES A LAS CONTRA-MELODÍAS CON GUITARRA EN LA DENOMINADA “CUM- BIA SANTAFESINA”: ANÁLISIS Y ABORDAJE.**

**Facundo Gomez Sanchez**

Alumno de la Lic. en Música Orientación Música Popular. FBA -UNLP

Director: Santiago Romé

Oriunda de Colombia, la cumbia se hace conocida en nuestro país entre la década del 50' y el 60'. Hacia mediados del 70' surge lo que se denomina como “cumbia santafesina”. Una de sus principales características son sus contramelodías, y lo que a esta investigación compete, son aquellas efectuadas con guitarra.

Nos abocamos a la tarea enfrentándonos a una escases material y, por la popularidad del género, creemos imperante generar un análisis que pueda exponer las características de este fenómeno y, mediante una didáctica clara y dinámica, este conocimiento pueda llegar a todo aquel que desee incursionar en este género musical, asegurándonos así un saber popular que pueda servir, tanto a quienes cuentan con una experiencia amplia en la teoría y el lenguaje musical como para aquellos quienes no posean dichas herramientas. Siendo así de utilidad para estudiantes y docentes de música.

Desde grupos como “Los del Bohío”, pasando por “Los del Fuego”, hasta grupos en la actualidad, como “Los Totoras”, utilizan estas contra-melodías empleando la guitarra eléctrica. De esta manera podemos dar cuenta de la vigencia del género y sus recursos hasta nuestros días.

Teniendo en cuenta las entrevistas realizadas a referentes que hacen uso de las herramientas las cuales esta investigación tiene como eje, evidenciamos que la manera en la cual estas personas adquirieron conocimiento de ellas, fue a través de métodos como las tablaturas, la escucha y repetición, y el uso de gráficos metafóricos, los cuales permitieron adquirir estas herramientas a aquellas personas que no son asiduas del pentagrama.

Creemos que este tipo de didácticas dan cuenta de una edu-

cación inclusiva, que no pierde de vista la capacidad creadora del estudiante, y puede abarcar no solo a aquellas personas las cuales cuentan con una formación dentro de los ámbitos formales.

Como educadores y estudiantes, no podemos estar exentos de las realidades socioeconómicas de nuestra región geográfica, y no podemos ignorar la necesidad de generar cada vez más herramientas para que estas circunstancias puedan llegar a una transformación favorable.

## **“MÚSICA Y SUBJETIVIDAD: SENTIDO Y TRANSFERENCIA COMUNICACIONAL.”**

**Sergio “Nardo Gonzalez”**

**Mag. Silvia Larrechart**

F.H.A.YC.S. , UADER

P. 46

El sujeto o músico no es lo dado, es un hacer-se. La acción, la actividad, la praxis, el tocar o ejecutar un instrumento es lo que promueve subjetividad. Ese movimiento del sujeto sobre el mundo hacia los objetos no es casual, está fundado en la necesidad.

Pero la música los inmaterializa. Ese abandono de la “objetividad externa” también se puede observar si se compara el sentido de la vista y el oído: la vista se mantiene unida a la “figura externa” y a su “visibilidad intuitiva”, en tanto el oído, sin orientarse prácticamente en el mundo, sólo accede a lo puramente anímico. Esta revocación de toda objetividad externa por parte del sonido posiciona a la música como el único medio apropiado para reconducir a la subjetividad como tal, absolutamente carente de objeto. (Hegel, 1970)

El movimiento hacia el contenido, toma a la música y se nutre para constituir la en sustanciosa y con sentido.

La comunicación se da cuando el esquema referencial, los modelos de interpretación y de acción en relación al mundo, se han modificado, enriquecido, complejizado, cambiado, interrogado. Comunicar es incidir en el otro, para ello es necesario el contenido, el mensaje.

Hegel propone un orden de las artes que se establece sobre la base de una progresiva idealización y subjetivación de la materia. De esta forma revelan una espiritualización de la misma. La música aspira, según Hegel, “a la última interioridad subjetiva como tal” [Hegel G.W.F. (1970), vol. 15, p. 135]

El tiempo que se relaciona directamente a la sustancia de la música es el de instalación, de la transferencia e inferencia comunicacional y a la vez un tiempo anticipado en el contrato de finitud. Un tiempo de maduración y conclusión. Estos rasgos le dan a la futura experiencia una marca crucial. Podemos citar los tiempos de producción, de detención, de inhalación y respiración de los conceptos, de distensión y contracción del conocimiento, de apertura y cierre. Tiempos fáciles y difíciles donde todo parece detenerse, de la no producción.

«En las sociedades occidentales contemporáneas, las principales alternativas se plantean entre autonomía y heteronomía, o entre la libertad “peligrosa” o una esclavitud “segura”» Thomas Szasz. Entre lo determinado o instituido y lo libre o sublime es necesario propiciar un diálogo para la fluidez de la voz que habla, canta, dice, expresa. Para una música que se produzca en un medio cultural determinado y lo determine. Sobre la posibilidad a través de la música para poder recrearnos, sublimar y enriquecernos, se puede citar a George H. Mead quien describió el espíritu del juego, es decir la convicción de que “vale la pena participar en el juego social (de vivir)”

“Este centro, este origen, el punto indefinible de la transformación a través del cual fluye la vida y cuando ese centro indefinible, inubicable, desinteresado y vacío se abre, florece y nos habla a través nuestro” Stephen Nachmanovitch.


## **ROCK/POP NACIONAL:**

### **La discordia entre la retórica verbal y musical**

**María Victoria Klein**

Facultad de Bellas Artes, UNLP

La música tiene un lenguaje propio, diferente del verbal: su ca-



pacidad discursiva, narrativa y poética permite la modificación del sentido del lenguaje en el contexto musical. En el presente trabajo se explora cómo, a fin de desafiar las jerarquías lingüísticas, la música construye sentidos diferentes a partir de la interacción sonora con la palabra, y en el rock/pop nacional de un modo particular, en este caso mediante la modificación del énfasis prosódico de las palabras por la acentuación rítmica musical:

“¿Qué significa cantar palabras? ¿Cómo cambia el sentido de esas mismas palabras pero habladas? (...) Cantar las palabras es de algún modo elevarlas, volverlas especiales, dotarlas de una nueva intensidad.” (Frith, 2014: 304).

En concordancia con lo expuesto, se ha elaborado un análisis de las canciones de rock/pop nacional correspondiente a diferentes períodos desde sus inicios, con el propósito de comprender qué es lo que ocurre al cantar un texto. Por ejemplo, si se diferencia el sentido semántico del sentido acústico de una palabra, y en caso de ser así qué rasgos son los que operan; en qué condiciones generan la sustitución de la prosodia por el acento musical; y qué aspectos propios del género conducen a dichos cambios.

A partir del análisis y desarrollo de los casos elegidos, se propondrá una caracterización de los diferentes tipos de tratamiento compositivo y performático que modifican la prosodia de la palabra en el rock/pop nacional. La muestra está conformada por un repertorio compuesto en Argentina, por compositores y/o cantautores argentinos del género con discografía registrada en el país. En la selección se consideraron diferentes referentes musicales del pop/rock nacional, así como casos que dieran cuenta de las décadas comprendidas entre 1960 y lo realizado durante el transcurso del siglo XXI. Por otro lado, se consideraron registros en vivo que, desprovistos de todas las instancias de pre y posproducción que aparecen en la grabación, poseen un carácter efímero e irrepetible. Los rasgos de las características mencionadas podrán encontrarse durante la totalidad de la canción tanto como en alguna de sus secciones formales. Se entenderá, entonces, a la modificación de la prosodia ver-



bal en la realización sonora del rock/pop nacional como una práctica consciente por parte de los músicos, sean compositores, cantautores o intérpretes, e implica transformaciones de sentido que impactan en la resultante final: la canción.

## INDUSTRIA CHAMAMÉ

**Carlos Lezcano - Pedro Zubieta**

MOGLIA EDICIONES 2017

Hay una discusión vigente, sobre los orígenes del chamamé que divide las aguas de los estudiosos. Una corriente sostiene que se trata de un género autóctono y otra que es mestizo o legado más allá de los mares. Si tiene un siglo o es la música ancestral de los guaraníes, si su división musical es 6/8 o 3/4 y otras controversias a los que somos tan afectos los argentinos en general y los correntinos en particular.

Unos y otros sin embargo están de acuerdo en que nuestra música nativa se ha impuesto de manera definitiva en escenarios tan diversos como los de Japón, Europa, el Teatro Colón de Buenos Aires, festivales de todo el Litoral y las legendarias pistas de baile del conurbano bonaerense, donde cada fin de semana miles de provincianos desterrados y sus descendientes concurren a escuchar y bailar su música.

Los orígenes en realidad son difíciles de establecer con precisión aunque, y este pretende ser el aporte de estas investigaciones, podemos decir que la industria cultural le puso una fecha de nacimiento al género al nombrarlo "chamamé correntino" en el marbete del disco del 11 de Febrero de 1931 donde Samuel Aguayo, con el acompañamiento de la orquesta de Francisco Pracánico canta "Corrientes Poty" (La Flor de Corrientes).

No caben dudas tampoco, que se trata de una música esencialmente rural y como ejemplo acabado de ello, ninguno de sus grandes cultores de los inicios o de la época de oro del chamamé en Buenos Aires, eran nativos de la capital de Corrientes.

En el presente trabajo daremos cuenta también del impac-

to de las llamadas industrias culturales en la masificación del gusto del entonces joven género.

Este libro fue pensado como una necesaria tarea de ir más allá de los aportes cronológicos de la historia de nuestro género, con una mirada crítica y de cruce con otros acontecimientos que surgieron en la época de su nacimiento dentro de la industria discográfica.

El título "Industria Chamamé" condensa nuestra opinión sobre el impacto de la industria cultural en nuestro género popular, ya que las grabaciones, la radio y el cine son prácticamente contemporáneos a sus orígenes discográficos, que junto con la circulación de revistas y publicidades gráficas, generaron una maquinaria de producción y consumo de este bien cultural en forma masiva. En términos de Max Horkheimer y Theodor Adorno se creó "un sistema armonizado entre sí" para que sea consumido por la mayor cantidad de personas posible.

Este libro es para nosotros, el resultado de muchas y diversas experiencias que van desde la lectura a las escuchas de innumerables grabaciones, de la recopilación de relatos orales a la consulta en archivos públicos y privados, etc.

De ninguna manera el contenido de estas páginas es definitivo, por el contrario, como todo saber es provisorio y esencialmente incompleto, fue hecho con un profundo amor al lugar donde nacimos y vivimos y al chamamé que forma parte de nuestra vida cotidiana.

## **EL LANDÓ PERUANO: ASPECTOS Y POSIBILIDADES INTERPRETATIVAS EN LA GUITARRA SOLISTA**

**Fernando Elías Llanos**

Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul


El Landó es un ritmo rico en contrapuntos sincopados, elisiones, compases de 6/4 concebidos como 4+2/4 (Tompkins, 2008: 482) y eventualmente interpretados en 12/8 (Quirós León, 2003: 235). Sesquiálteras también están presentes producto de los continuos intercambios entre las diversas líneas que

integran los primeros ritmos así denominados: voces (solista y coro), percusión y guitarras. Uno de los primeros Landós a ser grabados fue el tema “Samba Malató” (Santa Cruz, 1970) Este estilo proviene de un contexto de reconstrucción histórica, pues todo indica que en el momento en que se prestó atención a la danza (en el supuesto de haber existido una) muchas de sus coreografías y músicas habrían desaparecido. El guitarrista Vicente Vásquez, que compuso las partes de guitarra del “Samba Malató”, afirmó que el Landó surgió de manera espontánea, cuando le cantaron una música para que él colocase el ritmo que quisiese (Vásquez Rodríguez, 1982: 44). Coincidentemente, en la época Nicomedes Santa Cruz llegó a ensayar una justificativa histórica en su afán de explicar los recorridos del Landó, el cual provendría del lundú de Angola hasta llegar al lundu del siglo XVIII y XIX con la diáspora africana, y finalmente al Landó que sería olvidado por los afrodescendientes en el Perú y desembocaría en la Marinera en el siglo XX (Feldman, 2006: 102). El patrón rítmico del Landó también se vio influenciado por la música Toro Mata (Soto, 2000), que al principio habría sido un estilo musical propio (Tompkins, 1981 *apud* Quirós León, 2003: 235) pero posteriormente encontraría su desarrollo junto al Landó (Vásquez Rodríguez, 2007: 26). Es a partir de este escenario poético-musical y contexto sociocultural que este trabajo disertará sobre las potencialidades del Landó a partir de la obra de dos guitarristas e intérpretes-compositores peruanos: Félix Casaverde (1948-2011) y Carlos Hayre (1932-2012), pensando tanto en las características de sus estilemas cuanto en las premisas necesarias para su interpretación en dicho instrumento.

## **POSICIONAMIENTOS DE LA LARINGE EN LA VOZ CANTADA: REPENSANDO LOS MODOS DE PRODUCCIÓN VOCAL EN LA MÚSICA POPULAR Y SU ABORDAJE EN LA PEDAGOGÍA VOCAL**

**Machuca Téllez, Daniel y Pérez, Joaquín Blas**

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



Al observar los diferentes modos de producción vocal en el canto lírico o coral, el rock o el bolero pueden encontrarse rasgos identitarios de cada estilo ligados profundamente al escenario de práctica. Tales modos de producción suelen ser la resultante de procesos de desarrollo vocal, sonoridades o emisiones particulares en el marco de cada contexto de práctica. Este contexto es en la mayoría de los casos determinante para el modo en el que se moldea el canto. Las características vocales de cada estilo se identifican a partir de aspectos técnicos, expresivos, tímbricos y/o fisiológicos, abriendo un abanico de posibilidades para su abordaje pedagógico. Atendiendo a la diversidad de modos de producción vocal en la música popular, proponemos entonces indagar sobre las características de la posición de la laringe en la voz cantada y las implicancias en la resultante sonora.

P. 52

Realizaremos una revisión del concepto de “posicionamiento laríngeo” en la bibliografía vinculada a la musicología (Sipp, 1987; Titze, 2001; Sundberg, 1987) y la fonoaudiología (Hurme y Sonninen, 1995; Thomasson, 2003) estableciendo una relación con modos de producción vocal particulares y su incidencia en la resultante sonora. Nos referiremos a ejemplos musicales concretos que sirven como casos testigo o modelos en vistas a hacer una relación triangulada entre posicionamiento laríngeo, estilos musicales y modos de producción vocal. De acuerdo a lo anterior y conforme a sensaciones corporales, propioceptivas y tímbricas describiremos tres niveles laríngeos para la producción de sonidos vocales en el canto: (i) nivel profundo, (ii) nivel intermedio y (iii) nivel elevado.

Aunque las técnicas tradicionales han ido transformándose para tener una cercanía con quienes aprenden canto, filiándose con técnicas respiratorias, corporales, psicológicas, etc., no se ha observado la incorporación de la idea de posicionamiento laríngeo en la práctica pedagógica. A partir de este trabajo se intenta encontrar herramientas, que permitan reducir la brecha conceptual y práctica existente en la enseñanza del canto


en ámbitos institucionales -de corte académico tradicional- y las realidades de los modos de producción vocal de la música popular desarrollados en el espacio de práctica de cada estilo.

## **LA MÚSICA EN DISPUTA. PREGUNTAS Y EMERGENTES ANALÍTICOS DESDE UNA INVESTIGACIÓN SOBRE CANTANTES DE MÚSICA POPULAR EN LA PLATA.**

**Lic. Gisela Magri**

¿Qué hace que un músicx sea legítimo para sí y para otrxs? ¿Son los saberes sobre lenguaje musical y/o los dominios técnico-interpretativos sobre la ejecución instrumental necesarios y suficientes como recursos simbólicos de legitimación para auto-percibirse Músicx? ¿Cómo pensar las prácticas de lxs cantantes en relación a las disputas por la producción de sentidos en el caso de la Música Popular platense? ¿Qué condiciones sociales, culturales y estéticas hacen posibles la producción de sentido de la categoría “cantante” como un Otro de la Música? Dentro esa producción de alteridad entre “lxs músicos” y “lxs cantantes”, ¿Cómo se montan las disputas de género entre “mujeres” cantantes y “varones” instrumentistas? ¿Cómo pensar la asignación de las prácticas del canto y de su enseñanza a la mujer? ¿Qué actores disputan legitimidad, y cómo podemos describir la escena en la que se produce subalternidad y contrahegemonía hoy, en el campo de la Música Popular de la ciudad?

Esta comunicación se enmarca en mi trabajo de tesis doctoral - en proceso de escritura -, en la cual propongo un análisis socioantropológico y artístico de las vocalidades y corporalidades que se construyen en las prácticas y procesos de formación del canto popular en La Plata, en el circuito de Música Popular independiente de sectores medios de esa ciudad. Allí hemos abordado etnográficamente discursos y representaciones acerca de la voz y el cuerpo, el canto y la música que se producen y circulan en dichas prácticas. En esta ponencia profundizaremos



el análisis sobre las disputas en relación a las producciones de sentido que se construyen en su seno, los dualismos y desigualdades en la distribución de roles y la trama de discursos y prácticas que construyen a la categoría *cantante* como una alteridad. En ese sentido nos interesa pensar y situar procesos políticos, pedagógicos e institucionales que vienen interpelando y poniendo ese paradigma en jaque.

**LEGADO MUSICAL DE TRES MÚSICOS EN  
LA CIUDAD CAPITAL DE CORRIENTES:  
AMLETO A. VIOLA, P. ALCESTE  
MION Y CARMELO H. DE BIASI**  
**Micaela Maidana**

El presente trabajo resulta de una investigación de tipo cualitativa exploratoria que tiene la finalidad de rescatar la historia nunca escrita de tres músicos académicos<sup>1</sup> en la ciudad de Corrientes. Para ello, se recurrió a diversas estrategias metodológicas como las entrevistas semi estructuradas e historias de vida a informantes claves, así como a fuentes fotográficas y discográficas.

La presente ponencia versará sobre la vida y obra de los músicos Amleto Alfredo Viola (1895-1971), P. Alceste Mion (1924-2008) y Carmelo Horlando De Biasi (1919-1979)

Considero importante rescatar el trabajo de estos tres músicos, que si bien no fueron correntinos de nacimiento, han legado a la provincia un aporte invaluable en cuanto a obra pedagógica y musical.

La ponencia tratará sobre los primeros avances realizados en torno -en principio-, a estas tres personalidades y su legado musical a la provincia de Corrientes.

<sup>1</sup> Entiéndase por “académico” en este caso, a aquel músico con saberes formales de lectoescritura musical y no a una distinción entre lo “popular” y lo “no popular”.

## LOS MATERIALES COMPOSITIVOS EN LA IMPROVISACIÓN DE PHILLY JOE JONES

**Gerónimo Mangini**

Universidad Nacional de Rosario

Dentro del denominado “jazz moderno” que se desarrolló a partir de los años 1960, Philly Joe Jones está considerado uno de los más destacados bateristas, principalmente por la utilización de los denominados rudimentos, el uso de las escobillas y una técnica refinadísima. Las grabaciones realizadas junto al quinteto de Miles Davis fueron una novedad para el jazz de los años 60 fundamentalmente por las innovaciones rítmicas que aportó Jones. En estos registros es posible apreciar la capacidad de Jones para entrelazar coherentemente frases musicales entre sí y organizar sus improvisaciones a partir de dos parámetros fundamentales: el ritmo y la textura.

Esta presentación tiene como objetivo principal exponer el modo en que Philly Joe Jones organizó las secciones solista contenidas entre los años 1955 y 1960 en los registros musicales realizados con diferentes formaciones. Para estudiar las ideas mínimas de los solos de batería (popularmente denominados “licks”) se ha realizado la transcripción completa de 30 de los solos de batería más significativos. Esto ha permitido detectar una serie de materiales compositivos que otorgan organicidad al discurso musical de Jones y actúan en diferentes estratos, tanto en lo referente a nivel macro como micro formal. Un objetivo secundario es presentar una propuesta de análisis musical de los solos de batería dentro de una improvisación. Se espera que este aporte contribuya a estimular su aplicación sobre otros repertorios de batería e investigaciones sobre otros bateristas, tanto de nivel nacional como internacional.

## SE DIO EL JUEGO DE REMANYE. TANGO, CINE Y DISCO ENTRE LA GRAN DEPRESIÓN Y LA DÉCADA INFAME.

**Ramiro Mansilla Pons** (UNLP, FBA, IPEAL) - **María Paula Canova** (UNLP, FBA, IPEAL) - **Macarena Aguilar Tau** (UNLP, FBA) - Abel Almada (UNLP, FBA)

Tanto Alberto Rasore (2006) como Jorge Gagliardi (2016) se preguntan sobre la invención del videoclip en relación con la grabación y filmación cinematográfica sincronizada en Argentina. El punto en común son los quince cortometrajes realizados por Eduardo Morera con producción de Federico Valle, protagonizados por Carlos Gardel en 1930 en la ciudad de Buenos Aires. Se trata de una de las primeras experiencias locales de cine sonoro, que incluyeron tangos, canciones criollas, valeses y una cifra, además de diálogos y una ficción con el tango *Viejo Smoking*. Estos cortometrajes implican el uso del sistema Movietone, una tecnología con patentamiento norteamericano para la empresa Fox, que permitía sincronizar el sonido con la imagen. Tales cortometrajes eran alquilados por los dueños de la sala de forma autónoma a los largometrajes. Incluso también la entrada difería en costo si los incluía o no en la proyección. En estos cortometrajes Gardel declara, en diálogo con Canaro, la intencionalidad de promocionar “nuestras canciones con la ayuda del film sonoro” (Gardel en Morera, 1930).

Esta forma de promoción musical y cinematográfica no resulta aislada si se considera que, tres años después, el primer largometraje sonoro de sistema óptico producido en el país se denomina *¡Tango!*, realizado por Luis Moglia Barth. Estas acciones permiten observar el lugar de privilegio que adquiere la música urbana en los inicios de la industria cinematográfica. A la vez se proyectaron como una de las estrategias para ampliar la circulación de la cinematografía argentina, que en la década de 1920 había decaído frente al incremento en salas del cine norteamericano (Julián Barsky, 2017: 60).

Al año siguiente Gardel lleva, junto a algunas grabaciones, varios de estos cortos en un viaje a Francia y España, en un viaje



de exportación (Florencia Garramuño, 2007) y con la actitud emprendedora propia a algunos artistas de la época (Andrea Matallana, 2016). Ese viaje era una experiencia habitual que músicos sudamericanos realizaban a Europa y Estados Unidos, para comerciar sus producciones. Las mismas serán identificadas como músicas referentes de sus naciones, ayudadas por la difusión masiva que proveen el cine y la radio.

Este trabajo forma parte del proyecto de investigación B318 *Silencios retardados en sonoridades permanentes*, dirigido por María Elena Larrégle asentado en el IPEAL, FBA/UNLP. El mismo estudia las características del tango y de la música criolla en relación con las producciones cinematográficas, observando las transformaciones que adopta el género para su registro fílmico, ya sea en términos de instrumentación (Rubén Pesce, 2011), tratamiento audiovisual o escenificación visual de los músicos (Matallana, 2016). Asimismo, se analizan también los rasgos generales en la grabación del tango en los albores de la industria discográfica (Marina Cañardo, 2017) y el modo en que se constituyen en productos de exportación.

## **TESIS DE GRADO EN LA UNQ: TRES CASOS DE HIBRIDACIONES ENTRE MÚSICAS POPULARES Y ACADÉMICAS**

**Lic. Tomás Mariani**

TeMAC-EUDA-UNQ

En este trabajo proponemos una reflexión sobre tres compositores graduados de la licenciatura en Composición con Medios Electroacústicos de la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ) en los últimos tres años, haciendo foco en sus obras de tesis.

La propuesta surge de una experiencia pedagógica: el curso de extensión "Herramientas para la puesta en diálogo de músicas populares y académicas" que dicto desde 2017 en el marco del programa de Graduadas/os de la UNQ. El objetivo del curso incluía incorporar herramientas tanto de técnica musical como de reflexión socio-política, cultural, de circulación, usos y apropiaciones en producción y en recepción. Por lo cual, situar

en nuestro territorio el análisis se presentó como algo productivo para el aprendizaje e incorporación de herramientas.

Los tres compositores elegidos son compañeros con los que cursé varios tramos de la licenciatura, por lo cual es una reflexión de alguien cercano a ellos. Me permito hacer un breve análisis de sus obras de tesis pero considerando sus trayectorias.

Las obras son "Tierra para pensarla" (2015) de Cristian Accatoli, "Huiñay" (2016) de Ignacio Mazzuco y "Velo, Confluencia y Médula" (2017) de Hernán Samá. Las tres obras trabajan vinculando la música académica contemporánea con músicas populares que forman parte de su práctica profesional como creadores e intérpretes. La primera se relaciona con el mundo del folklore pampeano, la segunda con músicas andinas y la tercera con el mundo del jazz y la llamada "improvisación libre".

Nos apoyamos para este trabajo en el modelo socio-discursivo propuesto por Claudio Díaz (2009), que piensa las producciones musicales como prácticas discursivas dentro de narrativas identitarias, considerando el lugar relativo y la trayectoria de cada agente social dentro de un sistema de relaciones, y las opciones estratégicas que ellos ejercen. A su vez, la propuesta de Díaz retoma las ideas de Pierre Bourdieu de espacio social, campo, hábitus, capital económico, social y cultural, la relación entre agentes sociales y estructura, que también nos sirven de marco teórico. Es así que para el análisis tomamos en cuenta aspectos de técnica musical, aspectos de circulación y mediación y aspectos socio-culturales. Combinamos este marco con la metodología de Jean Jacques Nattiez (1990) y la propuesta de Pablo Murgier (2014) para el abordaje del aspecto inmanente.

## **PEDAGOGÍA VOCAL ENTRE LÍRICA, POP Y SALUD VOCAL**

**Ana María Meza**

Al revisar el origen y desarrollo profesional de las técnicas vocales en Chile, y de sus mutaciones a lo largo de los años en

torno a las actuales exigencias estilísticas, se presentan dos escuelas de pedagogía vocal que podrían ser completamente opuestas tanto en sus fundamentos, como en la aplicación práctica y sus áreas de trabajo. Estas son la escuela lírica y la escuela pop.

Desde un enfoque práctico se analiza la experiencia de entrenar a una intérprete mezzo que presenta lesiones cordales y que enfrenta las exigencias del rol protagónico en "A Chorus Line" en una temporada de repertorio de Teatro Musical con tiempo de preparación de dos meses cronológicos. El tema de la integración y compatibilidad de técnicas vocales ha sido naturalmente revisado por muchos profesores de canto, pero los resultados del caso mencionado presentan nuevas tensiones e interrogantes frente a la formación de cantantes en un medio musical dinámico y diverso.

¿Qué aportaciones podría hacerle la lírica al pop? ¿Qué aportaciones podría hacerle el pop a la lírica? ¿Qué aportaciones puede llevar este análisis al rendimiento profesional y la salud vocal? ¿De qué manera sería posible integrar las técnicas vocales y cuáles serían sus limitaciones en la formación profesional del cantante?


P. 59

## **EL GRITO CREADOR. ANÁLISIS DEL ASPECTO MELÓDICO DE LA CHACARERA**

**Prof. Sergio Javier Mola**

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

La presente ponencia forma parte del proyecto de investigación "Música popular en la Argentina. Análisis e historia en el folklore, el rock y el tango", perteneciente al Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Junto con otros trabajos presentados por el equipo, expone los resultados de los análisis realizados sobre un corpus de 150 chacareras de diversas épocas y regiones



de nuestro país. El objetivo de estos trabajos es profundizar algunos rasgos ya descritos del género y avanzar sobre otras características no estudiadas aun sistemáticamente.

En un trabajo anterior (Mola, 2016) desarrollé una serie de elementos sobre el comportamiento rítmico de la melodía y como continuación y profundización de aquella investigación en esta ponencia presentaré resultados en relación con el diseño melódico del segmento temático A (estrofa).

La hipótesis del presente trabajo es que la melodía de la chacarera se organiza a partir de un impulso musical, gesto, comportamiento, que denominaré “grito creador”, de dos o cuatro compases, y esta idea musical se desarrolla a través de la nota repetida que finalmente tiende a descender.

El uso del término “grito” está usado en forma análoga ya que en este caso no hace referencia a la cualidad de elevar la intensidad de la voz sino más bien a la intencionalidad que se observa en la primera acepción del Diccionario de la Real Academia: “Voz muy esforzada y levantada”. Es este esfuerzo por el decir cantado de un modo particular el que caracteriza esta variante melódica observada en ciertas chacareras.

Los hallazgos que se mostrarán nos revelan que las chacareras organizadas en función de este impulso están compuestas de tres momentos: el “grito creador”, como impulso generador de la música, luego una serie de procedimientos que le dan forma al segmento temático y por último, un mismo giro melódico que llamaré “fórmula cadencial”.

## **CANCIONES IMPROVISADAS EN AMÉRICA LATINA**

**Proyecto documental**

**Javier Nadal Testa**

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

Desde un extremo sur compartido hasta el extremo norte del continente latinoamericano, la música y la palabra juntas, hechas canción configuran nuestra forma más difundida y masiva

de expresión musical. Arrancar buscando las particularidades de su producción, de quienes la pregonan, de sus formas, contextos y funcionalidades, nos puede llevar hacia un lugar primero: la persona que se detiene y canturrea lo que tiene, esboza una melodía improvisada y con cada palabra invoca su historia, su lugar y el nuestro. Esa improvisación que hace al juego compositivo, hace también al sentido y desarrollo de algunos de los géneros de nuestra historia latinoamericana. Así es como encontramos los sones jarochos y huastecos en México, algunas formas de la cueca chilena, el canto con caja andino y las milongas de la pampa húmeda en Argentina. El presente proyecto documental busca generar un material fílmico didáctico sobre la canción, las distintas relaciones entre la construcción del texto y la composición melódico rítmica, tomando como eje las músicas que basan su producción en la improvisación de estos parámetros.


Actualmente se encuentra en una primera etapa de producción, la cual se ha basado en una residencia de tres meses en México, entre junio y agosto, para la realización de entrevistas, en el marco de una Beca de Formación del Fondo Nacional de las Artes y del Proyecto de Investigación: “La canción popular contemporánea: aportes para el diseño de nuevas perspectivas de análisis, producción y enseñanza en la universidad.” Entender nuestras similitudes es construir sentido, construir sentido es hacer una fortaleza. Uniendo por los extremos: canciones improvisadas en América Latina.

## **EL BAJO EN LA MÚSICA POPULAR: CONSTRUCCIÓN DE LA TEXTURA E INTERACCIÓN RÍTMICA**

**Gastón Paganini**

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

La línea del bajo se ha configurado históricamente como un elemento estructurador de la textura musical tanto en el nivel rítmico como en el nivel armónico. En la música académica europea se presentan como ejemplos las técnicas de bajo con-



tinuo barroco o el desarrollo de bajos ostinato desde la Edad Media. Si bien estos comportamientos rítmicos ya se encontraban contemplados en la composición de la música académica, la sistematización del lenguaje se ha centrado en la relación de las alturas del bajo con la armonía, por lo que no se ha sistematizado el rol del mismo como uno de los estructurantes de la trama rítmica en la música popular. Además de esto, lo que en música académica puede observarse desde la composición escrita en partitura, en la música popular se establece como una interacción performativa.

El comportamiento y la emergencia de texturas novedosas a partir del bajo en la música popular se constituyen como un interesante objeto de estudio que ha sido poco explorado. Se presentará en este trabajo la idea de “superposición rítmica” en el desarrollo de una textura a partir de la línea de bajo, teniendo en cuenta que en una visión tradicional del desarrollo del arreglo musical se hace foco principalmente en la composición de melodías en relación a la armonía pero no tanto el aspecto rítmico-textural.

A este modo de producción musical que forma parte de la currícula de la materia Recursos Compositivos de la Facultad de Bellas Artes referiremos como “contrapunto rítmico”. Desde la cátedra hemos comenzado a categorizar ciertos comportamientos recurrentes en estilos tales como funk y rock que no han sido categorizados. Si bien existen libros y manuales pedagógicos referidos a la producción de líneas bajo para estilos particulares y específicos tales como “Classic Funk and R&B Grooves for Bass” (des Pres, 2000) o “Building Rock bass lines” (Friedland, 2003) entre varios otros, los desarrollos generalmente son referidos de manera individual al rol del instrumento y no a su interacción dentro de la textura, atendiendo siempre a las particularidades del estilo.

En este trabajo haremos foco entonces en el aspecto interactivo de las líneas del bajo en la música popular independiente del estilo en el que se presente. Las caracterizaciones a las cuales haremos referencia están basadas en los distintos comportamientos dentro de un discurso musical en términos de: (i) lo nuevo; (ii) lo que va variando (posee cierta libertad

para cambiar su esquema); (iii) lo que se repite o loopea (pattern o esquema fijo).

El diálogo entre estos comportamientos da lugar a una textura dinámica que depende de la “cantidad de información” que presente el comportamiento de cada instrumento y el modo en que incide en los roles que adopta el resto.


## **DE LA TRADICIÓN ORAL AL DESARROLLO DE UNA NUEVA ORALIDAD DIGITAL EN LA MÚSICA POPULAR**

**Joaquín Blas Pérez**

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

En la construcción de una epistemología específica para la música popular, nos topamos una y otra vez con una tradición académica fuertemente apoyada en lo musical-escrito. A pesar de que la ontología de la música como objeto texto-partitura (Bolham, 2003) está fuertemente arraigada en las instituciones de enseñanza en occidente, la música se configura antes como una práctica social performativa que se realiza y comunica de manera oral. Esta dimensión se hace evidente en las tradiciones populares folklóricas y el rock donde la práctica de tocar con otros se hace sin mediación de la escritura.

La etnomusicología reconoce a la oralidad como modo de expresión musical del pueblo en diferentes culturas. Sin embargo, la dimensión escrita de la composición/ejecución forma parte ineludible de la práctica popular en el tango; en el jazz la improvisación se introduce en oposición al paradigma de lo compuesto previamente. A partir del desarrollo de la industria musical y la grabación en estudio, la práctica musical toma distintos modos de existencia y producción que combinan lo oral y/o lo escrito. Modos que podrían considerarse como formas de oralidad secundaria (Ong, 1976); en tanto prácticas orales en una cultura que ya ha establecido un sistema de notación estandarizado.



A fines del siglo XX, el desarrollo de la tecnología digital devino en la disminución de los costos de los sistemas de grabación domésticos. Según Taylor (2001: p3) la irrupción de lo digital supone *“el cambio más importante en la historia de la música de occidente desde la invención en la notación en el SIX”*. El acceso doméstico a dichas tecnologías y el intercambio de contenidos audiovisuales en internet modifica profundamente el modo en el que se construye socialmente lo musical. El productor de contenidos reemplaza progresivamente al compositor/ejecutante. La obra se materializa en la grabación o en el video digital online antes que en una partitura.

John Halle (2004) nos advierte acerca de un eminente futuro post-alfabetizado en el que el texto-partitura deja de ser necesario para el hacer musical. Las ideas musicales desde su concepción hasta su realización no dependen ya de la mediación del soporte escrito y la composición tradicional se convierte en un medio más entre otros. Actualmente el nivel decreciente de alfabetización musical pone en jaque a la partitura como el soporte principal para la producción y el análisis. En las nuevas músicas populares la producción oral colectiva se impone por sobre la composición musical individual escrita. Por otra parte el trabajo de artistas sobre maquetas digitales no implica a la notación como soporte necesario.

Se propone reflexionar sobre estas nuevas formas digitales de oralidad. Nos preguntamos cómo desarrollar nuevas metodologías de estudio para este tipo de prácticas. Así mismo se discute la posibilidad de nuevos soportes no escritos, tecnológicos y/o performativos para el desarrollo de la pedagogía musical para la música popular.



## “PAISAJES DE LAZAROFF”

### UNA OBRA PARA GUITARRA

**Alejandro Polemann**

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes. IPEAL

El músico uruguayo Jorge Lazaroff (1950-1989), en su prolífica producción y corta vida, fue quizás uno de los músicos que más investigó sonoridades vinculadas al candombe en las guitarras. En esa búsqueda siguió los recorridos de sus predecesores y sus contemporáneos buscando una traslación, adaptación o imitación del uso rítmico de los tambores hacia la guitarra, en su dimensión acentual, tímbrica, articularia y temporal. Su investigación-en-producción arrojó resultados singulares.

En su recorrido compositivo, de corte más bien “contemporáneo”, si bien la totalidad de las obras poseen texto y son cantadas o recitadas, la *canción popular* no opera siempre como soporte formal. Gran parte de sus composiciones no presentan una estructura de estrofas y estribillos, ni secuencias tonales habituales, ni melodías con antecedentes y consecuentes.

En ese marco, sus configuraciones texturales de acompañamiento adquieren un comportamiento circular, reiterativo, repetitivo, tal como sucede con el devenir sonoro de las cuerdas de tambores de candombe. Esos materiales, si bien en el marco de la “canción” constituyen configuraciones subordinadas a la principal -la melodía-, poseen una autonomía considerable, plausible de ser trabajada de manera independiente.

A partir de esa mirada, en este trabajo propongo modificar esos planos jerárquicos, habituales en las tramas texturales de la música popular, y transformar ese “fondo”, ese paisaje, en material principal de una obra. A su vez, y en vinculación con algunos procesos de construcción de la sonoridad en las cuerdas de tambores de candombe, propongo un devenir formal a través del encadenamiento no prescriptivo de estas sonoridades, una suerte de *rayuela* aleatoria, en donde los materiales pueden ir combinándose de diferentes maneras, anticipando a su vez su aparición a través de una *llamada*. Así, el intérprete es quien decide cómo los materiales “dialogan” en la estruc-

tura formal de la obra.

La ponencia presenta el recorrido del trabajo en sus momentos de selección de materiales, ensayo de posibilidades de adaptación para guitarra solista, búsqueda de cohesión sonora en sus dimensiones “armónicas”, tímbricas y articularias, e interpretación de posibles versiones de una obra que se encuentra aún en proceso.

## **O VIOLÃO NA CIDADE DE SÃO PAULO (1920-1930)**

**Flavia Prando**

SESC/USP

Esta proposta é parte de uma pesquisa de doutorado que visa traçar um panorama do violão nas décadas (1920-1930) na cidade de São Paulo e caracterizar a música produzida por estes violonistas. É uma pesquisa que visa colocar em discussão os parâmetros que a diferencia da produção nacional, centralizada na então capital do país, Rio de Janeiro.

Musicalmente prevalecia na cidade paulista uma manifestação de elite trazida pelos portugueses: a serenata, cultivada pelos estudantes de Direito do Largo de São Francisco. Os imigrantes italianos se identificaram com a seresta e com a modinha. Os padrões formais que estavam em voga em São Paulo diferenciavam-se profundamente dos praticados pelos compositores cariocas.

Do ponto de vista cultural, São Paulo se caracterizava pela mistura de tradições coloniais, de forte ascendência portuguesa, com as várias referências trazidas pelos afrodescendentes (vindos das fazendas do interior do estado) e europeus, principalmente italianos, espanhóis e alemães (DOMINGOS; BARROS, 2009: 34).

O quadro social e cultural da cidade proporcionou o surgimento de uma genealogia poético-musical calcada em um imaginário que reunia nostalgia, saudade, melancolia, bucolismo e romantismo, tanto no contexto rural quanto urbano. É possível verificá-la desde o início do século nos seresteiros, passando

pelos sambistas e chorões, chegando a autores mais contemporâneos. (MORAES, 2000: 285-286). Na cidade de São Paulo compunham-se cateretês, catiras e modas de viola, enquanto o Rio estava estilizando o samba de roda e sistematizando, através das criações de Sinhô, o que viria a ser o samba de salão. (PINTO, 1997: 137-138).

Na instrumentação, a presença do violino e do acordeom em grupos de choro paulistas deu ao gênero em formação um timbre original diferenciando-os dos grupos cariocas, conforme notou o músico e pesquisador Henrique Cazes: “Pela instrumentação pode-se ter uma ideia de quanto choro paulista caminhava mais para o romântico, para o clima de serenata enquanto no Rio o objetivo era o balanço a brejeirice” (CAZES, 1998: 95). Outra diferença que salientamos no desenvolvimento da linguagem do violão na cidade é o material humano envolvido no processo como nota o historiador Moraes:

A maioria dos chorões era proveniente dos extratos intermediários da sociedade paulistana, imigrantes ou filhos de imigrantes, em sua grande maioria italianos. Supõe-se, portanto, a existência de certo processo seletivo social e racial que impossibilitava os negros de circular nestas áreas ou de alcançar algum sucesso como músicos, fato totalmente oposto ao que ocorria no Rio de Janeiro, onde os negros e mulatos sempre estiveram perfilados entre os mais capacitados instrumentistas e compositores de choro. (1995: 145-146).

Em nossas análises sobre o *corpus* das composições dos violonistas paulistas, notamos uma outra diferenciação na estrutura formal na composição dos choros: a maioria da produção dos violonistas paulistas é realizada não na forma tradicional rondo, padrão carioca (ABACA). A massiva produção feita na cidade de São Paulo compõe-se de duas partes, apresentadas em forma ternária da capo (ABA). Propomos nesta comunicação a análise e discussão destes parâmetros que delineiam o estilo do violão popular de São Paulo.

## **ESCRITURAS MUSICALES VERNÁCULAS: LOS REGISTROS ESCRITOS DE LOS MÚSICOS DE ROCK. GUITARRISTAS Y TECLADISTAS**

**Martin Remiro y María Inés Burcet**

### **Fundamentación**

La notación musical occidental resulta la modalidad de escritura privilegiada en los ámbitos de formación musical. Sin embargo, en estos ámbitos circulan también otros modos de registro como, por ejemplo: los cifrados de funciones armónicas, el cifrado americano, las tablaturas, en ocasiones tanto estudiantes como docentes se valen de los nombres de notas, digitaciones, o diversos gráficos. A su vez, por fuera de las instituciones, estos diversos modos de registro se adecúan y resignifican. Precisamente, Ferreiro (2013) sostiene que la escritura es un objeto de conocimiento en constante movimiento, y explica que es a través de ese incesante proceso de reconstrucción que se transforma en la propiedad colectiva de cada nueva generación.

En la práctica musical los sujetos se apropian de ciertas características de las notaciones y las adecúan según diversas necesidades, algunas veces para uso propio, y otras veces para ser compartidas en pequeños núcleos. Esto implica que, en ocasiones, las anotaciones parezcan caóticas y su posibilidad comunicativa resulte más restringida. Algunos autores explican que estas escrituras, a las que denominan vernáculas, suelen vincularse con la construcción de la identidad, son escrituras cooperativas, situadas, y se aprenden informalmente en comunidades de práctica (Camitta, 1993; Hull, 2001; Mahiri, 2003)

En un estudio anterior (Remiro y Burcet 2017) hemos analizado algunos registros que utilizan distintos músicos en el contexto del rock, quienes se valen de la lectura y escritura con propósitos como: escribir una melodía para recordarla, leer un cifrado para acompañar una canción, escribir la parte de un instrumento para ensamblar una ejecución, leer una serie de números para revisar cierta digitación.

En este estudio nos proponemos ampliar la muestra y focalizar en las escrituras utilizadas particularmente por guitarristas y tecladistas de bandas de rock. Entendemos que, el estudio nos permite conocer y así ampliar el alcance conceptual que puede tener la escritura en la práctica musical situada.

### **Objetivo**

Conocer y describir las características que tienen las anotaciones que realizan los músicos de rock, principalmente guitarristas y tecladistas, tanto sus elementos y relaciones representados como los propósitos particulares que ellas cumplen en los contextos específicos.

### **Metodología**

Se recopilaron escrituras realizadas por 20 músicos integrantes de bandas de rock. Se realizaron entrevistas individuales donde se solicitó a cada uno de ellos que explicaran aquello que había sido anotado y describieran las condiciones específicas de lectura o escritura como así también el propósito que esas anotaciones tenían.

### **Análisis de los datos y Conclusiones:**

Se analizó por un lado aquello que era registrado (elementos y relaciones de la música) como así también la función que esas escrituras cumplían en la actividad musical. Los resultados y conclusiones serán presentados en el encuentro.

## **ALI PRIMERA: CON LA ESPERANZA EN LA MANO**

### **Rafael José Rincón Martínez**

El presente resumen apunta a descubrir el trabajo que durante varias décadas de recorrido, observación, experimentación y recopilación hiciera el cantor del pueblo venezolano, Alí Primera. Quizá el exponente más representativo de la cultura musical venezolana, sobre todo por el carácter de gran reivindicador de los invisibles de la historia: personajes populares, culturas indígenas y africanas, pintoras, músicos, cuenta cuen-

tos, cantoras, géneros musicales, tejedores, gastronomías, fiestas tradicionales, instrumentos, ritmos de la tradición y la historia musical de nuestro país (salves, galerones, fulias, tonadas, gaitas, tamunangue). Y ritmos autóctonos de tambor, en la actualidad muchos condenados al olvido y que Alí se encargó de inmortalizar en sus canciones, para que generaciones futuras del presente cuenten con este patrimonio intangible, haciendo retumbar la memoria.

Esta presentación intenta compartir:

-Los rasgos del cantautor, desde limpiabotas y boxeador para sobrevivir, hasta el cantante que se encuentra entre la rabia y la ternura, en la Nicaragua sandinista.

-Su vinculación con sectores humildes, la claridad y sabiduría que veía en ellos, así como el rescate que hace de lxs compañerxs artistas.

-La invisibilización de los procesos creadores del pueblo por las pantallas de la neocolonización y por los procesos de embrutecimiento dirigidos desde el Norte para fomentar el endoracismo, entre otros males; y, -la mirada histórica mostrando sus actores y acontecimientos.

Ali Primera: por él conocimos a Ho Chi Minh, líder de la resistencia vietnamita; a Benjo Cruz, el cantor de Bolivia; a Mercedes Sosa, cantora de estas tierras; a las luchas de centro y sur América. Ahora nosotros devolvemos sus esfuerzos internaciona-  
nalistas y lo llevamos a cualquier rincón, pampa o montaña para compartir y estudiar su pensamiento, su canción necesaria

## **ISACO ABITBOL: UN ESTUDIO SOBRE EL ESTILO DE SUS OBRAS**

**Lucas David Romero**

El maestro Isaco Abitbol (1917-1994) es uno de los grandes músicos de referencia de la música de Corrientes, llamado *“El patriarca del chamamé”*. Su estilo interpretativo y compositivo fue único y su trayectoria discográfica inmensa. ¿Por qué? ¿En qué consiste este particularismo musical? El intentar responder

a estas cuestiones me ha llevado a realizar un estudio, en principio, sobre su estilo compositivo.

Por tal motivo, el presente trabajo intentará dar cuenta del estilo musical de la obra musical de Isaco Abitbol a través del análisis musical de una muestra de cinco obras representativas de cada etapa recorrida por el músico. Definiendo a cada etapa con las distintas conformaciones de Abitbol, comprendidas entre los años 1935 y 1992, año de su última grabación.

La presente propuesta forma parte de una investigación en proceso que considero será un aporte importante para el género Chamamé debido a la escasez de material académico eminentemente musical relativo al mencionado género y en particular de músicos representativos.

Los avances que se presentarán serán una primera aproximación al estilo del Mtro. Abitbol atendiendo a los análisis realizados hasta la fecha.

## **APROXIMACIONES A LAS PRÁCTICAS MUSICALES COLECTIVAS**

**Andrea Sarmiento, Luis Diego Joyas, Lorena Ledesma Pellarín**

Facultad de Artes- Universidad Nacional de Córdoba

Las prácticas musicales colectivas, constituyen un denominador común de los ámbitos denominados informales. Espacios que no están presionados para asumir los lineamientos que se deciden en los diferentes estratos de validación del saber y su transmisión, y que pueden correrse de los mandatos educativos formales para incorporar otros modos de pensar y hacer.

Cada individuo que forma parte de un colectivo o comunidad se encuentra motivado para participar de la misma y comparte algunas “definiciones” de lo que significa hacer música. Lo que convoca se conecta con las emociones, moviliza anímicamente a quienes participan ya que las acciones están orientadas a intereses colectivos más o menos comunes. Por esto es que podríamos comprender a los aprendizajes colectivos en términos de relación, de conversación, en una manera particular



de concebir una *comunidad* en donde los sujetos existen situándose.

Se observan diversos modos de organización en estos colectivos, a modo de red multidimensional que involucra a las personas participantes de una manera más completa, compleja e íntegra, no reducida a resultados y procesos lineales. Una red en donde cada uno desde su lugar, desde su trayectoria y experiencias, desde su historia, aporta a la experiencia colectiva. Lucy Green (en Carabetta, 2016) sostiene que los procesos de aprendizajes informales, (procesos característicos en los músicos populares) enfatizan los grupos de pares y los esfuerzos colaborativos. La autora recupera cinco características claves de los mismos: no hay imposición de repertorio, los músicos son quienes lo definen; no se usa la notación musical, la música es aprendida “de oído”, por imitación; el conocimiento se construye en el seno de un grupo de pares, con quienes comparten destrezas e intereses afines y se ayudan mutuamente; este aprendizaje se asume de manera holística y no del modo que se realiza en ámbitos formales en donde se parte de lo simple a lo complejo. Hay una integración de competencias: la escucha, la interpretación, la improvisación y la composición, con énfasis en la creatividad personal. No podemos dejar de advertir que, desde esta perspectiva, el conocimiento es considerado como un constructo social, y por tanto el proceso educativo es facilitado por interacciones sociales.

En este trabajo nos proponemos recuperar algunas reflexiones iniciales del proceso de investigación con el propósito de develar cuáles son las características distintivas que presentan las prácticas colectivas de aprendizaje musical en diferentes contextos no escolares en nuestro medio y qué posibilidades ofrecen para repensar la enseñanza de la música en contextos escolares.



## LA MURGA URUGUAYA: UNA APROXIMACIÓN A SU ANÁLISIS ESCÉNICO.

**Paula Sigismondo** - Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, IPEAL.

**Ana Longobucco**- Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes.

La murga estilo uruguayo, sucesora de la murga gaditana y el circo criollo, es un género musical teatral que se destaca por su fuerte anclaje en la búsqueda de generar una relación estrecha entre el campo artístico y político. Este género rioplatense, de carácter popular, conserva sus tradiciones y su fuerte raigambre en la festividad del carnaval, pero, además, ha construido -tanto en su ritualidad como en la forma espectacular- una entidad propia de las artes escénicas.

La nueva forma que emerge en el proceso de transformación de un arte callejero a un arte del escenario requiere para su análisis de la intervención de múltiples disciplinas que abarcan desde la producción pre-teatral hasta lo musical, lo letrístico y lo escenográfico (el vestuario, las luces y el maquillaje).

El objetivo de este trabajo es poder introducirnos en este universo escénico de la murga estilo uruguayo para establecer algunos criterios de análisis en este sentido y objetivar la intervención de los lenguajes intervinientes que se mixturán en la creación de un único espectáculo.


## PRÁCTICAS MUSICALES Y PROCESOS DE SUBJETIVACIÓN EN CONTEXTOS DE ENCIERRO

**María Belén Silenzi y Marcos Mikhail de Llamas Faner**

Universidad Nacional de Córdoba; Facultad de Artes

En las juventudes, la música juega un rol fundamental en el proceso de construcción identitaria. En ella encuentran y construyen maneras de ver y estar en el mundo; lugar plagado de sentidos, afectos y códigos diversos, favoreciendo la identificación y diferenciación con otros.

Según el enfoque de Badiou, se adviene sujeto cuando éste



es llevado más allá de sí mismo por la fuerza de un acontecimiento que interrumpe el estado de normalidad, teniendo consecuencias desestructurantes o re-adaptativas. La construcción subjetiva supone una manera particular de pensar-se en una situación. Por otro lado, el medio social establece diversas categorías de sujetos: concebimos supuestos sobre el otro y podemos prever, ante la figura del *extraño*, sus atributos, su *identidad social*, transformando estas anticipaciones en *expectativas normativas* (Goffman; 2001, 2006). Así, las identidades juveniles pueden comprenderse como el resultado del encuentro entre diversos mandatos y la voluntad de poder hacer algo distinto con ellos.

En contextos de encierro, las adolescencias se construyen al interior de los muros. Los procesos y dispositivos institucionales dejan fuertes huellas, algunas circunscritas a la reproducción de mitos y estigmas, y otras, en el mejor de los casos, a posibilidades de apertura. Goffman denomina *institución total*, a los tipos de residencias caracterizadas por una ruptura de los ámbitos habituales de la vida social: todos los aspectos se desarrollan en un mismo lugar; los sujetos permanecen aislados por un tiempo prolongado; las actividades diarias son estrictamente administradas y controladas formalmente por una misma autoridad, demandan su realización con otros tratados por iguales.

Si pensamos en la educación musical dentro de estos contextos, las perspectivas entran en tensión. Siguiendo a Contreras (2014:9), la educación es ante todo *el lugar de la relación, del encuentro con el otro*; encuentro que no puede pensarse como predeterminado. La relación se entiende en términos de diferencias; cuando las relaciones se establecen en términos de *diferentes* juega la norma: por un lado, los normales, por el otro, una multiplicidad de figuras de lo anormal. ¿Cómo propiciar con la música situaciones de vida en contextos donde el tiempo amputa los anhelos?

En este trabajo reflexionaremos en los procesos de subjetivación en contexto de encierro y en la potencialidad que las prácticas musicales pueden aportar en la construcción de identidad. Nos situaremos en el PIT (Programa de Inclusión y Terminalidad), que trabaja con varones de 14 a 17 años, dentro del Complejo Esperanza, un centro socioeducativo para menores en conflicto con la ley penal, dependiente de la Secretaría de la Niñez, Adolescencia y Familia de la provincia de Córdoba. Analizaremos registros y voces de adolescentes y otros actores institucionales en vistas de construir sentidos sobre las músicas y las prácticas musicales habituales en estos contextos; cómo conciben los adolescentes su relación con la música y con los otros; cuáles son las huellas y marcas en la construcción de subjetividades.

## **PENSAR TRABAJO**

### **PENSARSE TRABAJADOR DEL ARTE**

**Cro. Oscar Fermin Simiani**

"Cuchá" Músicos Platenses Produciendo.


**Lic. María Candela Cedrón**

"Cuchá" Músicos Platenses Produciendo.

P. 75

La ponencia se centrará en analizar y problematizar las prácticas de ejercicio de la actividad laboral de los trabajadores de la música, y aquellas que proponen y disponen los espacios Gubernamentales y No Gubernamentales, con o sin fines de lucro, sobre todo a partir de la Ley de la Música (Ley 26.801 sancionada en el mes de octubre del año 2012) y el proyecto de Ley de Culturas (ingresada al Congreso Nacional el año pasado, después de ser enriquecida en más de 40 foros en todo el país) .

Esta ponencia, además se propone formativa, en tanto brindar información a asesoría técnica para acceder a los derechos sociales, laborales y el reconocimiento financiero e intelectual (en tanto la protección de las obras), tanto sea para los autores, compositores, intérpretes y/o productores fonográficos.



cos. Este eje, se propone en función de las demandas que los trabajadores y trabajadoras de la música, agrupados en formaciones musicales o individualmente, solicitan asistencia y colaboración para los procesos burocráticos que les permiten acceder a sus derechos laborales e intelectuales. Para ello trabaja con las especificidades de la reglamentación de la Ley 26.801 y acorde a los lineamientos que el instituto Nacional de la Música propone.

Al mismo tiempo la ponencia, pretende visualizar los modos de organización burocrática estatal dispuesta, de modo de poder comprender la importancia de cada una de estas instancias en los procesos administrativos y los objetivos específicos que redundan en mejoras en las condiciones laborales, y para fortalecer la producción, la gestión, y la circulación de las obras musicales y sus productos.

P. 76

## **LA MANO QUE RASGUEA**

### **Apuntes sobre la enseñanza del rasgueo en el folklore musical argentino.**

**Prof. Octavio Taján**

UNLP. Facultad de Bellas Artes. IPEAL

- ¿Cómo abordar el estudio de un rasgueo folklórico?
- ¿Qué elementos lo componen?
- ¿Cuál es su lógica?
- ¿Cómo organizar la experiencia didáctica?

Son algunas de las tantas inquietudes que suelen surgir al momento de abordar la enseñanza del rasgueo en la guitarra como modo de acompañamiento predominante en los diversos géneros del folklore musical argentino.

La incorporación de este contenido en los distintos ámbitos de educación musical formal ha abierto un gran desafío para los docentes, en virtud de la necesidad de desarrollar y sistematizar un conjunto de estrategias complementarias a la oralidad como modo de transmisión primaria.

En el marco de nuestra experiencia docente en la Facultad de Bellas Artes (UNLP) en las Cátedras Instrumento II - Guitarra (de la Carrera de Música Popular) y Folklore Musical Argentino, estos interrogantes han sido profundamente elaborados, transformándose luego en tema de investigación al interior del proyecto "Música popular en la Argentina. Análisis e historia en el folklore, el rock y el tango", perteneciente al Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL).

El presente trabajo tiene por objeto, en primera instancia: describir las características y rasgos estructurales del rasgueo como modo de acompañamiento y las particularidades que caracterizan a las familias rítmicas de la zamba y la chacarera. Ello, focalizando específicamente en los parámetros rítmicos, métricos, tímbricos, dinámicos y del movimiento.

En segunda instancia, proponer algún tipo de secuenciación didáctica para su práctica y enseñanza.

P. 77

## **JAZZ EN CORRIENTES: UNA APROXIMACIÓN A LAS PRIMERAS CONFORMACIONES JAZZÍSTICAS EN LA CIUDAD CAPITAL DE CORRIENTES DURANTE LA DÉCADA DEL 50.**

**Juan Manuel Tanuri**

Cuando se habla de la música en Corrientes, siempre se piensa en el Chamamé, sin embargo, como músico de jazz, mi interrogante ronda en la vida musical jazzística en Corrientes durante las primeras conformaciones de bandas de jazz, coincidente con el período de pos guerra, es decir, alrededor de los años 50.

Esta indagación de tipo exploratoria, intentará por tanto, contribuir a la memoria histórica de Corrientes, a fin de dar a conocer otra arista muy importante de la vida musical correntina no asociada a lo folklórico, pero que sin embargo, en años

subsiguientes se retroalimentarán, ya que en la actualidad son numerosas las agrupaciones de Chamamé, por ejemplo, que confluyen con el jazz.

Para realizar tal indagación, se recurrió a testimonios de informantes clave, como así también a periódicos de la época y a todo tipo de fuentes aportadas por los informantes como fotografías y/o grabaciones.

En la presente ponencia del Congreso, se tratará de exponer lo recabado hasta la fecha, poniendo de relieve las primeras bandas de jazz en Corrientes (Capital), sus integrantes, repertorio e influjos musicales en la década del 50.

## **VOCES INSOLENTES SIN HISTORIA**

### **Alternativas metodológicas para historiar los cantos colectivos latinoamericanos**

**Cecilia Trebuq**

FBA, UNLP y FHAYCS, UADER

**Leticia Zucherino**

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes

La música vocal de producción colectiva ha sido una de las músicas que ha sufrido los límites metodológicos que inevitablemente impactan en las posibles historicidades. Con el propósito de justificar su presente musical y con el afán de validar sus características en términos universales, la tradición musical europea, construyó un relato histórico a partir de una idea objetualista, que se expresó en una sucesión de objetos geniales, exclusivos y autónomos, depositarios de la estructura artística. Así, los constructores de tal relato debieron lanzarse a la búsqueda de repertorios musicales del pasado que delinearan, en términos de progreso, la evolución histórica de su música. En este sentido, la música vocal formará parte constitutiva de la historia e identidad musical europea pero sólo en la medida en que contribuya a concretar tales objetivos. En la confección de aquel "pasado deseado" (Treitler:1991), todo interés en estos repertorios desaparecerá con el advenimiento de una música que pueda ser analizada en términos autónomos, es decir, que

permita aislar su forma y considerarla en sí misma: la música instrumental/ sinfónica de concierto.

Queda por dilucidar, entonces, a qué nos referimos cuando hablamos de música vocal de producción colectiva. En principio, es una práctica y una forma de producción musical que no estaría determinada por un género musical en particular o rasgos sonoros específicos, así como tampoco exclusividad de ninguna región geográfica. A su vez, si la consideramos literalmente, podría aludir tanto a la práctica musical de las clases hegemónicas como las subalternas, clases profesionales o “amateurs”, así también podría referirse tanto a músicas “cultas” como populares.

Particularmente, en Latinoamérica esas músicas adquieren una especificidad que permitiría considerarlas como un conjunto, sin olvidar las singularidades que pudieran presentar según la conformación étnica de quienes la producen, la región geográfica o el momento histórico donde se producen. Es así que, estas manifestaciones, aunque no todas, suelen estar vinculadas a lo sagrado, al orden ritual. Su carácter utilitario, la relación con el cuerpo, la amalgama entre lo sonoro y lo danzante, el privilegio de lo colectivo sobre lo individual, la heterogeneidad sonora son algunos de los elementos de la música que no están supeditados a un solo principio ordenador unidimensional si no, más bien, estableciendo un diálogo entre ellos.

Este trabajo se propone indagar en tres casos pertenecientes a la música vocal y popular latinoamericana: Rumba cubana, Murga uruguaya y Afoxé afro-bahiano, con el fin de encontrar indicios y fuentes que revelan características concretas que permitan estudiarla y compararla. Buscaremos definir si es posible encontrar en las músicas populares actuales/contemporáneas de nuestra región, supervivencias de elementos y características musicales, así como modos de producción y formas de circulación, propias de las músicas de nuestro pasado, que han funcionado, y funcionan aún hoy, como resistencias frente a los intentos de aculturación por parte de la cultura europea. Tal es el caso de las diversas manifestaciones musicales vocales que se practican de manera colectiva a lo largo y ancho de nuestro continente.

## **RECURSOS DE ACOMPAÑAMIENTO UTILIZADOS POR MATEO VILLALBA EN SU CONJUNTO INSTRUMENTAL DE GUITARRAS DE CHAMAMÉ**

Director: Lic. Alejandro Jorge Polemann.

Co- director: Lic. Juan Pablo Gascón.

**Alumna María Lucía Troitíño.**

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes

La ponencia propuesta forma parte de los avances en el Trabajo Final de Lic. en Música Popular de la alumna María Lucía Troitíño. Frente a la institucionalización de la enseñanza de la música popular en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, se evidencia la necesidad de generar categorías y modelos de análisis musicales propios, situados principalmente en la realidad latinoamericana que pone en crisis a las categorías provenientes de la tradición centroeuropea o norteamericana del siglo XX. Dichas categorías o modelos de análisis resultan estancos e insuficientes a la hora de abordar el estudio de producciones regionales por su carácter heterogéneo y, principalmente, porque no considera como variable al factor cultural y tiempo histórico en que éstas se desarrollan.

Centrar el estudio sobre músicas que no han sido abordadas en profundidad desde el análisis sonoro en Argentina resulta de importancia para la construcción de categorías propias. Ante la escasa bibliografía vinculada al análisis de los materiales sonoros del Chamamé en la guitarra, surge la necesidad de producir un material que ponga foco en el desarrollo del género en la guitarra. Existen algunos estudios sobre textura, contrapunto, interpretación y orquestación que se pueden adaptar para trabajar sobre la música popular pero, al momento, no se han hallado textos específicos sobre dicho instrumento en el género. Es por ello que se considera que esta investigación es un primer paso metodológico para la comprensión, difusión, conocimiento y apropiación de los modos de producción e interpretación musical propios del lenguaje del chamamé ejecutado en conjuntos instrumentales de guitarra. Considerando los aportes actuales que historiadores, periodistas y músicos



investigadores han realizado al campo de estudio de la música popular, la presente ponencia busca contribuir en la elaboración de futuros materiales pedagógicos que colaboren con la enseñanza de dicha música en el ámbito universitario.


En el trabajo se analizan 10 obras del guitarrista y compositor Mateo Villalba, ya que resultan representativas del género y de su desarrollo guitarrístico, con el fin de extraer rasgos sobresalientes capaces de generar una sistematización orientada a la elaboración de herramientas vinculadas a los recursos de acompañamiento para conjunto instrumental de guitarras de chamamé. Históricamente, lo que llamamos *recursos de acompañamiento* en el género han sido transmitidos de manera oral, intuitiva y no sistemática, es decir, sin ninguna mediación teórica. Es por ello que la propuesta pretende constituir un bordaje inicial de un tema complejo cuyo objetivo es sumarse a otras investigaciones que trabajen en la misma dirección como respuesta a las demandas que exige el campo de investigación del chamamé.

## **EN BÚSQUEDA DE UNA VOZ PROPIA EN EL CAMPO DE VINCULACIÓN ENTRE MÚSICA Y VIDEOJUEGOS. ALGUNAS EXPERIENCIAS Y RECORRIDOS REALIZADOS DESDE ARGENTINA**

**Ezequiel Varano**

Trabajo final de Tesis – Licenciatura en música, orientación popular.  
Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes

A menudo en el ámbito de producción y estudio de la música popular hablamos sobre la búsqueda de la voz propia, o el estilo propio, como una suerte de marca personal, un tipo de hacer musical que nos distingue del resto y que, en el peor de los casos, se convierte en una suerte de estereotipo de nosotros mismos. Una voz propia puede estar determinada por múltiples herramientas usadas de una manera particular, la forma de colocar la voz en un cantante, una combinación de pedales de efectos en un guitarrista o incluso una clave rítmica usada de una manera pocas veces oída en un conjunto de per-



cusión. Estos pequeños rasgos pueden llegar a hacer posible la identificación del autor antes de escuchar la obra completa en algunas ocasiones, incluso sin poder llegar a determinar o definir el sonido determinante que ayuda a identificar al autor en sí.

En el presente trabajo abordaremos la temática desde la música para videojuegos realizada en Argentina, abordando desde algunos puntos de vista las diversas características que hacen a este ámbito de producción musical una fuente creativa más que interesante.

Comenzando con la industria Argentina de Producción de videojuegos buscaremos encontrar lugares comunes que nos ayuden a comprender el origen y el desarrollo de la industria en nuestro país, analizando diversas obras y buscando responder a la pregunta que como investigador Argentino y productor artístico me atañe:

“¿Es posible establecer una música con identidad latinoamericana en el mundo globalizado de los videojuegos?”

Para ello también hablaremos de las particularidades que estas músicas nos presentan, buscando enumerar y definir algunos procesos de arreglo, composición e interpretación interactivos que hacen de ésta, una música adaptativa e irreplicable.

La voz propia al servicio de la inmersión de la jugabilidad que cada partida nos ofrece, el lugar del usuario/jugador y su repercusión al momento de definir su propia versión de cada obra musical pensada para videojuegos, define nuestra interfaz sonora.

Otro eje a abordar será el de la apropiación estética, la utilización de las estéticas propias de las músicas de *8 bit* a la hora de arreglar o versionar canciones icónicas de nuestro país y nuestro acervo musical, así como también el camino inverso, es decir la utilización de características propias de músicas Argentinas en arreglos de músicas clásicas de la historia de los videojuegos.

Y finalmente, la parodia política desde la visión de los videojuegos argentinos. Decir lo indecible, reírnos de lo que no se debe, el humor político y el humor negro desde la parodia interactiva que ofrecen algunos juegos Argentinos.

Este camino a transitar estará atravesado por la producción propia, el análisis de obras icónicas de la historia de los videojuegos, de la escena local e internacional, y algunas experiencias personales.

## **SINUOSIDADES SONORAS: LOS *KENKOS* EN EL CANTO CON CAJA DEL NOA**

**María Pía Latorre y Paula Cristina Vilas**

Instituto Vocacional de Arte- IVA-Dirección General de Enseñanza Artística-DGEArt-GCBA

La vocalidad, en tanto memoria incorporada, es un concepto axial para reflexionar sobre nuestra propia experiencia de inscripción en un aprendizaje vocal que constituye, a escala biográfica, parte substancial de nuestra propia memoria vocal. Nos referimos a la experiencia de participación en comparsas coordinadas por Leda Valladares a inicios de los años 90. Desde entonces, experimentamos mayor flexibilidad y plasticidad en términos de técnica vocal y mayor capacidad expresiva posibilitada por esos sinuosos *glissandi* y por las inflexiones conocidas como *kenkos*, tan diseminados en el cancionero folclórico nortero argentino.

Proponemos entonces pensar en los *kenkos* y el estilo vocal del Canto con Caja del NOA también a partir de un panorama histórico realizado sobre las investigaciones etnomusicológicas efectuadas sobre bagualas, vidalas y tonadas. A lo largo de casi 100 años se han realizado registros y grabaciones de campo por distintos tipos de investigadores: recopiladores poéticos, músicos y musicólogos: Manuel Gómez Carrillo, Juan Alfonso Carrizo, Carlos Vega, Isabel Aretz, Rubén Pérez Bugallo, Enrique Cámara de Landa; actualmente existen nuevos ensayos con otras perspectivas teóricas (Sanchez Patzy, Mirande, Orquera). La bibliografía y discografía de Leda Valladares reunida (grabaciones fonográficas, producciones audiovisuales, realizaciones artísticas, publicaciones didácticas y ensayos) difunde la noción de *Canto con Caja del Noroeste Argentino* a partir de su extensa labor desde la década del 1960. Su labor es abordada

en dimensión performática y artística, comprendiéndola en su condición de *cantora-recopiladora-divulgadora* (Vilas, 2007) Otra perspectiva de análisis para discutir el *modo de hacer* – base performativa de la vocalidad- como técnica vocal será la aplicación de las categorías analíticas de la *Cantometría* de Alan Lomax, clásico y emblemático trabajo etnomusicológico transcultural sobre los cantos. Por lo tanto, la ponencia circula entre la imbricación de la *producción* -experimentación sonora vocal- la *reproducción* -escucha de registros fonográficos históricos- y la *representación* -la retórica, nombres y conceptos, de la bibliografía producida- de esta cultura vocal (Davini, 2007) buscando pensar *entre* el *archivo* fonográfico histórico y el *repertorio* de nuestra memoria vocal incorporada según la formulación conceptual de Diana Taylor (Taylor, 2011)


## **DISSERAM QUE EU VOLTEI AMERICANIZADA** **Diplomacia cultural norteamericana, música popular latinoamericana y medios entre 1920-1940.**

**Alejandro Zagralis, Julián Chambo y María Paula Canova**

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes. IPEAL

La expansión del jazz fuera de las fronteras norteamericanas en la década de 1920 se produjo junto al desarrollo de la fonografía, el auge de la radiofonía y la inclusión de orquestas o bandas de viento en salones de baile (Eileen Southern, 2001). Su incidencia en músicas populares latinoamericanas ha sido entendida como parte de los *intercambios* culturales en un creciente contexto de transnacionalización de bienes simbólicos. En estas lecturas, las condiciones de producción resultan anuladas o menospreciadas al momento de evaluar las reciprocidades entre industria discográfica y mercado de consumo. Considerando que sólo en Nueva York era posible procesar y prensar discos, y que hasta 1921 únicamente en San Pablo y La Habana existían estudios de grabación instalados, los estrechos lazos entre músicos y productores latinoamericanos con los EE. UU. resultan resignificados. Si añadimos que en tales

discos, los músicos latinoamericanos incluían música populares norteamericanas, generalmente repertorioailable como el one step, two step, fox trot, shimmy o el cameltrot, la incidencia de esas manifestaciones musicales resulta notoria. Tal y como lo expresa Jimena Jáuregui (2010) en esa década se promocionaban en gráfica de forma conjunta discos de tango y orquestas típicas de jazz de artistas que pertenecían a los catálogos de las filiales locales de las discográficas como la Nacional Odeón o la Pan American Recording Company en Argentina. Durante los años 30 existe un crecimiento importante de las ciudades latinoamericanas producto de la traslación poblacional del ámbito rural al urbano. Este proceso de urbanización de poblaciones trabajadoras permitirá el desarrollo comercial de músicas locales y la expansión del mercado musical (Sean Stroud, 2008) mediante la ampliación técnica y de acceso público a la radio, la fonografía y la cinematografía. Estos tres elementos configuran un sistema urbano artístico e intermedial tendiente a la masividad (Rodrigo Torres Alvarado, 2008) donde el star system, el musical cinematográfico (Rosa Chalkho, 2016) y la homogeneización sonora se presentan mediante la innovación tecnológica. A la vez las músicas urbanas latinoamericanas como el tango, el samba o el pasillo, originadas en condiciones marginales, mestizas por definición y origen, lograrán internacionalizarse a la vez que -mediante dicho proceso- serán representantes de lo nacional (Florencia Garramuño, 2007, Ketty Wong, 2004). Durante 1930 se expanden músicas, originalmente norteamericanas, adaptadas a lo vernáculo como por ejemplo el *fox incaico* o el *shimmy incaico*. Estas relaciones entre producción musical, radiofonía y cinematografía son materia de estudio desde fines del siglo XX. Sin embargo, las vinculaciones entre las políticas culturales hemisféricas (Lisa Davenport, 2009), que atravesaron las relaciones diplomáticas entre los EE. UU. y Latinoamérica no es comúnmente una variable al momento de analizar tales situaciones donde los músicos, las músicas y los públicos disputan y comparten formas simbólicas mediante formas de producción diferentes en relaciones sociales desiguales y con condiciones de producción distintas. En este trabajo analizaremos las



músicas latinoamericanas que representarán a la nación a la vez que se vuelven un bien de cambio internacional bajo la perspectiva del panamericanismo musical promovido por EE. UU. en Latinoamérica.