



## LA ENSEÑANZA DE RECURSOS INTERPRETATIVOS DEL CHAMAMÉ EN LA GUITARRA

María Lucía Troitiño.

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

### Resumen

La ponencia se sitúa en el proceso de finalización de la experiencia de la Lic. María Lucía Troitiño como adscripta de la cátedra de Instrumento II - Guitarra, titular Lic. Alejandro Polemann, materia que se incluye en los planes de estudio de la carrera de Profesorado y Licenciatura en Música Popular de la Facultad de Artes de la UNLP. Entre los años 2019, 2020 y 2021 las actividades realizadas giraron en torno al proyecto inicial de esta instancia de formación que se propuso abordar cómo se construyen y enseñan criterios interpretativos para la elaboración de arreglos instrumentales o vocal – instrumentales de Chamamé en la guitarra.

Palabras clave: enseñanza - instrumento - interpretación - recursos y criterios - Chamamé

### Introducción

Sin dudas el término interpretación es de gran complejidad y atraviesa a variados campos de estudio. Para no perder el eje de este trabajo tomaremos como interpretación a todo aquello que tiene que ver con “cómo tocar” una música, es decir, las cuestiones expresivas musicales.

Quien interpreta una obra es el músico/a que a menudo, en la tradición de la música popular, suele ser también el compositor o arreglador de la obra. Para describir la intervención que realiza el músico/a sobre la obra consideraremos al intérprete como sujeto operador, idea que desarrolla Paula Cannova en su tesis doctoral:

“Cuando decimos que un sujeto opera con su mundo entorno nos referimos a que realiza transformaciones en un material original produciendo determinaciones por composición o división (síntesis o análisis). Tales determinaciones modifican el material original en uno de carácter terminal. Es decir, que entre su estado original y el siguiente mediaron acciones que los sujetos realizan con dominio de términos pudiendo ser, incluso, actividades interpretativas.” (Cannova, Paula; 2017: 30).

Esta idea también se puede trasladar al rol del oyente de una pieza musical que reformula esa acción interpretativa -la del músico/a intérprete- a la propia obra (Cannova, 2017:31). Es decir que el oyente también es intérprete y le otorga sentido a la obra formulando una reconstrucción de la misma. No obstante en esta oportunidad nos referiremos a la interpretación desde la perspectiva del músico ejecutante.

En la realización de la música se utilizan gran variedad de herramientas de ejecución



que tienen que ver con posibilidades de modificación de los parámetros acústicos del sonido -altura, intensidad, duración, timbre- y con las posibilidades del instrumento en particular. Por ejemplo, es considerablemente diferente la realización de un crescendo en un acordeón, que lo puede hacer con un solo ataque sobre una nota, que un crescendo en una guitarra que tendrá que ser varias veces pulsado y acrecentando paulatinamente el volumen para poder lograr ese cambio de intensidad o dinámica.

Ahora bien, el músico/a dispone de todas estas herramientas para ejecutar una obra, pero no basta solamente con su dominio para lograr interpretarla. En este sentido Daniel Belinche y Elena Larregle en su libro *Apuntes sobre apreciación musical* señalan que “la interpretación en música no se resume en la apropiación de los recursos referidos sino en la utilización de los mismos subordinados a las necesidades expresivas” (2006:117). Por su parte Alejandro Polemann señala que “el intérprete debe seleccionar cuáles son las más apropiadas para el género y estilo que está trabajando. Tendrá que «dotar de sentido» a esas herramientas para transformarlas en recursos interpretativos [...] podríamos establecer que la interpretación es la ejecución + el sentido” (Polemann; 2013: 5).

Asimismo, estos recursos mencionados en el marco de la música popular adoptan formas muy diversas. Se pueden advertir ciertos gestos o maneras de tocar propias que constituyen a la identidad interpretativa de un género estableciendo ciertos comportamientos regulares o modos de tocar que se reproducen y se van transformando en el tiempo.

Pocas veces estas indicaciones expresivas se encuentran en la partitura. Resulta evidente que en el caso de la música popular la partitura no siempre es preponderante en cuanto a fuente de información como sí podría serlo en la música erudita. Al respecto un reconocido guitarrista de Chamamé que escribe sus arreglos en notación tradicional, Mateo Villalba, señala en una entrevista esta dificultad a la hora de establecer cómo se van a tocar sus arreglos:

“Yo creo que hay cosas que son intransferibles y no puedes de pronto mostrarlo en un papel [...] Ese es uno de los grandes problemas de nuestro género (chamamé) ¿no? y con el choque de la academia y cómo representar lo que suena en realidad [...] Cuando le paso los arreglos a mis músicos es siempre con “partes”, hay previos encuentros donde algunas veces está marcado y algunas veces no lo puedes expresar en una partitura” (Troitiño y Polemann; 2019: 4).

Sin embargo, es poco común que los músicos/as de chamamé lean o escriban el chamamé en partituras porque, en primer lugar, no es un género que posea una gran tradición en la edición de las mismas. En segundo lugar, la incorporación del chamamé como contenido a enseñar, es decir, como campo de conocimiento musical en las currículas de las instituciones especializadas en música es muy reciente. En tercer lugar, los/as guitarristas que se dedican al género en general no tienen o tuvieron acceso a una educación en la lectoescritura musical.

En la actualidad son cada vez más los/as jóvenes guitarristas que se están formando en instituciones especializadas en música como también se están editando partituras sobre el género. Por nombrar algunos, la Fundación Memoria del Chamamé ha editado una serie de álbumes (2018, 2019, 2020) con transcripciones de melodías de



chamamé y arreglos para guitarra solista. Asimismo el Instituto Nacional de la Música ha editado un libro sobre la obra de Mario del Tránsito Cocomarola (2018) con transcripciones de arreglos para acordeón, bandoneón y guitarra y allí se observan maneras de representar gráficamente el rasgueo característico de la guitarra. El movimiento De Costa a Costa también ha aportado en la elaboración de un cancionero del repertorio entrerriano (2019) que contiene transcripciones en notación musical, las rítmicas y modos de ejecución características de los géneros que aborda, entre los cuales aparecen piezas de chamamé.

Todos estos aportes son indicios de que hay músicos/as interesados/as en el tema y en la difusión del chamamé dentro de las academias de música pero aún la interpretación de las piezas musicales queda sujeta a las decisiones de cada intérprete.

En este sentido adscribimos a la idea de que los criterios y recursos interpretativos en el chamamé se construyen, en algunos casos a partir de una relación dialéctica entre la partitura -si existe- y el universo sonoro de esa música, pero principalmente a partir del género como organizador de la interpretación.

Las preguntas que guiaron el proceso de adscripción fueron: ¿Cómo se construyen estos criterios? ¿Cuáles son aquellos recursos interpretativos característicos de un género o referente musical? ¿Cómo abordar su enseñanza?

Actividades realizadas durante el período de adscripción

En el inicio se llevó adelante una investigación sobre el tema del Trabajo Práctico N°6 de la materia, donde se aborda la interpretación vocal-instrumental de música litoraleña.

Esa investigación inicial se trató de la identificación de los recursos rítmicos de acompañamiento utilizados por un referente de la guitarra litoraleña, Mateo Villalba, generando un apunte sobre las rítmicas iniciales para Chamamé en guitarras. El recorte que se hizo en el estudio de este referente tuvo que ver con el análisis de la obra para conjunto instrumental de guitarras.

Posteriormente se amplió ese apunte con la identificación de recursos interpretativos y algunas cuestiones vinculadas a la transmisión de los mismos en los ámbitos de producción musical profesional aportando un material único en su tipo<sup>1</sup> incluyendo un análisis sobre la frecuencia de utilización y articulación de los mismos, la tipificación y clasificación de los rasgueos; la nueva grafía para la escritura de los mismos; los modos de ejecución característicos del género y la identificación de criterios interpretativos.

Apuntes elaborados para las clases:

---

<sup>1</sup> Troitiño, Lucía. (2020). Tiempo de Guitarras. Una mirada sobre los aportes de Mateo Villalba. Corrientes: Moglia Ediciones y Papel Cosido. Libro disponible en la biblioteca de la Facultad de Artes – UNLP.

## Rítmicas iniciales de Acompañamiento

The diagram illustrates five rhythmic patterns for accompaniment, each with its name in a box above it:

- Básico:** A 3/4 time signature. Notes are labeled 'ima', 'ima', 'pi', 'ima', 'ima', and 'ima'. The last 'ima' has an 'x' above it. Articulation marks are shown below the staff.
- Variación del básico:** A 3/4 time signature. Notes are labeled 'md', 'md', and 'md'. Articulation marks are shown above the staff.
- Parada:** A 3/4 time signature. A note is labeled 'ima'. An articulation mark is shown above the staff.
- Síncopa:** A 6/8 time signature. Notes are labeled 'ima', 'ima', 'ima', and 'ima'. Articulation marks are shown above the staff.
- Dos:** A 6/8 time signature. Notes are labeled 'ima', 'ima', 'ima', and 'ima'. Articulation marks are shown above the staff.

En el Chamamé convive el compás de pie binario y de pie ternario. Existen rítmicas de acompañamiento que se presentan más sobre el compás de 3/4 y otros más sobre compás de 6/8. En el gráfico las articulaciones por debajo de la línea horizontal corresponden a las bordonas o cuerdas graves (4°, 5° y 6°). Las articulaciones por encima de la línea horizontal corresponden a las cuerdas de nylon agudas (1°, 2° y 3°). Las articulaciones que estén sobre la línea corresponden a todas las cuerdas. Estas rítmicas provienen principalmente del comportamiento rítmico de los rasgueos pero en la práctica del género se pueden tocar en plaqué y desarrollar diferentes texturas. También se las pueden tomar como “esqueleto” rítmico para construir alguna línea melódica secundaria, contramelodías, bajos melódicos, etc.

### 1) Básico

Esta es la rítmica que estructura el ocurrir del Chamamé, sin su presencia en el acompañamiento sería difusa la identificación del mismo como Chamamé y su diferenciación de otras rítmicas identitarias de otros géneros folklóricos.

Principalmente se presenta en compás de 3/4. Se trata de 5 sonidos ligados diferenciados en graves y agudos y un sonido staccato acentuado que no se corresponde con una altura puntual sino que es más bien el ruido que produce el apoyo de la mano derecha tapando las bordonas. Cabe aclarar que éste último no se asocia con lo que conocemos como chasquido.

### 2) Variación del Básico

Se trata de tres sonidos acentuados y cortos con una velocidad rápida en el recorrido del ataque. Se ejecuta con mano derecha (md) hacia abajo rasgando todas las cuerdas.

A menudo es ejecutado en partes donde se desea generar mayor intensidad y energía.

### 3) Parada

Este rasgueo se encuentra íntimamente relacionado con decisiones interpretativas del arreglo, lo que no quiere decir que los demás rasgueos no lo estén. Sin embargo, la baja densidad de ataques brinda un recurso que funciona cuando se desea disminuir la intensidad con la que se viene tocando y generar un clima intimista que contraste enérgicamente con el rasgueo básico estructurante. Se observa la utilización de éste rasgueo principalmente hacia los finales y comienzos de frase, con su presentación exclusiva en el primer pulso del compás. Asimismo resulta llamativo el cambio de dinámica cuando aparece una parada en las versiones analizadas, disminuyendo el volumen con el que se viene ejecutando.

### 4) Síncopa

Generalmente aparece en compás de 6/8. Se trata de un corrimiento del acento métrico, que además es acompañado por un cambio de compás que interrumpe el 3/4 del rasgueo básico estructurante. Sin embargo, la ejecución de ésta articulación permitiría considerar a dicho comportamiento rítmico más como un contratiempo que como una síncopa. Funciona como una articulación rítmica que genera un contraste con los demás rasgueos que articulan la tierra del compás.

### 5) Dos

Esta articulación sugiere las acentuaciones de las tierras del compás de 6/8. Al igual que la síncopa, se da como un cambio de acentuación métrica acompañado de un cambio de compás que genera un contraste en relación al rasgueo estructurante. A diferencia de ella, éste le da un respiro al devenir del rasgueo estructurante, percibiendo una pausa o detenimiento al poseer menor cantidad de articulaciones por tiempo. Este tipo de rasgueo se utiliza con mayor frecuencia en finales de frase para generar un diálogo rítmico entre la frase melódica y el resto del acompañamiento.

En el transcurso de la investigación también se han identificado rítmicas de arpeggios características del género:

## Rítmicas iniciales de Arpeggios

Arpeggio 1                      Arpeggio 2                      Arpeggio 3

The image shows three musical examples of arpeggios in 6/8 time. Each example consists of a single measure with a treble clef and a 6/8 time signature. Arpeggio 1 starts with a piano (p) dynamic, followed by notes marked 'i' (intensity), 'a' (accent), and 'm' (mezzo-forte). Arpeggio 2 starts with a piano (p) dynamic, followed by notes marked 'i' (intensity) and 'm' (mezzo-forte). Arpeggio 3 starts with a piano (p) dynamic, followed by notes marked 'i' (intensity) and 'm' (mezzo-forte). The notation includes stems, beams, and dynamic markings.

En general los arpeggios trabajan sobre la división y subdivisión del compás de 6/8. En el Arpeggio 1 vemos la presencia de dos bajos o notas graves que coinciden en su articulación con los dos pulsos del compás. En el Arpeggio 2 vemos la presencia de un



bajo por compás que se articula en el primer tiempo. Aquí se abre la posibilidad de pensar la elaboración de bajos melódicos a partir de la incorporación de recursos armónicos como la utilización de inversiones. El arpeggio 3 funciona como una síncopa en cuanto que articula después del primer tiempo del compás, pero posee más eventos sonoros. Este comportamiento rítmico resulta muy similar a las articulaciones rítmicas del arpa en su rol acompañante.

A partir de la investigación y elaboración de estos materiales se pudo reflexionar sobre el abordaje del tema de adscripción en el marco de la materia y proponer durante la experiencia del 2019 una alternativa al trabajo de canción litoraleña: un trabajo instrumental de dúos, tríos y cuartetos de guitarras, con la base analítica y teórica en los trabajos de investigación antes mencionados.

### Experiencia de Clase año 2019

En la primera parte de la clase se utilizó como recurso para presentar las rítmicas de rasgueos un video de Mateo Villalba y su cuarteto de guitarras donde se ponen en juego variados recursos de acompañamiento y melódicos. Se les repartió el apunte que fue elaborado para éste trabajo con rítmicas de rasgueos y arpeggios.

Parados (todavía sin la guitarra) marcamos el 3/4 con los pies y ejecutamos la rítmica del rasgueo básico con la voz diferenciando agudos y graves con la onomatopeya “tun chi tun chi tun”. Así hicimos con todas las rítmicas. Las comparamos, vimos sus diferencias y aspectos en común. En esta oportunidad la conclusión fue que había rítmicas que estaban más sobre el pie ternario y otras sobre el pie binario.

Luego con la guitarra las tocamos con la secuencia armónica I - V, problematizando primero el movimiento de la mano derecha. A continuación hicimos el ejercicio de tocar el básico (2 compases con I grado y 2 con V grado) y en la repetición incluimos una variación con otro rasgueo que habíamos pautado previamente. Así escuchábamos cómo sonaría, todavía sin un contexto melódico, sus combinaciones con el básico como principal referencia. En esta instancia surgieron preguntas y “debates” en relación a algunas rítmicas, cuáles se podían combinar y cuáles no, algunas menciones a sus usos habituales, modos de ejecución, tímbrica, cómo resolver el ritmo armónico cuando aparecen dos acordes por compás, entre otras.

En la segunda parte de la clase se proyectó la melodía y cifrado de “La Calandria” de Isaco Abitbol. Analizamos el ritmo melódico, lo palmeamos. Nos detuvimos en internalizar las frases melódicas que se desarrollan mayoritariamente sobre el compás 6/8. Luego analizamos el tiempo armónico y los cambios de acorde. Por ejemplo: si se presentan dos acordes por compás lo habitual es que se divida el compás en dos generando una rítmica de negra con punto o las variantes presentadas en el apunte.

A partir de este análisis armamos entre todos y todas un acompañamiento para el primer período de 8 compases, proponiendo variaciones en su repetición. Anotamos el esquema de las rítmicas con barra de compases y le asignamos número a cada rasgueo. Fuimos probando y modificando hasta que llegamos a una propuesta que les gustara a la mayoría. Esta instancia se realizó con la docente ejecutando la melodía y los y las estudiantes probando rítmicas y tomando decisiones sobre cuáles utilizar en determinados casos, en pos de tomar decisiones interpretativas. El cierre fue tocar la versión final entre todos y todas en contexto de la melodía.

Este ejercicio tuvo como objetivo la construcción e interpretación colectiva de un acompañamiento con las rítmicas de rasgueo.



Para finalizar escuchamos versiones diferentes de los cuatro chamamé seleccionados para el trabajo y realizamos el armado de los grupos (dúos, tríos o cuartetos). La consigna para la clase siguiente fue que eligieran un chamamé sobre el cuál debían armar un esquema del acompañamiento con las rítmicas puestas en práctica.

Este esquema comienza con las rítmicas de rasgueos y luego se va complejizando a medida que avanzamos con los recursos para generar texturas diferentes entre dos, tres o cuatro guitarras, como el agregado de arpeggios, contra-melodías, bajos melódicos, etc.

Esta dinámica de trabajo ya formaba parte de la propuesta de la cátedra y resulta muy positiva ya que a la vez que se toman decisiones sobre el arreglo, los y las estudiantes van armando la guía de arreglo que presentarán en la instancia final de evaluación. A su vez esto les permite estudiar su arreglo y ver el proceso que cada estudiante tuvo con el trabajo.

En esta experiencia en general se mostró mucho interés por parte de los y las estudiantes y quedó planteada la posibilidad de que este trabajo adopte esta forma, por ejemplo para profundizar en las variantes e interpretación melódica y de acompañamientos propios del género, como también en el uso de la púa, el trabajo con las dinámicas y el tempo, entre otros aspectos vinculados a la interpretación en contexto de las músicas estudiadas.

#### Algunos aportes para la enseñanza de recursos interpretativos en la virtualidad

Debido a la situación sanitaria de público conocimiento, durante el año 2020 y 2021 no se pudo continuar con la propuesta de trabajos grupales. En ese contexto de tensión educativa la pregunta sobre cómo enseñar la interpretación de una música y cómo construirla con los y las estudiantes se tornó muy compleja.

Lo que se pudo aportar a la cátedra en torno al tema durante esos años fueron diferentes maneras de abordar la presentación de las rítmicas de rasgueos y recursos texturales a la hora de elaborar el arreglo vocal-instrumental de una canción litoraleña. Una de las estrategias consistió en la elaboración de un arreglo vocal-instrumental sobre una canción litoraleña, "Amoite" de Alejandro Ramírez y Rodrigo Galarza (ver Anexo 1). Ese arreglo fue pensado para ilustrar desde la experiencia empírica los recursos texturales vistos durante el año que se vinculan con lo desarrollado por el Lic. Juan Pablo Gascón, profesor a cargo de la comisión donde realicé mi práctica, en su artículo "Algunas consideraciones texturales en la realización de arreglos para guitarra y voz" (2019).

Juan Pablo Gascón propone una mirada sobre la construcción del acompañamiento desde la guitarra que tiene como punto de partida el dinamismo entre tres roles o funciones texturales<sup>2</sup>:

- Rol de acompañamiento que incluye el motor rítmico de una música ya sea a través de la textura de rasqueo y arpeggios como la idea de ostinato rítmico y bajo pedal.
- Rol de melodía que incluye tres posibles movimientos: paralelos, oblicuos y contrarios a la melodía principal que realiza la voz.
- Rol de contramelodía que promueve la creación de diseños melódicos que se activan en los descansos de la melodía principal y funcionan como contracantos.

---

<sup>2</sup> Alchourrón; 2006.



Esta mirada resulta superadora en cuanto a que problematiza la idea de que “hacer un arreglo” implica únicamente procesos de desarrollo en torno a la armonía como también la idea de que cuando una toca y canta a la vez solo se “acompaña con acordes”.

Este enfoque sobre la elaboración del arreglo resulta útil para abordar diversos géneros musicales. En mi caso me interesó llevarlo a la práctica con el trabajo de música litoraleña porque es un campo de estudio con poco desarrollo analítico y sistematización que me interesa profundizar.

El arreglo de “Amoite” no sólo quedó en la experiencia empírica sino que fue utilizado como recurso analítico de estas tres funciones texturales en el contexto estilístico de la interpretación de éste género. En vínculo con mi tema de adscripción la exploración de estas tres funciones texturales estuvo subordinada a los recursos interpretativos propios del género. Para ello fue necesario identificar de manera inicial cuáles son algunos de los recursos interpretativos en el lenguaje guitarrístico que tiene el género. En síntesis lo que se hizo fue una transferencia del material elaborado durante 2019, originalmente pensado para conjuntos de guitarras, al formato de guitarra polifónica o polifuncional que acompaña a una melodía. Además se profundizó en precisar algunos recursos interpretativos identitarios del género trabajado para afianzar su enseñanza y sobre todo brindar claridad en las correcciones del trabajo.

A partir de este ejemplo los y las estudiantes pudieron identificar y escuchar la combinación de los diferentes roles planteados por Juan Gascón en las clases y por consecuencia la renovación del discurso musical. También se les pudo brindar las herramientas para que sus arreglos se acerquen interpretativamente a la sonoridad de éste género, habilitando además la mirada y análisis propio sobre la interpretación de sus producciones.

Otra manera de abordar este trabajo fue a partir de la puesta en práctica en clase de los recursos de acompañamiento sobre una canción, con la ejecución de las rítmicas características previamente resueltas. En esta oportunidad se puso a disposición de los y las estudiantes recursos audiovisuales (Ver Anexo 2) elaborados con el objetivo de complementar el desarrollo teórico y práctico de las rítmicas de los rasgueos en las clases virtuales. Insistiendo en que estos videos no suplen la instancia de cursada de las clases ni tampoco cumplen un rol de “tutorial”, en ellos se muestra en contexto de una melodía las diferentes rítmicas de rasgueos puestas en práctica a partir del contraste con el rasqueo básico de Chamamé.

Con la ayuda de este material audiovisual y la presentación de las rítmicas en clase se enseñó la primera estrofa de la canción “Pescadores de mi río” de Chacho Müller, que integra el repertorio de canciones litoraleñas seleccionado por la cátedra. Una vez aprendidas las rítmicas y la canción comenzamos a elaborar diferentes combinaciones para su acompañamiento.

Se utilizó la metodología propuesta por la cátedra de armar un esquema rítmico a modo de guía de arreglo que se conformó de la siguiente manera:



## "Pescadores de mi Río" (Chacho Müller)

### Primera Estrofa

Línea Melódica

Línea Rítmica de Acompañamiento

5

9

13

17

Chords: Em, C/G, D7/F#, G, C7, C7/E, F, B7/F#, B7, B7/D#, E, B7/F.



La guía de arreglo muestra una de las resultantes sonoras que construyeron los y las estudiantes en esta actividad. Sólo con la combinación de las rítmicas de rasgueos ya se escucha y observa un acompañamiento dinámico que renueva la escucha. Las decisiones que tomaron los y las estudiantes para la construcción de las combinaciones estuvieron subordinadas a las características rítmicas de la melodía. En este caso se trata de una línea melódica con poco movimiento rítmico por lo que desde el acompañamiento se buscó, en algunos casos, acompañar los gestos melódicos. Por ejemplo al inicio de la melodía (compás 1) que, al poseer un comienzo acéfalo, brinda la posibilidad de dejar ese compás en silencio al acompañamiento u ocupar ese espacio, que en este caso es lo que sucede utilizando la Parada. En la repetición del motivo melódico la Parada vuelve a aparecer pero articulada en otro lugar de la melodía (compás 4). Algo similar sucede en el compás 11 donde el acompañamiento articula en el silencio que deja al inicio la melodía. Asimismo se observa en el compás 17 la utilización de la Parada pero esta vez para acompañar el final de la frase melódica.

Este modo de escritura resulta muy útil y dinámico en el proceso de la construcción del arreglo ya que permite visualizar las rítmicas para cada compás con el cifrado armónico. El esquema rítmico se complejiza luego con las rítmicas de arpeggios, otras rítmicas como ostinatos, bajos pedales, contra melodías y líneas melódicas paralelas a la melodía principal, indicaciones interpretativas, etc.

En éste caso la combinación de rítmicas las fuimos armando entre todos y todas por la plataforma Zoom, probando con la guitarra diferentes combinaciones hasta llegar a este resultado final. La idea de esta actividad es brindar herramientas prácticas para la elaboración de los arreglos y su representación gráfica, entendiendo que luego deberán elaborar la partitura final de la versión.

## Palabras finales

Lo expuesto hasta aquí son algunas formas de trabajo que se pudieron llevar adelante con el acompañamiento de los profesores de la cátedra Alejandro Polemann y Juan Pablo Gascón en torno a la enseñanza de recursos y criterios para la interpretación de Chamamé en la guitarra durante el período de adscripción. La enseñanza de la interpretación atraviesa a todos los trabajos prácticos propuestos por la cátedra y ocupa un lugar relevante en las producciones musicales de los y las estudiantes.

En vínculo con los objetivos de la materia para este nivel se colaboró con la utilización de diversos recursos interpretativos como variaciones de tempo, dinámica, articulación y timbre en vinculación con el grupo genérico establecido. También se fomentó la interpretación comprometida con el marco estético, la reflexión sobre el propio desempeño musical, la acción musical como espacio posible para el desarrollo conceptual.

## Referencias

•Alchourrón, Rodolfo. (2006). Composición y arreglos de música popular. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana.



- Belinche, D.; Larregle, M. E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata: Edulp.
- Cannova, María Paula. (2017). *¿Qué nos muestra la televisión latinoamericana de la música popular de nuestra América? Estudio sobre conceptos operatorios en la música popular latinoamericana abordados en series documentales televisivas especializadas producidas en América Latina*. [Tesis de doctoral] Disponible en línea en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/62590>
- Daniec, K. y Polemann, A. (2016). *Herramientas para el estudio y la interpretación musical*. Cátedra de Instrumento. [Apunte de Cátedra] La Plata: FBA- UNLP.
- Figueroa, María Eugenia (coord). (2019). *Cancionero del repertorio entrerriano*. Entre Ríos: De Costa a Costa.
- Fundación Memoria del Chamamé. Zubieta, J. Pedro (coord). (2018, 2019 y 2020). Colección: *Álbum de partituras de chamamé*. Corrientes: Moglia ediciones.
- Gascón, Juan Pablo (2019). *Algunas consideraciones texturales en la realización de arreglos para guitarra y voz*. 9nas Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y projectuales. FDA- UNLP.
- Instituto Nacional de la Música. Burgos, Osvaldo y Saporiti, Neli (coord). (2018). *El Taita. Obra de Mario del Tránsito Cocomarola*. Buenos Aires: INAMU.
- Polemann, A. (2013). *“Ponele onda y novena bemol”*. *Sobre vaguedades y tensiones en la enseñanza de la música popular*. Actas del IV Congreso Internacional de Música Popular. Villa María, Córdoba: UNVM.
- Polemann, A. (2019). Programa de la materia Instrumento II – Guitarra y Piano. FDA- UNLP.
- Troitiño, L. y Polemann, A. (2019). *La partitura que no suena. Criterios interpretativos para abordar arreglos de chamamé para guitarras*. Actas del VIII Congreso Internacional de Música Popular. Villa María, Córdoba: UNVM.
- Troitiño, María Lucía. (2020). *Tiempo de guitarras. Una mirada sobre los aportes de Mateo Villalba*. Corrientes: Moglia ediciones y Papel Cosido.

## Anexos

- Anexo 1: Audio y partitura del arreglo vocal-instrumental “Amoite”.
  - Audio disponible en: <https://youtu.be/vv1VyeulOeE>
  - Partitura disponible en: <https://drive.google.com/file/d/15whIU5PxIXEkkESZgHDx8r3N-8DvwYMv/view?usp=sharing>
- Anexo 2: Recursos audiovisuales

- Básico Chamamé: <https://youtu.be/9ApSbH2J8nM>
- Variación del Básico: <https://youtu.be/ZLBA6wbOJDc>
- Parada: <https://youtu.be/ApCAIqAJ2Kw>
- Síncopa: <https://youtu.be/Hu2zTO5c1iE>
- Dos: <https://youtu.be/IXIkUYxY25o>