

## 6.3. LA PRÁCTICA IMPROVISADA EN EL TANGO

**Manuel González**

U.N.L.P Facultad de bellas Artes. I.P.E.A.L.

### Resumen

El siguiente trabajo propone un análisis de la producción musical en el tango a partir de la perspectiva de la *práctica improvisada*. Si bien el tango ha llegado a desarrollar un registro amplio de la escritura musical, algo poco común en las músicas populares latinoamericanas, nunca llegó a los niveles de hipercodificación característicos de la tradición centroeuropea. Es por esta razón que los músicos de tango se han valido del conocimiento transmitido de forma oral o sacando de oído y han desarrollado estrategias de forma colaborativa entre músicos, construyendo o reconstruyendo nociones técnico-musicales en ensayos y conciertos. Proponemos utilizar la categoría de *práctica improvisada* (Gonzalez, 2014) atravesada por las condiciones de producción y las construcciones sociales y culturales propias de la zona del Río de La Plata. Tomaremos casos en los cuales la práctica improvisada nos permitirá observar aspectos que veremos como constitutivos del tango y su construcción identitaria.

### Palabras clave

Práctica; improvisación; música; popular; producción

*Los músicos de tango en su mayoría eran intuitivos e improvisadores (...) se les llamaba verdura rabiosa.*

Juan Carlos Cáceres

Para comenzar revisaremos la categoría de improvisación. Existe una mirada de la improvisación que vacila entre la inspiración del genio creador y el músico sin disciplina que resuelve *como puede* aquello que podría solucionar de manera *más ordenada*. Bruno Netti (Nettl, 1992) describe la forma en que es presentada en ciertos espacios académicos, como carente de planificación y disciplina, como un arte menor o un oficio ligado a culturas foráneas, siempre en relación a la cultura centroeuropea. La perspectiva sociológica de Netti detalla un proceso por el cual la improvisación es valorada desde una posición dominante en academias centroeuropeas o norteamericanas, noción compartida por Mathews en su libro *Improvisación* (Mathews, 2012). Recientemente David Toop realizó un trabajo centrado en la improvisación musical. Allí el autor observó cómo la cultura occidental se ve interpelada por aquello que resulta difícil de medir, difícil de definir, difícil de enseñar y evaluar:

...encontramos una cultura insidiosa de estrategias de gestión, pensamientos militaristas, planificación y metas estructuradas que se expanden a través de distintas instituciones sociales, un desesperado apego a antídotos políticos simplistas, a la estabilidad global y económica. En este contexto, el papel de la improvisación en el comportamiento humano es constantemente devaluado... (Toop, 2016).

En Latinoamérica esta mirada se reproduce, principalmente en las instituciones de formación profesional, si bien hay excepciones cada vez más numerosas. Carabetta hace una descripción de la valoración negativa de las músicas populares que se presenta en los conservatorios de la Provincia de Buenos Aires, así como de las prácticas relacionadas con ella, tal es el caso de la improvisación (Carabetta, 2008).

En el año 2008, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, se crearon el profesorado y la licenciatura de Música con orientación en Música Popular. Esto dio lugar al estudio y la enseñanza de los campos ligados a las músicas populares latinoamericanas, lo cual permitió repensar los procesos de producción y de enseñanza-aprendizaje en relación a este nuevo objeto de estudio. En este contexto, proponemos un acercamiento al proceso de improvisación, poniendo el foco en lo que ocurre en las producciones latinoamericanas en general, para luego focalizar en el tango.

Cada vez que un músico improvisa lo hace en un contexto que le da un marco determinado. En la música popular este marco suele construirse a partir de los géneros, de los contextos de producción, de las ideas o pautas que proponen los mismos músicos antes de comenzar a tocar o mientras lo hacen, de las ideas o pautas que proponen aquellos que dirigen o conducen el entorno en que se está produciendo música. Entendiendo la categoría de género como un campo amplio que constantemente redefine sus límites, podemos decir que algunos de ellos le dan a la improvisación un lugar simbólico de mayor importancia, mientras que en otros adquiere una carga negativa o bien es ocultada. En muchas músicas populares urbanas la improvisación es un factor que contiene rasgos que le dan identidad al género, que reproducen formas de aproximación a dicha improvisación, al tiempo que permiten innovaciones que amplían, modifican o resignifican el género. Tal es el caso del jazz o el choro, y en algunos casos el rock. Quizás sea este el lugar común para hablar de la improvisación. En algunos casos la idea centroeuropea de genio creador se vincula con este tipo de improvisación, especialmente en el jazz, donde los improvisadores son valorados desde una perspectiva individual, desvinculándolos del colectivo simbólico, separándolos de los colegas que producen en otros espacios o que acompañan en la producción, es decir aquellos compañeros que tocan e interactúan en un mismo grupo. El neozelandés David Lines describe esta interacción entre los músicos como una práctica en la que se desarrollan una serie de juicios comunes que les permite desplegar un campo propio, una cultura propia (Lines 2005).

Existen espacios en los que la producción se da de forma improvisada, ya sea por condiciones coyunturales, por búsquedas estéticas o por formas de producción previstas. Por ejemplo, cuando se presentan un guitarrista o un bombista acompañando a un cantante en una peña folclórica. Tanto quienes acompañan como quién canta una canción elegida en el momento mismo de tocar acuden a recursos adquiridos previamente y son usados de forma más o menos creativa. Parten entonces de lo que Mathews llama *modelo discursivo* al hacer alusión a los elementos y los recursos que se construyen alrededor de un género. Entendemos que se trata

de una práctica improvisada. Aquí vemos condiciones coyunturales atravesadas por un espacio de encuentro social que influye en la producción, en vínculo con el público que tiene una participación activa.

En el rock no suelen utilizarse registros escritos previos a la producción en el ensayo. La construcción compositiva y de arreglo se da muchas veces de forma colectiva y colaborativa, donde los músicos prueban, proponen, improvisan. Tanto en el rock como en el folclore aquello que se trabaja en el ensayo de forma más o menos improvisada suele convertirse en arreglo y ya no se modifica. Es decir que al momento de presentarse en vivo ya no habrá grandes espacios para la improvisación en términos de búsquedas novedosas, sin embargo esta práctica habrá formado parte del proceso de producción.

En este sentido Matthews hace referencia al músico improvisador y destaca que hay al menos tres planos de interrelación: la interacción con el género, la interacción con los demás músicos y la interacción con el público. Estos planos dialogan y se confunden unos con otros a tal punto que no siempre es fácil diferenciarlos. Sin embargo aquí el género es visto como algo acabado con el cual se dialoga. ¿Pero no son los mismos músicos los que realizan aportes a la construcción del género?

Esta pregunta nos lleva a vincular la categoría de género con la de identidad. La noción de identidad ha sido objeto de grandes discusiones a partir del auge de la globalización y la posmodernidad. Las corrientes posmodernas presentaron críticas al esencialismo que, si bien permitió repensar aspectos vinculados a las etnias y a la vieja noción de raza, posicionó al Mercado como una entidad que desplazó al Estado y promovió un multiculturalismo en donde no fue difícil establecer categorías asequibles. Tizio Escobar toma de Slavok Zizek su crítica al multiculturalismo posmoderno “...el multiculturalismo se convierte en la forma ideal de la ideología del capitalismo global; entonces, la nueva comunidad universal, pos Estado-Nación, construye, a través del mercado global, su propia ficción hegemónica de tolerancia multiculturalista...”. El mercado funciona como regulador de las producciones musicales en distintos puntos del planeta e impone sus propias reglas. Por otro lado Stuart Hall presenta el concepto de identidad como portador de múltiples categorías que no se unifican y son construidas de distintas maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzadas y antagónicas (Hall, 1996). Estas categorías están sujetas al desarrollo histórico, lo que posibilita un constante proceso de cambio y transformación. Desde este punto de vista, la noción de identidad aplicada a la categoría de género nos permite tener una mirada más amplia a partir de la cual pensar los procesos y los elementos que forman parte de su construcción. Por otro lado, tener en cuenta los procesos históricos nos permite entender aspectos musicales concretos. Por ejemplo en el tango, las grandes orquestas que surgieron en los años ´40 y ampliaron la cantidad de violines y bandoneones, sumaron la viola y establecieron el contrabajo como integrante definitivo, tuvieron la posibilidad de financiar grupos más numerosos debido al ascenso social experimentado en Argentina durante el peronismo. De igual manera podemos observar el surgimiento de los dúos de guitarra y bandoneón en los años ´60, no como una búsqueda estética sino más bien un intento de supervivencia de los músicos que ya no podían trabajar con sus orquestas en un contexto económico desfavorable.

## Tango

Resulta sustancial para el análisis del tango su relación con la tradición. En este sentido Hall asevera que la identidad se relaciona tanto con la invención de la tradición como con la tradición misma. Esta propuesta nos lleva a evitar leerla como una reiteración incesante y observar un constante devenir que presenta lo mismo que cambia, idea que toma de Paul Gilroy. En otras palabras, no es el presunto retorno a las raíces sino una aceptación de nuestros múltiples caminos. Cuando aparecen Diego Schissi o la Orquesta Fernandez Fierro

(OFF) la tradición tanguera de los años dorados es interpelada. La posibilidad de *ser lo mismo que cambia* es puesta en acto.

Se presentan aquí dos problemas posibles. Una es la concepción del tango actual que el mercado intenta manejar y que lo proyecta como música transcultural, con rasgos latino-europeizados posibles de ser abordados por orquestas sinfónicas de todo el mundo ¿Qué queda allí del tango? ¿En algún momento deja de serlo? Aquí la necesidad del mercado de definir un género de bateas o de nichos de internet entra en conflicto con las nuevas propuestas. Por otro lado, repensar los núcleos históricos, muchas veces vinculados al auge de las grandes orquestas, aunque también al cantante con cuarteto de guitarras gardeleano, que luego fueron tomados como los mitos que se proyectaron sobre la idea de tango. Sin embargo el nuevo siglo trajo nuevas voces que, al tiempo que dialogaron con la tradición tanguera, se preguntaron por sí mismos, como actores activos de su momento histórico. Tomando los ejemplos antes mencionados nos encontramos con un Diego Schissi que luego de grabar discos de jazz se volcó al tango y lo hizo partiendo de la formación tradicional de quinteto; piano, bandoneón, guitarra, violín y contrabajo. Una orquesta que frente a la ausencia de lugares para tocar en los años finales del siglo pasado, dónde el tango tenía pocos lugares y un público reducido y principalmente compuesto por turistas, comenzó a tocar en las calles de San Telmo. Hoy tiene un auditorio propio, el Club Atlético Fernández Fierro y toca a sala llena. También resuelve su producción artística y ejecutiva como cooperativa, siguiendo el legado de Osvaldo Pugliese. Ambas propuestas, junto a muchas otras, tomaron aspectos de la tradición tanguera y reformularon otros. La OFF tomó aspectos rítmicos y tímbricos pero puso en primer plano una voz rota, casi hablada (pos-goyenecheana). Allí el desarrollo melódico-armónico de tradición romántico-europea y las floridas variaciones del bandoneón brillan por su ausencia. Diego Schissi en una línea que podríamos llamar vanguardista o rupturista llama a muchas de sus músicas tóngos. Lo hace porque, dice, no llegan a ser tangos.

## La práctica improvisada en el tango

Retomando el *modelo discursivo* de Mathews podemos observar como en el tango aparecen elementos propios, como *el arrastre*, ciertas aproximaciones cromáticas, los modelos de acompañamiento (marcato en 4, marcato en 2, síncope), pero también giros melódicos y cadencias que lo constituyen. Muchas veces ciertos giros utilizados parten de la cita de un tango en particular, la cual constituye un factor de construcción identitaria. Otras veces esos recursos forman parte del desarrollo compositivo. Por ejemplo el caso de *A Fuego Lento* de Horacio Salgán nos muestra como el diálogo con los modelos del género son dinámicos y

retroactivos. La célula melódica a partir de la cual está construida la melodía de la parte A podría ser un arrastre de piano y contrabajo o formar parte de una contramelodía. Podría ser parte de un arreglo de otro tango o incluso ser considerado un elemento propio del modelo que constituye el género.

El tango tiene una larga tradición en la práctica improvisada. Sábado recoge en *Tango. Discusión y clave*, documentos que hacen referencia a estas prácticas en los comienzos del tango. Toma la palabra de Tulio Carella quién dice: *Los músicos tocan de oído o de memoria. El tango no se escribe en sus comienzos. Acaso muy pocos supieran leer música. Improvisan una melodía, la ensayan, la tocan. Si gusta la repiten. Si gusta mucho, queda.* Luego Canel relata: *Como los instrumentistas de esta primera etapa tocaban de oído, la ejecución de un tango determinado no estaba sujeta al cumplimiento estricto al que está sujeto un músico que lee partituras. Por eso también en el tango primitivo aparece la improvisación. Técnica que se*

*manifiesta por sí misma y que aparece posibilitada por la libre utilización de células básicas.* Luego Alberto Soriano propone que *el papel desempeñado por los improvisadores en los desplazamientos del mundo expresivo del Tango es muy importante (...) el músico improvisador se adelanta, como un elemento conductor de avanzada, a las modificaciones que el ambiente colectivo acepta y asimila.*

En esta primera época, conocida como Guardia Vieja, surge el término tocar a la parrilla que significa tocar un tango sin un arreglo musical previo. Esta forma de tocar estuvo –y está– ligado a prácticas laborales que muchas veces no permitían acuerdos previos, incluso una charla que estableciera al menos algunas ideas acerca de la organización textural. Horacio Ferrer propone como modo interpretativo de la Guardia Vieja a *la improvisación sin solistas.* También podría llamarse práctica improvisada.

En su trabajo *Tango Negro*, Juan Carlos Cáceres hace referencia al papel de la improvisación en los músicos de tango:

(...) El tango comienza a tocarse de oído: al transmitirse las ideas inventadas al tocar, gracias a la tradición oral, los músicos la repiten hasta afirmarlas.

Los músicos de tango en su mayoría eran intuitivos e improvisadores (Nestor Ortiz Oderigo dice que Enrique Maciel improvisaba durante horas sobre canciones de milonga), a los que se les llamaba *verdura rabiosa*.

Todos los grandes improvisaban. Enrique Cadícamo comenta que Juan Carlos Cobián siempre improvisó: tanto en las cenas de la aristocracia donde siempre había un piano de cola a su disposición como cuando practicaba solo, hasta en las orquestas que dirigía –donde muchas partes estaban arregladas– dejaba un espacio para la improvisación

Hasta los años 1940 la mayoría de los músicos además de leer correctamente, debían saber tocar a la parrilla.

(...) Se cuenta que De Caro cuando hizo una audición ante Roberto Firpo, tocó más de diez coros<sup>1</sup> de *La Cumparsita*. Mario Pardo improvisó hasta sus 90 años. Troilo, Ciriaco Ortiz, Vardaro y Lucio Demare –y más tarde Osvaldo Tarantino, Leopoldo Federico, Roberto Pansera y otros– improvisaban...

<sup>1</sup> En la jerga del jazz se llama coro la forma del tema a partir del cual se está improvisando. Diez coro equivaldrían al tema completo tocado diez veces pero improvisando a partir de su armonía, quizás tomando ideas melódicas del original.

Aquí el término intuitivo queda vinculado al músico no academizado. Esta diferenciación resulta dicotómica y presuntamente vulnerable. Por esto, por la ausencia de citas debidamente referenciadas y otros aspectos podríamos decir que los trabajos citados carecen de rigor académico.<sup>2</sup> Pero también que no estuvo en su espíritu tenerlo. Pero resultan interesantes en términos de testimonios personales en tanto quienes hablan tuvieron un contacto directo con la producción en el tango. Lo mismo podemos decir del libro *Curso de Tango* de Horacio Salgán, quien hace foco en otros aspectos y exalta la valoración que se hace del tango desde los países centrales. Al referirse al cambio de acompañamiento de habanera a marcato en 4 el autor señala:

...Vemos que poco a poco se produce el cambio en el Acompañamiento que, después de su creación, resultó ser el gran acontecimiento que abre el panorama al nuevo género, permitiéndole manifestar y desarrollar infinitas posibilidades, elevándolo a un plano de altísima jerarquía.

Las opiniones vertidas sobre el Tango por grandes músicos como Arthur Rubinstein, Igor Stravinsky, Salvatore Accardo, el gran pianista Jean-Yves Thibaudet, y las expresadas por los más importantes diarios del mundo como *Le Figaro*, el *Herald Tribune*, *Le Monde*, etc así lo avalan....

Estas apreciaciones casi grotescas poco tienen que ver con la sutileza y riqueza estética del Horacio Salgán músico, pero ponen en evidencia la disputa histórica entre civilización y barbarie que atraviesa la historia argentina hasta nuestros tiempos. No es este el lugar para analizar esta disputa de la cual tanto se ha escrito. Sin embargo nos parece que ponerla en evidencia puede ayudarnos a pensar cuales son los núcleos históricos que han atravesado el tango. En este contexto es comprensible que el autor no destaque las prácticas improvisadas.

## Casos

Partiremos ahora de la práctica que llamaremos *improvisación libre* dentro del género. Esta categoría apunta a observar las improvisaciones que parten de armonías propias de tangos preexistentes y desarrollan ideas nuevas. Tal es el caso de la versión de *La Cumparsita*, tango compuesto en 1916 por el músico uruguayo Gerardo Matos Rodríguez, que realiza Donato Racciatti<sup>3</sup> y su orquesta típica en el año 1943. Racciatti se caracterizó por incluir en algunas de sus formaciones instrumentos de viento y batería. En este caso hay un clarinetista que hace un solo sobre la parta A. Aquí se presentan dos aspectos que podemos observar como elementos constitutivos del tango. Uno es la distinción entre melodía rítmica y melodía expresiva. Este aspecto es desarrollado por Salgán en su *Curso* y forma parte de los saberes transmitidos de forma oral por los músicos de tango. Esto puede observarse incluso en Piazzolla, quien buscó romper con aspectos constitutivos del género, sin embargo mantuvo otros. En su tango *Adiós Nonino* podemos observar como la parte A tiene un fuerte componente rítmico y la parte B

<sup>2</sup> No referimos aquí a las citas de Tango. Discusión y clave de Ernesto Sábato y Tango Negro de Juan Carlos Cáceres

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=xxE4rTeGxR8>

tiene una melodía cantábil, expresiva. En el caso de la orquesta de Donato Racciatti, el clarinetista toca sobre la parte A, sección que llamaremos rítmica por su construcción melódica. Allí las cuerdas permanecen haciendo el temay el piano, el contrabajo y una batería muy sutil, casi imperceptible, mantienen el acompañamiento. Otro elemento relevante en este caso es el de la función de la contramelodía, llamada *armonía* en la jerga tanguera. Consiste en una contramelodía con notas largas, generalmente abordada por las cuerdas. En el tango a la parrilla estas contramelodías son improvisadas. En tangos tan conocidos como el que aborda la orquesta de Racciatti solía ponerse en primer plano la contramelodía, con el objetivo de sumar un elemento novedoso partiendo de una música conocida por el público. Este caso podría ser interpretado como un desarrollo de aquella práctica contramelódica.

Otro caso es el del Quinteto Real al interpretar *La Cumparsita* en su gira realizada en Japón en 1964.<sup>4</sup> El Quinteto Real estuvo integrado por Horacio Salgán (piano, dirección y arreglos), Pedro Laurenz (bandoneón), Enrique Mario Francini (violín), Ubaldo De Lío (guitarra) y Kicho Diaz (contrabajo). Horacio Salgán en su libro *Curso de Tango* afirma que produjo todos los arreglos de cada uno de los espacios en los que tocó. Sin embargo en este concierto se presentan espacios para improvisaciones individuales en la guitarra eléctrica, el violín y el mismo piano. Aunque seguramente surgieran de acuerdos previos, es claro que los intérpretes tienen la posibilidad de desarrollar ideas improvisadas.

Nuevamente se presenta el tango *La Cumparsita*, a partir de lo cual podríamos especular que su elección se debe a que sea uno de los tangos más sabidos por los músicos y por el público. Esto permite tanto un dominio por parte de los músicos de los elementos constructivos de la obra como del público de reconocerlos, aunque se los varíe y dichos elementos queden menos expuestos. Aquí podemos observar la importancia del vínculo establecido entre los músicos y el público. Por otro lado, es notable como estos espacios quedan entrelazados con arreglos, muchas veces complejos, que incluyen modulaciones tonales y rearminzaciones. Aquí podemos apreciar cómo la práctica improvisada tiene un carácter distinto al de un improvisador de jazz, idea clásica del improvisador. El espacio observado en este caso es muy común en los pianistas de otras orquestas, como por ejemplo el caso de las orquestas que dirigió Aníbal Troilo o en algunas formaciones dirigidas por Juan Carlos Cobián. La edición de *Arreglos para Orquesta Típica: tradición e innovación en manuscritos originales* de Horacio Salgán (2008) pone en evidencia el minucioso trabajo de arreglo del autor, pero también la presencia de aspectos que no entran en la partitura y que son pautados en los ensayos, cuando no sobrentendidos por los músicos al momento de tocar.

Finalmente tomamos el caso de Rubén Juárez en el programa *Encuentro en el Estudio*.<sup>5</sup> Allí el bandoneonista presenta la posibilidad de improvisar a partir de una música usando elementos propios del tango, aquello que Mathews llama modelos discursivos del género. El bandoneonista pide al conductor del programa que elija un tango al azar, quien elige el *Malena*. Primero toca la melodía *original*, a la cual sin embargo ornamenta con cromatismos y desplazamientos rítmicos. Luego hace lo que él entiende como una *improvisación*. Allí comienza con un desarrollo melódico distinto a partir del cual utiliza recursos que son constitutivos del tango. Resulta interesante ya que en los términos que aquí estamos

<sup>4</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=\\_b8yD9pR24Y](https://www.youtube.com/watch?v=_b8yD9pR24Y)

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Gge-p24laaw>



# CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL  
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN  
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de  
Ciencia y Técnica  
IPEAL

facultad de  
bellas artes

SECRETARÍA DE  
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

presentando ambas serían prácticas improvisatorias. La primera versión tiene como agregados ornamentaciones, arrastres, aproximaciones cromáticas, desplazamientos rítmicos, uso de octavas melódicas (recurso comúnmente usado en el bandoneón por los músicos de tango), y hasta modifica la parte final de la melodía. Todos estos elementos quedan en evidencia si lo comparamos por la impresión de la partitura original para piano de Lucio Demare, autor de la música del tango *Malena*. Sin embargo, si lo comparamos con la grabación de la Orquesta Típica de propio Lucio Demare en su versión de 1942, dónde como es de esperarse la melodía es presentada de manera distinta a la que presenta la partitura, las coincidencias con la versión de Juárez sólo pueden observarse en las alturas, en el gesto melódico. Luego, en la improvisación Juárez utiliza recursos más complejos y, a nuestros fines, menos interesantes. Podríamos asociar su propuesta a las variaciones de bandoneón, las cuales proponen un espacio en el cual la densidad cronométrica se pone a disposición de la destreza técnica de la fila de bandoneones.

## Conclusiones

La práctica improvisada en sus distintas versiones aparece continuamente en la práctica profesional del músico popular. Muchas veces se mezcla con partes escritas o con ideas transmitidas *de oído*. Creemos que al darle visibilidad podemos observar aspectos que forman parte del proceso creativo en la producción de las músicas populares latinoamericanas. Atravesado por las condiciones que se presentan en distintos ámbitos podemos ver como se materializa de formas disímiles, incluso dejándonos frente a la posibilidad de decir que difícilmente todas estas prácticas puedan conformar un todo

uniforme. Sin embargo en cada contexto en que se presenta nos abre una puerta que posibilita pensar nuevas dimensiones de las músicas que abordamos.

También nos da herramientas para repensar los procesos de enseñanza-aprendizaje de estas músicas. Las prácticas vistas llevadas al campo académico nos posibilitan un acercamiento a las músicas que abordamos desde una de sus formas de producción concreta. Y nos pone frente a la dificultad de evaluarlo, lo cual requerirá nuevas herramientas para su abordaje.

Desde esta perspectiva el caso del tango presenta varios campos que se entremezclan. En primera instancia relacionados a sus orígenes y su construcción de tradición y perspectiva histórica, atravesados por constantes disputas. Luego, vinculados a las formas de producción que desde una perspectiva actual presentan la posibilidad de tomar decisiones estéticas y posicionamientos propios como parte constitutiva del devenir histórico, aquel que mantiene elementos, tradiciones, al mismo tiempo que las transforma y resignifica.

## Bibliografía

Belinche, D. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata: Ed el autor.

Cáceres, J. C. (2010). *Tango Negro*. Buenos Aires: Ed Planeta.

Carabetta, S. (2008). *Sonidos y Silencios en la Formación de los Docentes de Música*. Ituzaingó: Ed Maipue.

Escobar, Ticio (2004). *La Identidad en los tiempos globales*. Ponencia del autor facilitada para el Programa Estudios de Contingencia, Seminario Espacio/Crítica.



# CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL  
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN  
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de  
Ciencia y Técnica  
IPEAL

facultad de  
bellas artes

SECRETARÍA DE  
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

Hall, Stuart y du Gay, Paul (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Avellaneda: Amorrortu editores.

Lines, D. (2005). *Music Education for the New Milenium*. Oxford: Blackwell Publishing. [La Educación Musical para el Nuevo Milenio (Roc Filellia Escolá, traducción) Madrid: ED Morata 2009]

Mathews, M. (2012). *Improvisando. La libre creación musical*. Madrid: Turner Publicaciones.

Nettl, B. (1998). "Un arte relegado por los eruditos". En B. Nettl & M. Russell (Eds). *In the Curse of Preformance. Studies in the Word of Musical Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 9-31. [En el trascurso de la Interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación. (B. Zitman, traducción) Madrid: ED Akal 2004]

Salgán, Horacio (2001). *Curso de Tango*. Buenos Aires: Ed el autor.

Toop, David (2016). *Into the Maelstrom: Music, Improvisation and the Dream of Freedom*. New York, NY : Bloomsbury Academic.

ISBN 978-950-34-1538-2

# CIEPAAL

1° CONGRESO INTERNACIONAL  
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN  
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de  
Ciencia y Técnica  
IPEAL

facultad de  
bellas artes

SECRETARÍA DE  
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA